

LA IGLESIA Y PORTADA DE SANTA MARIA DE LA ASUNCION DE REQUENA

por

José Angel Jesús-Maria Romero

INTRODUCCION HISTORICA Y GEOGRAFICA

El Campo de Requena-Utiel es una comarca fronteriza entre Valencia y Castilla que enmarcada «por las sierras de Utiel, Juan Navarro y el Tejo, por el NE; por las de Malacara y Martés, al E, y por el inmenso arco que describe el río Cabriel por los lados S y W»⁽¹⁾, constituye un paso natural entre la Meseta y el litoral. Su capital, Requena, está asentada en «una plataforma tobácea elevada entre seis y doce metros sobre el resto del glacis que descende del anticlinal jurásico de Juan Navarro al río Magro»⁽²⁾. Por su situación es la puerta entre Valencia y Castilla al dominar el puerto de las Cabrillas, paso natural que, aunque accidentado, es de vital importancia en la comunicación entre la Meseta y el litoral. Además controla los caminos de Almansa, Albacete, Madrid, Teruel y Llíria. Esta localización privilegiada en encrucijada de caminos caracterizará a la ciudad desde su fundación y marcará su devenir histórico.

Los hallazgos arqueológicos permiten asegurar que tras el poblamiento Ibérico y la romanización existió la ocupación visigótica, aunque, según Juan Piqueras, no hayan dejado restos urbanos por ser destruidos al edificarse posteriormente.

Desde la disgregación del Califato en reinos de taifas empezará a sentirse la importancia de Requena como puerta de paso, y como tal, no se fijará una pertenencia definitiva a uno de los dos reinos que delimitaba. Así según Manuel Sanchis Guarner⁽³⁾, Requena perteneció desde 1021 al reino de taifas de Valencia, haciendo frontera con el de Toledo, aunque, en el periodo comprendido entre 1065 y 1076 pasó a formar parte de éste último.

De igual manera durante la Reconquista hubieron pases y repases de uno al otro reino (Castilla y Aragón) e incluso litigios por la localización de la frontera, que los aragoneses querían que la marcara el río Cabriel y los castellanos el puerto de Las Cabrillas⁽⁴⁾. Pero tras el tratado de Almizra (1244) Requena y su amplia comarca pasaron definitivamente al reino de Castilla, no obstante, tras la división provincial de 1851 la incluyeron en la provincia de Valencia.

A pesar de este largo periodo castellano de Requena la vinculación económica con Valencia fue muy estrecha y determinó movimientos demográficos importantes. Así al esquema social heredado de la Reconquista que estaba formado por la clase dirigente de caballeros castellanos cristianos, los labradores hispanomusulmanes y la comunidad judía, se le fueron añadiendo sucesivas inmigraciones de valencianos que durante los siglos XVII y XVIII fueron los principales motores del comercio de la seda y en el siglo XIX de la expansión del cultivo de la vid en grandes latifundios y la correspondiente comercialización del vino. También Castilla pobló los caseríos y aldeas del término municipal y los barrios labradores de la ciudad de mano de obra procedente de las vecinas Mancha y Serranía Conquense. A una sucesiva valencianización de la clase dirigente después de la Reconquista, se le añadía la castellanización progresiva del campesinado.

Esta situación geográfica y este suceder histórico es lo que más caracteriza al requenense actual y a las vicisitudes de sus vecinos castellanos y valencianos, y lo notaremos en la bibliografía

contradictoria y confusa que existe sobre el tema que nos ocupa, La Portada e Iglesia de Santa María de la Asunción de Requena. Encontraremos a los requenenses con una clara voluntad valenciana en general, sin embargo, los valencianos no se pondrán de acuerdo en determinar cual es el carácter de esta tierra, sus gentes y sus obras.

Nosotros no nos definiremos en ninguna de estas posturas, pero por ello no dejaremos de citar una observación que nos parece importante. «Se trata de gentes de frontera que habitan una tierra de paso y que han sabido hacer del hibridismo cultural una de las principales características de su personalidad comarcal»⁽⁵⁾. Cerraremos el tema con un dicho de la sabiduría popular que dice: «Esta tierra ni es Valencia, ni es La Mancha, ni es La Sierra (Serranía de Cuenca)»⁽⁶⁾.

PROBLEMATICA SOBRE LA DATACION DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE LA ASUNCION DE REQUENA. ESTADO DE LA CUESTION

En el casco urbano de la Requena medieval existen tres iglesias, San Nicolás, El Salvador y Santa María. Esta última está situada en el borde oriental de la plataforma tobácea que sostiene todo el barrio y su puerta recae a la calle del mismo nombre. Sobre ella no existe ningún trabajo específico publicado, aunque la encontramos citada en varias obras.

Parece ser que asienta sobre la mezquita musulmana, según recientemente ha demostrado Juan Piqueras⁽⁷⁾, por su situación a la mitad de la calle principal de la Medina por la situación de la puerta en un lateral y por la torre exenta que vendría a ser el minarete de la mezquita.

Se ignora la fecha de su construcción y quizá por ello existe una gran disparidad de criterios.

Domínguez de la Coba⁽⁸⁾ la fecha en la misma época en que se construyó El Salvador (1380-1533). Rafael Bernabeu nos confirma el siglo XIV como fecha de edificación, apuntándonos que «...la obra primitiva era románica...»⁽⁹⁾. Tanto Juan Piqueras⁽¹⁰⁾ como Ignacio Lafuente⁽¹¹⁾ corroboran esta fecha añadiendo que se levantó sobre otra anterior dedicada a Nuestra Señora del Pópulo, aunque éste último adelanta a comienzos del siglo XIV la construcción del templo. Sin embargo, Luis Guarner⁽¹²⁾ y Joan Fuster⁽¹³⁾ la datan en más de un siglo después, finales del XV y en «La Villa de Requena, una propuesta de rehabilitación»⁽¹⁴⁾ la fechan a finales del siglo XV y comienzos del XVI.

Si la fecha es confusa tampoco está muy claro para estos autores el ponerse de acuerdo en cuanto al estilo constructivo al que pertenece, aunque todos coinciden en clasificarlo dentro del gótico. Ignacio Lafuente⁽¹⁵⁾ nos dice que es de «estilo gótico original», no obstante Carmen García⁽¹⁶⁾ comenta que: «Otros templos góticos del País Valenciano, como la iglesia-castillo de Jávea, las parroquias de Requena y Utiel, la Iglesia de Santiago de Villena y la Catedral de Orihuela, no están inspiradas en el gótico mediterráneo, si no en el de Castilla».

Domínguez de la Coba nos cuenta que en 1565 se construyó la capilla mayor y que en ella se colocó un retablo de La Asunción en 1450. Sin embargo, Rafael Bernabeu⁽¹⁷⁾ nos dice que en 1461 se adquiere en Valencia una tabla de la Asunción para el retablo mayor y que en 1565 se terminaron las obras de ampliación, quedando el templo al estilo barroco valenciano.

Lo que sí parece seguro es que en 1730 hubo una gran actuación sobre la iglesia que según los autores varía, pues Domínguez de la Coba y el Diccionario geográfico Madoz⁽¹⁸⁾ la llaman reedificación, Herrero y Moral⁽¹⁹⁾ remodelación y ensanche, Juan Piqueras⁽²⁰⁾ dice que se cubre de adornos neoclásicos en el periodo de 1730 a 1734 y el libro «La villa de Requena, una propuesta de rehabilitación» en esta fecha localiza el revocado de neoclásico por el arquitecto Antonio García y el decorador Mauro Minguet. Con estos artífices además de José Ortiz y con fecha 1730-34 Ignacio Lafuente⁽²¹⁾ habla de intervención y Luis Guarner⁽²²⁾ de revocado de barroco. Más información nos da Rafael Bernabeu en la página 534 de su historia en la que dice que en 1730 se realizó «la crucería ojival, el zócalo y el cierre del atrio», aunque en la página 533 de este mismo libro relata: «las

obras de ampliación terminaron en 1565 gracias al legado de 49.000 reales de Dña. Ana García de Martín Gil, quedando el templo al estilo barroco valenciano».

También existen discrepancias en cuanto a los datos aportados por estos autores sobre la edificación de la capilla de Nuestra Señora del Rosario. Así, Domínguez de la Coba nos dice en su manuscrito ⁽²³⁾ que en 1692 fue construida o reedificada, aunque en la intervención que el templo en su conjunto sufrió en 1730 fue demolida y renovada, al igual que la capilla dedicada a San Isidro que fue reedificada en 1723. Rafael Bernabeu ⁽²⁴⁾ sólo habla de la restauración que sufrió en 1672, sin embargo, tanto Enrique Herrero y Moral ⁽²⁵⁾ como Ignacio Lafuente Niño ⁽²⁶⁾ afirman que en el periodo comprendido entre 1732 a 1815 fue cuando se construyó dicha capilla.

Existen algunos datos que sólo un autor habla de ellos y que no podemos comparar por falta de correlaciones con el resto. Este es el caso de la fecha de construcción del coro que sólo la Historia de Requena de Rafael Bernabeu la recoge y que es la de 1763. Lo mismo pasa con la fecha de la colocación del maravilloso zócalo de azulejería que recorría todo el templo y que corresponde al año 1740, según el libro citado de Luis Guarner.

No obstante, también existen datos en los que coinciden unánimamente todos los autores citados y que escribieron sus obras respectivas después de 1936. Estas son precisamente las fechas de supresión y cierre al culto de esta iglesia y que respectivamente coinciden con los años de 1897 y 1936.

PROBLEMATICA SOBRE LA DATACION DE LA PORTADA DE SANTA MARIA. ESTADO DE LA CUESTION

En lo relativo a la portada, los autores citados, tampoco se ponen de acuerdo, pues, al igual que el resto del templo se desconoce con certeza la fecha de su erección.

Nuestra primera fuente histórica, el manuscrito de Domínguez de la Coba, como hemos dicho, la fecha coincidiendo ésta con la conclusión de la vecina portada de la iglesia del Salvador y al respecto dice: «se concluyó iglesia y portada en 1533» ⁽²⁷⁾. Rafael Bernabeu no trata el tema, al igual que el libro citado de Ignacio Lafuente, no obstante Juan Piqueras ⁽²⁸⁾ centra su datación a comienzos del siglo XVI, Luis Guarner ⁽²⁹⁾ en el siglo XV y el citado libro de Antonio Osorio, Leopoldo Piles y Juan Piqueras la sitúa a finales del siglo XVI ⁽³⁰⁾.

Aunque el estilo de esta portada nadie lo discute, ya que todos coinciden en clasificarla de gótica, las matizaciones que cada uno de los autores citados aporta, son dignas de resaltar y contrastar. Enrique Herrero y Moral nos cuenta: «La fachada es preciosa, de orden gótico» y añade «cuyo pormenor se realizó en la cantera de la Rambla de los Morenos, partida del Campo del Cid de este término...» ⁽³¹⁾. Rafael Bernabeu López dice «aunque la obra primitiva era románica, para la portada se eligió el estilo gótico isabelino» y también añade «los tres pórticos fueron labrados por «pedrapiquers valencianos» ⁽³²⁾. Tanto Luis Guarner, como Joan Fuster ⁽³³⁾ y Felipe María Ortiz de Taranco ⁽³⁴⁾ también afirman el origen castellano isabelino de la portada de Santa María y este último añade «Las numerosas esculturas aplicadas de los templos de Requena, oriolanos y villenenses —más abundantes—, por quizás menos valenciana; de inspiración occidental, de la meseta...». Sin embargo, tanto el libro ya citado de varios autores, «La villa de Requena una propuesta de rehabilitación», que la califica de estilo gótico valenciano tardío, como el también citado libro de Ignacio Lafuente Niño que textualmente dice. «es de estilo gótico tardío» añadiendo que su «estructura compositiva» es «similar a la del Salvador de Requena» y al mismo tiempo la compara con la portada de los «Apóstoles de la Catedral de Valencia», claramente disienten con los anteriores autores citados.

De igual manera que en el apartado anterior los autores recogidos coincidían en algunos datos relativos a la construcción del templo, también lo hacen a la hora de tratar la portada, coincidiendo en aportar la fecha de 1536 para referirla al año en que se construyó el alero que la protege

1. **Os dia-**
 2. **ndo a**
 3. **davia**
 4. **ita de**
 5. **Peñas**

ESQUÊMA ÍCONO GRÁFICO

[illegible]

ESQUEMA ICONOGRAFICO DE LA PORTADA DE ST. MARTIN

Virgen con libro	Virgen con libro	Virgen con libro	Virgen con libro
Virgen con libro	Virgen con libro	Virgen con libro	Virgen con libro
Virgen con libro	Virgen con libro	Virgen con libro	Virgen con libro
Virgen con libro	Virgen con libro	Virgen con libro	Virgen con libro

A los pies de esta nave encontramos el coro de perfil curvo al que se accede por la primera capilla derecha de esta nave, al igual que a la torre y a la llamada casa del organista, y que, como hemos citado ya, fue construido el año 1763 por Antonio García.

Por la segunda capilla del lado izquierdo se descende al osario y en la tercera de este mismo lado encontramos el atrio de entrada, cuya parte exterior está maravillosamente resaltada porque en ella se levanta la monumental portada.

Desde el exterior se observa la menor altura de esta parte respecto a la capilla mayor y en su fábrica, desde la portada hasta los pies, observamos el tapial o mampuesto revocado como elemento constructivo.

La torre, de planta rectangular, está situada en lo que, según hemos dicho, sería el minarete de la mezquita musulmana, o simplemente se elevó sobre una de las torres defensivas de la muralla medieval y «ocupa parcialmente la primera y segunda capillas de la derecha» retirándose su paramento de los arcos formeros de la nave, y coincidiendo sólo uno de los lados de la torre con el arco fajón entre el segundo y el tercer tramo.

En el interior su escalera es elicoidal cambiando de sentido hacia la mitad de su altura, lo que da a entender que su construcción se realizó en dos momentos distintos, y da acceso a la sala de las campanas en donde se abren cinco vanos con arcos de medio punto, en donde se alojan las dichas campanas. Estas quedan orientadas dos al saliente y una a cada uno de los restantes puntos cardinales. Desde aquí, por una pequeña escalera, se asciende a la cubierta que es en forma de terraza en donde estaba situada una enorme cruz ya desaparecida.

En el exterior del arranque de la torre se encuentra enmascarado por las edificaciones anejas que corresponden a la llamada casa del organista. La parte que emerge sobre esta edificación es de muros lisos contruidos de ladrillo y que fueron revocados en 1774 según nos cuenta Rafael Bernabeu en su historia. Sobre este revoque se pintaron adornos figurando cantones de piedra sillar que todavía se aprecia de forma desvaída. Sobre una cornisa, por encima de las aberturas de las campanas, se apoya una baranda sustentada por machones de ladrillo.

La capilla derecha correspondiente al cuarto tramo de la nave central nos introduce a la llamada capilla de Nuestra Señora del Rosario que se renovó de 1732 a 1815, según Enrique Herrero y Moral, sobre una anterior contruida en 1692, según nos cita Domínguez de la Coba, y constituye este pequeño edificio, lo que hemos venido en llamar tercera iglesia, cuya orientación es perpendicular a las dos anteriores, quedando su cabecera al saliente. Se apoya su suelo sobre una bóveda nervada visible desde una entrada recayente a la calle de los Huertos al pie del precipicio.

Está dividida en dos cuerpos cubiertos por sendas cúpulas semiesféricas. El primero, correspondiente a la cuarta capilla de la derecha de la nave, es de orden compuesto y en sus paredes laterales todavía se conservan unas pinturas al fresco de grandes proporciones, pintadas por el requenense Vicente Lledó, discípulo de Vicente López, y que representan «El milagro del caballero decapitado» y el «Triunfo de Lepanto». El segundo cuerpo y principal es de orden jónico, siendo su planta en forma de cruz griega con los brazos cortos.

En el exterior se aprecia el arranque desde su origen en la calle de los Huertos y los salientes correspondientes a la planta en cruz del segundo cuerpo. La cúpula del primer cuerpo está cubierta por la techumbre prolongada de la nave central y no es visible al exterior, mientras que la correspondiente al principal se aprecia desde afuera con su rebajado tambor y su «media naranja» sin tejado, rematada por una pequeña cruz.

En 1740⁽³⁷⁾ se colocó en toda la parte inferior del edificio un zócalo de azulejería valenciana⁽³⁸⁾ a base de motivos florales y rocallas que enmarcaban imaginería con temas de la Pasión principalmente. En la última guerra civil sufrió este zócalo algunos desperfectos, sobre todo en las caras de las imágenes que fueron picadas, siendo, posteriormente restauradas. Esta joya de azulejería per-

maneció intacta hasta principio de los años sesenta de este siglo y a partir de esta fecha sufrió sucesivos expolios hasta su total desaparición, quedando como muestra los restos, que despreciados por los expoliadores, hoy se conservan en el Museo Municipal de esta ciudad.

DESCRIPCION DE LA PORTADA. PROGRAMA SIMBOLICO

La descripción de esta portada no ha sido emprendida por ninguno de los autores a los que nos hemos venido refiriendo, si exceptuamos el magnífico trabajo, ya citado como guía en la descripción del conjunto del templo, de Ignacio Lafuente Niño, y que en este caso se limita a un análisis puramente arquitectónico de su estructura. No por ello dejaremos de citarlo en este apartado y, como dijimos en el anterior, todas las citas, mientras no se indique lo contrario, corresponderán a su elogiado trabajo.

La portada de Santa Maria, como ya dijimos, abre lateralmente el templo del mismo nombre, siendo su única y principal puerta de acceso. Está alineada en la señorial calle de Santa Maria y frente a ella se abre una pequeña plaza que recibe el mismo nombre, por la que llega hasta ella el callejón de Piñuelo. En esta misma plaza también se encuentra, la llamada por la tradición, casa de Sta. Teresa, por suponer que en ella descansó la Santa en una visita que realizó a esta ciudad.

Su estilo gótico flamigero es anterior a 1536, fecha en la que se sabe se le puso el alero protector por lo que podríamos determinarla, en cuanto a la época de su construcción, a finales del siglo XV y principios del XVI.

La estructura compositiva de la portada es «similar a la del Salvador de Requena» de la que, según algunos autores es difícil de diferenciar, aunque existen elementos característicos de los cuales esta última carece, como son el alero protector y una arquivolta más en su estructura y de los que Santa Maria hace gala. No obstante, el elemento más diferenciado es el tímpano y las diferentes imágenes que en ellos se aprecian. En la del Salvador un hierático y casi románico Salvador y en la de Santa Maria una escena representando la Anunciación. En lo que no coincidimos es en comparar su estructura con la portada de los «Apóstoles de la Catedral de Valencia» pues a nuestro parecer, existe un elemento que la configura totalmente distinta y es la existencia de un gablete en esta última que la recorta y destaca como ocurre en las portadas de Morella, elemento que está sustituido por una arquivolta conopial rematada con un florón en la de Santa Maria.

Su planta es abocinada y en su umbral escalonado encontramos un «banco-pedestal» del que arrancan cuatro arquivoltas, las tres interiores apuntadas y la exterior conopial, dejando entre ellas tres intercolumnios y remarcado todo este conjunto el tímpano y las dos puertas separadas por el parteluz. Todo el conjunto descrito está flanqueado por dos pilastras rematadas con pináculos hasta la altura de la cornisa superior. Entre ambas pilastras y sobre las arquivolta conopila se levanta una arquería que también asciende hasta la cornisa que está rematada por una crestería y coronada por el alero de madera.

En el eje central de la portada encontramos el portaluz que separa las dos puertas de madera y cuyos vanos están rematados por sendos arcos carpaneles. Echamos en falta las aldabas de dichas puertas que, según nos cuenta Rafael Bernabeu, fueron vendidas y hoy se encuentran en el Parque Güell de Barcelona. En el antedicho parteluz se halla la reposición actual de una «tosca Virgen con Niño» sobre un pedestal adornado con ángeles y rematada con un dosel que invade el espacio del tímpano. A nuestro parecer, la reposición nombrada sólo afectó a la parte superior de la imagen, desde la cintura hasta la cabeza, ya que, al comparar esta imagen con una fotografía de la que anteriormente ocupaba este lugar y que ilustra el libro citado de Joan Fuster⁽³⁹⁾, se ve coincidir toda la parte inferior y la parte superior con gracia y movimiento y no hierática y tosca como es la actual. Así mismo, la cara de la Virgen en la fotografía es almendrada como el resto de los rostros de las imágenes que hay en la portada y no redonda y plana como se presenta en la restauración^(39 bis).

Una pequeña cornisa adornada con hojas de cardo retorcidas, situada encima de los arcos carpaneles citados, separa el tímpano de las puertas. En él apreciamos una falsa arquivolta adornada también con hojas de cardo y rematada en su parte interior con una crestería calada y una representación de la Asunción. Curiosamente, es a la Virgen María bajo la advocación de la Asunción y no de la Anunciación a quien se dedicó este templo, y la falta de información y la tradición de llamarla, tanto a la iglesia como a la portada, solamente Santa María, no nos permite conocer con certeza si realmente la portada se dedicó a la Asunción o a la Anunciación. Esta representación consta de cuatro elementos: dos imágenes realzadas que materializan al Arcángel San Gabriel arrodillado y a la Virgen orante; un florero también resaltado en el medio, aunque algo desplazado hacia la derecha para no coincidir con el remate del dosel de la Virgen del parteluz que, como hemos dicho, invade este espacio; y un pequeño atril que adornado con un almohadón, sustenta el libro en el que ora la Virgen.

El apostolado está situado a la altura de la Virgen del parteluz coincidiendo: los dos más intensos con los intercolumnios que serían la prolongación de la falsa arquivolta del tímpano: Los tres siguientes, tanto en el lado derecho como en el izquierdo, con los intercolumnios de las cuatro arquivoltas; y los dos restantes de cada lado, están situados en los pedestales que representan las pilastras con pináculos que flanquean toda la portada. No obstante, quedan espacios en las referidas pilastras que están vacíos y que alojarían a los apóstoles que faltan para completar la docena.

En general están muy mutilados, sobre todo de manos de donde sostendrían sus atributos, por lo que es difícil reconocerlos, no obstante, el cuarto empezando a contar por la derecha representa a Santiago el Mayor diferenciado por el sombrero de peregrino ⁽⁴⁰⁾. El octavo, igualmente empezando por la derecha, es la imagen de San Andrés reconocible por la cruz en aspa ⁽⁴¹⁾ que sostiene con su mano derecha. El séptimo nos parece San Juan, tanto por ser el único que carece de barba ⁽⁴²⁾ al igual que por el movimiento gracioso y juvenil que los demás no poseen. Por otra parte, el tercero, quinto y sexto, sujetan con sus manos unos libros, lo que constituye atributo normal de los apóstoles desde el siglo XIII. Suponemos que el resto también los tendrían, pero carecen de ellos por la misma causa de la mutilación de miembros.

Dado que Santiago y San Juan, que eran hermanos, están colocados simétricamente en la portada, cabe suponer que el simétrico de San Andrés sería su hermano Pedro que corresponde con el tercer apóstol, pero no lo podemos afirmar por carecer del atributo que lo distingue, las llaves. Sin embargo, al quinto apóstol se le aprecian unos restos que podrían ser del báculo que caracterizaría a San Pedro ⁽⁴³⁾, estando a su vez situado en la parte de la portada más próxima a la entrada. No queremos aventurar la hipótesis de que esta imagen corresponda a San Pablo y que los restos observados sean de una espada en vez de báculo, pues, no fue este Santo elegido por Cristo como apóstol, puesto que no coincidieron en vida. Tenemos que resaltar, por otra parte, que por su actividad evangelizadora se le llama el Apóstol y bien se puede tomar la licencia de incluirlo el organizador del programa iconográfico de esta portada, cosa bastante normal en la época. No obstante, estos restos pueden corresponder a los de la cruz latina de Felipe, del bastón de Santiago Alfeo, de la lanza o espada de Tomás o Simón o a la lanza de Matías.

El noveno apóstol de la portada exhibe a sus pies un bulto irreconocible por el mal estado de conservación, que podría representar el demonio encadenado de Bartolomé, que ya desde el siglo XIV es su atributo personal.

De todos modos pudo ser que, como el caso de la portada del Salvador, el apostolado fuera realizado a expensas de familias pudientes y que por ello la colocación de éstos no responda a un programa establecido, sino al suceder de estas donaciones. Un dato a tener en cuenta en esta hipótesis es que la factura de todas estas imágenes es la misma, tanto en lo concerniente al estilo como a la estructura, ya que casi todas las imágenes adelantan el pie derecho, resaltando entre los pliegues de sus vestiduras la rodilla correspondiente a este pie y compensan este movimiento con otro contrario en los hombros. También las caras son todas almendradas pero un tanto planas, es decir, sin resaltar



Antigua Virgen del parteluz.



Santa Catalina.



Angel tocando un rabel.



Liebre, perro y leones.

ni pómulos ni nariz, solo dibujando los caracteres del rostro unas incisiones hechas a buril. No obstante el que la ejecución de las imágenes fuera realizada por un mismo artesano no contradice la hipótesis presentada, pues bien pudo ser que el tiempo que separa la realización de cada una de ellas no fuera muy prolongado.

Pasaremos a tratar las arquivoltas fijándonos que sólo tres de las cuatro que posee la portada arrancan del «banco-pedestal» a cada lado de la entrada, ya que la cuarta y más externa lo hace de las pilastras que flanquean el pórtico, a la altura del dosel que cobija al apóstol. La primera y tercera arquivolta hacen el arranque en forma de haz de columnas, llegándose a contabilizar hasta cinco en cada una de ellas. Estas se interrumpen a la altura de las cabezas de los apóstoles donde representan capitales, para continuar después adornadas con motivos florales (la prototípica hoja de cardo) y lanzadas figurando cintas retorcidas, tanto en la cara interna como en la externa. La segunda arquivolta más interna comparte con las dos anteriormente citadas todas sus características descritas a excepción de que, de las cinco columnas que formaban el haz pierde la central para ser sustituida por una especie de friso corrido en sentido de la arquivolta, en el que encontramos igualmente hojas de cardo, pero en lugar de las lazadas que presentaban las anteriores aparecen imágenes de animales, fantásticos o no y figuras humanas. Las dos bases de esta arquivolta están muy deterioradas, no apreciándose en ellas ningún elemento, de todos modos, después de dos o tres desdibujadas hojas de cardo, apreciamos, a la altura correspondiente a la mitad de los cuerpos de los apóstoles dos figuras humanas desnudas dispuestas simétricamente en la portada. Estas podrían figurar dos Hércules que sujetan todo el resto de la arquivolta. De todos modos, no podemos aventurar gran cosa por encontrarse estas figuras en pésimo estado de conservación, habiendo perdido brazos y piernas, lo que hace imposible determinar su simbología. Por otra parte la desnudez en figuras en esta época suele ir ligada al pecado de la lujuria.

Como hemos dicho, las figuras tanto humanas como de animales están sustituyendo a las lazadas que encontrábamos en las otras arquivoltas, sin embargo, no por ello deja de haber excepciones pues después de las figuras humanas desnudas encontramos las lazadas, también dispuestas simétricamente y de igual modo las encontramos hacia el final de la arquivolta en su apuntamiento.

Las siguientes figuras que hallamos son las de unos cuadrúpedos alados que por el mal estado de conservación no podemos reconocer, si bien se trata de animales fantásticos y los cuadrúpedos corresponderían a las familias de los felinos o caninos dados los caracteres de sus patas.

Las dos figuras que a continuación se aprecian, aunque también simétricamente situadas, no se corresponden, ya que, en la parte derecha se halla una especie de reptil con las alas de murciélago, pero que por estar seccionado por varias partes hace imposible su descripción; en la parte izquierda encontramos a otro animal fantástico con cuerpo, garras y cola de águila y la cabeza de felino. De esta figura no hemos encontrado, por el momento, ninguna referencia iconográfica.

Seguidamente se hallan dos animales, pero que tampoco se corresponden, a no ser en su simbolismo. En la parte derecha hallamos un caracol, símbolo del pecador y de la pereza ⁽⁴⁴⁾ y en la izquierda un asno alado. El asno también simboliza la pereza ⁽⁴⁵⁾ y las alas subliman estos simbolismos ⁽⁴⁶⁾.

Ascendiendo por cada lado de la arquivolta encontramos a dos animales que, en esta ocasión, parecen ser benignos. Se trata de un perro en el lado derecho, que aunque es símbolo de la envidia ⁽⁴⁷⁾ también lo es de la fidelidad y tiene la connotación cristiana del guardián y guía del rebaño ⁽⁴⁸⁾. Su simétrico en la parte izquierda es un animal fantástico. Se trata de un delfín con cabeza y cola de este animal, pero al lado y con patas delanteras. El delfín simboliza la salvación y en su connotación cristiana la resurrección ⁽⁴⁹⁾. Las alas, como hemos dicho subliman el símbolo específico del animal. Para lo que no tenemos explicación es para el par de patas delanteras.

Después de las consiguientes hojas de cardo encontramos ahora dos animales no fantásticos.

En el lado derecho un animal con aros en forma de armadura cubriendo su cuerpo y cola. Puede tratarse de un armadillo y su apariencia así nos lo hace creer, pero es casi imposible que se trate de este animal, porque, aunque el Continente Americano estaba ya descubierto en la fecha de construcción de esta fachada es improbable que se conociera en la Península y además carece de simbolismo en Europa, sin descartar que lo posea en las tierras de la Patagonia de donde es natural. El profesor Salvador Aldana nos ayudó a reconocer en él a un cocodrilo y nos apuntó que la representación de este animal suele ser bastante deformada por el desconocimiento que tenían de él los artesanos de la época. Siendo así simbolizaría la tiranía, la furia y la maldad, pero también puede ser símbolo de la fecundidad y, al igual que el dragón y la serpiente, de la sabiduría y de la agresividad⁽⁵⁰⁾. Su simétrico representa un reptil con caracteres de salamandra que simboliza el fuego por la propiedad que se le atribuye de no perecer en las llamas, también se utiliza en otros casos para representar la castidad⁽⁵¹⁾.

A continuación nos aparecen las ya anunciadas lazadas en forma de cintas retorcidas y que simbolizan ligadura o envolvimiento⁽⁵²⁾. Tras ellas nos encontramos dos figuras humanas desnudas. La de la derecha parece salir de un caracol, lo que simbolizaría la pereza. Su simétrica, también desnuda y mostrando sus partes sexuales claramente, está enzarzada en un árbol en forma de Y. Los hombres desnudos, en general, simbolizan los pecados de la carne. No obstante esta representación ante el árbol en forma de Y ya aparece en la puerta oeste de la Lonja de Valencia y Salvador Aldana⁽⁵³⁾ la interpreta como referente a Hércules ante un símbolo característico de la libre elección entre el bien y el mal, diciendo además que su fundamentación literaria está en una fábula inventada por Prodicos, materializando el pensamiento de Pitágoras.

Las dos figuras que nos quedan están situadas en el apuntamiento de la arquivolta y su estado de conservación es pésimo, de todos modos parece adivinarse a dos dragones alados que, si lo fueran simbolizarían al diablo, o calamidades públicas (peste, hambre, etc.). Estos animales fantásticos se han utilizado como guardianes y vigilantes de templos y también con este sentido podrían estar representados en esta ocasión⁽⁵⁴⁾.

Pasaremos a tratar los intercolumnios que es donde mayor número de imaginería aparece. Arrancan, en número de tres por cada lado del «banco-pedestal» como las arquivoltas, y lo hacen en forma de columnas con exágonos alargados en forma de panal. Sobre estas columnas se apoyan los pedestales que sostienen a los apóstoles y que están adornados con arquerías góticas con diferentes motivos cada uno de ellos. A partir de los doseles que cobijan a los antedichos apóstoles aparece la imaginería entre pedestales-doseles que sirven de cobijo a unas y de apoyo a las siguientes.

En el intercolumnio más interno y por lo tanto más cercano al tímpano se presentan ocho querubines con tres pares de alas⁽⁵⁵⁾ y con las manos unidas en actitud orante. Son prácticamente idénticos si no fuera por la acción de los elementos que los ha deteriorado y diferenciado. Es curioso el excesivo alargamiento y afilamiento de la nariz que se aprecia en todos ellos. Las alas las tienen dispuestas: un par cubriendo el cuerpo, dejando aparecer por debajo la túnica y los pies desnudos; otro par abierto y el último cruzado por detrás de la figura.

El segundo intercolumnio corresponde a los cinco pares de ángeles músicos que están dispuestos simétricamente a ambos lados de la portada. Elementos comunes a todos ellos son el nimbo o aureola con que se acostumbra a representar a estos seres a partir del siglo VI⁽⁵⁶⁾, la túnica y el rostro redondo que los diferencia de los anteriores. El primer par de ángeles están haciendo sonar unos instrumentos de viento que pudieran ser las chirimías medievales. Los segundos frotan con un arco un instrumento de cuatro cuerdas que sería una especie de rabel; el tercer par de ángeles músicos tañen con sus manos un instrumento también de cuerda que nos sugiere una guitarra y que se trata de su antecesora medieval, la vihuela; a continuación encontramos otro par de ángeles haciendo sonar instrumentos de viento como los primeros y la última pareja pulsan las cuerdas de un instrumento que parece un laúd antiguo.

El siguiente y último intercolumnio está dedicado a recoger seis pares de vírgenes que, como

la mayor parte de la imaginería de la portada, están muy deterioradas, habiendo perdido la mayoría sus atributos distintivos. Podría ser que en conjunto representen la parábola de las vírgenes necias y sabias. De las doce imágenes existentes únicamente hemos podido reconocer con certeza a tres que están situadas en los lugares primero, cuarto y quinto del lado derecho. La primera de ellas corresponde a Santa Catalina que, aunque no posee la rueda rota con púas aceradas, sí que lleva a los pies la cabeza coronada del emperador Magencio que le dio tortura y restos de la espada⁽⁵⁷⁾. La que ocupa el cuarto lugar representa a Santa Bárbara y se le distingue por llevar en su mano izquierda la torre donde su padre la encerró antes de ser decapitada⁽⁵⁸⁾. También reconocemos a la que ocupa el quinto lugar de este intercolumnio en la parte derecha y que corresponde a Santa Agueda con los pechos en un plato, atributo habitual en su representación⁽⁵⁹⁾. La última virgen que no conseguimos identificar totalmente es la tercera del lado izquierdo que puede representar a Santa Beatriz, Santa Filomena, Santa Paula u otras, ya que lleva una cuerda o disciplina en sus manos. En las figuras segunda y tercera del lado derecho y primera, segunda y quinta del izquierdo se aprecian en sus manos unos libros, lo que no es suficiente para reconocerlas.

Hemos dejado para este lugar la descripción de la cuarta arquivolta que, como hemos dicho, es la más externa y se diferencia de las demás en que es conopial y no apuntada.

Está decorada por un calado cordón de hojas de cardo que la recorre en toda su longitud y rematada con un florón, no apareciendo en ella figuras humanas o animales más que en sus dos arranques que, como también hemos dicho, lo hace en las pilastras que flanquean el conjunto de la portada. En el lado derecho aparece un hombre desnudo enzarzado entre ramas que puede ser otro Hércules como los anteriormente descritos. Simétricamente en el lado izquierdo, encontramos a la también descrita salamandra alada representando al diablo.

De esta arquivolta conopial arranca una tracería compuesta por cinco arcos apuntados a cada lado, estos formando dos a dos otros tantos conopiales. En la unión de los fustes de estos arcos con la citada arquivolta se desarrollan unas vistosas hojas de cardo retorcidas con el mismo número que arcos.

En la cornisa también se aprecia una variada imaginería separada en escenas por las puntas de los arcos conopiales de la tracería que invade este espacio. Descrita de izquierda a derecha, comienza con las figuras de dos lobos devoradores, aunque el animal devorado no se distingue por el deterioro que ha sufrido, por lo que nos es imposible dar otro simbolismo a la escena, si no es el correspondiente a la figura del lobo que lo es del valor, la avaricia y la gula, la tradición también le atribuye la astucia y la crueldad⁽⁶⁰⁾ por lo que se le tiene como principio del mal y del aniquilamiento final del mundo⁽⁶¹⁾. A continuación aparece la salamandra, que ya hemos descrito, seguida de un oso símbolo de la ira, la crueldad y el primitivismo⁽⁶²⁾. La representación de estos animales constituye la primera escena, aunque debería estar partida en dos por una de las citadas puntas de arcos, pero el autor se toma la licencia de no hacerlo, dejando el conjunto asimétrico. Las cuatro escenas siguientes están compuestas por varias representaciones de ángeles, habiéndolos de dos tipos: los que poseen dos pares de alas, dos extendidas y dos cruzadas sobre el cuerpo, que parece no poseer, ya que solamente se les aprecia la cabeza; y los que están representados con cuerpo entero, como arrodillados o flexionando las piernas y con un solo par de alas. Estas imágenes se distribuyen a pares, menos la que encabeza la serie, comenzando con un ángel de los de cuatro alas, dos de los arrodillados, dos otra vez de los de cuatro alas y dos finales de los arrodillados. Llegamos a la mitad de la cornisa donde encontramos el florón de la arquivolta conopial que la divide en dos mitades, seguido de un espacio vacío de imaginería animal o espiritual pero no floral o vegetal, pues está adornada, como toda la cornisa, con hojas de roble y bellotas, símbolo de la unión del Cielo y la Tierra⁽⁶³⁾, de la fuerza de la fe y la virtud, y de la resistencia cristiana contra la adversidad, emblema de Cristo y la Virgen, herencia del paganismo, pues esta hoja se utilizó en el culto a Júpiter⁽⁶⁴⁾. Sobrepasada la mitad volvemos a encontrar otro ángel de los de cuatro alas para seguir con un par de liebres, animal que significa la procreación y la sensualidad, la lujuria y la fecundidad y alegóricamente y especialmente en el gótico la ligereza y la diligencia. «En la simbología cristiana —y por el carácter que tiene de animal indefenso— la liebre representa a los hombres que ponen su

esperanza de salvación en Cristo»⁽⁶⁵⁾. A continuación aparece un perro que simboliza la envidia y en su significación cristiana y positiva la fidelidad además del buen pastor y guía del rebaño. Le sigue una pareja de leones, animal con simbolismo variable, desde la muerte y el infierno a la resurrección, «la lucha continua, la luz solar, la mañana, la dignidad real y la victoria»⁽⁶⁶⁾. Finaliza la cornisa con otra pareja de ángeles de los que sólo poseen cabeza y dos pares de alas, y con un animal, al parecer cuadrúpedo con cabeza de lagarto, de difícil simbología, y que está situado en la vuelta de la cornisa. El conjunto de ésta está rematado por una crestería calada, elevándose únicamente por encima de ella el alero con sus sencillos canes.

Como hemos visto se trata de una portada mariológica dedicada presumiblemente a la Anunciación que se encuentra en el tímpano, el cual está rodeado por ocho querubines, símbolos de la sabiduría divina y el número ocho de la resurrección; orlados estos a su vez por cinco pares de ángeles músicos pertenecientes a los dominios, virtudes y poderes, y que su número siendo inciático, expresa el mundo sensible; circunscrito todo este conjunto por la arquivolta de las doce vírgenes. símbolo de la virtud y la santidad y su número producto del tres y del cuatro a los que el cristianismo asigna el mayor cúmulo de virtudes, expresa la veneración y santidad de la Virgen. Madre de Dios y que con El reina desde el cielo.

La arquivolta de los animales representa los pecados y vicios del mundo, haciendo hincapié en la pereza y en el fuego eterno que sufrirán los pecadores. La cornisa superior parece recoger la salvación de las almas o el Juicio Final, pues tras el aniquilamiento final del mundo (simbolizado por el par de lobos devoradores), el fuego a causa del pecado (salamandra y oso) por medio del amor divino (si los ángeles de cuatro alas representan serafines), la esperanza (si los ángeles arrodillados son orantes), la fortaleza de la fe (hoja de roble), la diligencia (liebre y la fidelidad y guía del pastor (perro) conseguiremos la resurrección, la victoria (león) y la vida en el cielo en el amor divino (pareja de serafines). No obstante, esta cornisa puede tener otras lecturas, pues como hemos visto, el simbolismo de los animales es ambivalente, y además el animal situado al final de ella en la vuelta, no entra en esta interpretación.

Nos queda para finalizar los apóstoles que entre los Santos son los primeros y los que siempre han tenido más culto⁽⁶⁷⁾. Normalmente en el llamado Colegio Apostólico está presidiendo la figura de Cristo, sin embargo, aquí deja su puesto a la Virgen Madre que encontramos en el centro de la composición, en el parteluz, sobre pedestal de ángeles, específicamente tronos, simbolizando la justicia divina.

NOTAS

- (1) PIQUERAS HABA, Juan. Desarrollo urbano de Requena. In Cuadernos de Geografía 22-1978. pp. 30.
- (2) PIQUERAS HABA, Juan. Op. Cit. pp. 30.
- (3) SANCHIS GUARNER, M. Historia del País Valenciano, I. «Epoca musulmana». pp. 306-336.
- (4) BERNABEU LOPEZ, R. Historia de Requena. 1982. pp.129-146.
- (5) PARDO PARDO, F y CAÑADA SOLAZ, R.J. Manifestaciones de carácter literario-musical en el Campo de Requena-Utiel. In páginas inéditas del folklore español. 1984.
- (6) PARDO PARDO, F. y CAÑADA SOLAZ, R.J. Op. cit.
- (7) PIQUERAS HABA, J. Op. cit.
- (8) DOMÍNGUEZ DE LA COBA, P. Manuscrito. Primera mitad del siglo XVIII.
- (9) BERNABEU LOPEZ, R. Op. cit.
- (10) PIQUERAS HABA, J. Op. cit.
- (11) LAFUENTE NIÑO, I. Requena. Iglesia de Sta. María. In Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana. 1983.
- (12) GUARNER, Luis. Valencia. Tierra y alma de un País. pp. 511-512.
- (13) FUSTER, Joan. El País Valenciano. pp. 326.
- (14) VV.AA. La villa. Un proyecto de rehabilitación. 1982.
- (15) LAFUENTE NIÑO, I. Op. cit.
- (16) GRACIA, Carmen. I. Enciclopedia de la Región Valenciana, V. pp. 137.
- (17) DOMÍNGUEZ DE LA COBA. Op. cit. y BERNABEU, R. Op. cit.
- (18) DOMÍNGUEZ DE LA COBA. Op. cit. y MADOZ, P. Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar, XIII. pp. 421.

- (19) HERRERO Y MORAL, E. Historia de las tres veces muy leal, dos veces muy noble y fidelísima ciudad real de Requena. 1890. pp. 101.
- (20) PIQUERAS HABA, J. Op. cit.
- (21) LAFUENTE NIÑO, I. Op. cit.
- (22) GUARNER, L. Op. cit.
- (23) HERRERO Y MORAL, E. Op. cit.
- (24) BERNABEU LOPEZ, R. Op. cit.
- (25) HERRERO Y MORAL, E. Op. cit.
- (26) LAFUENTE NIÑO, I. Op. cit.
- (27) DOMINGUEZ DE LA COBA. Op. cit.
- (28) PIQUERAS HABA, J. Op. cit.
- (29) GUARNER, L. Op. cit.
- (30) VV.AA. La villa. Una propuesta de rehabilitación.
- (31) HERRERO Y MORAL, E. Op. cit. pp. 101.
- (32) BERNABEU LOPEZ, R. Op. cit. A los tres pórticos que se refiere son los dos existentes de Sta. María y El Salvador y al desaparecido San Nicolás.
- (33) GUARNER, L. Op. cit. y FUSTER, J. Op. cit.
- (34) GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.M. Historia del arte valenciano.
- (35) DOMINGUEZ DE LA COBA. Op. cit. pp. 169.
- (36) DOMINGUEZ DE LA COBA. Op. cit. pp. 170.
- (37) Según Luis Guarnier ésta es la fecha exacta de la colocación del zócalo de azulejería.
- (38) Ignacio Lafuente concreta la procedencia de este zócalo en Manises.
- (39) FUSTER, J. Op. cit. pp. 322.
- (39 bis) En la guerra civil (1936-39) se retiró el parteluz para dejar acceso a camiones al interior del templo que sirvió de almacén. Esta fue la causa del deterioro de la imagen que en él se encuentra y de su posterior restauración.
- (40) FERRANDO ROIG, J. Iconografía de los santos. pp. 52. Según este autor, desde el s. XIV a Santiago el Mayor se le presenta con bordón y sombrero de peregrino.
- (41) FERRANDO ROIG, J. Op. cit. pp. 49. «San Andrés en el s. XII ostenta ya un delgado palito que termina en cruz potenziada» y en el s. XIV aparece las representaciones de la cruz en aspa que será definitiva.
- (42) FERRANDO ROIG, J. Op. cit. pp. 52. A partir del renacimiento los atributos de San Juan son el representarlo inberbe y una copa de serpiente.
- (43) FERRANDO ROIG, J. Op. cit. pp. 48 «San Pedro, que a partir del s. XIII viste con más frecuencia indumentos de pontífice».
- (44) PEREZ-RIOJA, J.A. Diccionario de símbolos y mitos. 1971.
- (45) SEBASTIAN, S. La Lonja y su estrato socio-cultural. pp. 37. Citando a Guillermo de Déguilleville en su libro «Pèlerinage de la vie humaine».
- (46) CIRLOT, J.E. Diccionario de símbolos. 1981.
- (47) Ver cita 45.
- (48) PEREZ-RIOJA. Op. cit. y CIRLOT, J.E. Op. cit.
- (49) PEREZ-RIOJA. Op. cit.
- (50) CIRLOT, J.E. Op. cit.
- (51) PEREZ-RIOJA. Op. cit.
- (52) PEREZ-RIOJA. Op. cit.
- (53) ALDANAS, S. Simbología de la Lonja Valenciana. In Temas Valencianos núm. 5. 1977.
- (54) PEREZ-RIOJA. Op. cit.
- (55) Ignacio Lafuente los llama arcángeles, pero no pueden serlo, pues el número de estos es sólo de cuatro.
- (56) FERNANDO ROIG. Op. cit. pp. 12.
- (57) FERNANDO ROIG. Op. cit. pp. 12.
- (58) FERNANDO ROIG. Op. cit. pp. 12.
- (59) FERNANDO ROIG. Op. cit. pp. 12.
- (60) PEREZ-RIOJA, Op. cit.
- (61) CIRLOT. Op. cit.
- (62) CIRLOT. Op. cit.
- (63) CIRLOT. Op. cit.
- (64) PEREZ-RIOJA. Op. cit.
- (65) PEREZ-RIOJA. Op. cit. pp. 271.
- (66) CIRLOT Op. cit. pp. 271.
- (67) FERNANDO ROIG, Op. cit. pp. 48 «El colegio Apostólico, presidido por Cristo, es tema frecuente de las pinturas catacumbales y en los sarcófagos del s. IV».