

CAMPANAS Y CAMPANEROS EN LA TRANSICIÓN ENTRE EL PERIODO ALTOMEDIEVAL Y LOS INICIOS DEL MODERNO

JOAN ALEPUZ CHELET*

Resumen: *Las campanas constituyen uno de los bienes patrimoniales más relevantes del patrimonio cultural valenciano. Desde sus orígenes, además de un carácter utilitario, han contado con un amplio valor simbólico que justificaba en ellas la presencia de textos e imágenes. En el presente estudio se pretende abordar el caso de las campanas valencianas en la transición entre los siglos XVI y XVII, con una especial atención por los cambios y continuidades, así como por los artesanos que las fundieron. El proceso de cambio fue lento y la estela de la tradición medieval, por medio de sus textos e imágenes, pervivió casi hasta mediados del siglo XVII, dejando un singular patrimonio campanero que muestra la complejidad simbólica de las campanas y su relación con el contexto histórico, artístico y cultural del momento.*

Palabras clave: *Campanas; Iconografía; Gótico; Renacimiento; Valencia; Maestros campaneros.*

Abstract: *Bells are one of the most important heritage assets of the Valencian cultural heritage. Since their origins, in addition to their utilitarian character, they have had a wide symbolic value that justified the presence of texts and images on them. In the present study we intend to approach the case of Valencian bells in the transition between the 16th and 17th centuries, paying special attention to the changes and continuities, as well as to the artisans who cast them.*

The process of change was slow and the wake of the medieval tradition, through its texts and images, survived almost until the mid-seventeenth century, leaving a unique heritage of bells that shows the symbolic complexity of the bells and their relationship with the historical, artistic and cultural context of the time.

Keywords: *Bells; Iconography; Gothic; Renaissance; Valencia; Master bell ringers.*

1. INTRODUCCIÓN

En nuestros años de estudiantes del Grado en Historia del Arte recordamos como se nos decía en la asignatura de Arte español de la Edad moderna que en el siglo XVI imperó en los reinos hispánicos una especie de bilingüismo artístico entre un gótico de fuerte arraigo en los arquitectos peninsulares y las novedades que el estilo romano o renacentista traía desde la Península Itálica. Esto llevó a la construcción de iglesias y catedrales con elementos propios de los nuevos aires llegados desde Italia que se combinaban con la tradición gótica. Así, fue común que en el siglo XVI se plantearan nuevas construcciones con una planta heredera de la tradición gótica y bóvedas de crucería, combinadas con pilastras y arcos de medio punto al más puro estilo del

* Associació cultural Campaners de la Catedral de Valencia. Email: joanalepuzchelet@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1129-6009>.

renacimiento. Esta situación también se dió en el ámbito artístico valenciano durante este siglo. Es más, algunas iglesias construidas a principios del siglo XVII mantuvieron este bilingüismo en su edificación. El mismo ejemplo se podría aplicar a la pintura.

No resulta extraño que esta misma situación se pudiera dar en otros ámbitos, como es el caso del que nos ocupa. A lo largo del siglo XVI el planteamiento formal y usos simbólicos de las campanas apenas experimentaron transformaciones en el ámbito valenciano y cuando se produjeron fueron de forma tímida y paulatina. No será hasta las décadas centrales del siglo XVII cuando se abandone del todo la letra gótica, si bien las imágenes de este modelo se mantendrán a lo largo del tiempo. El objetivo que se propone es analizar las campanas conservadas de este periodo con la finalidad de trazar una evolución entre las campanas de época medieval y moderna, especialmente en la transición de los siglos XVI al XVII por los fundidores activos en la ciudad de Valencia.

Este estudio presenta numerosas dificultades porque los ejemplos conservados son muy escasos, apenas superan las 40 campanas, y los nombres conocidos de fundidores son muy pocos. Además, en pocos casos se conoce su procedencia para poder vincularlos con un foco concreto, aunque este se puede intuir en algunos casos. A esto se añade la inexistencia de información al respecto de las inscripciones e imágenes que se disponían en las campanas, aspecto que casi nunca menciona la documentación. Por otro lado, se conocen nombres de algunos fundidores de los cuales no se han conservado campanas, pero hay constancia documental de su trabajo, hecho que dificulta conocer como fueron dispuestos los elementos en las piezas encargadas y su aspecto formal.

La ausencia de estudios referentes a fundidores valencianos o activos en el territorio en este periodo, tanto a nivel histórico como otros aspectos (metalurgia, artífices, patrimonial, etc.) supone una clara limitación para el análisis que se pretende realizar, que parte fundamentalmente del trabajo de campo en los campanarios. En este sentido, apenas se ha abordado el tema de los fundidores valencianos y las publicaciones existentes se reducen a estudios de ámbito local muy posteriores a este periodo (Jordà, Yago y Soler 2002, pp. 278-290).

2. LAS CAMPANAS GÓTICAS VALENCIANAS. ALGUNOS ASPECTOS FORMALES Y SIMBÓLICOS

Las primeras campanas debieron de llegar a Valencia poco después de la conquista cristiana de la ciudad (1238). Los primeros siglos se caracterizan por la ausencia de fundidores locales siendo su función asumida por maestros campaneros de origen francés. Estos llegaban al territorio valenciano después de haber recorrido tierras aragonesas y catalanas, viajes en los que seguramente fundieron campanas por el camino. Este hecho explicaría la homogeneidad que se observa en el ámbito formal, textual o iconográfico en los territorios que formaban en aquel momento la Corona de Aragón, así como las coincidencias con las campanas fundidas en el reino de Francia en este mismo periodo.



Fig. 1. Inscripciones y Virgen con el Niño de la campana gótica de Culla (1404)

Fuente: Fotografía del autor

Las primeras campanas fundidas en el territorio valenciano (siglos XII-XIII) parece que contaron principalmente con textos principalmente de carácter religioso, algunos de carácter profano. La función de los textos en los bronce se ha interpretado con un carácter simbólico, especialmente en sentido protector. La primera mención a las campanas con esta función aparece en la Leyenda Dorada donde se afirma que son las trompetas de Cristo y con su sonido pueden bien ahuyentar a los demonios que forman las malas tormentas, bien invitar a la oración para que mediante esta los demonios huyan (Varazze 2008, pp. 297-298).

A partir del siglo XV la letra mayúscula dejará paso a la minúscula y se configuró una nueva ordenación formal de los elementos en las campanas. Las asas con las que se fijaba la campana al yugo fueron dotadas en ocasiones con motivos decorativos, tales como unas garras semejantes a las de un dragón. En la parte superior o tercio aparecen varios grupos de cordones entre los cuales se disponen inscripciones e imágenes en tres niveles. Las inscripciones se inician con una pequeña cruz, frecuentemente situada entre dos aves. Las inscripciones estudiadas en la mayor parte de campanas son muy parecidas, hecho que ha llevado a algunos autores a concluir que en la mayor parte de Europa existió una cultura epigráfica común (Mollà 1996, p. 159). Entre las inscripciones más difundidas se podrían citar las siguientes:

- «IESUS CHRISTUS REX VENIT IN PACE DEUS HOMO FACTUS EST». Está presente en las campanas de Culla (1404), el Jaume de la catedral de Valencia (1429) i el Vicent del colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1603).
- «XPS VINCIT, XPS REGNAT, XPS IMPERAT, XPS A OBMNI MALO NOS DEFENDAT». Documentada en la campana de horas de Villena (1493) o la de Foc (1580) de Lliria.

- «MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIA LIBERATIONEM». Aparece en la campana de la parroquia de Sax (1420ca), la María (1475) de Pina de Montalgrao o la del Carmen de Valencia (1504).
- «AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM». Documentada en campana del cementerio de Torremendo (1300ca), la Caterina (1305) de la catedral de Valencia o la María (1450ca) del convento de San Gregorio de Valencia.
- «ECCE CRUCEM DOMINI. FUGITE PARTES ADVERSAS. VICIT LEO DE TRIBU JUDA, RADIX DAVID. ALELUYA». Forma parte de las inscripciones del Vicent (1569) de la catedral de Valencia.

En un nivel inferior aparecen varias imágenes conceptuales como la Virgen con el Niño, San Miguel Arcángel, el Cristo Varón de Dolores y San Miguel Arcángel. Excepcionalmente se han registrado otras imágenes como la Santísima Trinidad, presente en la campana el Jaume (1429) de la catedral de Valencia. En el tercer nivel es habitual encontrar una cenefa de motivos vegetales o flores que se alterna con el texto latino «te deum laudamus», extraído de un único molde y que se repite tantas veces como la superficie disponible en la campana lo permite. El tamaño de esta letra siempre es menor que el del texto superior.

Seguidamente, en la parte central de la campana puede parecer una cenefa con flores y de ella acostumbra a colgar una cinta con la inscripción «ave maria». En este espacio se va a desarrollar a partir de finales del siglo XV y especialmente en el XVI una gran cruz de calvario compuesta por fragmentos de cenefas y textos.

En la parte inferior de la campana, denominada medio pie, aparecen habitualmente varios cordones, casi siempre cinco. De estos el central acostumbra a ser más grueso, según se cree por motivos acústicos. Por último, en la parte más baja o pie aparecen unos cordones más y ocasionalmente alguna cenefa.



Fig. 2. Detalle de las inscripciones e imagen de San Miguel Arcángel de el Pau de la catedral de Valencia (1489)

Fuente: Fotografía del autor

Ejemplos de este modelo de campana se encuentran por todo el territorio valenciano, y se podrían citar La Grossa de Culla (1404, la primera que cuenta con esta organización), el Jaume de la catedral de Valencia (1429), la Torta de Xixona (1464), el Pau de la catedral de Valencia (1489), la campana de las horas de Villena (1493) o la Petra de Ayora (1496).

3. LOS PRIMEROS SÍNTOMAS DE CAMBIO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

En el siglo XVI se van a producir de forma muy lenta algunos cambios. En un primer momento, el más significativo fue el desarrollo de la gran cruz de calvario, a la que se ha aludido anteriormente, y que va a adquirir una gran importancia en las campanas. Esta cruz ocupó el espacio central de las campanas y en ella se disponen una serie de gradas compuestas a partir de fragmentos de cenefas o pequeños textos. Ejemplo son las dos que tiene la campana el Vicent (1569) de la catedral de Valencia.

Entre las primeras campanas que muestran alguna novedad se podría citar el Arcís (1529) de la catedral valenciana, fundida por Lluís Trilles. La campana mantiene el planteamiento formal expuesto y el uso de la letra minúscula gótica, pero introduce una guirnalda con motivos vegetales y colgaduras, así como una cenefa con motivos vegetales en forma de florones. Los elementos más significativos son unas cabezas identificadas como máscaras que se intercalan entre la guirnalda y que tienen un marcado carácter clásico o romano. Además, el nombre del fundidor aparece situado dentro de una pieza que imita la barchilla de origen romano que está instalada en uno de los muros del palacio arzobispal de Valencia.

No obstante, estos cambios son mínimos y no parece que fueran generalizados. Campanas como la Gran (1528) de Cogullada – Carcaixent o la María (1544) de la



Fig. 3. Detalle de las inscripciones, imágenes y guirnaldas de l'Arcís de la catedral de Valencia (1529)

Fuente: Fotografía del autor

catedral de Valencia muestran la pervivencia de las formas del siglo precedente, tanto por repetir la misma organización formal como por carecer en ambos casos de la cruz de calvario que se había empezado a implantar. No obstante, en esta última campana se podría considerar como cierto rasgo novedoso la inscripción que contiene y que se inicia con el «TOTA PULCHA ES MARIA ET MACULA NON EST IN TE». La alusión inmaculista del texto, que forma parte del oficio divino de la festividad de la Inmaculada Concepción, constituye una de las primeras muestras de esta devoción en la escritura de las campanas.

4. CAMPANAS Y FUNDIDORES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII

En la producción campanera de la segunda mitad del siglo XVI destaca la figura del fundidor Gaspar Berenguer, activo entre 1556 y 1602, y Juan de la Sierra, activo en Ontinyent en 1563. Ambos fundidores pueden llegar a confundirse porque presentan rasgos formales y organizativos muy similares en sus campanas.

Como es habitual en los maestros campaneros, Berenguer cuenta con un amplio ámbito geográfico de trabajo que abarca las actuales provincias de Teruel, Valencia y Alicante. Su nombre aparece como autor de la campana de las horas de la catedral de Orihuela (1556), la Ana de la torre del Salvador de Teruel (1593), la Santo Domingo de la iglesia de la Murada — Orihuela (posiblemente procedente del colegio oriolano de Santo Domingo, 1597) y una campana del convento de la Preciosísima Sangre de Ontinyent (1602). Juan de la Sierra es autor de la campana Rauxa o de Foc de Ontinyent (1563).

El hecho de que ambos fundidores trabajaran dentro del mismo ámbito geográfico, en décadas más o menos parecidas e incluso en la misma ciudad como es el caso de Ontinyent, dificulta atribuir a uno u otro algunas campanas, que presentan idénticos motivos a los estudiados en las campanas citadas, pero que carecen del nombre del fundidor en las inscripciones. Las que se pueden atribuir a estos fundidores son la campana de señales de Callosa de Segura (1560ca), la María de Castalla, fundida hacia 1565, y la María de Soneja (1595ca).

Aunque estas campanas mantienen la letra minúscula gótica y la organización formal de las campanas anteriores, en los motivos vegetales con los que se adornan las letras se advierte un modelo nuevo de carácter más naturalista y diferente del gótico. En esta primera etapa se produce una renovación más bien formal que simbólica de la campana. La pervivencia de los textos e imágenes hacen entrever que la función simbólica de la campana no debió de sufrir excesivas transformaciones entre la etapa tardomedieval y los inicios de la moderna.

Esta renovación formal se plasma, en el caso de Berenguer y Sierra, en un nuevo modelo de cruz más al gusto clasicista, si bien esta va a seguir iniciando las inscripciones. Eso sí, ambos fundidores desarrollaron una gran cruz de calvario en el centro



Figs. 4 y 5. Detalle de la cruz e imagen de San Miguel de la campana Santo Domingo de La Murada – Orihuela (1597)

Fuente: Fotografías del autor

de sus campanas. Otro elemento de análisis son las imágenes. En la producción de estos fundidores el calvario y el Cristo Varón de Dolores o *Imago pietatis* van a desaparecer de sus campanas. Sí se mantienen la Virgen con el Niño y San Miguel Arcángel, dispuestos en un nivel inferior y con una renovación formal en la línea de la cruz. También se va a renovar la arquitectura que envuelve las imágenes con pilastras o columnas, entablamento y cornisa. Es más, en el caso de la capilla que rodea la imagen de la Virgen llegan a incluir tres pináculos. Además, se renuevan algunas cenefas.

En las décadas finales del siglo XVI se conservan algunas campanas y testimonios documentales de Cristóbal y Felipe de la Torre, posiblemente hermanos ya que los parecidos formales entre las campanas de ambos son más que razonables. De Cristóbal de la Torre únicamente ha quedado la campana Mediana de la iglesia de Santiago de Orihuela (1587). Un poco más documentado está Felipe de la Torre, autor de la campana de Santiago de la misma iglesia oriolana (1582) y de la del Foc de Lliria (1581). Además, fue autor de la campana el Manuel de la catedral de Valencia (1580), que fue refundida en 1621. Ambos hermanos trabajaron conjuntamente en la fundición de dos campanas para la torre del Fadri de Castelló de la Plana (1588), igualmente perdidas.

Felipe de la Torre, a diferencia de Berenguer y Sierra, ya dispuso su nombre como autor de las campanas conservadas con letra humanística. Por un lado, mantuvo la letra gótica para la inscripción de carácter religioso, que ocupa el espacio superior del tercio de sus campanas. Su nombre aparece en un nivel inferior, acompañado por unas cenefas y cruces que también presentan una estética más cercana a los modelos renacentistas. Por otro lado, mantiene también los modelos conceptuales góticos de la Virgen con el Niño y el Cristo Varón de Dolores o *Imago Pietatis*, a los que superpone una venera clásica.



Fig. 6. Detalle de las inscripciones con letra minúscula gótica y humanística de la campana de Foc de Lliria (1581)

Fuente: Fotografía del autor

Sí se renueva estéticamente la imagen de San Miguel Arcángel, que pasa ahora a estar vestido de forma más clásica. Esta misma imagen aparece en una campana de la catedral de Carcassonne (1531), hecho que permite presuponer cierta vinculación de este fundidor con algunos franceses o bien ser originario de este territorio. La campana francesa fue fundida por Guillaume Pailhaud (*Musique et Danse en Languedoc-Roussillon* 2000, p. 123) fundidor activo en la primera mitad del siglo XVI en el sureste de Francia. Del mismo fundidor se conserva otra pieza en Villegailhenc, ubicada en la misma región (1546). Aunque se desconocen las conexiones entre el fundidor francés y los hermanos de la Torre, esta es evidente dada la conciencia formal en las imágenes utilizadas.

Además, existe otra novedad. En sus campanas aparece la imagen de Santa Bárbara, hecho que coincide con el auge de su presencia también en las inscripciones a nivel general. La campana que fundió para Orihuela presenta también una imagen de Santiago Apóstol, por ser este el titular del templo y de la campana. Aparece enmarcado por dos conchas en alusión a su carácter de peregrino. Esta imagen tiene una representación formal en línea con la Santa Bárbara. Otro elemento a destacar es una nueva cenefa que ocupa la parte más baja de la campana, que combina los motivos vegetales con unas figuraciones de animales, posiblemente marinos, que se disponen de forma enfrentada y con una flor como eje de la composición.

En algunos aspectos, Cristóbal estuvo más cercano a la tradición medieval. En este sentido, mantiene completamente la organización formal precedente, las imágenes góticas de la Virgen y el Cristo Varón de Dolores o *Imago Pietatis*, así como las cenefas vegetales y los cinco cordones en el espacio llamado medio pie con el central más grueso. La única novedad en sus campanas fue que, como Felipe, indicó su nombre con letras humanísticas y también lo hace en un nivel inferior a la inscripción religiosa. En ambos casos se mantiene la cruz de calvario, pero conviene remarcar que



Figs. 7 y 8. Detalle de las imágenes de Santa Bárbara y Santiago Apóstol de la campana Mediana de la iglesia de Santiago de Orihuela (1582)

Fuente: Fotografías del autor

Cristóbal de la Torre la compone con cenefas góticas, mientras que Felipe ya la organiza con unos pequeños rombos decorados con motivos vegetales.

La pregunta de porqué se mantiene el uso de la letra gótica para la inscripción de carácter más religioso, mientras que el nombre del fundidor utiliza la humanística se ha interpretado de dos maneras (Mollà 2001, p. 45). Por un lado, se ha considerado que el texto religioso se compone con la gótica porque se le atribuye una mayor carga simbólica, mientras que el nombre del autor tendría un valor más profano. También se ha atribuido al hecho de que mientras estuvieron en buen estado los moldes se siguieron utilizando y se incorporaron otros nuevos para el nombre del fundidor.

En la transición del siglo XVI al XVII destacó la figura de Vicente Martínez, aunque se ha apuntado un posible origen cántabro, resulta compleja esta hipótesis por lejanía de sus campanas con respecto a otros fundidores cántabros y únicamente se conocen campanas suyas en el territorio valenciano. Fue autor de una campana para la iglesia de la Sangre de Lliria, lamentablemente refundida en 1971, así como dos campanas en 1591 para la iglesia de Torres Torres, también perdidas. Así pues, de sus inicios no se conoce ningún trabajo seguro y las conservadas pertenecen a la primera década del siglo XVII. Fue autor de l'Andreu de la catedral de Valencia (1605) y el Mauro del colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1606). Además, se le atribuyen el Vicent (1603), la Xerra (1603) i la campana de la media (1603ca); todas ellas fundidas y conservadas en el mismo colegio. De ser cierta la autoría de estas dos últimas campanas, también sería autor de la María de Bétera, cuya fundición se ha situado en 1513 pero que es idéntica en su factura a los mencionados bronce.



Figs. 9 y 10. La campana el Mauro del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1606). Imagen de conjunto y detalle

Fuente: Fotografías del autor

La producción conservada de Martínez permite intuir cierta vinculación con Felipe de la Torre, en cuyo taller pudo haberse formado o colaborado. En este sentido, mantiene los mismos textos medievales y el uso de la letra minúscula gótica. También utiliza los mismos modelos de las imágenes de San Miguel y Santa Bárbara, para componer la cruz y la cenefa con motivos vegetales y figuraciones animales a la que se ha aludido anteriormente. Los únicos elementos novedosos son unos motivos vegetales que podrían corresponder con hojas de acanto y algunas imágenes conceptuales como la del Ángel Custodio. Además, resulta interesante la imagen del calvario que presenta l'Andreu de la catedral de Valencia porque también aparece el mismo modelo en la campana de Carcassonne.

También se le atribuye la fundición del Vicent del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia, una campana sumamente interesante porque de no llevar el año de fundición (1603) se podría pensar que era mucho más antigua. La disposición formal de los elementos sigue con bastante fidelidad la tradición gótica con las inscripciones en letra minúscula gótica, las imágenes de la Virgen con el Niño (dos veces) y un Calvario. En el medio de la campana dispone de una cenefa y la cinta con la inscripción «ave maria», así como cinco cordones en el medio pie de los cuales el central es más grueso.

Estos son los ejemplos que se pueden analizar por haberse conservado las campanas. No obstante, conviene también destacar que se tiene la constancia documental del trabajo de otros fundidores como Miguel Jerónimo Balle, que fundió en 1596 una campana para el convento de San Felipe de Valencia, o Martín Bru con

trabajos en Meliana (1608) y Manuel (1616). La desaparición de estas campanas imposibilita cualquier análisis porque la documentación conservada sobre su fundición no incluye detalles referentes a los elementos presentes en ellas.

Una de las últimas campanas localizadas con letra minúscula gótica es la Santa Teresa de Catral (1616). Esta letra ocupa la parte superior y en ella se incluyen las imágenes conceptuales típicas del Calvario, la Virgen y San Miquel, acompañadas por cintas con el «te deum laudamus» o «ave maria». Incluso mantiene la fecha con numeración romana en letra gótica. El elemento más novedoso que presenta es el propio contenido de la inscripción: «" # + # santa ## mater ## teresa # aue maria # de # ihs # ave maria # orapronobis». Esta llama la atención por el hecho de que aparece como santa Teresa de Jesús, fallecida pocos años antes. Si bien era beata desde 1614 no fue canonizada hasta seis años después de fundida la campana.

5. EL SIGLO XVII. CAMBIOS Y PERVIVENCIAS

Las campanas analizadas hasta el momento tienen en común el hecho de mantener la letra y estructura gótica con cambios mínimos en algunos aspectos como las decoraciones, el modelo de imágenes conceptuales o la tímida aparición de la letra humanística en algunos textos. Para la iglesia parroquial de Santiago Villena se fundieron en 1572 dos campanas que ya cuentan con el total de inscripciones con la letra humanística. Además, es interesante la inscripción de la campana mayor puesto que recoge la importancia que fue adquiriendo en culto a la Inmaculada Concepción en este momento: + IHS * MA * CONCEPTIO TVA DEI GENITRIX VIRGO * GAVDIVM * ANVNIAVIT * VNIVERSOMVNDQ * * * * * SAN * CTA * DEIGENITRIXORAPRONOVIS * A * M * D * LXXII" " * SIENDO FABRIQVERO / EL S FRANCISCO CONPAN". Su disposición no debe de ser casual, más todavía porque se trata de la campana mayor del conjunto y la que tiene un peso simbólico más grande.

Por otro lado, en la iglesia parroquial de Todolella y la ermita de San Cristóbal de Benassal se han localizado dos campanas, ambas de 1598, cuyas inscripciones ya están completamente compuestas con letra humanística. En ellas se sustituyen también los textos medievales por oraciones dirigidas respectivamente a Santa Bárbara y San Roque, acompañadas por la súplica «ORA PRO NOBIS», esto es, «RUEGA POR NOSOTROS». Con el tiempo, esta súplica se convertiría en la más utilizada en las inscripciones.

Un año más tarde, en 1599 se fundió la campana de las horas del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia. Resulta llamativo el hecho de que sea la campana con año de fundición más antigua del conjunto y, al mismo tiempo, la única del mismo que no utiliza la letra gótica ni moldes de este modelo. En su parte superior lleva la misma inscripción que se acaba de citar para las campanas de Todolella y Benassal, aunque en este caso se dedica a Santa María. También tiene en común el uso

de la numeración arábica para el año de fundición. Otro elemento de interés en el bronce es la gran cruz de calvario, formada con cenefas de estrellas y recrucetada en los extremos, un modelo que se difundirá ampliamente en las centurias siguientes. La única reminiscencia ligeramente gótica es una cenefa en un nivel inferior al de la inscripción que contiene motivos geométricos con hojas. Su autor es desconocido, no obstante, los rasgos formales parecen señalar a un autor foráneo del ámbito valenciano.

Un poco posterior a estas es la campana Tàfol de la torre del Fadrí de Castelló de la Plana (1604), de las primeras campanas de gran peso que ya incluye la letra humanística en la totalidad de sus inscripciones. Su disposición es precisamente una de las novedades que aporta esta pieza. Plantea tres niveles para los textos. Así, en la parte superior tiene una oración en latín, mientras en el centro se inicia una relación de las autoridades municipales del momento que concluye en el medio pie con el nombre del fundidor. Pese a estas novedades, también presenta reminiscencias góticas al mantener las imágenes conceptuales medievales de la Virgen con el Niño y el Cristo Varón de Dolores. Las cenefas con las que se compone la cruz de calvario siguen igualmente esta tradición. Además, vuelve a aparecer el «te deum laudamus» intercalado con cenefas vegetales y que se repite tantas veces como la superficie de la campana lo permite. No obstante, esta vez aparece en la parte más baja de la campana y no en la superior, como era habitual en el modelo gótico.

En la ciudad de Valencia fue Miquel de Bielsa la figura que parece destacar después de Vicent Martínez, si bien ambos parece que coinciden temporalmente por unos breves años. El primer trabajo documentado de Bielsa es la fundición de una campana en 1609 para el convento de San Felipe de Valencia. Son seguras obras suyas las campanas María de Albalat de la Ribera y el Manuel de la catedral de Valencia, ambas de 1621. Además, por rasgos formales también se le pueden atribuir las campanas de Mislata i Algemesí, ambas sin fecha y posiblemente fundidas hacia 1620. El último trabajo documentado es la campana de señales de la catedral de Valencia, fechada en 1631 y refundida en el siglo XIX.

Los dos trabajos conservados permiten advertir cierta conexión con la producción de Felipe de la Torre y Vicent Martínez, cuyos trabajos conoció tanto por haber refundido el antiguo Manuel (obra de Felipe de la Torre) como por el hecho de que el Andreu, obra de Martínez, se había fundido dieciséis años antes y estaba en la misma sala de campanas. En este sentido, elementos como los rombos decorados de Felipe de la Torre parecen también en el Manuel fundido por Bielsa.

La organización formal de las campanas de Miquel de Bielsa mantiene numerosos rasgos heredados de la tradición local. Entre los cordones de la parte superior distribuye en tres niveles, dos de los cuales ocupa la inscripción. Esta recupera la fórmula de «ECCE CRUCEM DOMINI...» ya utilizada por los fundidores anteriores y las letras mantienen la decoración. Seguidamente, dispone de cuatro imágenes conceptuales del Calvario, la Virgen con el Niño, San Miquel y San Antonio Abad. Además, en un registro inferior aparece una cenefa con motivos geométricos. Llama la atención la



Fig. 11. La campana de las horas del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1599). Conjunto y detalle

Fuente: Fotografía del autor

pervivencia de la cinta con el texto «AVE MARIA», elemento que como se ha indicado era común en las campanas góticas.

En las décadas siguientes la tendencia seguida mantiene los rasgos organizativos de estas campanas. Como en épocas anteriores, las imágenes conceptuales presentes en campanas como las de Felipe de la Torre o Vicent Martínez se mantienen en uso durante décadas. Por este motivo no resulta extraño que la campana de la ermita de Santa Bárbara de la Mata de Morella (1642) tenga el mismo San Miguel y el Calvario con las correspondientes capillitas góticas; así como idénticos rombos decorados para componer la cruz. Se evidencia así la larga pervivencia y transmisión de unos moldes que mientras que resultaban útiles seguían en uso y evitaban el gasto de renovar el repertorio.

Esta podría ser la explicación de porque en esta época van aparecer esporádicamente algunas imágenes góticas como el Cristo Varón de Dolores o *Imago Pietatis*, el Calvario y la Virgen con el Niño. En una fecha tan tardía como la de 1659 se fundió la campana de las horas de la catedral de Segorbe, en la que todavía es muy evidente la herencia gótica en las imágenes de la Virgen, el Calvario, la cenefa de flores con cinta y el «ave maria» en ella, así como la repetición en la parte baja del texto «te deum laudamus»; si bien hay una diferencia notable con respecto a los casos vistos anteriormente. En ella ya no se alterna de forma ordenada el texto con una cenefa, sino que parece que únicamente sirve para rellenar todo el espacio disponible.



Figs. 12 y 13. La campana el Mauro del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1606).. Imagen de conjunto y detalle

Fuente: Fotografías del autor



Fig. 14. La campana de la ermita de Santa Bárbara de Morella (1642). Imagen de conjunto y detalle

Fuente: Fotografía del autor

6. CONCLUSIONES

El recorrido realizado por las campanas y sus artífices demuestra la larga pervivencia de la tradición medieval en las campanas y como el proceso de cambio fue paulatino. Las campanas del periodo evidencian la complejidad de describirlas en relación con la tradicional división del arte en función de los estilos artísticos.

Es evidente que los significados dados a las campanas no sufrieron una fuerte transformación entre la transición entre el periodo medieval y el moderno, dado que los mismos textos de la primera etapa se siguieron utilizando en la segunda. El mismo caso sucede con las imágenes conceptuales, en las que se produjo una renovación formal en alguno de los casos. Los escasos autores que han abordado el simbolismo de la campana han destacado el marcado sentido protector de estas imágenes y textos, cuestión en la que se deberá de profundizar. Otro aspecto relevante es el paso de moldes entre fundidores, su movimiento o procedencia; aspectos en los que se requiere de más trabajo de campo en los campanarios y en los archivos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, José Luis, y Antonio SÁNCHEZ, 1997. *La campana. Patrimonio sonoro y lenguaje tradicional*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz. ISBN 84-88458-58-4.
- ANDRÉS, Joan, y Vicent MARZÀ, 1995. *El campanar de Castelló. Les campanes del Fadri*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló de la Plana. ISBN 84-88664-28-1.
- CAMPANERS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA, 2024. *Les campanes de la catedral de València en el «Llibre d'Antiguitats»* [En línea]. Associació Cultural Campaners de la Catedral de Valencia [consult. 2024-10-07]. Disponible en: www.campaners.com. <https://campaners.com/php/textos.php?text=815>.
- GONON, Thierry, 2010. *Les cloches en France au Moyen Age. Archéologie d'un instrument singulier*. Paris: Éditions Errance. ISBN 978-2-87772-415-9.
- JORDÀ, Rafael, Ramon YAGO, y Abel SOLER, 2002. *El mirador de la Vall. Patrimoni historicoartístic i tradició artesanal d'Atzeneta d'Albaida*. Atzeneta d'Albaida: Ajuntament d'Atzeneta d'Albaida. ISBN 84-607-6289-0.
- MOLLÀ, Salvador Artemi, 2001. *Campanas góticas valencianas*. Valencia: Editorial Tilde. ISBN 978-84-95314-12-3.
- MOLLÀ, Salvador Artemi, 1996. Epigrafía de las campanas. En: VVAA. *Actas del I Congreso de campaneros de Europa*. Segorbe: Fundación Bancaja Segorbe, p. 159. ISBN 84-88715-39-0.
- MUSIQUE ET DANSE EN LANGUEDOC-ROUSSILLON, 2000. *Chants des cloches, voix de la terre. Carillons et traditions campanaires en Languedoc-Roussillon*. Montpellier: Région Languedoc-Roussillon.
- VARAZZE, Jacopo della, 2008. *La leyenda dorada: Vol. 1. I. 14.^a ed.* Madrid: Alianza Editorial. Alianza Forma. Obra original publicada en 1494.

