



LA CIUDAD DEL TURIA, VALENCIA. LA CIUDAD CONFESIONAL SOÑADA EN LOS DOCUMENTOS DE LA *FÀBRICA NOVA DEL RIU**

Gaetano Giannotta

Universidad Jaume I, España

Recibido: 16/05/2025

Aceptado: 16/11/2025

RESUMEN

Este artículo muestra cómo la *Fàbrica nova del riu*, una junta municipal encargada del mantenimiento del cauce y de los pretiles del río Turia de Valencia, ha contribuido a construir la imagen utópica de una ciudad confesional. Analizando los libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos y otros documentos de archivo y cruzando sus datos con las relaciones festivas, los artefactos artísticos y la reacción del público, este ensayo profundiza en el aprovechamiento del río como escenario privilegiado para la creación de mitos, memorias y símbolos de una ciudad que pretendía mostrar su unicidad y orgullo urbano en el complejo tablero de la Monarquía Hispánica.

PALABRAS CLAVE: *Fàbrica nova del riu*; Valencia; río Turia; fiesta; escultura pública; iconoclasia.

THE CITY OF TURIA, VALENCIA. THE DREAMED CONFESSIOAL CITY THROUGH THE DOCUMENTS OF THE NEW RIVER FACTORY

ABSTRACT

This paper displays how the New River Factory, the municipal board in charge of the maintenance of the riverbed and banks of the Turia river of Valencia, has contributed to the construction of utopian image of an confessional city. By analyzing account books, payment letters, agreements and other archival documents, and by cross-referencing their data with festive chronicles, artistic artifacts and audience's reactions, this essay delves into the use of the river as privileged setting for the creation of myths, memories and symbols of a city that sought to show its uniqueness and self-worthiness in the complex chessboard of the Spanish Monarchy.

* Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda JDC2023-051888-I, financiada por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por el FSE+.

KEYWORDS: *New River Factory*; Valencia; Turia river; festivities; public sculpture; iconoclasm.

Gaetano Giannotta. Doctor en Historia del Arte con mención internacional por la Universitat Jaume I y la Universitat de València. Actualmente, es profesor ayudante doctor en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I. Forma parte de los grupos de investigación de alto rendimiento académico *IHA-Iconografía e Historia del Arte* de la Universitat Jaume I y *SUMA Universidad+Museo* de la Universidad Complutense. Ha realizado estancias de investigación financiadas en el *Istituto per la Storia dell'Europa Mediterranea* y en la *Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institut für Kunstgeschichte* de Roma, en el *Institut für Kunstgeschichte* de la Universidad de Viena, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y en Instituto Warburg de Londres. Es y ha sido miembro de proyectos y contratos I+D+i.

Sus principales áreas de interés son la pintura española en la encrucijada entre los siglos XVII y XVIII; la teoría de la pintura; la iconografía y la iconología; la fiesta barroca y la emblemática. Ha presentado los resultados de su investigación en congresos, simposios y seminarios nacionales e internacionales y los ha publicado en revistas científicas y libros con alto índice de impacto.

Correo electrónico: giannott@uji.es

ID ORCID: 0000-0001-8547-7171

**LA CIUDAD DEL TURIA, VALENCIA. LA CIUDAD
CONFESIONAL SOÑADA EN LOS DOCUMENTOS DE LA
*FÀBRICA NOVA DEL RIU***

Como consecuencia de la alteración del curso del río Turia en el siglo XX, hoy en día Valencia es una ciudad sin río. No obstante, convertido en uno de los parques lineales más grandes de Europa, su antiguo cauce marca geográficamente la ciudad, irguiéndose como la frontera más septentrional de su casco antiguo. Los cinco puentes de piedra construidos durante los siglos XV, XVI y XVII caracterizan aún su paisaje urbano, convirtiendo la ciudad en una de las pocas del mundo en conservar un número tan abundante de puentes históricos. Sus famosos casilicios han vuelto a albergar las imágenes religiosas que habían sido sistemáticamente destruidas durante las agitaciones y los conflictos de los siglos XIX y XX. Con todo, al presente, este conjunto paisajístico, urbanístico, arquitectónico y artístico es solo un reflejo lejano de lo que fue en época moderna, cuando su cuidado recaía bajo la autoridad de la *Fàbrica nova del riu*.

En las próximas líneas analizaremos dos clases de actuaciones que fueron llevadas a cabo por esta junta municipal y las interpretaremos como resultados de una utopía colectiva bien determinada (ROSSELLÓ, CHAPAPRÍA, 2000: 59-133). Nos referimos, por un lado, a la implicación de la *Fàbrica* en la conmemoración festiva de los principales protagonistas de la devoción valenciana y, por el otro, a la encarnación artística de estos personajes en los espacios que la junta administraba directamente. Como se ve, se trata de asuntos que atañen a la que Paolo Sica (1977) definió “ciudad real”; sin embargo, demostraremos que sus principales aspiraciones fueron construir una idea utópica de ciudad y exhibirla ante los ojos del mundo.

La razón de los esfuerzos de la *Fàbrica nova del riu* por difundir la imagen de una ciudad soñada estriba en su misma condición política. Como Aragón, Navarra,

Cataluña, Sicilia, Nápoles y Flandes, también el reino de Valencia participaba de la Monarquía Hispánica *æque principaliter*, es decir, manteniendo sus instituciones, leyes y privilegios (ELLIOTT, 1992: 48-71). Los soberanos de esta compleja máquina policéntrica debían preservar sus órganos representativos, evitar la introducción de cambios inesperados y, en definitiva, respetar su estatus e identidad (CARDIM, HERZOG, RUIZ IBÁÑEZ, SABATINI, 2012). Por su parte, Valencia no debía escatimar recursos para demostrar y legitimar su unicidad frente a la constante búsqueda de fórmulas que incrementasen la homogenización de los distintos reinos que componían esta “monarquía de las naciones” (ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, GARCÍA GARCÍA, 2004).

Una de estas fórmulas fue la *Pietas Austriaca*, promovida por los exponentes de las dos ramas de la dinastía habsbúrgica para construir sobre un único fundamento confesional una identidad compartida entre sus reinos y señoríos (MÍNGUEZ, RODRÍGUEZ MOYA, 2018). Sin embargo, jamás esta “razón de religión” consiguió convertirse en un imperialismo devocional, porque, al lado de las devociones universalmente promocionadas por la casa reinante, persistió una infinidad de cultos privados, íntimos y locales impulsados desde abajo por las órdenes religiosas, los prelados, cabildos municipales y corporaciones. Dentro de esta “monarquía de las devociones” (ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, QUIRÓS ROSADO, SANFUENTES ECHEVERRÍA, 2023: 262-269), tal como hicieron otras ciudades,¹ Valencia se esforzó de resguardar sus mitos colectivos y sus símbolos religiosos y transmitir una representación idealizada de sí misma como ciudad santa y evangélica.

Origen y funcionamiento de la *Fàbrica nova del riu*

Las aguas del río Turia brotan en la muela de San Juan en Guadalaviar, en la región de Teruel, y recorren unos 280 kilómetros antes de desembocar en el Mediterráneo. En el 138 a.C., en una isla pantanosa bañada por este río, los romanos fundaron la ciudad de *Valentia Edetanorum*. Las aguas limosas del Turia aseguraron la fertilidad del *ager* que rodeaba la urbe romana (CARMONA GONZÁLEZ, GRAU ALMERO, 2009: 21-32). Entre los siglos VIII y XIII los musulmanes la aprovecharon al máximo, creando una red de diques y acequias que sigue funcionando en la

¹ Por ejemplo, Madrid (COTILLO TORREJÓN, 2020, 397-426) o Barcelona (DILLA MATRÍ, 2020, 43-58).

actualidad y, así, aseguraron la vocación agrícola de la huerta valenciana. Además, sobre el cauce del Turia, construyeron las primeras pasarelas que permitían acceder al centro urbano (BARCELÓ, 2000: 40-50).

Tras la conquista de Valencia por los ejércitos cristianos en 1238, el rey Jaime I cedió la propiedad de las acequias a los campesinos, que se la pasaron de generación en generación hasta la fecha. Asimismo, el soberano cedió todas las murallas, los fosos y las aguas que procedían del río, de las acequias o de las fuentes de la ciudad al *Consell* que, por eso, podía administrarlas y disponer de ellas libremente.

En 1358, mientras por voluntad de Pedro IV el Ceremonioso se construía una nueva y más amplia muralla, una riada afectó gravemente la ciudad y los muros ya construidos. En consecuencia, el rey promovió la creación de la *Fàbrica de murs i valls*, una junta municipal responsable de la administración y el mantenimiento de todas las infraestructuras de la ciudad (MELIÓ URIBE, 1991). Durante las décadas siguientes, la *Fàbrica* reparó todas las estructuras dañadas por la riada de 1358 y, para 1370, la muralla estaba terminada.

La junta actuó también en el cauce del Turia, impulsando la construcción de sendas pasarelas de madera y de tres puentes de piedra: el de la Trinidad fue realizado entre 1401 y 1407 por Pere de Bonuehi y Guillem de Solanes; el de Serranos fue erigido por Juan Bautista Corbera en tan solo un año entre 1517 y 1518; y, antes de 1563, se edificó también el puente de *Santa Creu* (ARCINIEGA GARCÍA, 2015, 21-34). La conocida vista de Antoon van den Wijngaerde de este mismo año ofrece una preciosa instantánea de este momento en el que Valencia aparece claramente como una ciudad ceñida por su río y por la red de acequias que manan de él.²

El 20 de octubre de 1589 el Turia volvió a desbordarse, provocando daños ingentes. El rey Felipe II pidió al gobierno municipal que analizase lo ocurrido y tomase las medidas necesarias para evitar desastres similares en el futuro. El *Consell* optó por fabricar grandes paredones en todo el cauce y creó una nueva junta para que se encargase específicamente del mantenimiento del río. Esta junta tomó el nombre de *Fàbrica nova del riu* y, desde entonces, la anterior pasaría a llamarse *Fàbrica vella*.

Para asegurar los fondos necesarios a sus actuaciones, el 18 de junio de 1590 el gobierno municipal introdujo la *nova sisa de les carns*, una tasa sobre la carne, que

² Antoon van den Wijngaerde, *Vista de Valencia desde el norte*, 1563, 478 x 372 mm, Biblioteca Nacional de Austria, Viena (sign. Cod. Min. 41). Véase: (KAGAN, 2008).

causó la inmediata reacción del estamento eclesiástico, que se consideraba exentado. Eso dio comienzo a un pleito, que finalizó en 1602 gracias a una bula papal de Clemente VIII que ordenaba, como compensación para el mantenimiento de la tasa, la incorporación de un eclesiástico a la *Fàbrica*. Este dato no debe pasar desapercibido: como tendremos ocasión de observar, aunque el *obrer canonge del riu* cumplió prevalentemente la función de garantizar el correcto empleo de lo recaudado, cada vez más frecuentemente se interpuso en los aspectos más operacionales de la junta.

Tras su fundación, la *Fàbrica nova* emprendió la edificación de los pretils del cauce y acometió la transformación de las dos pasarelas de madera que aún existían en el río en sendos puentes de piedra (RODRIGO MOLINA, 2011: 87-108). Entre 1592 y 1596 Pere Tarcona edificó el del Mar, remitiéndose al proyecto de Francisco Figuerola. Las obras del puente del Real empezaron en 1594 y se concluyeron a tiempo para las bodas de Felipe III y Margarita de Austria, que se celebraron en Valencia cinco años después. Entre 1603 y 1607 la *Fàbrica nova* amplió también el puente de *Santa Creu*, que desde entonces se conocería como *pont nou*. El plano axonométrico de la ciudad firmado por Antonio Mancelli en 1608 muestra el estado del cauce en este momento:³ sus paredones estaban casi terminados y todos tenían las características bolas decorativas de piedra; rampas y escaleras permitían bajar al río para su cuidado; en los puentes de piedra se comienzan a entrever los humilladeros y las esculturas que los estaban ocupando progresivamente.

La *Fàbrica nova* y la piedad valenciana

El primer aspecto que se desprende de la documentación, sobre el cual queremos hacer hincapié, es la constante intervención de la *Fàbrica nova del riu* en cuestiones no directamente relacionados con su función y que interesaban, más bien, el quehacer cotidiano de la ciudadanía. Se observa, por ejemplo, la sistemática donación de materiales de construcción a otras instituciones de la ciudad. El primer caso data del 11 de abril de 1606, cuando la junta acordó donar al convento de San Francisco cien carros de piedra para la erección de su torre campanario.⁴ Solo algunos días después, hizo otra

³ Antonio Mancelli, *Nobilis ac regia civitas Valentiae in Hispania*, 1608, Archivo Histórico Municipal, Valencia.

⁴ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.12, f. 74v.

entrega al convento de Nuestra Señora del Favor.⁵ Los quince carros de piedra se ofrecieron para algunas reformas arquitectónicas que se estaban llevando a cabo en el cenobio. El 29 de mayo de 1607 la junta aceptó una petición del convento de San Agustín, que necesitaba reconstruir algunas estructuras que habían colapsado.⁶ En esta ocasión, los materiales fueron concedidos de acuerdo con los precedentes del año anterior y, sobre todo, con la bula de papa Clemente VIII, que declaraba posible este tipo de donaciones siempre y cuando se realizasen con los fondos de la *Fàbrica nova del riu*, pero no con los de la *Fàbrica vella*.

Eso demuestra que el origen de los donativos eran las entradas de la *nova sisa de les carns* y explica también porque todas ellas se destinaron a instituciones y edificios religiosos, creemos, con la mediación del *obrer canonge del riu*. Para confirmarlo, mencionaremos un último episodio que nos parece paradigmático. El 31 de octubre de 1633 los oficiales fueron informados de que el capítulo de canónigos de la catedral no encontraba la madera necesaria para la construcción de un nuevo órgano y decidieron donársela.⁷ Por otra parte, si es cierto que los donativos fueron habituales, el robo estaba punido de manera resolutiva. Por esta razón, cada cierto tiempo la junta pedía al *Consell* de recordar públicamente que el robo de las bolas que ornaban los pretils del río estaba punido nada menos que con la excomunión.⁸

Con todo, es en el calendario litúrgico de la *Fàbrica nova del riu* donde más se notan la influencia de la fe en sus ocupaciones y, viceversa, el ascendente de la junta en la vida piadosa de la ciudad. Durante la Edad Moderna, el transcurrir del tiempo estaba marcado por las celebraciones religiosas e incluso los órganos seculares estructuraban sus actividades en torno a ellas (HUIZINGA, 2001: 13-42). De cara a su desarrollo, la *Fàbrica nova* proveía a sus miembros de los útiles para las *enceses* o *lluminàries* que embellecían sus casas en vísperas de la fiesta o eran traídas en procesión.

Originariamente, el calendario litúrgico de la *Fàbrica nova* constaba de tres festividades. Puesto que su anualidad empezaba con el nombramiento de un nuevo *clavari* en el mes de junio, la primera tenía lugar el 9 de octubre. Ese día era el

⁵ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.12, f. 78v, 28 de abril de 1606.

⁶ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.13, f. 97v.

⁷ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.31, sin folios.

⁸ Véase, por ejemplo, *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.31, sin folios, 23 de julio de 1633.

onomástico del obispo parisino san Dionisio, pero, sobre todo, el aniversario de la entrada triunfal a Valencia de las tropas de Jaume I y del consecuente restablecimiento del cristianismo en ella. Durante siglos, esta fue la celebración cívica más importante de la ciudad. Particularmente grandiosas fueron las oficiadas en los centenarios de la Reconquista. Los libros de acuerdos la *Fàbrica* no nos brinda información destacada al respecto, pero sí lo hacen las relaciones festivas de los años 1638 (ORTÍ, 1640) y 1738 (ORTÍ Y MAYOR, 1740).

Vista la implicación de la junta en las celebraciones, no es un caso que, entre los versos de las composiciones poéticas y musicales, el río Turia se presentase constantemente como metonimia de la ciudad. Por ejemplo, el altar efímero realizado por los carmelitas para las fiestas de 1638 estaba acompañado por un grupo de “diestros músicos” que, al acercarse de la procesión, recitaron el siguiente romance:

“A coger flores el Alva / ha madrugado al Carmelo / por conceder al Octubre / del Abril privilegios. / En sus floridos jardines / tal artificio ha dispuesto, / que por fértil ya no es monte, / sino por glorioso Cielo. / Eclipsando medias lunas, / que obscuras tinieblas fueron, / oy celebra la vitoria, / de quien es Dionisio el dueño. / Al Turia dan parabienes / las aves con sus gorjeos, / los cristales con su risa, / y las flores con su aliento. / Después de los años mil / a su camino primero / buelve el agua, y estas glorias / después de los años cuento. / Aguas, flores, peces, plantas, / su ventura conociendo, / de los tiempos dan las glorias / al que es dueño de los tiempos. / Al cabo de los años mil, / buelven las aguas por do solían ir, / Mas el Turia en su centro / a sus glorias se buelve de ciento en ciento” (ORTÍ, 1640, 32v-33r).

Valencia fue definida como la ciudad “a quien el Turia con cristales combida a que se mire en el espejo rondándola galán” (ORTÍ Y MAYOR, 1740: 416-417) en el laberinto expuesto en la plaza del Mercado en 1738.

La segunda festividad del calendario de la *Fàbrica* era el 22 de enero, día de san Vicente Mártir, el diácono hispanorromano martirizado en Valencia en torno al 304. A su tocayo, san Vicente Ferrer, se dedicaba la tercera fiesta, que, como en la actualidad, caía el segundo lunes después del Domingo de Resurrección. El fraile dominico era considerado como el hijo más destacado de la ciudad de Valencia, pues allí había nacido en 1350. En 1455 el pontífice setabense Calixto III lo había canonizado. Por eso, no sorprende que la *Fàbrica nova del riu* lo haya elegido su patrono y esta es la razón por la que aparece en el frontispicio de la segunda parte del volumen publicado por el abogado de la ciudad Josep Llop en 1675 para relatar la historia y el funcionamiento de las dos *Fàbricas* (**Fig. N°1**). El grabado muestra la ciudad idealizada y rodeada por las

aguas del río, las armas de la ciudad y del reino y, sobre todo, a san Vicente Ferrer representado como el Ángel del Apocalipsis. No está firmado, pero no es arriesgado atribuirlo al autor del frontispicio de la primera parte del volumen, Francisco Quesádez, quien floreció en Valencia durante la segunda mitad del siglo XVII, cumpliendo las funciones de artista municipal.

Figura N° 1: Francisco Quesádez (atr.), *San Vicente Ferrer como Ángel del Apocalipsis sobrevolando la ciudad de Valencia*, 1675, frontispicio de la segunda parte del *De la institucio* [...] de les Ill[ustres] fabriques Vella dita de Murs e Valls y Noua dita del Riu de la Ciut[at] de Valen[cia] de Josep Llop.



Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Como para el *nou d'octubre*, las relaciones festivas nos permiten apreciar el protagonismo del río en las celebraciones de los centenarios de la canonización del santo valenciano. La crónica de las de 1655 fue escrita por Marco Antonio Ortí y rebosa de las habituales menciones metonímicas al Turia. Muy sugerente es la descripción del *tableau vivant* que se ejecutó al paso de la reliquia del santo por la calle de San Vicente, a la altura de la iglesia de San Martín, donde “se vio en el ayre una Ninfa, que representava la Ciudad de Valencia, riquísimamente vestida, acompañada de otras

uatro del Turia” (ORTÍ, 1656, 225). Probablemente las cuatro ninfas aludían a las acequias de Rovella, Favara, Mislata y Manises que fluían en el lado oeste del río. Fuera como fuese, las cinco figurantas recitaron un romance en valenciano, alabando las virtudes de la ciudad soñada, que destacaba entre las demás por “*tenir per fill a un Angel*” (ORTÍ, 1656: 227).

Con todo, las fiestas para el centenario de 1755 fueron las que ocasionaron uno de los más grandiosos aprovechamientos del Turia como espacio celebrativo (MÍNGUEZ, 1988-1989: 55-69). Se construyeron diques para contener las aguas entre los puentes del Real y de la Trinidad y se revistieron los paredones de gradas para acomodación del público. De esta manera, esta sección del río fue transformada provisionalmente en una naumaquia. En los extremos del puente del Real se levantaron también dos castillos de fuego, emulando el Vesubio y el Parnaso. Todo el espacio se alumbró mediante farolas, velas y fuegos artificiales y en el ambiente resonó constantemente la música marcial de los clarines y de los cañones. A lo largo de dos días, este entorno natural transfigurado por los ingeniosos artefactos festivos sirvió de escenario para corridas de gansos y naves, pescas, justas y batallas navales entre moros y cristianos. Un grabado realizado por Carlos Francia según dibujo de José Vergara para ilustrar la crónica de Tomás Serrano (1762) nos ofrece una instantánea de este evento transcendental para la difusión de una imagen de ciudad metamorfoseada en un campo de batalla donde la fe acaba triunfando.

Durante casi un siglo, las fiestas del *nou d’octubre*, de san Vicente Mártir y san Vicente Ferrer conformaron el calendario oficial de la *Fàbrica nova del riu*. El 21 de agosto de 1671 la junta resolvió participar en las festividades para la canonización de Luis Beltrán, otro hijo de la ciudad, pues allí había nacido en 1526, siendo bautizado en la misma pila de la iglesia de San Esteban donde Vicente Ferrer había recibido las aguas bautismales.⁹ A partir de entonces, la junta celebró anualmente su onomástico, que caía en el aniversario de su fallecimiento, es decir, el 9 de octubre, coincidiendo con el aniversario de la Reconquista.

El 2 de mayo de 1686 una quinta celebración se añadió al calendario de la *Fàbrica*. Tendría lugar cada segundo domingo de este mes y se centraría en la Virgen de

⁹ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.36, ff. 142v-144v.

los Desamparados.¹⁰ El 19 de noviembre de 1687 un sexto y último aniversario se incorporó al calendario de la junta.¹¹ Se trataba del día onomástico de santo Tomás de Villanueva, fraile agustino que guio la diócesis valenciana entre 1544 y su muerte en 1555. Se celebraba el 10 de octubre, lo cual significa que, desde la víspera del 9 hasta el 10 de octubre, los oficiales de la *Fàbrica nova del riu* conmemoraban sin interrupción algunos de los símbolos y de las devociones más destacadas de su identidad local.

Debía de creerse firmemente que la participación de los oficiales de la junta en estas celebraciones y principalmente en las de carácter religioso aseguraría la protección divina sobre el río y ampararía la ciudad de las riadas. Por los mismos motivos de carácter profiláctico, en las patentes de sanidad de las aguas expedidas cada año por el *Consell* encontramos las efigies de estos mismos santos, sobrevolando la ciudad y su río (GIL ALBARRACÍN, 2023, 9-40) (**Fig. N°2**). No obstante, creemos que los beneficios apotropaicos que se esperaban de estas celebraciones no son suficientes para explicar su singularidad, porque las seis fiestas no conmemoraban acontecimientos o devociones genéricos, sino que eran un reflejo evidente del fervor cívico y de una piedad esencialmente localista. Profundicemos en el caso de la Virgen de los Desamparados para probar esta hipótesis.

Figura N° 2: Hipólito Rovira, *Patente de sanidad de las aguas del río Turia, 11 de diciembre de 1723.*



Fuente: Archivo Histórico, Barcelona.

¹⁰ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río.* AHM, II.II.38, ff. 25r-25v.

¹¹ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río.* AHM, II.II.38, ff. 43r-43v.

El papel de Valencia en la añosa defensa del culto mariano y del dogma inmaculista es abundantemente conocido (GONZÁLEZ TORNEL, 2020). En este sentido, la ciudad acataba con plenitud los argumentos de la *Pietas Austriaca*: durante siglos, las dos ramas de la dinastía habsbúrgica justificaron sus ambiciones globalizantes con vistas a proteger el sacramento eucarístico y el culto de la Virgen. Por su parte, muchos gobiernos locales se implicaron en este proyecto universal; pero, en el constante juego entre lo universal y lo local, no olvidaron tampoco de moldear sus identidades cívicas y construir los símbolos de una narración peculiar.

A raíz de ello, es el caso de recordar que la Virgen de los Desamparados no es una Virgen cualquiera. Es una escultura *sine manu facta*, es decir, no realizada por intervención humana. De hecho, según la tradición, la habían tallado unos ángeles disfrazados de peregrinos que desaparecieron una vez completada la obra (PERTEGÁS, 1922). Pensada para ocupar una posición horizontal de la cual deriva su característica joroba, la talla acompañaba los ataúdes de los pobres amparados por la Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes.

A lo largo de los siglos, la veneración que el pueblo le tributaba, la edificación de una nueva y más grandiosa capilla para albergarla y los repetidos milagros que cumplía contribuyeron a activar el aura de la talla y la transformaron en el icono exclusivo de los valencianos (FREEDBERG, 1992: 107-126). Por esta razón, tras la institución de la Nueva Planta y la abolición de los fueros valencianos, la centralización y homogenización llevadas a cabo por el gobierno borbónico debieron pasar también por la resignificación del que había sido un poderoso símbolo localista. El 24 de abril de 1708, en vísperas de las celebraciones de la Virgen de los Desamparados, la *Fàbrica nova* decidió que, desde entonces, este día se habría dedicado a la conmemoración de la victoria de Almansa, puesto que esta se había concretado justo en el día en que se acostumbraba a celebrar la Virgen de los Desamparados.¹²

Mediante esta estrategia, los intereses centralizadores de la nueva dinastía ocultaron uno de los principales símbolos de la identidad urbana. Y el caso de la Virgen no fue el único. En efecto, todos los pagos de los gastos para la participación de los

¹² *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.40, f. 9r.

oficiales de la *Fàbrica* en las ceremonias religiosas y cívicas que hemos analizado en este apartado desaparecieron paulatinamente del mapa documental. Esto no significa que los oficiales dejaran de asistir a ellas, pero ya no recibían el reembolso de parte de la *Fàbrica nova*, lo cual demuestra su progresiva secularización.

La encarnación artística de la ciudad confesional

La documentación analizada en el apartado anterior ha dejado claro que la *Fàbrica nova del riu* no se interesó exclusivamente en actividades relacionadas con el mantenimiento de las infraestructuras fluviales, porque, a lo largo de toda su historia, fue consciente del elevado valor simbólico del entorno que administraba. Por las mismas razones, sus actuaciones no se limitaron a la construcción y al cuidado de puentes y pretils, sino que implicaron también su embellecimiento, con vistas, según nos preocuparemos de demostrar, a convertir el Turia en el más majestuoso escaparate de la ciudad confesional soñada. La principal herramienta que utilizó para este objetivo fue la escultura pública (GIL, PALACIOS, 2000).

La constante adición de esculturas a los puentes y paredones del río Turia constituye una de las páginas más fascinantes de la Historia del Arte Valenciano y sería verdaderamente complicado reseñarla por completo en pocas líneas.¹³ En las próximas líneas nos limitaremos a resumirla y, después, nos centraremos en los aspectos que nos parecen más interesantes para demostrar nuestra hipótesis.

Al parecer, en origen, los puentes de piedra y las pasarelas de madera que atravesaban el Turia fueron ornados mediante las tradicionales cruces de término que se utilizaban también para señalar las entradas a una ciudad o un pueblo y mostrar la religiosidad de sus habitantes (MOCHOLÍ MARTÍNEZ, 2018: 183-193). En efecto, en 1539 el picapedrero Juan Bautista Corbera y el ingeniero Juan Gilart construyeron en el puente de Serranos un casilicio triangular para albergar la cruz patriarcal de la cercana iglesia de San Bartolomé. Otra cruz decoró el puente del Mar y el 28 de octubre de 1596 el picapedrero Francisco Figuerola finalizó su casilicio.¹⁴ Las últimas dos debieron de instalarse en el *pont nou* en torno a 1607, pues aparecen en el plano de Antonio Mancelli.

¹³ Remitimos al mencionado volumen de Rafael Gil y Carmen Palacios (2000) y a otros estudios que se han centrado en espacios concretos (CARRERES I DE CALATAYUD, 1934a, 57-65; 1934b, 109-121; 1935a, 39-53; 1935b, 97-104; 1935c, 154-163; CARRERES ZACARÉS, 1935, 210-218).

¹⁴ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fàbrica nueva del río*. AHM, II.11.4, ff. 47r-47v.

Hacia finales del siglo XVII la manera de abordar la decoración de los puentes cambió radicalmente. El 14 de julio de 1598 se acometió el embellecimiento del puente del Real con vistas a la entrada triunfal de Felipe III y Margarita de Austria.¹⁵ Los oficiales ordenaron la construcción de “*dos pirámides [...] la una per al un cap del pont del real y l'altra per l'altre capont del real y en la una se pose S. Vicent Ferrery en l'altra S. Vicent Martir*”.¹⁶ Vicente Lleonart Esteve realizó estas esculturas en 1603 y entre 1683 y 1684 se alojaron en sendos casilicios financiados por el arzobispo fray Juan Tomás de Rocabertí (**Fig. N°3**).¹⁷ Desde entonces y hasta finales del siglo XVIII, se colocaron múltiples esculturas de santos en los puentes y paredones del río Turia y, en ocasiones, fueron protegidas también por sendos casilicios. A continuación, resumiremos este proceso, recorriendo el río de este a oeste.

Figura N°3: Puerta y puente del Real con los casilicios de los santos Vicente Ferrer y Mártir, ca. 1850.



Fuente: Archivo Histórico Municipal, Valencia (A.71.9/2).

¹⁵ Las entradas, las bodas y los relativos festejos fueron relatados en una crónica de autor anónimo, titulada *Tratado copioso y verdadero, de la determinacio[n] del gran Monarcha Phelipe II, para el casamiento del III, co[n] la Serenissima Margarita de Austria, y entradas de sus Magestades y Grandes por su orden en esta ciudad de Valencia con las libreas, galas y fiestas q[ue] se hizieron*, publicado en Valencia en 1599.

¹⁶ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.6, f. 12v.

¹⁷ Lleonart Esteve cobró su última paga el 16 de septiembre de 1603 (*Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.10, ff. 22v-23r).

El puente del Mar albergó dos casilicios con las estatuas de san Pascual Bailón y la Virgen de los Desamparados. La primera había sido realizada por un escultor anónimo en 1677; la otra fue esculpida por Francisco Vergara el Mayor en 1720.¹⁸ En 1775 una riada destruyó parcialmente el puente y dañó la escultura, que fue reemplazada por otra de Francisco Sanchis en 1782.¹⁹

El puente de la Trinidad acogió sus primeras efigies en 1722. Habían sido sufragadas por el canónigo de la catedral Jaime Cervera y representaban a los mártires mozárabes Bernardo, María y Gracia.²⁰ En 1692 el escultor Leonardo Julio Capuz había realizado un grupo escultórico con el Santo Cristo de El Salvador y santo Tomás de Villanueva, que se colocó en el pretil que está entre este puente y el de Serranos.

Como vimos, desde 1539 este último contaba con un humilladero con la cruz patriarcal de la iglesia de San Bartolomé. Dañado en 1771, fue sustituido con un casilicio con la imagen de la Virgen de la Merced.²¹ En torno a 1799, en su tejado se colocaron también las efigies de san Pedro Pascual, fray Gilabert Jofré y Teresa Gil de Vidaure (ORELLANA, 1987, II, 544-545). En el frente opuesto, en 1670, el escultor Pere Lleonart Esteve había levantado un segundo casilicio con la imagen de san Pedro Nolasco.²²

Desde 1694, el más reciente de los puentes históricos del Turia, el *pont nou*, albergó las esculturas de los santos Tomás de Villanueva y Luis Beltrán, que habían sido realizadas en Génova por Giacomo Antonio Ponzanelli con la mediación del *obrer canonge del riu* Antonio Pontons.²³ Para finalizar, es necesario mencionar la estatua de

¹⁸ La escultura fue vista en el estudio de Vergara el 22 de noviembre de este año. El 14 de enero de 1721 su basamento estaba listo para recibir la pieza (*Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.43, f. 14r-14v y 15r).

¹⁹ El 14 de agosto de este año Sanchis recibió 350 libras a cuenta de esta pieza y de la restauración de la estatua de san Pascual Bailón (*Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.62, f. 206v-207v).

²⁰ El grupo escultórico fue encargado el 23 de enero de 1688 y completado antes del 5 de septiembre de 1692 (*Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.38, ff. 46v-47r y II.11.39, ff. 6v-7r).

²¹ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.52, f. 257r, 5 de octubre de 1771.

²² *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.36, ff. 111r-111v, 21 de enero de 1670. La escultura había sido donada por el vecino Andreu Sanchis.

²³ La escultura de san Luis llegó en el Grao de Valencia antes del 16 de junio de 1693 y fue instalada en el *pont nou* el 16 de febrero de 1694. La otra llegó antes del 3 de julio de este mismo año y fue colocada antes del 15 de septiembre (*Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.11.39, ff. 11v-12r, 18r-18v, 22r-22v, 23r-23v).

san Pedro Pascual que fue realizada en 1761 por Tomás Llorens para el paredón cercano al antiguo *azud de Rovella*, en el hodierno Paseo de la Petxina.²⁴

Ya de por sí, este rápido repaso muestra que la elección de los personajes representados mediante las esculturas que ocuparon el cauce del río Turia no fue casual. Se trataba, en su gran mayoría, de imágenes de santos que, como las cruces de términos, servían para anunciar la religiosidad local a los que se preparaban a cruzar su frontera. Asimismo, cumplían funciones apotropaicas contra las avenidas del río. Con todo, su finalidad más importante fue exaltar la santidad valenciana y exhibir a sus principales representantes. De hecho, Vicente Ferrer y Vicente Mártir, Pascual Bailón, Pedro Pascual, los mártires de Alzira, Luis Beltrán y Gilabert Jofré, no eran solamente santos o venerados, sino, sobre todo, “*fills i protectors d’aquesta il·lustre ciutat i regne*”.²⁵

El mercedario Pedro Pascual es un buen ejemplo al respecto (ZURIAGA SENENT, 2019: 315-344). Había nacido en Valencia entre 1220 y 1227 y había sido canónigo de la catedral hasta su nombramiento como obispo de Jaén. El 6 de diciembre de 1300 fue martirizado en Granada, siendo beatificado por papa Clemente X en 1671. Como se vio, casi un siglo después, se levantó su efigie en el cauce del Turia. En la dedicatoria leemos que “exaltó y ennobleció al gobierno y al pueblo valenciano” - *ornavit nobilitavitque S.P.Q.V.*- y que el monumento fue encargado contra “los daños ocasionados por el río” -*versus fluminis iniuriam*-. En efecto, las consecuencias de la riada del 16 de septiembre de 1731 habían sugerido a los oficiales de la *Fàbrica* de fortificar los pretiles entre el *pont nou* y las acequias de Favara y Rovella, es decir, en la sección del cauce donde años después se colocaría el monumento. De acuerdo con la intención de los oficiales, la intercesión de san Pedro Pascual habría evitado desastres similares en el futuro.

En realidad, la relación entre el mercedario valenciano y el Turia no era una novedad. En 1671, año de su beatificación, Baltasar Sapena había publicado su hagiografía y la había titulado *La cándida flor del Turia*, porque, explicaba, “nació en sus floridas riberas” (SAPENA, 1671: sin página). En efecto, en el frontispicio del

²⁴ El proyecto para su basamento triangular había sido realizado por el arquitecto Felipe Rubio, quien cobró por ello el 19 de febrero de 1761. El 5 de octubre del mismo año la escultura estaba ya en su sitio (*Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.52, f. 95r y 183v-184r).

²⁵ Dicho de san Luis Beltrán en *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.36, f. 142v).

volumen, el santo está simbolizado por una cándida azucena, lamida por las aguas de la alegoría del Turia (**Fig. N°4**). No nos parece casual que el grabado fuera realizado por Francisco Quesádez, autor de otra obra relacionada con la *Fàbrica nova del riu* a la cual ya hemos aludido (**Fig. N°1**).

Figura N°4: Francisco Quesádez, *La cantidad flor del Turia acompañada por las alegorías del río, del Tiempo y de la Fama*, 1671, frontispicio de *La cándida flor del Turia* de Baltasar Sapena.



Fuente: Biblioteca Digital Hispánica.

En las primeras páginas del volumen, Sapena se benefició de las efigies sagradas de los puentes del río para exaltar a los otros santos que habían nacido en Valencia y ensalzar la ciudad:

“Ciñen las fuertes murallas, guarnece[n]la robustos torreones, y trece puertas la magnifican, de las quales a las cinco que se mira[n] la hermosura en el espejo del Río, da[n] magestuoso passo otras tantas Puentes, que en hermosa arquitectura de picadas piedras flechan admiraciones al Mundo con sus Arcos, y señorean la admiración del Orbe con sus ojos [...] y todas la causan [la envidia] a Menfis en las Christianas ahujas que la devoció[n] Valenciana le erige, avie[n]do levantado en la del Real las estatuas de sus dos Patrones Vicentes, en donde con valiente escultura venció el cincel las rebeldías del mármol, en lo bien cortado de sus Imágenes; a quienes no es inferior en los primores la que en la Puente de Serranos acaba de colocar del glorioso Patriarca San Pedro Nolasco, esta Nobilísima, y siempre Leal Ciudad de Valencia” (SAPENA, 1671: 4-5).

Es cierto que algunas de las imágenes que se alojaron en el cauce del río Turia no representaban a personajes de origen valenciano; pero, aun así, su presencia se debió al

mismo fervor localista. Así, por ejemplo, la efigie de san Pedro Nolasco fue puesta “*en memoria de haber tengut lo dit sant revelacio de la conquista de la present ciutat y Regne y haver arriuat y acompañat en ella al Rey en Jaume conquistador*”.²⁶ La misma tradición explica también la presencia de la imagen de la Virgen de la Merced, titular de la orden religiosa fundada por Nolasco, en el casilicio que tenía enfrente en el puente de Serranos. Asimismo, el recuerdo de la Reconquista justifica la estatua de Teresa Gil de Vidaure, que había sido esposa de Jaume el Conquistador. Además, sus restos estaban enterrados en el convento de la Zaidía, justo enfrente del puente que albergaba su imagen. Allí, su cuerpo incorrupto actuó milagros hasta la destrucción del monasterio en el siglo XIX.

Tampoco Tomás de Villanueva tenía origen valenciano, pero había sido obispo de Valencia entre 1544 y su muerte en 1555. Ya hemos visto que, desde 1687, el día de su onomástico se unió a las celebraciones que conformaron el calendario de la *Fàbrica nova del riu*. Solo pocos años después, sus oficiales honraron al santo agustino con dos esculturas: la primera fue realizada por Leonardo Julio Capuz en 1692; la segunda, por Ponzanelli en 1694. La primera merece ahora nuestra atención. Representaba al obispo en adoración del Santo Cristo de El Salvador, una talla del siglo XIII que, según la tradición, cruzó el Mediterráneo y llegó a Valencia, siendo recuperada de las aguas del Turia el 9 de noviembre de 1250.²⁷ El grupo escultórico de 1692 pretendía conmemorar ese evento milagroso justo en el lugar donde había ocurrido. La intensa relación entre el Crucifijo y la ciudad de Valencia no fue marcada únicamente por su ubicación y por la presencia del obispo Tomás de Villanueva: pocos días después de la colocación de la pieza, los oficiales pidieron a Capuz que le añadiese la estatua de un ángel con el escudo del municipio.²⁸

Dejando aparte su relación con Valencia por nacimiento o por méritos, algunos santos recibieron su imagen en el Turia por protagonizar las causas de canonización en curso. En este sentido, sus efigies servían como apoyos visuales de tales procesos. Dos

²⁶ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.36, ff. 111r-111v, 21 de enero de 1670.

²⁷ El grupo escultórico fue destruido en algún momento entre el siglo XIX y la Guerra Civil. Conocemos su aspecto solo gracias a un anónimo grabado que ilustra el manuscrito de Antonio Suárez *Las cosas notables de Valencia desde el año 1770*, conservado en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València (sign. Manuscripts, 103[1]).

²⁸ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.39, ff. 7r-7v, 25 de septiembre de 1692.

casos ilustran excelentemente esta cuestión. Pocos años después de que las estatuas de Vicente Lleonart Esteve de los santos Vicente Ferrer y Vicente Mártir se instalaron en el puente del Real, los oficiales decidieron sustituirlas por no ser “*tan idonees y suficients ni bien acabats quant conve a la reverencia de dits gloriosos sants y policia de dita y pressent ciutat*”.²⁹ Las nuevas esculturas tendrían que realizarse en Génova con otras dos de los santos Luis de Tolosa y Luis de Beltrán con el propósito de crear dos parejas de santos tocayos. Con esta intención, los oficiales pidieron al pintor de la ciudad Juan de Sariñena “*dos dibuixos de dits gloriosos Sants Vicents Ferrer et Marte et [...] altres dos dibuixos dels gloriosos sants Loys bisbe y Loys Bertran et [...] una testa al natural de la vera efigie de dit glorios Loys Bertran*”. El proyecto avanzó, pero las esculturas nunca llegaron a Valencia (NAVARRO-RICO, 2020: 1251-1261).

Más allá de las razones onomásticas, la elección de Luis de Tolosa como sujeto de una de las nuevas piezas no debe sorprender. De hecho, sus restos descansaban en la catedral de Valencia, donde los había traído Alfonso V el Magnánimo. Por su parte, Luis Beltrán era otro santo natural de la ciudad. Allí había nacido en 1526, siendo bautizado en la iglesia de San Esteban y, según la tradición, en la misma pila donde Vicente Ferrer había recibido las aguas bautismales. Papa Pablo V lo había beatificado en 1608 y no es baladí que, apenas dos años después, estando aún sobre la mesa su causa de canonización, los oficiales de la *Fàbrica* pidiesen una escultura que correspondiese con la “*vera efigie*” de este santo *en fieri*. Tampoco es casual que el dibujo preparatorio para este retrato oficial se le pidiese a Juan de Sariñena, quien había realizado el verdadero retrato de Beltrán durante su velatorio en 1581 (PUIG SANCHIS, FRANCO LLOPIS, 2014, 31-46).

El segundo ejemplo que traeremos a colación se refiere a Bernardo, María y Gracia, mártires oriundos de Alzira. Como sabemos, sus esculturas se encontraban en el puente de la Trinidad y las había financiado el canónigo Jaime Cervera en 1722. Algunos años antes, en 1707, Cervera había publicado un volumen titulado *Las tres purpuras de Alzira*, que pretendía demostrar el culto inmemorial de los tres alcireños e impulsar su causa de canonización. Sorprendentemente, el frontispicio del volumen, obra excelente de Hipólito Rovira, muestra a Bernardo sobrevolando el río Turia, donde destacan claramente la puerta y el puente de Serranos (**Fig. N°5**). No es posible saber si

²⁹ *Libros de cuentas, cartas de pago y acuerdos de la Fábrica nueva del río*. AHM, II.II.14, sin folios, 8 de enero de 1610.

ya en 1707 Cervera pensaba financiar un grupo escultórico de los tres santos; pero, es acertado suponer que tanto la publicación de *Las tres purpuras* como la estatua del puente de la Trinidad respondían a un mismo proyecto en el cual el río Turia tenía un papel central.

Figura N°5: Hipólito Rovira, *San Bernardo de Alzira sobrevolando la ciudad de Valencia, 1707*, en *Las tres púrpuras* de Alzira de Jaime Cervera.



Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Todos los ejemplos que hemos analizado en este apartado nos han servido para demostrar que la labor decorativa llevada a cabo por la *Fàbrica nova* en el cauce del río Turia de Valencia tuvo objetivos mucho más trascendentales que el simple empeño para asegurar la protección divina ante las riadas. Se trató, más bien, de una exaltación de la santidad local por la que las imágenes de los personajes que, metonímicamente, nacieron entre las aguas del Turia o que allí desarrollaron su ministerio terrenal volvieron al Turia transfiguradas en iconos sagrados. Al final de este proceso, el río, que siempre había abrazado paisajísticamente la ciudad, se convirtió en una especie de correa sagrada, capaz, mediante lo que Hans Belting (2010) definió “transferencia de lo sagrado”, de santificar todo lo que tocara. Por todo lo dicho, gracias a los soportes visuales proporcionados por una de sus instituciones municipales más importantes, Valencia fue capaz de mostrar al mundo la imagen de una ciudad rebosante de santos y, en definitiva, como una urbe santa y evangélica.

Conclusiones: cancelando y reconstruyendo la ciudad soñada

Analizando el caso de la resignificación de la fiesta originariamente dedicada a la Virgen de los Desamparados o detectando la progresiva desaparición de los libros de cuentas de la *Fàbrica nova del riu* de los gastos para fiestas cívicas y religiosas, en el primer apartado hemos observado cómo, tras la Guerra de Sucesión, comenzó un lento proceso de secularización de las instituciones municipales. Aun así, gracias a las fuentes estudiadas en el segundo apartado, hemos apreciado como los oficiales de la junta continuaron promoviendo la imagen de una ciudad confesional en los espacios que eran de su competencia. Después de todo, hemos comprobado que la adición de esculturas públicas a los puentes y paredones del río, su restauración o sustitución en el caso en que hubiesen recibido daños, etc. prosiguieron también en el siglo XVIII.

Las cosas empezaron a cambiar a las puertas del ochocientos. En concreto, la ocupación de Valencia por parte de los ejércitos napoleónicos entre 1811 y 1814 y las Guerras Carlistas de 1833-76 ocasionaron la destrucción y pérdida definitiva de muchas de las esculturas y de los humilladeros del cauce. Ya en 1809, los casilicios del puente de Serranos fueron demolidos para evitar que los franceses los utilizasen como almacenes de municiones y las imágenes que contenían se tiraron al río. El grupo escultórico con los santos mártires de Alzira del puente de la Trinidad fue derribado después de haber sido irremediabilmente dañado por el sitio carlista de 1823.³⁰

A principios del siglo XX, la situación se fue agravando a raíz de las necesidades urbanísticas de la ciudad contemporánea. En 1907, un proyecto de ampliación del puente del Mar fue óbice para la restauración de la estatua de la Virgen de los Desamparados.³¹ Años después, el ensanche del *pont nou*, que ya había recibido el nombre de puente de San José, causó el desmontaje de las estatuas de Tomás de Villanueva y Luis Beltrán, que el 18 de marzo de 1911 fueron entregadas a la Academia de Bellas Artes de San Carlos y colocadas provisionalmente en el claustro del convento del Carmen, sede, en estas fechas, del Museo de Bellas Artes.³²

³⁰ Acuerdo de la Subcomisión de Monumentos para que se formule proyecto de restauración del casilicio de san Vicente Ferrer, existente en el Puente del Real. AHM, Monumentos, caja n.º 25, número guía 35, 26 de abril de 1925.

³¹ Comisión de monumentos. Reproducción de la imagen de la Virgen de los inocentes en el puente del Mar. AHM, Monumentos, caja n.º 9, número guía 23, del 31 de mayo al 27 de junio de 1907.

³² Acuerdos de la Subcomisión de Monumentos para que sean colocadas en el puente de Serranos las dos estatuas que decoraban el de San José. AHM, Monumentos, caja n.º 26, número guía 29, del 7 de diciembre de 1926 al 30 de junio de 1944.

En los mismos años, el ayuntamiento y su subcomisión de monumentos -heredera de las *Fàbricas* de época moderna- desatendieron los constantes llamamientos a cuidar las esculturas que permanecían aún en el cauce. Es interesante observar cómo, después de tantos siglos, la opinión pública seguía siendo consciente del elevado valor simbólico e identitario de las piezas. Veamos, por ejemplo, las razones por las que, el 26 de abril de 1925, el cronista Ricardo Garrido Juan hizo un llamamiento para que se restaurase la efigie de san Vicente Ferrer en el puente del Real:

“Hubo un tiempo en que todos los puentes sobre el Turia estaban ornados con preciosos casilicios [...] La ciudad del Turia presentaba antaño, a los ojos del viajero, una característica que difícilmente olvidaría al contemplar, cuando se acercaba a ella, la hermosa perspectiva de sus puentes recios, símbolo del férreo carácter de nuestra raza, surmontados por las siluetas esbeltas de los casilicios, emblema de su piedad acendrada y muestras de su arte exquisito. Sobre los puentes tenían asiento los santos de más devoción en este reino, y eran como una salvaguardia fuera de las puertas de la ciudad. Mas poco a poco han ido desapareciendo”.³³

Lamentablemente, ni esta ni otras apelaciones fueron satisfechas y la historia de las imágenes sagradas del río Turia estaba destinada a entrar en su etapa más oscura. En la madrugada del 8 de agosto de 1933 un viandante que cruzaba el puente del Mar halló en el suelo la cabeza y otras porciones de la escultura de la Virgen de los Desamparados (Figs. 6-7). El periódico *Las Provincias* cubrió la noticia y la pieza fue restaurada prontamente.³⁴ Sin embargo, la impresión común era que se había tratado de un verdadero acto de tipo iconoclasta que, en fin de cuentas, anticipó de apenas tres años acontecimientos mucho más violentos.

³³ *Acuerdo de la Subcomisión de Monumentos para que se formule proyecto de restauración del casilicio de san Vicente Ferrer, existente en el Puente del Real*. AHM, Monumentos, caja n.º 25, número guía 35.

³⁴ *Comunicaciones de la Alcaldía y de la Sociedad ‘Lo Rat-Penat’, relacionadas con la mutilación de la escultura de la Virgen de los Desamparados que figura en uno de los casilicios del Puente del Mar*. AHM, Monumentos, caja n.º 37, número guía 66, del 8 de agosto al 24 de octubre de 1933.



Figura N°6: *Restos de la estatua de la Virgen de los Desamparados que fueron hallados en el suelo del puente del Mar, 8 de agosto de 1933.*

Fuente: Archivo Histórico Municipal, Valencia (A.71.11/26)

Figura N°7: Casilicio de la Virgen de los Desamparados tras el acto iconoclasta del 8 de agosto de 1933.

Fuente: Archivo Histórico Municipal, Valencia (A.71.11/24)



En efecto, durante la Guerra Civil todas las esculturas que aún permanecían en el cauce del Turia fueron metódicamente destruidas. Detrás de estas actuaciones estaban la secularización y el anticlericalismo que habían derivado de la Constitución Republicana de 1931 y, sobre todo, del levantamiento militar revolucionario del verano de 1936 (SAAVEDRA ARIAS, 2016). Es cuanto menos llamativo que los revolucionarios no se hayan limitado a asesinar a centenares de eclesiásticos e incautar iglesias y monasterios, sino que se hayan dedicado también y con especial ahínco a quemar los archivos parroquiales, es decir, los lugares en que se almacenaba la memoria católica de la nación. El sueño de una ciudad confesional fue reemplazado por la utopía de un nuevo modelo político y urbano que se habría construido sobre sus cenizas.

Con este mismo propósito, una vez acabado el conflicto civil, se dio paso a la restauración del ideal urbano católico. Ya el 1 de agosto de 1939 el supervisor de la subcomisión de monumentos instó al ayuntamiento a que mandase realizar nuevas

esculturas para los puentes del Real y del Mar, explicando que “se cumple un deber patriótico y de valenciana religiosidad restableciendo las antiguas imágenes tan veneradas de los valencianos en los casilicios que para las mismas fueron construidas”.³⁵

El 9 de mayo de 1942 se pidió a todos los artistas valencianos que habían ganado el primer premio en alguna Exposición Nacional que participasen al concurso para la realización de las nuevas estatuas. En un primer momento se pensó en aplicar esta limitación geográfica porque “al tratarse de artistas valencianos, serían conocedores del profundo amor y devoción que los hijos de esta tierra sienten, especialmente, por sus Santos Patronos y compartirían el unánime deseo de que fuesen dignas concepciones de la gran veneración en que se las tiene”. Sin embargo, cuando a finales de 1943 se publicaron las bases definitivas de la convocatoria en el Boletín Oficial, esta restricción local se había obviado y el concurso se había abierto a todos los artistas españoles. Solamente se les pedía realizar los bocetos “con suave misticismo y unción religiosa para que resulte una exquisita e inspirada concepción de arte religioso digna del más puro espíritu católico”. Evidentemente, en pleno régimen franquista, el sueño nacionalista prevaleció sobre el localista.

El concurso finalizó el 20 de abril de 1944.³⁶ Lo ganaron los escultores José Ortells López y Carmelo Vicent Suria, quienes realizaron las estatuas de san Pascual Bailón y san Vicente Ferrer respectivamente. Los autores de las dos esculturas restantes fueron escogidos a dedo por el ayuntamiento. Fueron Vicente Navarro, autor de la Virgen de los Desamparados, e Ignacio Pinazo Martínez, quien hizo el san Vicente Mártir. Todas estas esculturas fueron repuestas en nuevos casilicios en el puente del Mar y del Real y allí siguen encontrándose en la actualidad.

También en 1944, tras un largo proceso que había comenzado en 1926, las esculturas de los santos Tomás de Villanueva y Luis Beltrán de Giacomo Antonio Ponzanelli dejaron el Museo de Bellas Artes y fueron colocadas en el puente de la

³⁵ *Moción del Teniente de Alcalde-Delegado de Monumentos, para que el Excmo. Ayuntamiento acuerde reponer en los casilicios de los puentes del Mar y del Real las imágenes que allí había antes de ser destruidas por los rojos.* AHM, Monumentos, caja n.º 44, número guía 26.

³⁶ Todos los documentos relativos al concurso han sido estudiados detenidamente por Rafael Gil y Carmen Palacios (2000). Se encuentran en AHM, Monumentos, caja n.º 44, número guía 26. El relativo expediente se cerró definitivamente el 17 de julio de 1944.

Trinidad, donde aún se encuentran.³⁷ En 1951, por encargo del gremio fallero, el escultor Octavio Vicent Cortina realizó una nueva estatua de san José con el Niño Jesús en su taller de carpintero para el puente de San José, donde en origen se encontraban las esculturas de Ponzanelli (GIL, PALACIOS, 2000: 47). Para finalizar, el 24 de octubre de 2000 el ayuntamiento aprobó la reconstrucción del grupo escultórico del Santo Cristo de El Salvador con santo Tomás de Villanueva para el paredón entre los puentes de la Trinidad y de Serranos.³⁸ El pretexto fue el 750º aniversario del milagroso hallazgo del Crucifijo que iba a celebrarse el próximo 9 de noviembre. En el expediente la talla se describió como un “referente icónico” y de la iglesia que la aloja se dice que

“ostenta, visible, el blasón de la Ciudad expresando, de este modo, la vinculación de carácter institucional, multisecular, de Valencia con la devoción al Cristo del Salvador, a cuya intercesión siempre se ha dirigido aquella corporativamente, en representación de sus vecinos, cuando en circunstancias extraordinarias como calamidades públicas, epidemias, guerras, asedios, etc., los habitantes de la ciudad se han acogido a la intercesión del Santo Cristo del Salvador”.

Con la inauguración del monumento del Santo Cristo en 2001, los puentes históricos y los pretilos del río Turia recuperaron buena parte de las imágenes que exhibía antes de los hechos de los siglos XIX y XX. Aunque en la actualidad las circunstancias políticas y culturales son, a primera vista, distintas y pese a que hoy en día el Turia ya no fluye en su cauce originario, la materialización de la santidad y de la virtud valencianas sigue ofreciendo al observador contemporáneo la imagen de una ciudad soñada que, durante siglos, pretendió exhibir sus símbolos distintivos mediante rituales y obras de arte.

Bibliografía

Fuentes primarias impresas o editadas

CERVERA, J., (1707). *Las tres púrpuras de Alzira. Bernardo, María y Gracia vida y martirio de los tres santos hermanos*, Valencia: Jaime Bordazar.

³⁷ Toda la documentación se encuentra en AHM, Monumentos, caja n.º 26, número guía 29, del 7 de diciembre de 1926 al 14 de marzo de 1945.

³⁸ *Reproducción en piedra caliza del grupo escultórico integrado por la imagen del Cristo del Salvador y la figura de Santo Tomás de Villanueva*. AHM, Monumentos, caja n.º 2, número guía 273, del 24 de octubre del 2000 al 4 de noviembre de 2002 y número guía 274, del 31 de octubre del 2000 al 29 de octubre de 2001.

LLOP, J., (1675). *De la institucio govern politich, y iuridich, obseruancies, costums, rentes y obligacions dels Oficials de les Ill[ustres] fabriques Vella dita de Murs e Valls y Noua dita del Riu de la Ciut[at] de Valen[cia]*, Valencia: Gerónimo Villagrasa.

ORELLANA, M.A. de, (1978). *Valencia antigua y moderna*, II, Valencia: Librerías París-Valencia.

ORTÍ Y MAYOR, J.V., (1740). *Fiestas Centenarias con que la Insigne, Noble, Leal, y Coronada Ciudad de Valencia celebrò en el dia 9 de Octubre de 1738 la Quinta Centuria de su Christiana Conquista*, Valencia: Antonio Bordazar.

ORTÍ, M.A., (1640). *Siglo quarto de la Conqvista de Valencia*, Valencia: Juan Bautista Marçal.

SAPENA, B., (1671). *La candida flor del Turia. San Pedro Pasqual de Valencia hijo de su ciudad [...] cuya exemplar vida sale a la luz [...]*, Valencia: Benito Macé.

SERRANO, T., (1762). *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonizacion de su esclarecido hijo y angel protector S. Vicente Ferrer, Apostol de Europa*, Valencia: viuda de Joseph de Orga.

Tratado copioso y verdadero, de la determinacio[n] del gran Monarcha Phelipe II, para el casamiento del III, co[n] la Serenissima Margarita de Austria, y entradas de sus Magestades y Grandes por su orden en esta ciudad de Valencia con las libreas, galas y fiestas q[ue] se hizieron, (1599), Valencia: junto al molino de Rovella.

Fuentes secundarias

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., GARCÍA GARCÍA, B., (Eds.) (2004). *La Monarquía de las Naciones. Patria, nación y naturaleza en la monarquía de España*, Madrid: Fundación de Carlos de Amberes.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., QUIRÓS ROSADO, R., SANFUENTES ECHEVERRÍA, O., (2023). “La monarquía de las devociones. El gobierno de la piedad en la monarquía de España (siglos XVI-XVIII)”. *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 13, Nº 46, pp. 262-269.

ARCINIEGA GARCÍA, L., (2015). “Puentes de cantería en el Reino de Valencia de la Edad Moderna: construcción y polisemia”. *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia* (pp. 21-34). Palermo: Edizioni Caracol.

BARCELÓ, C., (2020). “Valencia islámica: paisaje y espacio urbano”. En S. DAUKSIS ORTOLÁ, F. TABERNER PASTOR (Eds.), *Historia de la ciudad. I: recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia* (pp. 40-50). Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

BELTING, H., (2010). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Akal.

CARDIM, P., HERZOG, T., RUIZ IBÁÑEZ, J. J., SABATINI, G., (Eds.) (2012). *Polycentric Monarchies. How did Early Modern Spain and Portugal achieve and maintain a global hegemony*, Eastbourne: Sussex Academic Press.

CARMONA GONZÁLEZ, P., GRAU ALMERO, E., (2009). “El medio natural y el paisaje de Valentia”. En J. HERMOSILLA PLA (Coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, I (pp. 21-32). Valencia: Universitat de València.

CARRERES I DE CALATAYUD, F., (1934a). “Els Casilicis del pont de la Mar”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Nº19, pp. 57-65.

CARRERES I DE CALATAYUD, F., (1934b). “Els Casilicis del pont de la Mar (continuació)”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Nº20, pp. 109-121.

- CARRERES I DE CALATAYUD, F., (1935a). “Els Casilicis del pont de la Mar (conclusió)”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, N°21, pp. 39-53.
- CARRERES I DE CALATAYUD, F., (1935b). “Els Casilicis del pont del Real”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, N°22, pp. 97-104.
- CARRERES I DE CALATAYUD, F., (1935c). “Els Casilicis del pont del Real (conclusió)”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, N°23, pp. 154-163.
- CARRERES ZACARÉS, S., (1935). “Els Casilicis del pont de la Trinitat”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, N°24, pp. 210-218.
- COTILLO TORREJÓN, E. A., (2020). “La canonización de San Isidro Labrador, un proceso singular”. En F. QUILES GARCÍA (Ed.), *A la luz de Roma. Santos y Santidad en el Barroco Iberoamericano II. España, espejo de santos* (pp. 397-426). Sevilla: Enredars.
- DILLA MARTÍ, R., (2020). “Virtudes heroicas y promoción política: la ascensión a los altares de Raimundo de Peñafort (1275-1601)”. En F. QUILES GARCÍA (Ed.), *A la luz de Roma. Santos y Santidad en el Barroco Iberoamericano II. España, espejo de santos* (pp. 43-58). Sevilla: Enredars.
- ELLIOTT, J. H., (1992). “A Europe of composite monarchies”. *Past and Present*, N°137, pp. 48-71.
- FREEDBERG, D., (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra.
- GIL ALBARRACÍN, A., (2023). “Les patents de sanitat marítima del Museu Marítim de Barcelona”. *Drassana: revista del Museu Marítim*, N°31, pp. 9-40.
- GIL, R., PALACIOS, C., (2000). *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*, Valencia: Ayuntamiento.
- GONZÁLEZ TORNEL, P., (2020). *La Inmaculada Concepción con los Jurados de Valencia (1662)*, Gijón: Trea.
- HUIZINGA, J., (2001). *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid: Alianza.
- KAGAN, R. L., (2008). *Ciudades de Oro. Las vistas españolas de Antoon Van den Wyngaerde*, Madrid: El Viso.
- MARIA ROSELLÓ, V., CHAPAPRÍA, J.E., (2000). *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*, Valencia: Bancaja.
- MELIÓ URIBE, V., (1991). *La Junta de Murs i Valls. Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen: Siglos XIV-XVIII*, Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura.
- MÍNGUEZ, V., (1988-1989). “La naumaquia del Turia del 1755. Un hito en el espectáculo barroco valenciano”. *Millars*, N°12, pp. 55-69.
- MÍNGUEZ, V., RODRÍGUEZ MOYA, I., (Dir.) (2018). *La Piedad de la Casa de Austria: arte, dinastía y devoción*, Gijón: Trea.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M. E., (2018). “Cruces procesionales y cruces de término: alcance teológico y social de sus particularidades iconográficas”. *Boletín de arte*, N° 39, pp. 183-193.
- NAVARRO-RICO, C. E., (2020). “De piratas, Juan Sariñena y unas esculturas genovesas”. *Universitas. Las artes ante el tiempo: XXIII Congreso Nacional de historia del arte* (pp. 1251-1261). Salamanca: Diputación Provincial.
- PUIG SANCHIS, I. y FRANCO LLOPIS, B., (2014). “Juan de Sariñena y Luis Beltrán, dos iconos de la espiritualidad en el arte valenciano: apreciaciones a propósito del lienzo conservado en el Museo Ibercaja-Camón Aznar de Zaragoza”. *Archivo de arte valenciano*, N° 95, pp. 31-46.

RODRIGO MOLINA, A., (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el puente de San José y el puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XXI. Historiografía, análisis gráfico y catalogación* (Tesis de Doctorado), Universitat Politècnica de València: Valencia.

RODRIGO PERTEGÁS, J., (1922). *Historia de la antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes y Desamparados de la venerada Imagen y de su capilla*, Valencia: los hijos de F. Vives Mora.

SAAVEDRA ARIAS, R., (2016). *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Santander: Ediciones Universidad Cantabria.

SICA, P., (1977). *La imagen de la ciudad de Esparta a Las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gili.

ZURIAGA SENENT, V. F., (2019). “San Pedro Pascual, el culto inmemorial, su imagen visual y el itinerario de su canonización”. En E. CALLADO ESTELA (Ed.), *La catedral barroca: iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*, II (pp. 315-344). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.