

# EL TEMPLO PARROQUIAL DE SOT DE FERRER<sup>(1)</sup>

FERNANDO MARIN ROSAS

## A ERNESTO

Cuando el erudito Cavanilles, en su obra «Observaciones...», se refirió al pueblo de Sot, señalaba que, situado «sobre una loma», entre todos sus edificios sobresalía «la hermosa Iglesia y torre edificadas en estos últimos años»<sup>(2)</sup>. Publicado el libro en 1797, cuando hacía tan sólo diez años que la obra se había dado por terminada y bendecido, la escueta referencia que en él se recoge parece ser una de las primeras que se han dejado impresas sobre este edificio.

El templo parroquial de Sot de Ferrer, dedicado a la advocación de la Inmaculada Concepción, es un ejemplo más de aquella rigurosa arquitectura neoclásica que, pretendiendo romper con todos los desmanes del barroco, quiso desempolvar de una forma dirigida y estricta la estética de la antigüedad<sup>(3)</sup>. Tal vez por eso, aquel «corto momento» de nuestra arquitectura, en palabras de Gaya Nuño<sup>(4)</sup>, no llegó a tener en nuestro país una aceptación popular y un desarrollo muy destacados, pues el temperamento, tan opuesto, de nuestro pueblo, no podía comprender el frío racionalismo que aquel nuevo estilo venía a imponer.

## 1. HISTORIA DEL NUEVO TEMPLO

La iniciativa de levantar una nueva iglesia en Sot de Ferrer fue tomada por el marqués de Valdecarzana —por aquel entonces señor territorial de este pueblo— a instancias del padre predicador fray Gabriel Ferrandis, quien, en una de sus visitas pastorales, vió que la iglesia

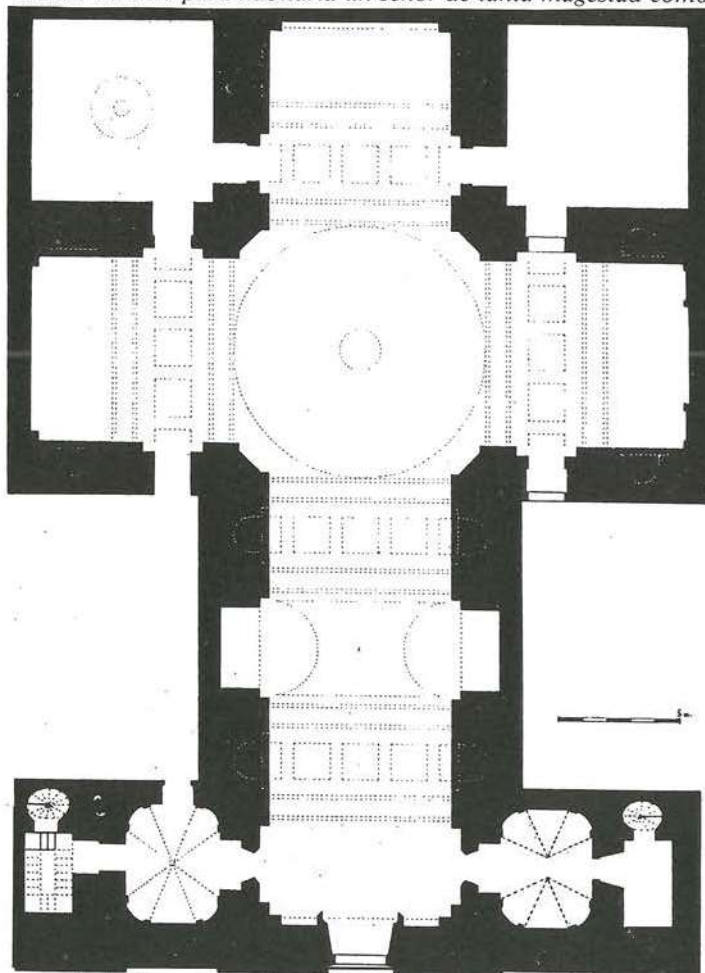
(1) Una primera versión de este artículo fue publicada por el Centro Cultural de Sot de Ferrer el año 1986, en su colección de cuadernillos «Aproximación a nuestra historia».

(2) Cavanilles, A.J., *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, poblaciones y frutos del Reyno de Valencia*, tomo II; Madrid, 1797, pág. 86.

(3) Chueca Goita, F., *Varia Neoclásica*; Madrid, 1983, pág. 59.

(4) Gaya Nuño, J.A., *Historia del Arte español*; Madrid, 1968, pág. 370.

existente<sup>(5)</sup> era poco capaz «para en ella acomodarse todo el pueblo» y, además, «que no estaba decente para habitarla un señor de tanta magestad como lo es nuestro gran Dios»<sup>(6)</sup>.



Sot de Ferrer (Castellón). Templo Parroquial. Según F. Marín

cinos (que por instancias de su administrador fue rebajado a 80 pesos) y se comprometió a buscar otras limosnas en Madrid.

### Primer proyecto

El 24 de junio de 1776 se celebró una junta por los administradores de la fábrica en la que se acordó pedir a don Joaquín Olano, apoderado del Marqués, «los diseños por los cuales se había de hacer la obra»<sup>(7)</sup>. Estos fueron realizados por el arquitecto Mauro Mínguez, maestro de obras del marqués. Pero el proyecto nunca se llevaría a cabo, a pesar de estar todo dispuesto: el terreno, situado junto al palacio, se había conseguido derribando la pared del cementerio y la de los corrales de las casas inmediatas; el pueblo se había comprometido a «aportar los materiales necesarios, y ponerlos al pié de la obra... según las fuerzas de cada uno»<sup>(8)</sup> y el marqués, para sufragar los gastos de la «obra, excepto los materiales»<sup>(9)</sup>, ofreció un cuarto del diezmo que pagaban los ve-

(5) De aquel viejo templo, que había sido bendecido el 26 de septiembre de 1621, han quedado restos de su lado occidental en los muros del palacio, al cual estaba adosado. Tendría aproximadamente unos 8 m. de anchura y aún puede apreciarse la silueta apuntada de su bóveda y algunos fragmentos del coro y de su escalera de acceso. Era templo de nave única, dividida en cuatro tramos, con capillas laterales, y su arquitectura, según atestigua don Joaquín Cabos, que nos ha dejado una pormenorizada descripción de él (vide nota 6, págs. 26 a 32), «no estaba ajustada a ninguno de los cinco órdenes» (vide nota 6, pág. 27). En el altar mayor estaba colocada la tabla de Juan de Juanes.

(6) Solsona Montón, D., *Sot de Ferrer. Datos y noticias históricas*; Villarreal, 1971, pág. 33. En este librito, editado por la parroquia de Sot de Ferrer, Solsona Montón recopila los datos que, sobre la historia de este pueblo, dejaron escritos otros sacerdotes, antecesores suyos en la titularidad de este templo. Destacan especialmente los recogidos en 1786 por don Joaquín Cabos, que fue testigo de las obras del edificio y de las dificultades que hubo para llevarlas adelante; por don Dámaso Solsona, que dejó datos y documentos sobre la reparación de la cúpula; y por don Antonio Aguilar que, entre 1940 y 1968, trabajó en la realización de una historia completa del pueblo. De este valioso libro extraemos los datos y fechas que mencionamos en esta primera parte del estudio. Para no ser repetitivos, referenciamos solamente, en notas a pié de página, las citas literales.

(7) Vide nota 6; pág. 34.

(8) Vide nota 6; pág. 33.

(9) Vide nota 6; pág. 33.

Una vez estuvo preparado el terreno y se habían señalado sobre él los cimientos de la obra, mediante cuerdas atadas a unas estacas, se procedió a celebrar la ceremonia de colocación de la primera piedra. Durante esta ceremonia surgió un problema a raíz de que dicha piedra había sido encargada, separadamente, a dos personas distintas por el marqués de Valdecarzana y por el obispo de la diócesis, el doctor fray Alonso Cano. Se entabló entonces una discusión sobre cual de las dos debía colocarse. Aquel día, 10 de agosto de 1777, festividad de San Lorenzo, después de una gran fiesta, a la que acudieron diversos personajes de la aristocracia y el clero<sup>(10)</sup> y todo el pueblo de Sot, y tras una solemne procesión, se iniciaron las desavenencias, entre el marqués y el obispo, que llevarían, con el paso del tiempo, del distanciamiento paulatino a una ruptura total, que a punto estuvo de poner en peligro todo el proyecto.

El incidente se solucionó entonces colocando juntas las dos piedras conmemorativas; pero poco después volvería a surgir el recelo del pueblo hacia el marqués, cuando éste ordenó el derribo de la iglesia primitiva, a mediados de diciembre de 1777, ya que los soterros vieron en ello un gesto de desconfianza por parte del señor de Valdecarzana.

Estando así las cosas, una nueva disputa entre el señor territorial y el obispo Cano, mientras hacían juntos un viaje desde Segorbe a Sot, acabó por romper las relaciones entre ellos. Al salir como tema de conversación las obras de la nueva iglesia el marqués se quejó al obispo de que los vecinos no quisieran a Mínguez como arquitecto y de la resistencia que el pueblo había hecho a que se derribase la iglesia vieja. El obispo, por su parte, se quejó al marqués del excesivo costo de la obra. De ello resultó que el marqués «*con algún enfado*» —como señala el cura Cabos, testigo directo de la disputa—, retirase su apoyo al proyecto de Mauro Mínguez y se desentendiera totalmente de la obra, con lo cual «*cesaron las promesas al pueblo, no se cumplieron las hechas hasta entonces, se dieron malas respuestas a las proposiciones del Ayuntamiento en orden a la obra, no se tuvo respuesta a varias cartas del asunto, etc.*»<sup>(11)</sup>.

Pero a estas circunstancias, hay que añadir otra, de mucho más peso, tal vez, que influyó no sólo en la construcción de Sot, impidiendo que se llevase a cabo el plan de Mínguez, sino en otros proyectos que por entonces se desarrollaban en toda España. El 25 de noviembre de 1777<sup>(12)</sup> se enviaba, por orden de Carlos III, una «Circular a los preladados» en la que se comunicaba la prohibición de levantar edificios religiosos si sus planos no habían sido aprobados por la Academia. El de Mínguez fue rechazado «*por la mucha debilidad de los postes y pilastras*»<sup>(13)</sup> en el examen que llevaron a cabo los arquitectos titulados de aquella institución. Este hecho también levantó las suspicacias del marqués, que vio en ello otra oscura maniobra del obispo de Segorbe y el secretario de la institución, don Antonio Ponz, que eran íntimos amigos.

### **Segundo proyecto. Sus artífices.**

Separado definitivamente del proyecto el marqués de Valdecarzana y habiéndose quedado el pueblo sin un lugar adecuado donde celebrar el culto, no le quedó más remedio al obispo de la diócesis que tomar la iniciativa y hacerse cargo de él personalmente.

(10) Vide nota 6; pág. 35 y siguientes.

(11) Vide nota 6; pág. 41.

(12) Kubler, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, t. XIV; Madrid, 1957. Señala el 23 de noviembre de 1777 como fecha de ese envío (pág. 314).

(13) Vide nota 6; pág. 41.

Lo primero que hizo el obispo Cano fue pedir a su amigo Antonio Ponz<sup>(14)</sup> dos diseños realizados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, para después él escoger el más adecuado a las condiciones y necesidades del pueblo. Este nuevo proyecto, es por ahora, de autor desconocido.



Después, se procedió a elegir la persona que se encargara de llevarlo a cabo. Para ello se pusieron los correspondientes edictos en Sagunto, Segorbe y Valencia. Hasta el día señalado para el fallo del concurso sólo se habían presentado dos arquitectos: Francisco Marzo y N. Rivelles, ambos de Valencia. La obra quedó adjudicada al primero por 9.500 libras, «con la obligación de poner en él a más de las manos, como se supone, la madera, sogas, trenillas y todas ainas necesarias»<sup>(15)</sup>. El pueblo, como ya había hecho anteriormente, se comprometió de nuevo a poner los materiales necesarios al pie de la obra<sup>(16)</sup>.

La labor de cantería fue encargada a los segorbinos José Zagalá y José Cabos, que cobraban «cada vara de piedra llana o sillería, y basas por 6 l. y 10 s., y la de cornisas,

(14) «Patria del Abate Ponz» llama don Elías Tormo (en su libro *Levante*, Madrid, 1923; pág. 58) a Begís, población cercana a Sot, donde nació en 1725. El *Diccionario Larousse de la Pintura*, tomo 3, pág. 897, señala como tal, por error, a Bechí. Es lamentable que, esta importante figura de nuestra ilustración, en su famoso «Viaje de España» recoja tan pocos datos sobre esta comarca.

(15) Vide nota 6; pág. 42.

(16) La colaboración del pueblo no sólo se limitó a eso y a las limosnas. También trabajó en el allanamiento del solar donde iba a construirse y corrió con los gastos de alimentación de Jaime Martínez, de Viver, que había sido contratado para cuidar de dos bueyes y un carro con los que transportaba piedra para las obras, y que «comía cada día en una casa del pueblo» (vide nota 6; pág. 44). Sobre la colaboración del pueblo escribió el cura Cabos: «...causaba ternura al paso que admiración, el verlos todos los días de fiesta, empleados todos por la mañana, y aún muchas veces por la tarde, en trabajo de la Iglesia; privándose de las diversiones que en tales días suele tener el trabajador, unas veces por ganas, y otras por disposición de la Justicia y Electos, según convenía. Pero sólo aconteció el aprisionar por inobediencia a dos o tres...», (vide nota 6; pág. 44).

*capiteles, y demás molduras por 8 l.»*<sup>(17)</sup>. Parte de la piedra usada procedía del Alto Palmero, una cantera descubierta por entonces en el camino de Valencia que, al agotarse enseguida, hizo necesaria la búsqueda de otra «*un poquito más allá*»<sup>(18)</sup>.

El maestro tejero fue José Saborit, natural de Rafelbuñol (Valencia) y vecino de Soneja. En su contrato se estipulaba que el pueblo le daría el horno, la casa de la tejería, los moldes y la tierra; él «*había de poner solamenté sus manos, moliendo la tierra, gravillándola, etc. hasta dar cocida la obra*»<sup>(19)</sup>. Siguiendo las normas del contrato se tuvo que hacer una fábrica para las tejas en la partida de la Aldaya. Hasta allí se llevaba la tierra desde el barranco del Juncar, cercano al Palancia, desde la partida de la Chacota y desde otros lugares del término. El millar de tejas lo cobraba a 3 l. y el de adoves o atovas a 4 l.

Los otros materiales (el yeso, la cal y la arena) se obtuvieron en el propio término de Sot y en el de Segorbe.

Como el solar destinado al primer proyecto era insuficiente para albergar al nuevo, de dimensiones mucho más monumentales, mientras se fueron haciendo los contratos el pueblo siguió trabajando en la ampliación y allanamiento del terreno, del cual se extrajo, según señala el cura Cabos con admiración, abundante piedra pizarrosa «*hasta con barrenos*»<sup>(20)</sup>.

No sabemos con seguridad cuándo empezaron a levantarse las paredes del nuevo edificio, pero ello ocurriría probablemente en 1778. La cúpula estaba acabada el 7 de marzo de 1784, día en el que, a las once de la mañana, se colocó en su remate la cruz con las reliquias de San Juan de Mata y del beato Simón de Rojas<sup>(21)</sup>. Pero en 1787 las obras hubieron de cesar por las dificultades económicas que vivía el pueblo<sup>(22)</sup>, a causa de «*los impuestos excesivos del Estado*»<sup>(23)</sup>. Por lo tanto el edificio quedó sin terminar.

La obra realizada, no obstante, fue bendecida, el 22 de septiembre de aquel mismo año, por el cura don Joaquín Cabos. La primera misa se celebró al día siguiente, festividad de santa Tecla, y el Santísimo se trajo, desde la iglesia interina de los santos patronos, el 27 de diciembre de aquel año también.

Después de la inauguración aún se estuvo trabajando en algunas partes del edificio. Las torres se dieron por terminadas el 7 de agosto de 1791, cuando se colocaron sobre las cupulillas las cruces-veletas con las reliquias de los mártires Marcial y Donato y del beato Simón de Rojas. El coro también se construyó años después<sup>(24)</sup>.

Sin embargo, las fachadas no se enlucieron nunca y tampoco, con el paso del tiempo, se llegaría a esculpir todo el apostolado para el que estaban destinadas las hornacinas de los muros.

---

(17) Vide nota 6; pág. 42.

(18) Vide nota 6; pág. 42.

(19) Vide nota 6; pág. 42.

(20) Vide nota 6; pág. 44.

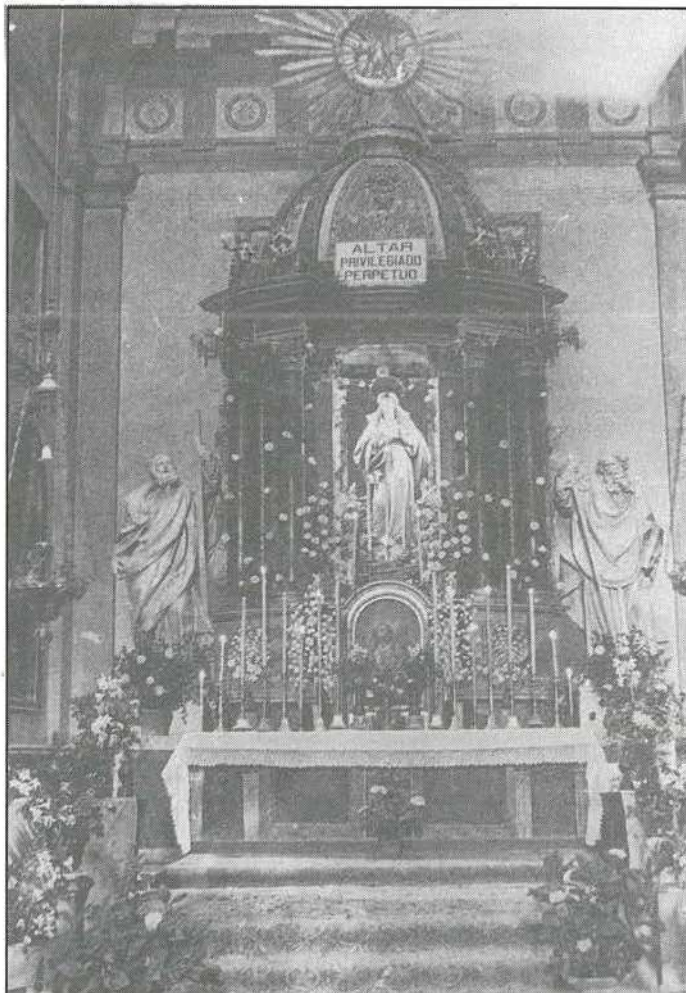
(21) Vide nota 6; pág. 46.

(22) Cavanilles señala que el pueblo se dedicaba a actividades agrícolas tanto de regadío, gracias a las aguas del Palancia, como de secano, de los que «*les provienen abundantes y preciosos frutos*» (vide nota 2; pág. 86). La población en 1787 era de 225 vecinos (vide nota 6; pág. 46), mientras que en 1794 era de 200 (Cavanilles, idem; pág. 320).

(23) Vide nota 6; pág. 45.

(24) Vide nota 6; pág. 48.

Por otro lado, el edificio ha sufrido también una serie de reparaciones y reformas. Las reparaciones más importantes se hicieron en la cúpula a fines del siglo XVIII



y en el último cuarto del XIX. En 1962 se cubrió con cemento la antigua solería de «*tableros cuadriláteros de arcilla cocida*»<sup>(25)</sup>. En 1969 se trabajó en la capilla de la Comunión y, en agosto de 1971, en el adacentamiento de la sacristía, a la cual se le cambió el piso. En unas reformas contemporáneas se cegó el púlpito que se abría en el pilar del ángulo sureste que sostiene la cúpula, y en nuestro siglo ha quedado inutilizada también la celosía tribuna que, abierta en el brazo accidental del crucero, permitía a los dueños del palacio, a sus criados y a «*sus huéspedes de cama y mesa*»<sup>(26)</sup> asistir a la celebración de la misa<sup>(27)</sup>.

Por último, señalemos que en la guerra civil fueron destruidas algunas piezas valiosas de esta iglesia. Sobre todo conviene señalar el

altar mayor, que era obra de 1803<sup>(28)</sup>. Imitaba en su forma un templete de estilo corintio en el que se guardaba la imagen de la Inmaculada, una escultura policromada de

(25) Vide nota 6; pág. 47.

(26) Vide nota 6; pág. 12.

(27) La suspensión de este privilegio fue promulgada por Benedicto XV el año 1917. La tribuna se habitó adosada al brazo oeste del crucero; correspondiéndose, en altura, con el piso principal del palacio, está sostenida por una serie de arcos que, cegados hoy, conforman un cuarto trastero.

(28) Gracias a la amabilidad de doña Angeles Sierra podemos reproducir una fotografía de dicha obra. El altar se concibió en forma de edículo de planta circular. Constaba de ocho columnas de orden corintio que sostenían una alta cornisa con angelitos. Se cubría con una cúpula que adornaba su extrados con recuadros. Se remataba con el anagrama de María. Es sorprendente la similitud que hay entre esta obra y la que diseñó Miguel Fernández para la iglesia del monasterio del Temple de Valencia.

dos metros de altura, que había sido tallada por Antonio Calvo el año 1807<sup>(29)</sup>. En 1936 fueron destrozadas también las dos únicas imágenes que se habían esculpido del apostolado y el Cristo de la Piedad<sup>(30)</sup>.

## 2. LECTURA FORMAL DEL EDIFICIO

Como cualquier otro estilo basado en un análisis crítico de corrientes anteriores, la arquitectura neoclásica es para iniciados<sup>(31)</sup>. La sensación estética que provoca tiene siempre como intermediaria a la razón; con ella, no sólo, se reconocen todos los elementos que, procedentes del vocabulario y la sintaxis arquitectónica del mundo antiguo, conforman el lenguaje clásico de la arquitectura occidental, que aquí se aplica, sino que, también, mediante el concurso del contemplador es como la experiencia estética de la creación artística tiene una completa verificación<sup>(32)</sup>.

El templo de Sot de Ferrer está compuesto por una única nave, orientada de norte a sur, (de 38'5 m. de largo por 7'50 m. de ancho) con la que se cruza un transepto (de 27 m. de largo por 7'50 m. de ancho), en cuya intersección se eleva una esbelta cúpula. La planta, de estructuración simétrica, ofrece la forma perfecta de una cruz latina, a la que se le han adosado una serie de dependencias, integrándose el conjunto en un solar rectangular. La altura de las naves, cubiertas con bóveda de medio punto, alcanza los 12 metros.

Observando la planta se puede comprobar el perfecto y racional ensamblaje de todas las dependencias que conforman este edificio. El todo armonioso que se ha creado se inscribe en un rectángulo (de 40 m. por 29 m.) que ha sido dividido en dos mitades. La del lado norte, a su vez, se subdividió en seis cuadrados de 7'5 metros de lado, en los que se distribuyeron los brazos del transepto, el crucero, el presbiterio y dos capillas anejas. Una subdivisión similar se hizo en la mitad sur, aunque ahora con un tono distinto, no tan regular, para darle más prolongación a la nave y acentuar así su significado simbólico de espacio-camino<sup>(33)</sup> hacia el presbiterio, siguiendo la tradición de la arquitectura religiosa española, tan poco propicia al desarrollo de plantas centralizadas.

El espacio que queda comprendido entre el presbiterio y los brazos del crucero, se dedicó a sendas dependencias que hoy funcionan como capillas de la Comunión o del Santo Cristo de la Piedad y como sacristía. Estos dos espacios anejos tienen su contrapunto en los que, a los pies de la nave, comunican a ésta con las escaleras de acceso a las torres y al coro.

La interrupción de las obras por falta de recursos económicos motivó que no se construyeran algunas partes del edificio. Esto sucedió con las dependencias que —de la misma manera que aparecen en la iglesia de Benicásim— flanquearían el desarrollo de la nave entre los brazos del crucero y la fachada. Si observamos la planta, tal y como

(29) Vide nota 6; pág. 48.

(30) La imagen actual que lo sustituye es obra de los valencianos Román y Salvador, del año 1939, quienes copiaron la obra antigua del siglo XVI (vide nota 6; pág. 65 y siguientes).

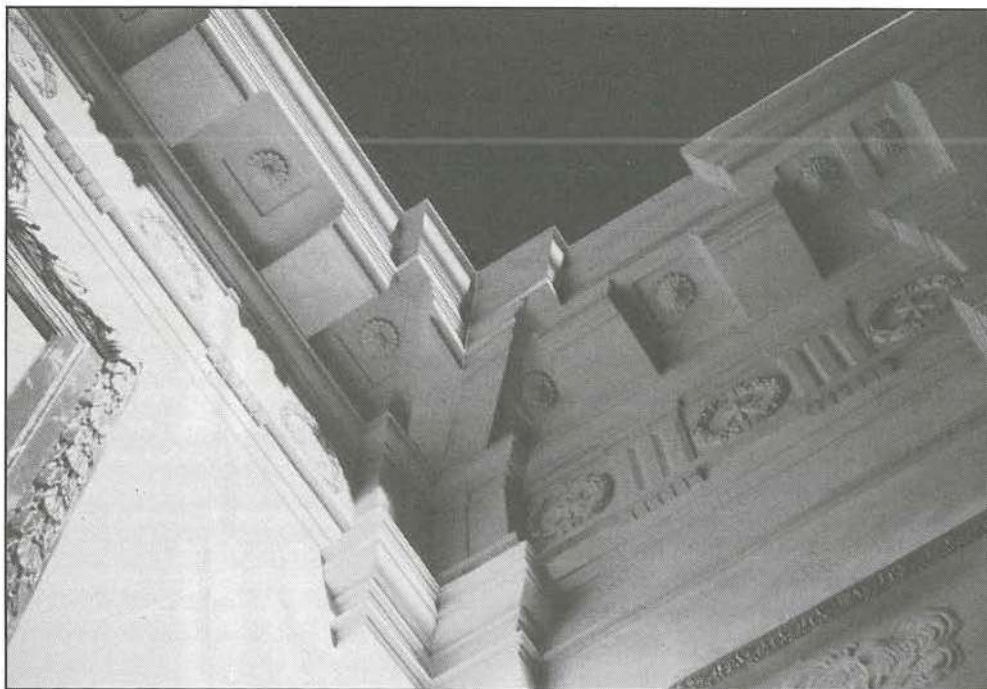
(31) «El sistema era llamar con el arte a la razón y a la mente, y no a los sentidos... la preocupación fue «elaborar» un arte para gente culta e intelectual, cuyo juicio, previamente había sido formado a base de la educación y la reflexión» (Quintana Martínez, A., *La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*; Madrid, 1983, pág. 19).

(32) León Tello, Fco. J., «La estética en la arquitectura de Ventura Rodríguez», *Goya* n.º 178, pág. 223.

(33) Martín González, J.J., *Historia de la Arquitectura*; Madrid, 1973, pág. 101.

Hani, J., *El simbolismo del templo cristiano*; Barcelona, 1983, pág. 29.

quedó lo construido, los patios que flanquean la nave carecen totalmente de continuidad espacial con respecto a la iglesia y, lo que es más, con el entorno urbanístico de esta zona del pueblo. A ellos se puede acceder, de una forma natural, desde el interior del templo, por sendas puertas abiertas en los muros del transepto. Pero, desde el exterior, sus respectivos accesos les hacen perder sentido, puesto que, al que está situado junto al muro del palacio se llega por un angosto pasillo, mientras que el otro está rodeado de casas. Por lo tanto, todo esto que no se ajusta a la teoría, ni corresponde a la estética del templo neoclásico, es ajeno al edificio<sup>(34)</sup>.



La construcción de la iglesia de Sot se hizo en mampostería, ladrillo —abundantemente— y piedra sillar en algunas zonas —se puede observar directamente en la fachada—. La teja árabe se usó en la cubierta —a dos aguas en la nave y el transepto y a una sola en las dependencias de menos altura que cobijan los altares laterales—; las tejas de la cúpula son de colores azul y blanco y están vidriadas. Tejas de escama, vidriadas también, se usaron en las cupulillas de las torres campanario.

En la construcción de este edificio cabe suponer la reutilización de materiales procedentes de la anterior iglesia. Así lo atestigua, por ejemplo, la puerta que cierra el vano de acceso por la parte este del transepto, que está fechada en sus hojas con la data 1729.

El edificio está integrado totalmente por muros que, en el exterior, imponen una rotunda claridad de volúmenes. Estilísticamente se puede encuadrar en el movimiento neoclásico de influencia herreriana, desarrollado por el arquitecto Ventura Rodríguez en lo que Kubler consideró período de sus obras «funcionales», con alguna de las cuales

(34) Virginia Sanz, M.M., «Teoría y estética del templo neoclásico», *fragmentos* n.º 12-13-14, junio 1988, págs. 233-239.



tiene esta iglesia una notoria relación<sup>(35)</sup>. Este mismo historiador definía ese momento de la arquitectura española del XVIII por la «*serenidad de las relaciones que existen entre sus huecos en el muro y asimismo por las lacónicas superficies, dónde el ornamento es obtenido por un mínimo de correctos miembros*»<sup>(36)</sup>.

No obstante, los campanarios, por sus cúpulas cubiertas con tejas imbricadas, siguen inmersos aún en la corriente dieciochesca del barroco salmantino.

#### La sacristía y la capilla de la Comunión.

Comenzaremos la lectura formal de este edificio por estas dos dependencias en las que el carácter expresivo está obtenido solamente mediante puras formas geométricas que crean un esencialismo arquitectónico, en la línea del padre Langier y de



Lodoli<sup>(37)</sup>, en el que se ha suprimido todo aquello que no realiza una función. En estos espacios, perfectamente cúbicos, parece aplicarse el precepto academicista de que sólo lo necesario es bello<sup>(38)</sup>. Las paredes son absolutamente lisas y únicamente una leve cornisa sobresale del muro para indicar donde empieza la bóveda vaída con que se cubren. En los lunetos de la sacristía se colocaron unas molduras planas que se cierran a sí mismas en forma de corona circular. En la capilla de la Comunión o del Santo Cristo de la Piedad, una pequeña cúpula perfora el centro de la bóveda para que la luz llegue al interior. Tal y como lo podemos ver, la racionalidad de estos dos espacios,

en los que predominan la Geometría y las líneas esenciales, se ajusta simplemente al más claro concepto de arquitectura pura.

(35) Me refiero a las fachadas del convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid y de la catedral de Pamplona.

(36) Kubler, G., vide nota 12; pág. 236 y siguientes.

(37) Chueca Goitia, F., vide nota 3; pág. 60 y siguientes.

(38) Kubler, G., vide nota 12; pág. 236.

### La nave y el transepto

En contraste con lo dicho anteriormente aparecen las paredes interiores de este espacio, en el que debemos señalar que el sistema arquitrabado que las cubre es meramente decorativo, pues no realiza ninguna función de soporte, la cual recae directamente en el grueso de los muros.

La creación de este espacio, como ocurre en otros edificios, estuvo condicionada por el tema que en él se quiso desarrollar. La idea representada fue, en palabras de Solsona Montón, «*la inauguración oficial de la Iglesia en el mundo cristiano en Pentecostés, o sea el Colegio Apostólico presidido por la Santísima Virgen en el augusto misterio de la Inmaculada Concepción*»<sup>(39)</sup>. Al plasmarla, se debía representar a los doce apóstoles y para ello se ideó una fórmula arquitectónica que, varias veces repetida a lo largo del muro, genera una serie horizontal de ritmos cuyo esquema se aproxima al del metro crético de la poesía grecolatina<sup>(40)</sup>. Esta célula básica que, como hemos dicho, articula el desarrollo interno de la pared, se compone de unos elementos muy simples: una hornacina, flanqueada por dos pilastras dóricas, y, sobre ella, un relieve alusivo al apóstol que la preside.

Precedentes de este esquema los hay en la arquitectura de la época. Señalaremos aquí en primer lugar, por su asombrosa similitud, la fachada curvilínea que, para la iglesia madrileña de San Miguel, diseñó el arquitecto italiano Bonavía. Después, don Ventura Rodríguez, en la fachada del convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid, lo vuelve a repetir suprimiendo las placas<sup>(41)</sup>.

El sistema arquitrabado, que como ya dijimos, configura ornamentalmente la estructura interna de los muros, se apoya en un liso basamento corrido que sirve para poner todas las bases de las pilastras adosadas a un mismo nivel.

Estas bases ordenan las diferentes molduras que las componen a la manera ática, tal y como señaló el tratadista romano Vitruvio en el libro III de su obra «*De Architectura*»<sup>(42)</sup>: sobre el plinto se superponen dos toros y en medio de ellos aparece la escocia con sus respectivas molduras.

El fuste de las pilastras, de sección rectangular, es totalmente liso. Su sumoscapo, formado por una curva en caveto, está separado del cuello o cuerpo inferior del capitel por un astrágalo bastante abultado.

Los capiteles, de orden dórico romano, aparecen claramente conformados según la tradición: el equino con sus anillos y el ábaco con su cimacio.

El entablamento, que es la parte horizontal que fingen sostener las pilastras, está compuesto por el arquitrabe, el friso y la cornisa.

El arquitrabe está subdividido en dos fajas lisas por una estrecha moldura, como una línea suave. En la faja superior, que sobresale ligeramente respecto a la inferior, se incluye la tenia, a la que, bajo los triglifos del friso, se adosan las seis gotas troncopiramidales de la régula.

(39) Vide nota 6; pág. 48.

(40) El metro crético, así llamado por proceder de una danza de Creta, combina una sílaba breve con dos largas: —u—

(41) Resulta curiosa la similitud que hay entre la fachada de la iglesia de Sot y la del convento castellano. Esta relación solamente se podrá explicar satisfactoriamente cuando se conozca al autor del proyecto del templo de Sot quien, sin duda, debía conocer esos ejemplos de Bonavía y Ventura Rodríguez, bajo cuya influencia trabajaría.

(42) Vitruvio, *De architectura*, libro III, cap. V; Barcelona, 1970, pág. 78. La llama basa «aticurga» y la emplea para sostener la columna jónica.

El friso, como corresponde al orden dórico de las pilastras, se compone de triglifos y metopas. Los triglifos se distribuyen de manera que siempre aparecen haciendo eje con las pilastras, tal y como señaló Vitruvio<sup>(43)</sup>. Su superficie rectangular está limpiamente surcada por dos estrías verticales en el centro y media en los extremos. Las metopas aparecen decoradas con un tema mariano que nos recuerda la advocación del templo: estrellas de ocho puntas que, desde las primeras representaciones iconográficas de las letanías lauretanas, hacen referencia a la Inmaculada como «stella maris»<sup>(44)</sup>.



La cornisa que acaba el entablamento está sostenida por una serie de m $\acute{u}$ ltulos, con el s $\acute{o$ fito liso, situados sobre los triglifos del friso. El perfil curvil $\acute{i}$ neo de la cima recta, sobresaliendo encima de una faja lisa, da por acabado este sistema.

Aunque hemos utilizado muchas veces la palabra «liso» para referirnos a las molduras y dem $\acute{a}$ s elementos que perfilan las paredes, debemos se $\acute{n}$ alar que en ellas despliegan unos sutiles efectos de luces y sombras que tienen su origen en los resaltes y rehundimientos que se han practicado sobre ellas. Las pilastras, sobresaliendo de la pared, obligan, por pura l $\acute{o}$ gica arquitect $\acute{o}$ nica, a que el entablamento resalte tambi $\acute{e}$ n sobre sus capiteles. Estos efectos de claroscuro se acumulan poderosamente en el entablamento, que agudiza as $\acute{i}$  la finalidad que tiene de ser, desde un punto de vista simb $\acute{o$ lico, el l $\acute{i$ mite entre la tierra (representada por las paredes) y el cielo (representado por las b $\acute{o$ vedas), siendo por lo tanto una zona de energ $\acute{i}$ a m $\acute{a}$ s concentrada, al coexistir all $\acute{i}$  fuerzas encontradas<sup>(45)</sup>.

(43) Vitruvio, vide nota 42; libro IV, cap. III; p $\acute{a}$ g. 94.

(44) Se hacen otras alusiones pl $\acute{a$ sticas a la figura de Mar $\acute{i}$ a en las pechinas, donde se representaron cuatro mujeres fuertes del Antiguo Testamento —Abigail, Esther, Judith y Jael— que son prefiguraciones suyas.

(45) Sebasti $\acute{a}$ n, S. *Espacio y s $\acute{i$ mbo*lo; C $\acute{o}$ rdoba, 1977.

En la bóveda los tramos están separados por arcos fajones de intradós liso. Estos arcos, se prolongan, a través de las pilastras adosadas a los muros, hasta el basamento que aguanta todo el sistema. Con ello se compartimenta el espacio y se consigue que la nave deje de ser un monótono espacio continuo<sup>(46)</sup>.

Para romper aún más esa monotonía y acentuar, por otro lado, el carácter clasicista de la construcción, aprovechando la lógica constructiva a que obligan los elementos anteriormente reseñados, en el tramo de los pies la célula básica se combina con un gran arco central (que hace de capilla), ofreciendo el conjunto el aspecto de un arco de triunfo, con un esquema similar al implantado por antiguos arcos romanos<sup>(47)</sup>.



Las bóvedas que cubren las naves son de tres tipos: lisas, con lunetos semicirculares y artesonadas. Las lisas se distribuyen junto a los muros que cierran los brazos del crucero, el presbiterio y la nave. La de lunetos sólo aparece en el tercer tramo de la nave, respondiendo su forma a la necesidad que hubo de abrir en los muros laterales dos puntos de luz —uno de los cuales, el del lado occidental, está cegado—, para dar más claridad al edificio en esta zona. Las bóvedas con casetones son las más utilizadas y responden a un afán exclusivamente decorativo. Las componen siempre cinco cuadrados rehundidos en cuyo fondo aparecen, alternativamente, dos tipos distintos de rosetas con carnosos pétalos en disposición radial.

(46) Martín González, J.J., vide nota 33; pág. 175.

(47) El de Constantino, en Roma, o el de Medinaceli.

(48) Vide nota 6; pág. 50 y siguientes.

La distribución de los tramos de bóveda artesonada se pensó para que flanqueasen la base de la gran cúpula que cierra el crucero, respondiendo así a la costumbre de jerarquización del espacio, en este caso mediante un recurso decorativo, pues aquí, donde se concentra toda la luz, se sitúa el altar mayor, centro de todas las ceremonias litúrgicas.

### La cúpula<sup>(48)</sup>

El 29 de diciembre de 1797 la junta de fábrica se dirigió<sup>(49)</sup> a D. Lorenzo Gómez de Ahedo, obispo de Segorbe, solicitando su consejo en la resolución de las obras de reparación que debían llevarse a cabo en la cúpula, en cuya media naranja se habían abierto una serie de grietas. La junta estaba indecisa puesto que había pedido varios informes que daban soluciones enfrentadas al problema: desde el mero remiendo a la demolición total del cascarón. El prelado consideró conveniente el proyecto de Francisco Marzo, consistente en hacer una contrabóveda interior de medio ladrillo para tapan las grietas y rellenar éstas, y así lo hizo saber a la junta el 22 de octubre de 1798. Aún se estaba trabajando en esta reparación el 20 de julio de 1800, fecha en que se reunió de nuevo la junta para resolver el problema presentado al acabarse los fondos.

En 1877 era necesaria otra reparación. Aquel año no pudo hacerse por la escasez de los medios económicos existentes, a causa de una importante sequía que padecían los campos y que provocó la emigración de cerca de cien familias de este pueblo hacia Barcelona y Orán<sup>(50)</sup>. Gracias a la colaboración del obispo Fornás y de la señora del pueblo, entonces la condesa de Santa Coloma, se pudo hacer frente a las obras de esta segunda reparación entre los meses de mayo y junio de 1881. No han quedado referencias sobre los aspectos de la cúpula en que se trabajó esta vez.

(49) Reproducimos íntegramente la carta de la junta y la respuesta a ella del obispo (vide nota 6; pág. 50 y siguientes).  
«Sot de Ferrer, a 29 de diciembre de 1797»

Ilmo. Sr.

*La Junta de Fábrica de este lugar, se halla indecisa en orden a la reparación del daño que ha sufrido la Iglesia a fin de acertar en ello y sanar su conciencia y dar por cabal satisfacción al público; se ha visto por peritos por dos veces llevando la fábrica en ello 70 L., sin contar la primera visita que se hizo en orden al Señor del Pueblo, en ésta se dió por buena la obra, en la segunda se resolvió quitar la linterna, tapar las grietas y si volvían a notarse demoler el cascarón; y en la tercera ordenaron un remiendo de poca seguridad y confianza; pues en la relación jurada que firmaron ambos peritos de la Real Academia de S. Carlos de Valencia concluyen diciendo: «Pero considerando estos mismo que llevamos declarado es un remiendo muy arriesgado y de bastante consideración, tanto por su coste como por su construcción, de parecer que lo mejor sería deshacer toda la cúpula; por lo que otra cosa es arriesgar y estar siempre en zozobra, pues todas las operaciones que hemos visto son de mala calidad y peor construcción y dignas de mayor reparo». Francisco Marzo ha propuesto un remiendo que aun cuando no presta la mayor seguridad no es conforme a la referida aclaración de peritos. Si no se conforma con su resolución, se aparta, y dice que busquen quien la remiende. Algunos de la plebe, sin tener en consideración su intención sana de evitar trabajo, quisieron lo de menos coste. Si accediese a ello la Junta de Fábrica queda cubierto para el caso de una ruina si aconteciese.*

*Por lo que acude a V.S. Ilma. para que con sus buenas luces le instruya, y como a Prelado resuelva lo que estimase convenir. Así lo espero de la bondad de V.S.I. a quien B.S.M. y ruega a Dios que viva muchos años.*

(Sólo firma la solicitud el señor cura y no los miembros de la junta, por no saber).

Ilmo. Sr. D. Lorenzo Gómez de Haedo, Obispo de Segorbe».

Al margen de esta solicitud hay unas notas que dicen así:

*«Segorbe, 22 de octubre de 1798. Habiendo oído a Francisco Marzo, la obra que piensa ejecutar me parece conveniente que lo haga y que se le pague la mitad de mano de maestro, oficial y peones, y que si sale mal piense si todo está conforme con lo ofrecido; y para animar más el trabajo a los vecinos en los días festivos, espero que el Retor dirá el rosario y demás que se acostumbra en ellos por la tarde media hora antes de ponerse el sol, mientras dure el trabajo en esta obra, y con esto me prometo y todos estarán contentos. El obispo de Segorbe».*

(50) Vide nota 6; pág. 52.

El paso de la planta cuadrada hacia el anillo en que se sustenta la cúpula se hace mediante pechinas. El alto tambor con que se realza la media naranja, se ordena interiormente con una serie de pilastras pareadas que flanquean los ocho ventanales rectangulares —cuatro de ellos cegados— que forman el cuerpo de luces. La semiesfera está compartimentada por una serie de arcos que, apoyándose en las pilastras del tambor, van reduciendo su anchura conforme se acercan al centro, acentuando así el efecto de perspectiva con un recurso similar al utilizado ya en el siglo I por Apolodoro de Damasco en la cúpula del Panteón<sup>(51)</sup>. La media naranja se abre en su centro para dejar paso a la luz procedente de la esbelta linterna que la remata.

Exteriormente, la cúpula repite los mismos elementos que componen su estructura interna, pero de forma menos purista. En el tambor, las pilastras pareadas se han transformado en simples bandas que, apoyadas en pedestales y sobre basas que podemos considerar de tipo toscano, carecen de capitel. Simulando ese papel, como transición entre las pilastras y la fuerte cornisa, hay un conjunto de estrechas molduras. En el tercio superior de las pilastras aparecen sorprendentemente, tres gotas troncopiramidales que, sin ninguna precisión, quieren recordarnos el espléndido friso de orden dórico que con serenidad corre a lo largo de todo el interior del templo.

La cúpula, como ya hemos dicho, se cubre con tejas vidriadas azules y blancas. Con las blancas se remarcan en el exterior los ocho arcos que subdividían a la media naranja en el interior.

### La fachada

Desde antiguo, la humanidad ha empleado muchas veces la arquitectura para reafirmar el poder. A primera vista, ese es el efecto rotundo que produce en el espectador este impresionante rectángulo, de 28 m. de longitud por 16 m. de altura, que da paso al interior del templo. Flanqueado por dos torres, se puede observar en él una estructura marcadamente simétrica, donde predominan las líneas verticales. El eje central lo ocupa la portada, en la que, adosado, se imita el frontis tetrástilo de un templo dórico.

Analizar los elementos que componen esta fachada sería volver a repetir lo ya dicho en la descripción de la nave y el transepto. Sin embargo, conviene señalar dos diferencias: las metopas del friso carecen de decoración y las pilastras alcanzan el desarrollo del orden gigante.

Perrault señaló que «*un orden colosal confiere majestuosidad a los templos*»<sup>(52)</sup>. Generalizado su uso en la arquitectura cristiana moderna a partir de Alberti, que lo utilizó por vez primera en la fachada de San Andrés de Mantua, se le denomina así porque las pilastras o columnas recorren la altura de varias divisiones horizontales o plantas sin tener en cuenta tales divisiones, dando a las obras un marcado carácter solemne y monumental.

En la fachada de Sot las pilastras abarcan una altura de dos pisos. Un tercero, con ventanas ciegas, corresponde al ático corrido que, entre las torres, se levanta sobre la cornisa para ocultar las vertientes del tejado.

(51) Estos arcos contienen una serie de casetones que, como los de las bóvedas, están decorados con rosetones. El número de casetones que aparecen en cada arco es de cinco —los mismos que en el Panteón—.

(52) Citado en: Forssman, E., *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*; Bilbao, 1983, pág. 78.

Esta distribución por pisos relaciona la fachada de la iglesia con la de un edificio seglar. Una vez más tenemos que recordar la fachada del convento de Agustinos Filipinos (1760) de Valladolid y las palabras que George Kubler dejó escritas sobre ellas: «...*la fachada es igual a la de un palacio urbano, con una portada bastante mayor que la de cualquier construcción del género, como cuadra a la casa de Dios... la fachada de la iglesia tiende a adquirir la estructura de un edificio seglar y los costados de la iglesia presentan pisos igual que cualquier casa alta urbana*»<sup>(53)</sup>. A este carácter seglar contribuye también, el orden dórico de las pilastras que, en palabras de Forssman, sugieren un «*aspecto particularmente frío y austero, es decir, sustancialmente profano*»<sup>(54)</sup>.

Por último, señalemos que el remarcado efecto de la fachada que presenta este edificio se debe también a su situación urbanística, que lo deja exento solamente en su lado meridional. Esto impide que alrededor suyo pueda efectuarse un paseo arquitectónico que permita apreciar el juego de los grandes volúmenes prismáticos con que se configura su masa y comprender mejor su planta y sistema constructivo. En este sentido, cabe apuntar que desde la plaza que precede a la fachada es imposible ver la airosa cúpula del crucero. Una de las imágenes más impresionantes de este edificio, la tuvimos en uno de los patios del vecino palacio una tarde tormentosa de otoño; desde allí el juego cúbico y esférico, repetitivo y a distintas escalas, de la vigorosa cúpula flotando sobre el crucero y del cupulín de la capilla de la Piedad, así como de los fuertes muros que cierran el presbiterio y el crucero, protegiendo lo más débiles de la mencionada capilla, bajo una luz plomiza de amenazante lluvia, se hizo estremecedora.

---

(53) Kubler, G., vide nota 12; pág. 237. Existe otro detalle en esta fachada que relaciona esta obra con las de don Ventura Rodríguez. Me refiero a las ventanas, que parecen una trasposición de las que se hicieron en la fachada de la catedral de Pamplona (obra de 1783). El vano está bordeado por un marco, que se prolonga hasta el vierteaguas, cuyos montantes y peana rompen la rigidez rectangular prolongando sus superficies en los puntos extremos.

(54) Forssman, E., vide nota 50; pág. 87.