

# LA PORTADA TARDORROMANICA DE SAN VICENTE MARTIR DE VALENCIA

Amadeo Serra Desfilis, Francisco J. Soriano Gonzalvo  
*Universitat de València*

El objeto de este breve estudio no es otro que el dar a conocer la primitiva portada principal del templo del antiguo monasterio de San Vicente Mártir de la ciudad de Valencia, hoy iglesia parroquial de Cristo Rey. A pesar de su notable importancia en el reducido panorama de la primera escultura valenciana posterior a la conquista cristiana, esta portada permanece aún ignorada por muchos, quizá por hallarse dentro de la clausura del convento de San José y Santa Tecla desde 1881. Posteriormente el abandono y el estado ruinoso del antiguo convento de religiosas agustinas han mantenido inaccesible para el público esta obra escultórica de primer orden. En las últimas décadas algunos estudiosos han incorporado la portada de San Vicente al breve catálogo de la escultura monumental valenciana del siglo XIII, relacionándola con otras obras de la misma época como la Portada de la Almoina de la Catedral de Valencia, la de la iglesia arciprestal de Sant Mateu (Castelló), y la primitiva del templo del monasterio de Santa María del Puig (1). Nuestro propósito es analizar la iconografía y el estilo de esta portada para fijar aproximadamente su cronología y definir su significado histórico en las décadas inmediatamente posteriores a la conquista del antiguo Reino de Valencia por Jaime I.

## EL MONASTERIO DE SAN VICENTE Y LA CONQUISTA DE VALENCIA

El monasterio de San Vicente de Valencia fue fundado por Jaime I a raíz de la conquista de la ciudad en 1238 con el deseo de recordar el lugar donde la tradición afirmaba que había sido enterrado el mártir titular. Vicente, diácono del obispo Valero en Zaragoza, había sido martirizado en la *Valentia* romana durante la persecución de Diocleciano (303-305), y fue enterrado en un lugar

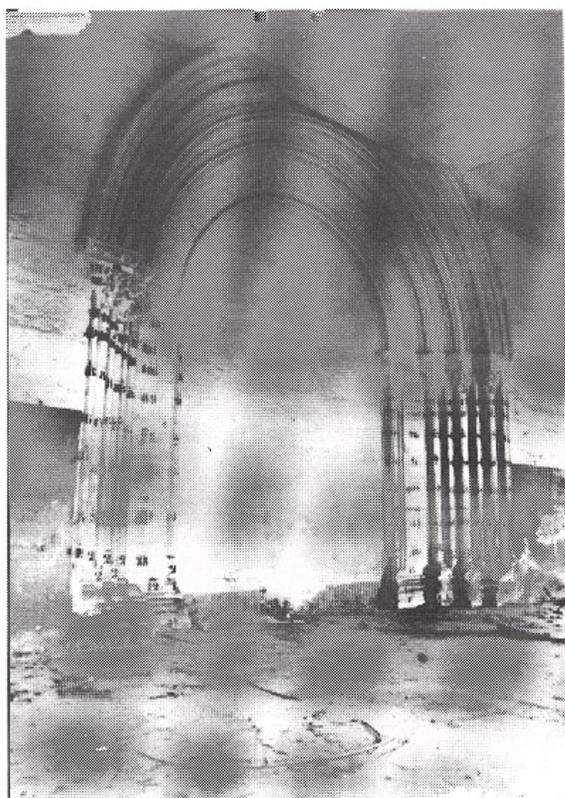
extramuros identificado tradicionalmente con el solar actual de la parroquia de Cristo Rey, antes monasterio de San Vicente. El martirio del santo fue ampliamente divulgado por toda la Cristiandad a través del relato de la *Passio* (fines del siglo IV) y de la posterior versión poética de Prudencio, hasta convertir a Vicente en uno de los santos más conocidos en todo el Imperio.

Desde fechas muy tempranas el lugar de la Roqueta, entre otros asociados al culto vicentino en la misma ciudad de Valencia, fue objeto de una especial veneración que se prolongó, al parecer, hasta bien avanzada la dominación musulmana (2).

Los monarcas cristianos del Norte pusieron sus ojos en el lugar de San Vicente mucho antes de arrebatar la ciudad de manos islámicas (3). En 1232 Jaime I donó el "lugar e iglesia que se llama de San Vicente" a los monjes de San Victorián de Asán, quienes durante una etapa salpicada de fricciones con la Corona y donaciones frustradas a otras comunidades lo ocuparían como priorato hasta 1289, fecha en la que pasó definitivamente al patrimonio del monasterio cisterciense de Poblet (4).

Desde el comienzo el propio monarca, convencido de la especial intercesión de San Vicente en la conquista de la ciudad de Valencia, se reservaba el *ius patronatus* del lugar (9 de enero de 1239), donde pensaba edificar un conjunto de iglesia, monasterio y hospital. Pronto el priorato y su iglesia se vieron colmados de privilegios y rentas abundantes que, sin embargo, no bastaron para llevar a cabo el ambicioso programa constructivo antes de la muerte de Jaime I en 1276 (5).

Al parecer, los primeros esfuerzos se concentraron en la construcción de una nueva iglesia y del hospital. La primera debía sustituir a un templo anterior que el prior Bernardo quería reconstruir y fortificar a principios del verano de 1240 (6).



1. Portada de San Vicente Mártir en el muro norte de la Antigua Iglesia del Monasterio de San Vicente de Valencia. Segunda mitad del siglo XIII

Aunque al principio tratara de repararse el templo anterior a la conquista, el importante papel que correspondía al santuario vicentino en la organización eclesiástica del nuevo reino aconsejó sustituir la vieja fábrica por otra nueva, más acorde también con los modos constructivos ya góticos que los conquistadores habían traído consigo. Así, cuando el 20 de julio de 1276, viendo próximo el fin de sus días, el rey Jaime I agrega a su testamento un codicilo en el que da muestras de su aprecio por la fundación vicentina y marca las directrices del plan constructor, la iglesia debía de estar ya construida, al menos en gran parte (7).

### LA PORTADA DE SAN VICENTE: CARACTERÍSTICAS GENERALES

Los principales restos de aquel templo construido durante el reinado de Jaime I son las dos portadas primitivas. La situada a los pies de la iglesia actual es obra de sillería, aunque revocada en época moderna, y carece totalmente de decoración figurativa. La portada que se abría en el muro norte del templo, objeto de nuestro estudio, está cegada actualmente y corresponde en el interior del templo con la capilla dedicada a San Vicente. Este portal, recayente a una de las alas del claustro del convento, debió de ser el ingreso princi-

pal de la iglesia medieval como lo atestigua la riqueza de sus capiteles historiados. El tamaño y la decoración escultórica sitúan esta portada en primera línea dentro de las obras tardorrománicas valencianas y son indicio del realce deseado para el templo por sus primeros constructores.

Se trata de una portada abocinada y un arco de anchas dovelas planas e intradós moldurado en lugar de tímpano. Las arquivoltas apean sobre una imposta con carnosa decoración vegetal y columnas acodilladas, tres a cada lado, que alternan con baquetones. Las columnas presentan capitel troncocónico, fuste liso sin éntasis, basa con garra y moldurado plinto sobre un zócalo que recorre el basamento siguiendo el desnivel que salva un escalón.

El estado de conservación de la portada es lamentable, como el del resto del antiguo convento. Las arquerías exteriores están recortadas por el forjado del primer piso del claustro y toda la decoración se halla recubierta por varias capas de pintura que, unida al desgaste del material pétreo de base, difuminan los detalles del relieve historiado. Del intento de desmontar el portal para trasladarlo a un museo quedan los números de las distintas piezas en que debía seccionarse.

### ICONOGRAFIA DE LA PORTADA

En cada uno de los capiteles de las columnas acodilladas se representan sendas escenas de la historia y martirio de San Vicente. Las fuentes de esta narración son la *Passio* paleocristiana, escrita después del año 386, la versión poética que de ella incluyó el poeta latino Prudencio en el himno V de su *Peristephanon* y las tradiciones medievales derivadas de ellas (8). Los capiteles forman una secuencia narrativa coherente del martirio, que se despliega de derecha a izquierda del observador. El relato se concentra en los tormentos y el triunfo final del santo diácono:

- Capitel 1.º: San Vicente es azotado por dos soldados del prefecto Daciano.
- Capitel 2.º: San Vicente sufre el martirio del ecúleo, un aspa que tenía que tensar sus miembros hasta descoyuntarlos.
- Capitel 3.º: Los verdugos clavan en el mártir garfios de hierro para desgarrar sus carnes.
- Capitel 4.º: El santo aparece tumbado sobre una parrilla en el fuego. En la parte superior, Daciano le exhorta para que reniegue de su fe.
- Capitel 5.º: San Vicente con las piernas y los brazos inmovilizados con cepos se encuentra encerrado en un calabozo cuyo suelo está cubierto de objetos puntiagudos. En la cárcel un ángel (quizá dos si la talla estuviera menos deteriorada) consuela al santo.



2. Portada de San Vicente Mártir: lado occidental, capiteles 1, 2 y 3

— Capitel 6.º: El cuerpo de San Vicente es depositado en un lecho y allí expira en paz, confortado por otros cristianos, mientras dos ángeles toman el alma del mártir en forma de niño.

### ESTILO DE LOS RELIEVES DE LA PORTADA

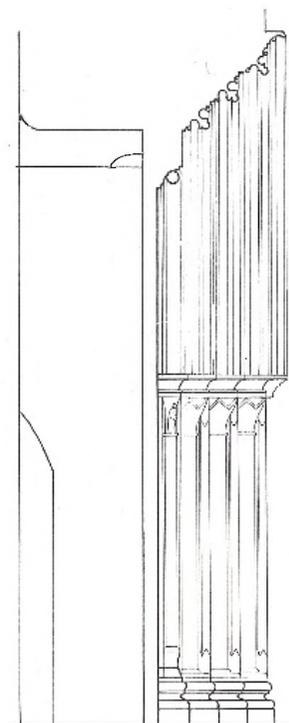
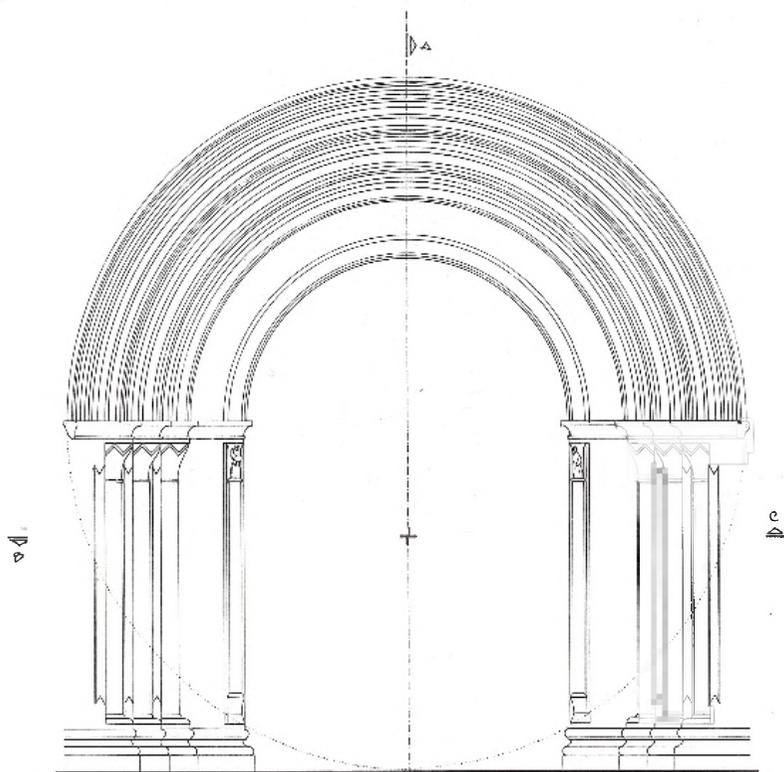
La copa de cada uno de los capiteles queda dividida por tres arquillos trilobulados con un festón de perlas y castillos, que sirven a la vez de dosel y de marco arquitectónico para las figuras. Este elemento no es sólo un motivo ornamental de formas protogóticas que enriquece el aspecto de la portada, sino también un principio de ordenación de las figuras, sobre todo en los capiteles del lado derecho.

En efecto, resulta llamativo el contraste de estilo entre los relieves de cada lado de la portada. En el lado derecho las composiciones parecen más tensas y sencillas, dominadas por la figura del mártir en el centro de la escena y sus verdugos en los lados, ajustándose de este modo al marco arquitectónico de la triple arquería. A la izquierda del ingreso los personajes se ordenan de una forma más compleja, pero el cuerpo yacente del

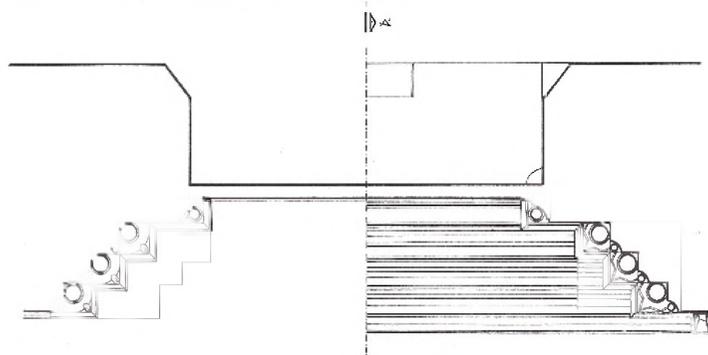
mártir en la mitad inferior de la imagen confiere una apariencia más reposada a las escenas de este lado. El predominio de este eje horizontal implica la desaparición de las columnas de apeo de los tres arquillos que en el lado derecho forman el fondo arquitectónico de la composición.

En general, las figuras muestran proporciones cuidadas que les permiten moverse con holgura dentro de la escena, aunque San Vicente aparece destacado por motivos iconográficos. Hay variedad en las posturas de los personajes y esmero en la representación de sus actitudes, siempre puesta al servicio del contenido narrativo de cada escena. Citaremos como ejemplo el verdugo del capitel 5.º, que se protege con el brazo del calor que desprende la parrilla del tormento.

En los drapeados se observan ciertos vestigios de un vago clasicismo, pese al desgaste de la superficie actual del relieve. Merece destacarse el tratamiento del lecho de muerte del santo, donde el escultor se ha recreado en los pliegues de la tela con ondas de relieve muy vigoroso. Si los capiteles del lado derecho estuvieran mejor conservados, podría apreciarse también con claridad la anatomía del cuerpo semidesnudo de San Vicente cuando sufre los primeros tormentos.



SECCION A



SECCION D  
PLANTA

SECCION C  
PLANTA ZENITAL

IGLESIA DE CRISTO REY PUERTA AL CLAUSTRO MARTA E. RODRIGUEZ. 1992
---

Portada norte de la Antigua Iglesia del Monasterio de San Vicente de Valencia según Marta Rodríguez



3. Portada de San Vicente Mártir: lado oriental, capiteles 4, 5 y 6

Dado el contraste entre cada lado de la portada, dividimos a continuación el estudio detallado del estilo de los capiteles en cada una de las series.

#### Capiteles 1.º, 2.º y 3.º (lado derecho)

Este grupo de relieves repite un mismo esquema compositivo que por su misma sencillez capta al instante la atención del observador: sobre el fondo de la triple arquería se colocan las tres figuras erguidas. El santo ocupa siempre el centro en posición frontal, mientras los verdugos aparecen de perfil, inclinándose hacia Vicente, conforme con el principio compositivo más habitual en las figuras románicas bajo arco (9). De los dos verdugos, el situado a la derecha del observador desempeña un papel más activo en el martirio mientras el del lado opuesto se limita a ayudarlo o a sujetar al reo. La simetría general de la composición concuerda con la relación coordinada entre las figuras, con el santo mirando al frente en el eje de cada escena. En el capitel 2.º el martirio del ecúleo permite al escultor elaborar una composición tensa, rígidamente simétrica, donde el dramatismo se acentúa al desbordar el cuerpo sujeto al aspa móvil el arquillo que enmarca la figura en los otros dos capiteles.

Los personajes de los capiteles de la derecha aparecen modelados nítidamente mediante el empleo profuso del trépano, para destacar las figuras sobre el fondo rehundido.

#### Capiteles 3.º, 4.º y 5.º (lado izquierdo)

Este grupo ofrece composiciones más elaboradas, cuyo denominador común es la figura yacente del mártir en la mitad inferior del capitel, de acuerdo con la mayor densidad narrativa. Los personajes secundarios siguen alojándose bajo los arquillos festoneados, pero desaparecen las columnillas de apoyo de éstos. Los personajes son ahora más numerosos y el espacio donde se desarrollan los acontecimientos simula varios planos de profundidad reales o sobrenaturales.

En el capitel 4.º, por ejemplo, el mártir tumbado sobre el fuego ocupa el primer plano, relegando a los verdugos al segundo; una tercera figura —probablemente Daciano que conmina al santo a la apostasía— se sitúa bajo la arquería central y dirige su mirada hacia el diácono desde un plano superior. El último episodio de la historia ofrece aún mayor profundidad espacial: el cuerpo del santo, tumbado sobre el lecho, traza una diagonal que sube ligeramente hacia la izquierda del obser-

vador, donde los ángeles en vuelo toman el alma del mártir; dos figuras, de las cuales una aparece más próxima a la cama, acuden junto a Vicente para confortarle en su agonía.

El mayor desgaste de la piedra en este lado de la portada impide ahondar en el análisis estilístico. Baste decir que en la parte izquierda las figuras se recortan con menos claridad sobre el fondo que, por lo demás, ha dejado de ser neutro para ofrecer varios planos. En el capitel 6.º se aprecian intentos de plasmar la profundidad del espacio y una particular atención a los plegados de la tela que cubre el cuerpo del santo. La simetría elemental de las escenas del lado derecho deja paso aquí a relaciones más complejas entre los personajes y el espacio en el que se mueven. En los tres relieves el rostro del santo, colocado a la izquierda del espectador, atrae hacia sí el conjunto de la composición y las demás figuras. La disposición de éstas y de cada escena se adapta así al derrame de la portada que revela primero al observador el flanco izquierdo del capitel.

El relato de los últimos episodios del martirio y el triunfo final de Vicente permite al escultor del lado izquierdo plasmar diversidad de gestos y actitudes que acentúan la fuerza narrativa de la imagen. El santo parece moverse en estas tres escenas: en el capitel 4.º agita sus piernas, en el 5.º levanta sus brazos hacia el ángel que le consuela y en el último parece incorporarse antes de expirar. Los personajes secundarios también dan muestras de su participación en la acción: además del verdugo que protege su cara con el brazo del capitel 4.º destaca la figura central de la última composición que levanta sus brazos ante el lecho del santo y el ángel del capitel 5.º, completamente vuelta su mirada hacia el extremo opuesto donde está el rostro de Vicente.

## SIGNIFICADO DE LA PORTADA

Desde un punto de vista iconográfico la portada se distingue por su coherencia narrativa al representar los episodios del martirio y muerte de San Vicente según las fuentes literarias de la época en una serie de seis capiteles historiados. Destaca por encima de todo la insistencia en el martirio, núcleo de la historia de San Vicente, con los distintos tormentos que había sufrido en las dos cárceles del santo conservadas en la ciudad (plaza de la Almoína y calle de la Cárcel de San Vicente), y que le conducen hasta su salvación explícita en el último capitel. En cambio, se desechan los episodios posteriores a la muerte del mártir hasta su definitiva sepultura (10).

El modesto programa iconográfico culmina precisamente en la exaltación del triunfo del mártir. Al nombre mismo de *Vicentius* se le atribuía desde

antiguo el significado de “vencedor” —en latín, *vincens*— y la primera versión de la *Passio* destaca la doble dimensión de la victoria del mártir: la de la salvación eterna de su alma, en primer lugar, pero también el triunfo sobre Daciano, quien no consigue doblegar la voluntad del santo ni obligarle a renegar de su fe. Los comentaristas, empezando por San Agustín, subrayan el contenido triunfal de la historia plasmada en los capiteles historiados de San Vicente de la Roqueta: los cinco primeros dan cuenta de otros tantos triunfos de la fe del diácono frente a la tenacidad de Daciano y sus verdugos para culminar en el último con la victoria final de la salvación.

Sin duda, la portada y su decoración escultórica fueron concebidas íntegramente como glorificación del santo mártir cuyo recuerdo custodiaba el santuario reconstruido en aquellos años. Además, las connotaciones triunfales eran muy apropiadas para la ornamentación del ingreso de un templo erigido en agradecimiento por la intercesión de San Vicente en una victoria militar sonora y reciente que era interpretada por sus protagonistas como un triunfo de la Cristiandad entera (11). Jaime I entregó al santuario el estandarte levantado en señal de rendición por los musulmanes de la ciudad, el *penó de la conquista*, que se conservaría allí hasta la exclaustración (1835), y en pleno siglo XIV la iglesia de San Vicente será aún meta de peregrinaciones en el día de la fiesta del titular y el aniversario de la conquista cristiana (12).

Pero Vicente era, sobre todo, el símbolo del cristianismo valenciano, de sus antiguas raíces y de su persistencia durante la dominación musulmana precisamente en aquel lugar. Las armas de Jaime I y los suyos se presentaban así como instrumentos del triunfo final cristiano tras las penalidades de los siglos anteriores, comparables a los tormentos del martirio, como lo demostraba la muerte de dos franciscanos misioneros, en vísperas de la conquista por voluntad del rey musulmán de Valencia, Abu Zaid. Este, después de su conversión, tomará significativamente el nombre cristiano de “Vicente” para bautizarse.

## LA PORTADA DE SAN VICENTE Y LA PRIMERA ESCULTURA MEDIEVAL VALENCIANA

La portada de San Vicente de la Roqueta forma parte de la secuencia del tardorrománico en tierras valencianas, junto con otras obras semejantes que datan de la segunda mitad del siglo XIII. En esta época la escasa escultura arquitectónica inmediatamente posterior a la conquista sigue vinculada a fórmulas románicas, ya arcaizantes para la Europa de aquel tiempo, pero que mantuvieron su vitalidad hasta la llegada de la escultura pro-

piamente gótica. El territorio valenciano recibió los modelos tardorrománicos de los maestros noroesteños atraídos hacia zonas fronterizas por la perspectiva de nuevas construcciones, religiosas principalmente, por ser éstas las encargadas de dotar de una personalidad cristiana y occidental a las tierras profundamente islamizadas de reciente conquista. Sin embargo, al principio pocos edificios requirieron una decoración escultórica monumental. La exigua lista incluye aquellas construcciones para las que se deseaba una relevancia pareja a la de los edificios del Norte, es decir, los templos más sobresalientes del nuevo Reino (la Catedral de Valencia, Puerta de la Almoína, iglesia arciprestal de Sant Mateu, capiteles del Salvador de Borriana y Santa María de Morella) y los santuarios conmemorativos de la conquista: Santa María del Puig y San Vicente de la Roqueta en Valencia.

A la hora de agrupar este reducido número de portadas decoradas con relieves se ha recurrido a su común derivación del foco leridano (13). El sobrio molduraje de sus arquivoltas aparta, sin embargo, la portada de San Vicente de la escuela leridana bien representada por la *Portada dels Fillols* de la Catedral de Lérida y la occidental de Santa María de Agramunt, donde es característica la abundancia de temas vegetales y geométricos (14). Como en la Almoína, en la Roqueta destaca, por el contrario, el predominio de lo figurativo puesto al servicio de la claridad y expresión de la narración: la representación no es en absoluto sumaria e incorpora elementos naturalistas que delatan una nueva sensibilidad. En los capiteles del lado derecho se observa una mayor fidelidad a fórmulas románicas aplicadas con un sentido de la forma plena muy acusado; en los del lado izquierdo hay anuncios de lo que se llamará gótico en la libertad de las figuras dentro del marco arquitectónico, los toques de un naturalismo renovado y soluciones compositivas más valientes.

Dentro del grupo de portadas valencianas, la de San Vicente se encuentra próxima a la de la Almoína de la Seo por los relieves figurativos minuciosos y la fórmula de alojarlos en arquerías y gabletes festoneados de perlas y castillos,

aunque los arquillos de la Roqueta revelan influjos más claramente protogóticos. La filiación de este estilo nos remite una vez más a los talleres de la Catedral de Lérida, pero especialmente al primero de ellos (circa 1210-1215), encabezado por un escultor italiano, discípulo de Benedetto Antelami (15). La variedad de las composiciones (en particular de los capiteles del lado izquierdo) cada vez más ajenas al soporte arquitectónico, el fuerte sentido del relieve, la capacidad descriptiva que excede la exigencia iconográfica y el interés por el desnudo (capiteles del lado derecho) son puntos de contacto de los escultores de la portada de San Vicente con el taller de influencia italiana activo en la Catedral de Lérida en la primera mitad del siglo, sin que esto implique una dependencia directa. Los relieves de San Vicente parten de una base todavía románica, pero parecen algo más próximos a la nueva sensibilidad del protogótico que los de la portada de la Almoína de la Catedral de Valencia (circa 1262). Con todo, representan una versión del protogótico distinta de la reflejada en los capiteles y ménsulas de la primitiva puerta del templo de Santa María del Puig, de relieve menos vigoroso y canon menos esbelto en las figuras. En cuanto a la concepción general de la portada, conocemos un modelo muy semejante al de la Roqueta a través de una estampa del siglo XIX que muestra la antigua puerta de la iglesia parroquial de Santo Tomás (levantada hacia 1291 y derribada en 1864) (16).

Este conjunto de obras emparentadas por lazos que hoy no podemos precisar prueban la vitalidad del tardorrománico en tierras valencianas durante el último tercio del siglo XIII. El estilo y las noticias documentales inducen a datar la portada de San Vicente entre 1240 y 1287, año del traspaso del monasterio a la abadía de Poblet. El empeño de la portada se corresponde bien con el entusiasmo de las primeras décadas posteriores a la conquista y no encaja, en cambio, con las estrecheces económicas que atravesaba la comunidad hacia 1265 (17). Tampoco el despliegue figurativo coincide con el rechazo de las imágenes imperante en los monasterios cistercienses, si bien el particular significado del santuario vicentino pudo contribuir a relajar el rigor bernardino patente, por lo demás, en la portada de los pies del templo.

## NOTAS

(1) Poco después de salvarse el conjunto de San Vicente Mártir del derribo (1973), la portada apareció reproducida en la obra de SANCHIS GUARNER, M.: *La ciutat de València*, 3.<sup>a</sup> ed. València (Ajuntament de València), 1981, p. 94. Los primeros intentos de situarla en la evolución de la primitiva escultura gótica valenciana se deben a Benito Goerlich "Iglesia y Monasterio de San Vicente de la Roqueta, actual parroquia de Cristo Rey", *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Vol. II. Valencia (Generalitat Valenciana), 1983, pp. 613-618; CATALÁ, M. A.: "Escultura medieval",

*Historia del arte valenciano*, vol. 2, Valencia (Consorci d'Editors Valencians), 1988, pp. 98-102.

(2) Sobre la figura histórica de San Vicente véase CASTELL MAIQUES, V.: *Problemas históricos en torno a San Vicente Mártir*. Valencia (Centro de Cultura Valenciana), 1970; LLOBREGAT, E.: *La primitiva cristiandad valenciana*. València (L'Estel), 1977, pp. 53-55. Las excavaciones recientes han corroborado la existencia en la Roqueta de una necrópolis cristiana desde el siglo IV hasta el siglo VII; véase SORIANO SÁNCHEZ, R.: *La arqueología cristiana en la ciudad de Valencia: de la*

leyenda a la realidad. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 1990, especialmente, pp. 13-16. La pervivencia del culto cristiano en torno al templo primitivo de San Vicente es defendida, entre otros, por GARCÍA, A.: "L'enigma històric de Sant Vicent de la Roqueta", *L'Espill*, núms. 17-18, 1983, pp. 113-126, y CASTELL, V.: "Els mossàrabs: el cristianisme a València abans de Jaume I", *En torno al 750 aniversario*, vol. I, Valencia (Consell Valencià de Cultura), 1989, pp. 181-198.

(3) Donación de Alfonso VIII de Castilla (1167); en 1172 Alfonso II de Aragón obtiene los diezmos y primicias de la iglesia para transmitirlos, cinco años después, al monasterio de San Juan de la Peña. En 1212 Pedro II confirma la donación de su predecesor. Los datos documentales se encuentran en TEIXIDOR, J.: *Antigüedades de Valencia* (1767), vol. II, Valencia (El archivo), 1895, pp. 271-272. BURNS, R. I.: *El Reino de Valencia en el siglo XIII*, vol. II, Valencia (Del Cenja al Segura), 1982, pp. 618-619; CASTELL, V.: "Els mossàrabs", *cit.*, pp. 194-195.

(4) Las diversas donaciones de Jaime I y las vicisitudes administrativas del monasterio en su primera etapa, con las donaciones frustradas a Santa María de Lagrasa (1237) y la Orden de la Merced (1255) han sido estudiadas por BURNS, R. I.: *op. cit.*, vol. II, pp. 618-620, 636-638.

(5) Sobre los privilegios, rentas, beneficios y problemas administrativos del monasterio en el siglo XIII debemos remitir a BURNS, R. I.: *op. cit.*, vol. II, pp. 617-661.

(6) *Archivo Histórico Nacional*: Clero, Pergaminos, leg. 3.222 (2 de julio de 1240): el prior Bernardo pide donativos para continuar las obras de la iglesia de San Vicente, construir el hospital y mantener protegido el lugar con una torre de defensa.

(7) El codicilo recoge la voluntad real de ampliar el hospital con otros cinco cuerpos semejantes al ya levantado, y construir las principales dependencias monásticas "*iuxta ecclesiam*": un claustro, un refectorio y un dormitorio. Documento citado por SANCHIS SIVERA, J.: "La Diócesis valentina. Nuevos estudios históricos", *Anales del Instituto general y técnico de Valencia*, 1921, p. 157.

(8) El texto de la *Passió* se encuentra en FÁBREGA GRAU, A.: *Pasionario hispánico*, vol. I (estudio preliminar), Madrid (CSIC), 1951, pp. 92-107; vol. II (texto), Madrid, 1953, pp. 187-196.

Véase también Prudencio, "Peristephanon", *Obras completas*. Madrid (BAC), 1950, pp. 554-585. La versión del relato que conocieron los contemporáneos en el momento de la realización de la obra debe de estar próxima al texto de DE LA VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Ed. de Fray J. M. Macías, vol. I, Madrid (Alianza Editorial), 1984, pp. 120-123.

(9) Véase SCHAPIRO, M.: "Las esculturas de Souillac", *Estudios sobre el románico*. Madrid (Alianza Editorial), 1985, p. 122.

(10) Sobre la tradición iconográfica de la historia de San Vicente véase REAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III-3, Paris (Presses Universitaires de France), 1959, pp. 1.324-1.329.

(11) R. I. Burns, ha insistido reiteradamente en el sentido de cruzada que tuvo la conquista del territorio valenciano dentro y fuera de las fronteras de la Corona de Aragón y ha señalado cómo este espíritu aletea en algunos momentos de la reconstrucción de la ciudad y el nuevo reino. Véase en particular BURNS, R. I.: *op. cit.*, vol. I, pp. 45-49.

(12) *Archivo Municipal de Valencia*: Manual de Consells, A-3, ff. 245 v-247r: celebración del primer centenario de la conquista cristiana.

(13) Véase CATALÁ, M. A.: *op. cit.*, pp. 98-102.

(14) Ambas portadas son cabezas de una dilatada serie de portadas tardorrománicas agrupadas bajo el término "escuela de Lérida". Véase DALMASES, N.; JOSÉ I PITARCH, A.: *Historia de l'art català II: l'època del Cister (segle XIII)*. Barcelona (edicions 62), 1985, pp. 176-186.

(15) No hay, en cambio, ecos del segundo taller tolosano (a partir de 1215). Sobre el taller italiano y su dependencia de Antelami véase LACOSTE, J.: "La Cathedrale de Lleida: le debut de la sculpture", *Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, n.º 9, 1975, pp. 275-298.

(16) Noticias documentales y otros datos sobre la construcción del edificio gótico en SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia*. Valencia, 1913, pp. 21-23, 28-30.

(17) El mejor conocedor de la historia del conjunto en el siglo XIII atribuye estas dificultades a "un plan constructor descabellado". Véase BURNS, R. I.: *op. cit.*, vol. II, pp. 630, 636-638.

## SUMMARY

This article focuses on the portal of the church of San Vicente in Valencia, one of the rare examples of late romanesque sculpture still preserved in the ancient Kingdom of Valencia. The analysis of the iconography and the style of the carved capitals with the martyrdom of Saint Vincent together with the historical data provide a basis to determine the chronology of this major work, its place in the evolution from late romanesque to early gothic sculpture, and its historical meaning in the frontier between Islam and the christian Kingdom of Valencia.