

UNIENDO CAMINOS, CONTANDO HISTORIAS: EL PUENTE EN ESPAÑA EN LA ÉPOCA MODERNA, VALORES SIMBÓLICOS E ICONOGRÁFICOS

UNINDO CAMINHOS, CONTANDO HISTÓRIAS: A PONTE NA ESPANHA À ÉPOCA MODERNA, VALORES SIMBÓLICOS E
ICONOGRÁFICOS

Antonio Rafael Fernández Paradas *
antonioparadas@hotmail.com

Rubén Sánchez Guzmán**
ruben_sanguzman@hotmail.com

RESUMEN: El objetivo del presente trabajo es analizar los valores simbólicos e iconográficos de un conjunto de puentes españoles realizados durante la Época Moderna. Concretamente se han seleccionado 26 puentes, sobre los que se configura el estudio. El análisis realizado ha partido de los elementos decorativos, estructurales-arquitectónicos y las propias esculturas, en el caso de que aparezcan. De manera específica se han tenido en cuenta puentes con estructuras arquitectónicas complejas, como capillas adosadas o sobrepuestas, frontispicios, templetos, hornacinas y esculturas. El conjunto de obras seleccionadas nos ha permitido establecer áreas de influencia en las que se van reproduciendo determinados modelos y definir las principales características iconográficas de estos conjuntos, permitiéndonos constatar el gusto por la ubicación de esculturas que representan a los santos patrones de la localidad o santos importantes para la región.

PALABRAS CLAVE: Puentes, Iconografía, Simbolismo.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze the symbolic and iconographic values of a group of Spanish bridges made during the Modern Era. Specifically, 26 bridges have been selected, on which the study is configured. The analysis carried out has started from the decorative, structural-architectural elements and the sculptures themselves, if they appear. In a specific way, bridges with complex architectural structures have been taken into account, such as attached or superimposed chapels, gables, pavilions, niches and sculptures. The set of selected works has allowed us to establish areas of influence in which certain models are reproduced and define the main iconographic characteristics of these sets, allowing us to verify the taste for the location of sculptures that represent the patron saints of the town or saints important for the region.

KEYWORDS: Bridges, Iconography, Symbolism.

1. Introducción

A lo largo de la historia, el hombre ha tenido la necesidad de construir estructuras arquitectónicas que le permitan salvar distancias equidistantes entre sí (ARENAS DE PABLO, 2003). En todas las culturas y en todas las épocas encontramos puentes de diferentes naturaleza y complejidad técnica. Por ejemplo, la cultura micénica nos legó el puente de

* Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga y también por la Universidad de Málaga Diplomado en Biblioteconomía y Documentación, Licenciado en Ciencias de la Documentación, y Graduado en Historia del Arte. Máster en Peritaje y Tasación de Antigüedades y obras de arte por la Universidad de Alcalá de Henares. Académico Correspondiente por Granada en la Sección Ciencias de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera. Actualmente es Profesor Contratado Doctor Interino de la Universidad de Granada, donde imparte docencia en el Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias de la Educación, y docente del Máster Arte y Publicidad de la Universidad de Vigo.

** Profesor de Centros Culturales Ayuntamiento de Madrid.

Arkadiko, que aunque presenta una estructura muy simple a base de grande bloques de piedra, resulto ser todo un adelanto técnico. Por su parte, la industrialización conllevó el primer puente realizado en hierro fundido, el puente de Coalbrookdale, realizado en 1781, y gracias a un puente, las Hermandades de Triana pudieron realizar estación de penitencia a la catedral del Sevilla.

La importancias de estas arquitecturas es tal, que muchos de ellos han llegado a ser protegidos bajo las leyes del patrimonio, ya sea por ser antiguos y unos supervivientes, por sus particularidades, o por ser el primero en alguna cuestión, como el caso del Coalbrookdale, anteriormente mencionado, que fue el primero de estas características. Otros, como el puente de Brooklyn, que une los distritos de Manhattan y Nueva York, se han convertido en verdaderos iconos de la ciudad, colándose entre el imaginario que tenemos sobre determinados lugares.

En la actualidad podemos encontrar multitud de publicaciones que versan sobre las historias de los puentes, su técnica y arquitectura (ARENAS DE PABLO, 2015, p. 9-22). Otras tantas desarrollan los devenires de determinados puentes. Pero son pocas las publicaciones que tratan la iconografía y los valores simbólicos de los puentes desde una visión holística e integradora que pongan en relación los puentes, de un determinado contexto y espacio geográfico, entre sí.

Para la configuración del presente trabajo, hemos seleccionado un total de 26 puentes realizados durante la Época Moderna en los reinos de España (FERNÁNDEZ TROYANO, 2015), (MARTÍN-CARLO ÁLAMO, 2015). Se trata de ejemplares distribuidos a lo largo de diferentes regiones (DURÁN FUENTES, 2014, p. 81-120). En ningún caso se pretende sistematizar todos los puentes conservado de este periodo. Para su elección se han tenido en cuenta aquellos ejemplares que tengan un programa iconográfico más o menos desarrollado o que nos permitan dilucidar los valores simbólicos que se pretendían reflejar con los mismos. Debemos de tener en cuenta que la consecución de estos valores se podía conseguir por medio varios elementos, ya fuera por la ubicación de elementos arquitectónicos complejos, como capillas, en el caso del puente de Pinos Puente de Granada, la colocación de templetos, casalicios, hornacinas o esculturas exentas. Debido al inmenso número de puentes que presentan pequeñas hornacinas con imágenes devocionales, estos han sido descartados en todos los casos, señalando sólo aquellos ejemplares donde el elemento arquitectónico u

escultórica destaque por su importancia. De la misma manera, se han descartado puentes con pequeños escudos, pero si hemos tenido en cuenta ejemplos donde los escudos presentan una gran magnitud o importancia por su desarrollo. También debemos de tener presente que muchas de estas decoraciones simbólicas ha sufrido altercados y modificaciones a lo largo de tiempo. En la medida posible, hemos intentado trazar la evolución estas, reseñando sus cambios e evoluciones iconográficas a lo largo del espesor histórico.

Lo mayoría de los puentes analizados, vienen a ser una continuación de la sacralización del espacio urbano. Las esculturas ubicadas en ellos, tenían con fin seguir protegiendo a la ciudad, especialmente de las subidas fluviales y de las catástrofes naturales. Esta cuestión, no ha llevado a realizarnos las siguientes preguntas de investigación, ¿Cuáles son las iconografías representadas en estos puentes? ¿Por qué se eligieron? ¿Se trata de iconografías religiosas? ¿Existen representaciones de carácter mitológico o clásico? ¿Hay representaciones de personajes civiles? ¿Existen representaciones figurativas de carácter regio? ¿Podemos encontrar programas iconográficos que exalten a la monarquía? ¿Qué tipologías arquitectónicas se desarrollaron para cobijar estos mensajes simbólicos?

2. Propuesta de clasificación

En el año 2000, Arrué Ugarte, propuso una metodología de estudio y catalogación, emanada desde la Historia del Arte, para puentes, que pretendía ofrecer un corpus ordenado de conocimientos que permitieran sistematizar las diferentes informaciones relativas a la catalogación de un puente. El modelo propuesto es el siguiente:

NOMBRE del puente y accidente que salva.

I. SITUACIÓN.

I.1. Hoja del Mapa Topográfico Nacional (E: 1/50.000) y coordenadas (geográficas, Lambert, UTM).

I.2. Municipio.

I.3. Referencia geográfica (localización) y croquis de acceso.

— Provincia nº. Época. Tipo. Material. Clase.

— Fotografía.

II. HISTORIA.

II.1. Época, fecha.

II.2. Proyectista.

III. TIPOLOGÍA.

III.1. Estructura.

III.2. Materiales.

III.3. Características físicas:

3.1. nº de vanos.

3.2. luz.

3.3. longitud total.

- 3.4. espesor pilas.
- 3.5. anchura tablero.
- 3.6. altura máxima rasante.
- III.4. Singularidades.
 - Croquis del puente.
- IV. ESTADO ACTUAL.
- V. DOCUMENTACIÓN.

Por nuestra parte, la propuesta de clasificación que realizamos, esta única y exclusivamente destinada a sistematizar los elementos que configuran los mensajes simbólicos e iconográficos. Se nos antoja, como un desarrollo del apartado III. Tipología, del trabajo de Arrué Ugarte. Para su confección se ha partido del análisis del conjunto de puentes analizados (29), que están circunscritos a la Edad Moderna. La base de la clasificación presentada son los propios elementos decorativos, o estructurales/decorativos. Para ello, hemos establecido dos grandes grupos, con diferentes tipos, por un lado, puentes con estructuras arquitectónicas, y por otro, puentes con escultura exenta, descartando aquellos que como el Puente de San Clodio en Leiro (Ourense) la decoración queda reducida a una cruz o cruceiro (FERNÁNDEZ CASADO, 1979c, p. 72-73). El resultado es el siguiente: Lo del royo de las cruces sobre los puentes

- 1) PUENTES CON ESTRUCTURA ARQUITECTONICA.
 - a) PUENTE CON ESTRUCTURA COMPLEJA. EDIFICACION.
 - i) Puente Califal. Pinos Puente. Granada.
 - ii) Puente de la Herrería. Rionansa. Cantabria.
 - iii) Puente de Piedra. Zamora.
 - b) FRONTISPICIOS.
 - i) Puente Nuevo. Plasencia. Cáceres.
 - ii) Puente de Galisteo. Cáceres.
 - iii) Puente de los Austrias. Medellín. Badajoz.
 - iv) Puente del Cardenal. Jaraicejo. Cáceres.
 - v) La "Puentecilla". Tornavacas. Cáceres.
 - c) TEMPLETES.
 - i) Puente de Serranos. Valencia.
 - ii) Puente del Mar. Valencia.
 - iii) Puente Real. Valencia.
 - iv) Puente de San Bernardo. Alzira. Valencia.
 - v) Puente de Toledo Madrid.
 - d) HORNACINAS
 - i) PUENTES CON HORNACINA SENCILLA
 - (1) Puente de Simancas Valladolid
 - (2) Puente del Cristo. Ceuta
 - (3) Puente de San Martín. Toledo.
 - (4) Puente de Alcántara. Toledo
 - ii) PUENTES CON HORNACINA MONUMENTAL
 - (1) Puente de Don Francisco. Talaván. Cáceres.

- (2) Puente Viejo. Murcia.
- (3) Puente de Santa Teresa. Elche. Alicante
- (4) Puente de la Villa. Bagá. Barcelona.
- (5) Puente de Jérica. Jérica. Castellón.
- (6) Puente de San José. Montanejos. Castellón.

2) PUENTES CON ESCULTURA EXENTA

- i) ESCULTURA RELIGIOSAS.
 - (1) Puente de la Trinidad. Valencia
 - (2) Puente Romano de Córdoba.
 - (3) Puente de San Fernando Madrid.
- ii) ESCULTURA MITOLOGICA
 - (1) Puente jardín de la Isla. Aranjuez.
- iii) ESCULTURA ANIMALISTICA
 - (1) Puente Largo del Jarama. Aranjuez.
- iv) ESCULTURA PROFANA O CIVIL
 - (1) Puente de Barcas de Aranjuez

3. Iconografías y representaciones de los puentes en España

3.1 puentes con estructuras arquitectónicas

A la hora de analizar la aparición de escultura en los puentes, esta puede encontrarse asociada a una estructura arquitectónica o bien de manera independiente y exenta. Del primer caso, la variedad de esas estructuras arquitectónicas es notable, encontrando ejemplos que van desde las que crean espacios más o menos monumentales hasta las humildes hornacinas.

Respecto al primer caso, son realmente escasos los ejemplos conservados en la actualidad, si descontamos aquellos puentes fortaleza que a lo largo de la historia han acogido sobre sus paredes alguna decoración heráldica o imagen religiosa protectora.

En este sentido es particularmente singular, el puente de la Virgen de Pinos Puente (Granada), de origen confuso, su datación oscila desde fecha visigoda hasta califal (Fig.1). Comenzó teniendo una estructura arquitectónica defensiva en forma de torre sobre el tajamar aguas abajo. Esta estructura quedaría profundamente dañada durante la rebelión de las Alpujarras, cuando en 1561 fue bombardeada por las tropas de Don Juan de Austria. Sin embargo, dichas ruinas fueron reaprovechadas para construirse, ya en el siglo XVII, una capilla dedicada a la Virgen de las Angustias (CHÍAS NAVARRO; ABAD BALBOA, 1994, p. 118). Resulta de singular interés como esta estructura se encuentra a medio camino entre capilla, de planta cuadrada construida sobre el gran tajamar aguas abajo y arco de triunfo mariano, al prolongarse el mismo, hasta la misma altura de la capilla, uniéndose ambas estructuras con un arco, en cuyo interior se remata con una bóveda de nervios de líneas califales, extradosada al exterior a modo de linterna torreada. Es interesante el uso cultural de la estructura pues a

diferencia de otros casos, no es una réplica de la patrona de la población la que se coloca, sino la misma imagen la que se venera (talla en madera policromada del siglo XVIII atribuida a Torcuato Ruiz del Peral), ya que el espacio creado en la capilla es lo suficientemente amplio para facilitar su culto.



Fig. 1. Puente de la Virgen. Pinos Puente. (Granada). Fuente: <http://valentinv.com>

En otras ocasiones, caso del Puente de la Herrería sobre el río Nansa en la población cántabra de Rionansa, encontramos una estructura a modo de pequeño humilladero, acomodada sobre uno de los tajamares del puente. Aunque de mucho menos tamaño, no renuncian a su vocación arquitectónica (cuerpo en forma de cubo y rejado a cuatro aguas), creando un espacio interior el cual no es practicable por sus pequeñas dimensiones y solo visible desde el exterior a través de una ventana enrejada que se abre hacia el tablero del puente en uno de sus lados. El origen el pequeño humilladero estaba dedicado a la virgen de Guadalupe de México, por expreso deseo del promotor del puente en 1746, don Juan Gutiérrez Rubín de Celis, caballero de Santiago y residente en México (POLO SÁNCHEZ Y COFIÑO FERNÁNDEZ, 2007, p. 285)

Existieron más ejemplos lamentablemente perdidos. Nada conservamos del arco de entrada a la ciudad y la Torre de la Gobernación que se alzaban hasta 1905 en el puente de Piedra de Zamora sobre el Duero (FERNÁNDEZ DURO, 1883, p. 413), ni tampoco del oratorio con la

imagen de la Virgen de la Guía que en él se encontraba y que desapareció mucho antes, en 1851, momento en que la imagen de la Virgen que lo presidía, talla anónima del siglo XVI, paso a la cercana iglesia del Santo Sepulcro, donde sigue conservándose. Poco sabemos de este oratorio que se localizaba en el primer ojo del puente a la izquierda según se entraba desde los arrabales, junto a la Torre de la Gobierna. Las fuentes nos hablan de un oratorio pequeño con un frontal decorado donde se abría el camarín con la imagen de la Virgen, colocada tras un vidrio (Panadero, 1881: 3). Merece destacar que las imágenes con esta advocación, ya desde la Edad Media, eran colocadas en encrucijadas de caminos o lugares de paso obligado, tanto en capillas o ermitas, como en hornacinas exteriores, como protectora de los caminantes (Santiago Álvarez, 2015: 35-69).

3.2. Puentes con frontispicios

No cabe duda que una de las obras más imponentes de la ingeniería romana es el celeberrimo puente de Alcántara en Cáceres, que remata su perfil con un arco central bajo el cual trascurre la calzada, el cual según una amplia inscripción conmemorativa que se repite en ambas fachadas, fue construido entre los años 103 y 104 d. C, en honor del emperador Trajano, nacido en Itálica (FERNÁNDEZ CASADO, 1979b, p. 57-66; CRUZ VILLALON, 2017, p. 2939-2976 y CRESPO DELGADO, 2017). Este concepto de estructura arquitectónica conmemorativa, que no el de arco, coronando el puente debió influir en la aparición en la zona extremeña de una singular tipología, que consiste en colocar sobre un costado del puente estructuras murales, a modo de frontispicio, con un marcado carácter conmemorativo, que cobijan desde amplias inscripciones, hasta hornacinas para imágenes sacras, pasando por decoración heráldica.

De los primeros ejemplos conservados es el puente nuevo de Plasencia (Cáceres) construido, según la inscripción conservada en su estructura mural conmemorativa, por el maestro Rodrigo Alemán durante el reinado de los reyes católicos, entre 1500 y 1512 (ANDRÉS ORDAX, 1987, p. 59). La estructura, de claras trazas gótico isabelinas, queda limitada por dos altos pináculos, quedando unida al pretil del puente, por sendos aleros de traza curva, queda presidido por un enorme escudo que los reyes católicos y sobre el rematando una hornacina de tracería gótica flamígera donde se guarda tras una reja una réplica de la Virgen de la Cabeza. La imagen original aun conservada, aunque retirada del puente, se la viene atribuyendo a la gubia del citado Rodrigo Alemán, y estaría ya terminada en diciembre de

1507 cuando se documentan pagos por su colocación, quedando totalmente terminada en policromía entre enero y mayo 1509 (RAMOS RUBIO, 2017, p. 152). El conjunto del puente sufrió una restauración en 1837, quedando constancia de la misma, en la inscripción sobre la base de la estructura bajo dos escudos de la ciudad. Existiendo además otra, en 1897, en el que se vio afectado el frontispicio, momento en que se le reintegraron algunas piezas (Fig.2).



Fig. 2. Frontispicio. Puente Viejo. Plasencia (Cáceres). Fuente: Zarateman.

Seguimos encontrando ejemplos de frontispicios similares conmemorativos que nos hablan de los promotores de estos puentes y su mecenazgo. Así tenemos el caso del III Conde de Osorno, don García Fernández Manrique de Lara, en el puente sobre el río Jerte en Galisteo (Cáceres), que mandó construir en 1546, donde aprovechando uno de los miradores triangulares del puente, mandó construir en su parte central, una estructura a modo de pequeña torre, decorada con las armas de la familia, una inscripción conmemorativa en latín y una pequeña hornacina con una estatuilla pétrea de san Pablo (CRUZ SAGREDO; LÓPEZ GARCÍA, 2018a, p. 189-190).

Uno de los más bellos ejemplos de estos frontispicios lo encontramos en el no, menos bello, puente de los Austrias de Medellín (Fig.3), construido en sustitución del destruido puente romano tras la crecida del Guadiana en 1603. (CRUZ SAGREDO; LÓPEZ GARCÍA, 2018b, p. 192). Las obras sobre el Guadiana comenzaron el 6 de junio de 1612, prolongándose durante dieciocho años, quedando terminadas en 1630, siendo rey Felipe IV (RODRÍGUEZ GORDILLO, 2015, p. 599-560). Sobre el tajar central del puente encontramos el monumento conmemorativo de planta trapezoidal y tres cuerpos (más elevado el central y

más bajo los laterales) que se usen al anterior por medio de sendos alerones. Será en el cuerpo central donde se acumule la decoración, destacando una larga inscripción conmemorativa celebrando la conclusión del puente, y sobre ella, un gran escudo de Felipe IV. El remate es el único elemento con articulación arquitectónica, mediante cuatro pilastras que enmarcan tres pequeñas hornacinas (más destacada la central), quedando rematado en sus extremos por sendas pirámides, y por un frontón partido la hornacina central. Dichas hornacinas enrejadas, guardaban las imágenes de san Antonio de Padua en la central y san José y san Francisco en los laterales (sustraídas ambas en 2008), de las cuales solo esta última conservaba la cabeza. Sin duda, la presencia de los dos santos franciscanos, ajenos al patronazgo sobre la población, se deba a la presencia desde 1508 hasta la desamortización de Mendizábal, de una pujante comunidad franciscana, única masculina que existió en la población.



Fig. 3. Frontispicio. Puente de los Austrias. Medellín. (Badajoz). Fuente: <https://www.turismodeobservacion.com>

Estos elementos conmemorativos los volveremos a encontrar en el puente del Cardenal (por su promotor don Juan de Carvajal, cardenal y obispo de Plasencia) sobre el río Almonte en la localidad cacereña de Jaraicejo. En la construcción llegaron a destacar hasta tres estructuras parietales. Sin embargo, una de ellas, fechada en el Siglo XVI, durante la primera campaña constructiva, quedó prácticamente destruida tras el robo en 1995 del

escudo del Cardenal, Juan de Carvajal. (RAMOS RUBIO; LÓPEZ MUÑOZ, 2015, p. 3-6). Las dos conservadas son también de épocas distintas. La más sencilla formada por dos hornacinas de arcos carpaneles debe corresponder también a la primera época constructiva, y la otra más monumental, fechada en la inscripción que la adorna en 1634, se encuadra en la segunda época constructiva del puente. Esta última, la más monumental del conjunto, presenta traza clásica, cuasi retablística, un piso de dos cuerpos, más ático rematado con frontón. La estructura recoge únicamente decoración heráldica; a la izquierda del cuerpo principal las armas de la ciudad de Trujillo y a la derecha, un escudo que recoge las armas de importantes linajes de la misma ciudad (Cárdenas, Fajardo; Carvajal, Ulloa, Vargas; y Calderón), rematando el ático las Armas del Rey Felipe IV, en cuyo reinado se completó el puente.

Más sencilla y de factura popular es la estructura de traza dieciochesca que preside el pequeño puente de “la puentecilla” en Tornavacas (Cáceres) sobre la garganta del Cubo, que vierte al Río Jerte, de forma rectangular y pequeña hornacina (hoy vacía) entre pilastras en su parte superior.

3.3. Puentes con templetos

En Valencia, sobre los puentes que salvaban el cauce del Turia, se va a dar una estructura de templete características, que van a recibir el nombre de Casalicios, con planta triangular (condicionada por la forma de los tajamares de los puentes) basamento con inscripción y una estructura de tres columnas con cubierta a tres aguas, que cobija la imagen sagrada. Se considera el Casalicio de la Santa Cruz Patriarcal del Puente de Serranos, el primero de estas características (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 20) y el que definirá, en líneas generales, la estructura que se repetirá posteriormente. Se encontraba construido sobre uno de los tajamares y debía su dedicación a la Cruz Patriarcal, por la proximidad de la desaparecida iglesia patriarcal de San Bartolomé, que tenía esta pieza como origen fundacional (MARQUÉS DE CRUILLES, 1876, p. 280). La decisión de su construcción y dedicación fue acordada por los Jurados del Consell de la ciudad el 6 de octubre de 1538. El encargó de la labra de las piezas escultóricas, recayó en Juan Bautista de Corvera, mismo cantero que estaba ocupado en la fábrica del nuevo puente. Además de la gran cruz patriarcal realizada en piedra azul y el ángel adorador que la acompañaba, también se hizo cargo de tres esculturas de niños para el remate de las columnas del templete. Sin embargo y atendiendo a la presencia documentada del maestro escultor Joan Gilart, cabe suponer su participación

suministrando trazas o modelos. Este único casalicio, se mantuvo así durante años. El lunes 13 de octubre de 1670 se colocaba frente al casalicio de la Santa Cruz una imagen de San Pedro Nolasco (TEIXIDOR Y TRILLES, 1767, 53), sin embargo, el casalicio que lo protegería tuvo que esperar, y hasta el 12 de febrero de 1671, no se dio por aprobado y revisado el nuevo templete, construido por iniciativa Fray José Sanchiz, general de la Orden de la Merced. No desaprovecho la oportunidad el padre general de trazar en el nuevo casalicio todo un programa escultórico de exaltación de la Orden Mercedaria. Reservo el espacio bajo el templete para la imagen del fundador de la orden y compañero de campañas de Jaime I, el catalán San Pedro Nolasco, obra del cantero Pere Galobart Esteve, colocando sobre las tres columnas las figuras de doña Teresa Gil de Vidaurre, y los mercedarios naturales de la ciudad de Valencia, San Pedro Pascual, y el padre Juan Gilabert Jofré, fundador del hospicio para enfermos mentales de los Santos Inocentes, en cuya capilla se originó el culto a Nuestra Señora de los Desamparados y en el remate la virgen de la Merced (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 25 y 136). Estas esculturas fueron retiradas en las reparaciones efectuadas entre 1753 y 1754, siendo sustituidas por pirámides vidriadas (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 25 y 136). Años después, en 1771, se produjo la total apropiación del lenguaje escultórico del puente por la orden de la Merced, al ser sustituida la cruz patriarcal por una imagen de la virgen de la Merced de José Puchol (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 35). No obstante, según Yepes Piquera (YEPES PIQUERAS, 2010, p. 97) en 1799 se documenta la presencia en el templete, rodeando a la figura principal de Merced, de otras tres de Gil de Vidaurre, San Pedro Pascual, y el padre Jofré. Desconocemos si fueron las mismas retiradas años antes del templete frontero, o directamente de nueva factura. De los casalicios y su decoración escultórica no quedó absolutamente nada tras ser derribados y arrojados al cauce del Turia en 1809, evitando de tal suerte, de que los franceses lo usaran para fijar piezas de artillería o de improvisado parapeto (GARRIDO JUAN, 1925, p. 118-119)

También el símbolo de la cruz fue el elegido en el siguiente casalicio construido en Valencia, en el puente del Mar. La elección de nuevo de una Cruz, o más bien crucifijo, no debe considerarse como réplica del puente de Serranos, sino más bien como un reflejo más de la secular tradición de marcar los caminos con estos elementos, paso previo (en el caso valenciano) de la aparición de las imágenes de los santos patronos de la ciudad como protectores de todo mal; en el caso de los puentes, de las súbitas y destructivas crecidas del

Turia. La historia de la llamada Cruz del Puente del Mar es similar a la del puente de Serranos. Tras finalizar las obras del nuevo puente en 1596, se decidió ese mismo año la construcción de un casalicio que cobijará, a la Santa Cruz del Puente y que sería, como se verá, más monumental y elaborado que el anterior del puente de Serrano. En efecto, además de la Santa Cruz, que incorporaba la imagen de Cristo Crucificado (CARRERES CALATAYUD, 1935, p. 24) obra de Francisco de Figuerola, de tan buena factura, que se mereció una gratificación adicional a lo pactado (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 22). Además, y también del mismo Figuerola, se incorporaban las hechuras de tres esculturas como remate de las columnas del templete: el patrono de la ciudad, San Vicente Mártir; el del Reino de Valencia, San Vicente Ferrer; y San Juan Bautista (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 34). Tras años en soledad, en 1677, se construyó frente a él, otro dedicado al por entonces beato franciscano, Pascual Bailón, cuya devoción estaba, por entonces muy extendida en Valencia, donde había vivido en el convento franciscano de la ciudad próximo al puente (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 25). Se ha deducido por la inscripción del basamento del casalicio, que fue pagado por la Fabrica Nueva del Rio, por lo cando acordada por el Consell. En 1709 el casalicio de la Santa Cruz fue dañado por un rayo (ROSSELLÓ y ESTEBAN, 2000, p. 80), desapareciendo las imágenes anteriores, y aprovechando la coyuntura para mutar la titularidad de la edícula, a Nuestra Señora de los Desamparados, en una imagen labrada en piedra por Francisco Vergara, que estaba totalmente terminada y asentada el 22 de noviembre de 1720 (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 325).

La fuerte avenida de agua del 4 de Noviembre de 1776, que dejó arruinada buena parte de la fábrica del puente, dejó muy tocado el casalicio de los Desamparados, hasta el nivel que durante el proceso de reconstrucción del puente 1782 se decidió que se tiraran los antiguos y se hicieran dos nuevos siguiendo el modelo de los del puente Real (CARRERES CALATAYUD, 1935, p. 28), y si bien la imagen de San Pascual Bailón volvió a ser entronizada en los nuevos el 21 de abril de 1782, tras ser restaurada por Francisco Sanchis (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 326). No ocurrió lo mismo con la imagen de la Virgen de los Desamparados de Vergara, muy deteriorada tras ser arrastrada por las aguas (YEPES PIQUERAS, 2010, p. 147) y que fue sustituida por otra de nueva factura, del citado Sanchis, que fue colocada en su nuevo templete el 9 de julio de ese mismo año (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 326). En 1933 tras ser vandalizada la imagen de la Virgen, perdiendo la cabeza, fue rehecha

desinteresadamente por Alfredo Just Gimeno (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 327). Sin embargo, durante la guerra ambas quedaron tan destrozadas que finalizado el conflicto de decidió rápidamente, en agosto de 1939, su sustitución por unas nuevas. Para tal fin el consistorio municipal decidió hacer en 1943 un concurso público (fallado en 1944) entre los escultores valencianos para elegir las nuevas imágenes (que debían ajustarse a las desaparecidas), de San Pascual Bailón y nuestra Señora de los Desamparados, además de las también perdidas de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir del puente Real (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 78). Tras el concurso José Ortells fue el encargado se labrar la nueva imagen de San Pascual Bailón, que quedó colocada el 15 de febrero de 1946 (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 323). Sin embargo, el concurso quedó desierto en el caso de la imagen mariana, encargándose en 1944 de forma directa al escultor Vicente Navarro, colocándose en el casalicio días antes que la de San Pascual, el 29 de enero (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 323) (Fig.4).



Fig. 4. Casalicios de Nuestra Señora de los Desamparados y San Pascual Bailón. Puente del Mar. Valencia. Fuente: Diego Delso.

La aparición por primera vez en Valencia de imágenes sagradas protagonistas como protectoras del puente, se dio en el Puente del Real, que comunicaba la ciudad a través de la puerta de Montesa con el desaparecido conjunto del Palacio Real. Ya durante las obras que se extendieron desde 1594 a 1598, justo para la celebración del enlace de Felipe III con Margarita de Austria, se pensó en dotar al puente de una rica decoración: con bolas en el pretil, además de sendas estructuras arquitectónicas formadas con bolas sobre pirámides, las cuales quedaban rematadas por las imágenes de los Santos Patronos, san Vicente Mártir, de la ciudad, y san Vicente Ferrer del reino de Valencia (MELIÓ URIBE, 1997, p. 79). Sin embargo, finalmente toda esta decoración se redujo a las imágenes de los santos, que, aunque en

principio se pensó encargarlas a Génova, finalmente se hicieron en Valencia, siendo encargadas por la Fabrica Nova del Rio, al picapedrero Vicente Leonard Esteve en mayo de 1599, quedando asentadas sobre los tajamares del puente el 18 de febrero de 1603 (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 24). Sin embargo, nunca fueron del gusto de los jurados de la ciudad, resurgiendo la antigua idea de encargarlas a Génova, comenzando las pertinentes gestiones ante el embajador del rey en la ciudad italiana. Además de las estatuas de los Santos Vicentes para el Puente del Real, el encargo consistía además en la llegada de otras dos estatuas más, de san Luis Beltrán y san Luis Obispo. El proyecto fracasó pues se perdieron cuando la nave que las conducía a la ciudad cayó presa por los corsarios argelinos en 1609, y si bien se intentó “rescatarlas”, nunca se consiguió, volviéndose a repetir el encargo a Génova el 14 enero 1614, que parece ser no cristalizó (GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1983, p. 92-93). Pasado el tiempo y siguiendo la tendencia decorativa de otros puentes, se monumentalizo su emplazamiento con sendos casalicios sufragados por el Arzobispo Juan Tomas Rocaberti de la Orden de Predicadores, comenzando por el san Vicente Ferrer y continuando por el de san Vicente Mártir, en 1682 y 1683, respectivamente (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 24). No cabe duda que tras la construcción por el general de la de la Merced Fray José Sanchiz del el citado casalicio de San Pedro Nolasco, se abrió la dedicación de estos elementos a la iniciativa privada, que vio, sobre todo las órdenes religiosas, un perfecto de instrumento de propaganda en pleno espacio público. Salvo la reforma en el casalicio y de la escultura de san Vicente Ferrer en 1773, después que un rayo cayera sobre el mismo (YEPES PIQUERAS, 2010, p. 128), el conjunto llevo en óptimas condiciones hasta la Guerra Civil, cuando desaparecieron las imágenes del siglo XVII. Finalizada la guerra y tras el citado concurso de modelos para su reposición, salió como ganador para san Vicente Ferrer, el boceto presentado por Carmelo Vicent Suria (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 78), quedando desierto la del Mártir, que fue encargado directamente en 1944 al escultor Ignacio Pinazo Martínez (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 78) siguiendo el modelo creado en el siglo XVIII, por José Estebe y Bonet (Fig.5). Las obras ya estaban entregadas en septiembre 1945, siendo colocadas en los casalicios del puente el 28 de diciembre la de san Vicente Mártir, y al mes siguiente su pareja (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 316).



Fig. 5. Casalicio de San Vicente Mártir. Puente del Real. Valencia. Fuente: Joanbanjo.

Con el motivo ornamental plenamente consolidado del emparejamiento de los templetos o casalicios sobre los puentes de Serrano, del Mar y Real, en 1722 se decidió levantar sobre el puente de la Trinidad, el más antiguo de fábrica conservado en Valencia, sendos templetos con las imágenes de los mártires mozárabes de Alzira, san Bernardo, en uno, y sus hermanas María y Gracia en el otro. La historiografía acertadamente ha puesto en relación esta obra con los casalicios y las esculturas de los mismos santos en el Puente de San Bernardo de Alzira ejecutados en 1717 apenas cinco años antes (IGUAL ÚBEDA, 1953, p. 53-56). En ambas el promotor que costeó completamente la obra (templetos y esculturas) coincide en la persona del Canónigo magistral Jaime Cervera, en solitario en Valencia y junto a Nicolás Bas en Alzira. Cervera, profesó una acendrada devoción a los santos Mártires, que como él eran naturales de Carlet, dedicándoles incluso un libro en 1707: *Las Tres Purpuras de Alzira. Bernardo, María y Gracia*. En cuanto a su diseño y ejecución escultórica tenemos datos en el caso de los de Alzira, los cuales fueron encargados por Cervera al escultor Leonardo Julio Capuz, si bien la ejecución material de la obra escultórica corrió a cargo de su discípulo Francisco Vergara “El Mayor”, circunstancia esta que ha hecho que tradicionalmente se le atribuyeran también los valencianos. Sin embargo, tal extremo se hace imposible de comprobar al no quedar ni rastro de los valencianos, ya que a partir de 1823 desaparecieron durante las Guerras Carlistas (IGUAL ÚBEDA, 1953, p. 55). Mejor suerte corrió el conjunto de Alzira, si bien el puente donde se encontraba desaparecido en 1966 con las obras de soterramiento de cauce del Júcar, se llegaron a conservar los casalicios con sus esculturas

montados en otro lugar (MONTAGUD PIERA, 1986, p. 57-58). El dedicado a san Bernardo se completaba con las imágenes más pequeñas de los patronos menores de la población, san Agustín, san Gregorio, san Silvestre y el Ángel Custodio en el remate, mientras el parejo se reserva totalmente al sexo femenino, presidido por las esculturas de las hermanas mártires, quedando colocadas en las tres esquinas del templete las imágenes de santa Catalina, santa Lucía y santa Bárbara, quedando reservado el remate para una imagen de la Inmaculada. Si bien, las imágenes grandes de san Bernardo y su hermana santa María, además de las menores de las santas Mártires y la Inmaculada, se pudieron recuperar del lecho del río (no sin desperfectos) a donde fueron lanzadas durante la Guerra Civil, salvo la de santa María, se encontraron el resto decapitadas, encargándose de la reintegración de la de san Bernardo, Enrique Casterá Masiá y las de las santas y la Inmaculada Antonio Ballester. No ocurrió lo mismo con las esculturas menores de los santos patronos que se dieron por perdidas, y la de santa Gracia, que cayó sobre la calzada del puente quedando completamente destrozada, teniendo que ser sustituidas por unas nuevas de Antonio Ballester en 1943 (MONTAGUD PIERA, 2013, p. 234). Respecto al Ángel Custodio, tras la guerra no se rehízo, sustituida por otra de la Virgen con Niño del escultor Leonardo Borrás, mismo escultor que en 2007 realizó un modelo del Ángel actual, llevado a la piedra por Ricardo Rico (FERRER CLARÍ, 2007).

Muy singular, por calidad, originalidad, y localización geográfica alejado de tierras levantinas, es el madrileño Puente de Toledo. La ejecución del puente fue larga y estuvo jalonada de contratiempos (NAVASCUÉS PALACIO, 1969, p. 52-67; VERDÚ RUIZ, 1987, p. 323-242). La primera idea de construir un puente de fábrica, para sustituir el tradicional puente de madera, hay que buscarla en 1670, pero de materiales de tan poca calidad (conocemos que los buenos materiales comprados fueron cambiados por los maestros de obras por otros de inferior calidad) que quedó completamente arruinado en 1680 con una enfurecida crecida del río Manzanares. Dos años después se iniciaron las obras de un nuevo puente bajo trazas de José de Olmo, obras que también quedaron frenadas por sucesivos escándalos administrativos y falta de dinero, al desviarse el dinero adelantado de su construcción, quedando la obra totalmente abandonada e inconclusa. Será a partir de 1715 con la llegada a Madrid de don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, Marqués de Vadillo, como corregidor de la ciudad, cuando las obras sean impulsadas definitivamente. Si bien, desde 1716 menudean los informes sobre la situación de la obra, será el 18 de abril 1718, cuando sean reanudadas bajo

la dirección del arquitecto mayor de la Villa Teodoro Ardemans, supervisado por el ingeniero mayor Jorge Prospero Verboom, no obstante, sería el arquitecto Pedro de Ribera por entonces Alarife de la Villa, y a quien el Marques había depositado toda su confianza, el encargado de su construcción a pie de obra. Sin embargo, el fantasma de la escasez de fondos volvió a aparecer parándose las obras el 1 de mayo de 1719, aunque en este caso no fue un parón excesivamente largo, no llegando al año. En febrero de 1720 el rey Felipe V dada la orden de la reanudación de las obras, comenzando el 25 de febrero de 1720, la campaña definitiva que se prolongó hasta 1727, cuando se dio por concluida la obra. Será durante este periodo cuando la intervención de Pedro de Ribera fue mucho más directa, desenvolviéndose con mayor libertad, añadiendo un riquísimo y personalísimo repertorio decorativo barroco, dejando atrás las bolas de granito y el gran escudo de uno de sus tajamares que se ven proyectado conservado de José del Olmo. Por su parte Ribera terminó incorporando, fuentes, altas torres como cobijo de dos arcas cambijas, gárgolas, jarrones sobre los pretilos, y sendos templete en el centro del puente, que cobijan las imágenes de san Isidro (reflejando el milagro del pozo) y santa María de la Cabeza (con el milagro de la mantilla), y quedan rematados por los escudos de Felipe V y de la Villa respectivamente (Figs. 6 y 7). Su ejecución, dedicación a los citados santos, y colocación de los citados escudos, estuvo sujeta a la aprobación por parte del Ayuntamiento, que dio su visto bueno en 17 de septiembre de 1622 (VERDÚ RUIZ, 1987, p. 336), quedando a finales de ese año prácticamente terminados, a la espera de las esculturas encargadas al asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron, que ya estaban concluidas el 4 de febrero 1723 y asentadas en el puente en noviembre de ese año (GIL AYUSO, 1933, p. 249-253). Los personales templete están formados por dos grandes pilares, en los que se adosan en sus cuatro lados estípites repletos de decoración carnosa, sobre ellos y a modo de cubierta, unos pabellones barrocos cubren las imágenes, mientras el conjunto queda rematado por el gran medallón, que cobija la decoración heráldica, rematado por una gran corona real. La exuberante decoración barroca, quedaría subrayada por el juego bicromo de los materiales, destacando la blanca caliza de las imágenes de los santos y los escudos, sobre el gris del granito, recurso muy del gusto de Pedro de Ribera, que también usaría en la fachada del Hospicio madrileño de San Fernando.



Fig. 6. Pedro de Ribera y Juan Alonso Villabrille y Ron. Templete y escultura de San Isidro. Puente de Toledo. Madrid. Fuente: Barcex.



Fig. 7. Pedro de Ribera y Juan Alonso Villabrille y Ron. Templete y escultura de Santa María de la Cabeza. Puente de Toledo. Madrid. Fuente: Barcex.

3.4. Puentes con hornacinas

Otro elemento arquitectónico frecuentemente usado para alojar esculturas en los puentes serán las hornacinas. Sin embargo, no todas van a tener la misma entidad arquitectónica, mientras unas apenas son pequeños edículos donde colocar una imagen piadosa o devocional (sin ningún tipo de pretensión monumental) otras van a adquirir grandes dimensiones destacando en el perfil del puente.

De enorme sencillez apenas un arco horadado en la fábrica del puente, es la hornacina que cobijan la pequeña escultura del Cristo de los Afligidos en Ceuta (de gran devoción en la ciudad) en el puente homónimo, si bien no estaba propiamente sobre el puente sino una vez cruzado bajo la puerta. Levemente más ornamentada (apenas unos moldurones que la enmarcan y una cruz rematándola) y de factura tosca y popular, es la pequeña hornacina de la imagen pétrea de la Virgen del Arrabal, replica de la patrona de Simancas, que se encuentra en el puente medieval sobre el Pisuerga de la localidad. Aprovechando un mirador triangular sobre un tajamar del puente (FERNÁNDEZ CASADO, 1979b, p. 61-71).

En el monumental puente de San Martín de Toledo, aún encontramos dos hornacinas. Sobre la puerta fortificada de acceso en la orilla de la ciudad, encontramos una que cobija la réplica de la patrona de la ciudad la Virgen del Sagrario. La otra, colocada en la cara interna de la enorme puerta medieval de acceso al puente en la orilla opuesta, alberga una imagen san Julián de Toledo. Lo mismo ocurría con el Puente de Alcántara de la misma ciudad, cuya puerta de acceso medieval fue adornada por orden del corregidor Gutiérrez Tello durante el reinado de Felipe II, con una hornacina presidida por una imagen de San Ildefonso el alabastro, con atribución a Alonso Berruguete (PONZ PIQUER, 1776, p. 137), en paradero desconocido tras ser desmontada la puerta en 1871 por su estado ruinoso (Fig. 8). No obstante, aún conserva el puente una pequeña imagen de la Virgen sobre el arco de acceso al puente construido en 1771 (FERNÁNDEZ CASADO, 1979a, p. 37-72).



Fig. 8. Cecilio Pizarro y Librado. Puerta  rabe de la plaza de armas en el puente de Alcántara de Toledo. Museo del Prado

De los primeros ejemplos que conservamos de hornacinas monumentales, destaca la alzada en el puente de don Francisco en la confluencia de los ríos Tamuja y Almonte, en la localidad cacereña de Talaván (Fig.9). Antes de continuar nos gustaría hacer la consideración de que no se colocó en parte alguna de los puentes, sino en tierra firme entre los estribos de los mismos y en la confluencia de ambos ríos. El conjunto de puentes y hornacina fue sufragado por a don Francisco de Carvajal y Sande, arcediano de Plasencia y canónigo de Coria entre los años 1553 y 1554 (MADOZ E IBAÑEZ, 1845, p. 173). Mientras que los puentes fueron levantados por el cantero Juan Catalán, vecino de garrobillas, la obra de la hornacina corrió a cargo del cantero portugués Pedro Gómez (marcada en la parte superior derecha), activo en otras obras en la ciudad de Cáceres (Iglesias de Santiago y de san Mateo) y Monroy (Portada y Sacristía de la iglesia de santa Catalina) (RAMOS RUBIO; SAN MACARIO, 2017, p. 24). La hornacina de sobria decoración manierista, guardaría una desaparecida imagen de san Francisco, santo patrono del promotor y muestra los restos de haberse cerrado con una verja de hierro.



Fig. 9. Hornacina. Puente de Don Francisco. Talaván (Cáceres) Fuente: <https://mapio.net/images-p/67770902.jpg>

No obstante, será en el siglo XVIII donde encontremos las más monumentales y elaboradas hornacinas. Un buen ejemplo serían las desaparecidas del puente Viejo o de los Peligros de Murcia (PEÑA VELASCO, 2001; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, p. 111-118). La historia de la construcción del puente fue compleja y se prolongó bastantes años fundamentalmente por problemas económicos. Las obras, del nuevo puente que sustituía a uno anterior (De los Tres Ojos, que quedó destrozado por la crecida del Segura del 26 de septiembre 1701), comenzaron el 10 de septiembre de 1718 por Toribio Martínez de Vega, pero, tras un parón por falta de medios económicos, fueron continuadas por el arquitecto Jaime Bort en 1739, por entonces ocupado en la obra del Imafrente catedralicio. Aunque los arcos ya se dieron por terminados el 15 de agosto de 1740, su conclusión definitiva se retrasó al 22 de septiembre de 1742 con la colocación, sobre el derrame del puente, de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Peligros. Bort incorporó a la obra sendas hornacinas enfrentadas sobre el gran tajamar del puente con sendas imágenes de los Arcángeles Miguel y Rafael, recogiendo un antiguo anhelo desde los primeros años de su construcción, cuando se querían rematar con sendas imágenes del Ángel de la Guarda (PEÑA VELASCO, 2001, p. 288). Las imágenes de los Arcángeles fueron realizadas por el escultor Joaquín Laguna, colocándose, en 1753 (PEÑA VELASCO, 2001, p. 294). No es extraño la presencia de ambas figuras angélicas, desde 1676, y tras una epidemia de peste que asoló Murcia, la ciudad y cabildo hicieron voto al arcángel Miguel de asistir anualmente el día de su fiesta a su parroquia, del mismo modo que san Rafael era invocado desde antiguo como protector de viajeros, caminantes y peregrinos. Sin embargo, la aparición de Rafael, no sería tan genérica como *a priori* pueda pensarse, ya que parece ser que se buscó un amparo especial sobre Murcia, de igual modo que desde el

juramento al padre Roelas daba a la ciudad de Córdoba, reflejado, entre otros muchos monumentos, en el que se alzaba sobre el pretil de su puente romano sobre el Guadalquivir. En efecto, según el monje Basilio Jerónimo de Vilches, que a su vez recoge las informaciones de don Manuel Serrano, clérigo cordobés que estuvo de paso en Murcia en 1764, bajo la imagen existía la siguiente inscripción latina “*Murcia, te Raphael, Sibi poscit habere Patronum; Gaudet ut auspicijs Cordubá magna tuis*”, que traducido al castellano vendría a ser una petición a san Rafael, de la ciudad de Murcia para que muestre su patrocinio, de igual modo que derrama sus beneficios como Patrono sobre la Ciudad de Córdoba (VÍLCHES, 1781, p. 131). Conocemos el resultado del puente por el gravado realizado por Juan Fernando Palomino (Fig.10) incluido en el *Atlante español o Descripción general geográfica, cronológica e histórica de España, por reynos y provincias* de Bernardo Espinalt y García (ESPINALT Y GARCÍA, 1778: Estampa 3. s/f), donde observamos ambas hornacinas destacadas en el centro del puente, así como la capilla de la Virgen de los Peligros, a la derecha. Poco más sabemos de estas dos hornacinas con sus arcángeles, que fueron desmontadas en 1837 tras un seísmo, no sin antes volver a aparecer en la lejanía en el retrato del corregidor Jorge Palacios del pintor valenciano Vicente López Portaña fechado en 1801. Sin embargo, ante estos documentos gráficos se hace imposible diferenciar las imágenes, especulándose sobre su semejanza con obras similares contemporáneas, de Antonio Dupar, Nicolás o Francisco Salzillo; o las que campean por la fachada de la Catedral murciana (PEÑA VELASCO, 2001, p. 296). Lo que sí sabemos es la presencia de un joven Tobías acompañando al Arcángel, pues es frecuente su confusión en la historiografía con el Ángel de la Guarda (VARGAS Y PONCE, 1796, p. 68).



J.f. Palomino. f.º

Fig. 10. Juan Fernando Palomino. En: Espinalt y García, Bernardo Atlante español o Descripción general geográfica, cronológica e histórica de España, por reynos y provincias. 1778. p. 31

Por entonces, en 1751, una riada del río Vinalopó se llevaba por delante parte del puente de Santa Teresa en Elche que se había concluido en 1715, imponiéndose la reconstrucción del mismo, según proyecto del arquitecto Pedro Fernández, a cargo del cantero Pedro Irlés (JAÉN I URBAN, 1999, p. 157). Seguramente la cercanía, pero sobre todo la enorme popularidad del ya visto puente viejo de Murcia, con sus dos destacadas hornacinas, debieron influir en la decisión de su inclusión en el puente ilicitano. Desconocemos si las hornacinas estaban en la traza original del puente, o se incorporaron durante su construcción. En cambio, sí conocemos que su traza fue encomendada al tallista Ignacio Castell 1756 (CAÑESTRO DONOSO, 2020, p. 220), presentando un exquisito dibujo de filiación rococó. Respecto a las imágenes de la Virgen de la Asunción (Fig.11) y san Agatangelo, patronos de la ciudad, fueron encargadas, tras la subasta de las obras celebradas el 7 de mayo de 1756, al escultor Ignacio Esteban, por 238 libras, con el que Castell tenía formado una sociedad artística desde tiempo atrás (CASTAÑO GARCÍA, 2009, p. 20-23). No obstante, y tras la aparición del escultor Francisco Mira, rebajando sustancialmente la obra, Esteban, aunque siguió trabajando en las mismas vio recudidos sus honorarios a 159 libras, lo que explicaría la mediocre calidad de las mismas, máxime si también se incorporaron a esos honorarios las peanas y los escudos que remataban las hornacinas de Asunción y el santo patrono, con el

monograma de la Virgen y el escudo de la ciudad respectivamente (CAÑESTRO DONOSO, 2020, p. 219). Las dos imágenes repetían los dos iconos sagrados de la ciudad. La Asunción seguía el modelo de la talla de la patrona, frontal, orante y vestida, que se veneraba en la basílica de santa María de Elche, mientras san Agatangelo, la escultura de Bussy en la portada lateral de la iglesia de santa María. Lamentablemente, tanto imágenes y hornacina quedaron muy dañadas tras la guerra civil teniendo que ser desmontadas. Las actuales fueron realizadas en 1956 por el escultor alicantino José Gutiérrez Carbonell.



Fig. 11. Hornacina de Nuestra Señora de la Asunción. Puente de Santa Teresa. Elche (Alicante).

Fuente: <http://www.elche.meetiquetapuen-te-santa-teresa>

Otros puentes, con modelos de hornacinas más sencillos, los encontramos en la provincia de Barcelona en el puente medieval de La Villa, sobre el río Bastereny en Bagá, la cual queda encastrada en una estructura de planta triangular y remate en frontón triangular en su frente, guardando actualmente una imagen de la Virgen de los Dolores (FERNÁNDEZ CASADO, 1978, p. 98), y Castellón, con ejemplos en el Puente costado por el obispo de Segorbe Juan Muñatones, en 1570, sobre el río Palancia en Jérica, (MONTOLÍO TORÁN, 2013, p. 124), donde, aunque arruinada, aún puede verse una hornacina sobre uno de los apartaderos; o el más tardío, 1803, puente acueducto de san José sobre el río Montan en la localidad de Montanejos, que igualmente se aprovechó la cornisa de los tajamares para construir una hornacina dedicada a san José, a la que se añadió otra gemela enfrente en fechas

posteriores, protegiendo hoy en día sendos retablos cerámicos dedicados a san José y a Nuestra Señora de los Desamparados.

3.5. Programas con esculturas exentas

A diferencia de Europa donde su geografía está jalonada de puentes con importantes y complejos programas iconográficos escultóricos, en el caso de España se trata de una realidad poco cultivada. Es una constante en los puentes europeos que los programas escultóricos sean de época barroca, siendo posteriores a la construcción del puente. Además, una inmensa mayoría, estaban conformados por programas religiosos. Sirvamos como ejemplos los Puentes de Carlos (Praga), y Sant'Angelo (Roma). En el caso español, son escasos los puentes donde la escultura exenta sea la protagonista, y cuando la encontramos es apenas una o dos piezas, eso sí con un alto contenido simbólico.

Ya desde el siglo XVI existió una hornacina, sobre el puente Romano de Córdoba (FERNÁNDEZ CASADO, 1973, p. 28-55), de sencilla estructura, sobre el pretil del puente que contenía las imágenes de los santos patronos de la ciudad, los santos Acisclo y Vitoria, que fue descrita día como: *“una especie de garita de piedra con la puerta tabicada; antes tenía una verja que dejaba ver el interior ocupado por un altar con los patronos”* (CASAL GARCÍA, 2013, p. 13), ajustándose a lo que nos dejan ver antiguas fotografías. Tras ser desmontada en la década de los treinta del siglo XX, cuando se emprendieron sucesivas obras para adecuar el puente al tráfico rodado, volvió a rehacerse en 2008, a la par que se colocaba una lápida en el suelo, recordando su antiguo emplazamiento. La presencia de los santos patronos en el centro del puente ya marcaba una protección de los mismos sobre su fábrica, además de llevar a cabo una sacralización del espacio urbano. Por lo tanto, no es de extrañar que una vez consolidado el culto al Arcángel san Rafael como santo Custodio de la ciudad, tras el juramento al padre Roelas, con la concesión por parte del Papa Inocencio X, mediante bula, de fiesta a Córdoba dedicada al arcángel cada 7 de mayo, se pensara en completar, con la imagen exenta del Arcángel, el panteón de santos protectores cordobés sobre el puente en 1651, en el marco de las solemnes fiestas que celebraban la citada concesión papal (VÍLCHEZ, 1781, p. 277). Se ha considerado este monumento, que se encuentra frente a la hornacina de los santos Mártires cordobeses, como el primero de los muchos triunfos que erigió la ciudad a su Ángel Custodio (NOVERO PLAZA, 2001, p. 119-131). El monumento de sencilla estructura, muestra la imagen angélica, obra del escultor Bernabé Gómez del Rio (Fig. 12), sobre un reducido pedestal con

inscripción, que tradicionalmente ha servido, como soporte de las ofensas del pueblo cordobés a la imagen, la cual trascendería de un simple simulacro, constituyendo una de las grandes imágenes devociones del santo arcángel en Córdoba, singularidad que lo destaca entre otras esculturas.



Fig. 12. Bernabé Gómez del Río. San Rafael Arcángel. Puente Romano. Córdoba. Fuente: Kallerna.

Valencia, la ciudad de los casalicios, tampoco fue ajena a esta tipología de figura aislada. Ya vimos cómo, entre 1602 y 1682, las imágenes de los santos Vicentes del Puente del Real, estuvieron sin cubrir por los templetos. A lo que cabría añadir el frustrado proyecto de colocación en 1614, de un grupo escultórico de la Santísima Trinidad sobre su puente, mandado desde Génova por el embajador (IGUAL ÚBEDA, 1953, p. 54). Es precisamente este puente el mejor ejemplo actual de esta tipología, si bien desde 1942 ya que las esculturas que lo presiden estuvieron colocadas en origen en el puente Nuevo o de san José. Prácticamente, desde su terminación en 1606, este último puente quedó presidido por sendas cruces, siendo la única noticia gráfica de su existencia, su presencia en la vista de Valencia de Antonio Mancelli de 1608. Pasado el tiempo, la Fabrica Nueva del Rio decidió monumentalizarlo con sendas imágenes de mármol de Santos Valencianos, el dominico san Luis Beltrán y la del arzobispo de la ciudad santo Tomas de Villanueva. Para su encargo de volvió a mirar a Génova, si bien con mejores resultados que en el pasado. Para tal fin el 20 de septiembre de 1691 se comisionó al canónico y miembro de la junta Antonio Pontons, para realizar el encargo,

escogiendo al escultor Giacomo Antonio Ponzanelli (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 27). Las esculturas llegaron felizmente al puerto de Valencia en el mes de junio de 1693, trasladándose temporalmente a la iglesia de san Pedro Mártir, cercana al puente; primero, el 26 de junio, la de san Luis Beltrán (Fig.13), y después, el 3 de julio, la de santo Tomas de Villanueva. Sin embargo, la colocación en el puente se demoró unos meses. La primera en colocarse (erróneamente sobre el pedestal del Arzobispo) en febrero de 1694 fue la de san Luis Gonzaga, quedando colocadas ambas definitivamente en noviembre de ese año, ya subsanado el error de los pedestales. Las obras rebosantes de barroquismo berninesco, presenta una indudable calidad técnica, que ya fue apreciada por la Junta y los tasadores de las mismas añadiendo 20 libras más de gratificación, argumentando que las obras excedían en mucho a los dibujos que sirvieron para concertar las piezas. (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 128). Las imágenes y las inscripciones que las acompañaban permanecieron en el puente hasta que en octubre 1906 fueron retiradas para proceder al ensanchamiento del mismo, quedando depositadas temporalmente en los almacenes municipales. Entre tanto se pidió informe a la Academia de Bellas Artes de qué hacer con ellas, y atendiendo a que habían sido exprofeso encargadas para un puente, sería preferible que no perdieran esta función y que fueran colocada en el de Serrano o la Trinidad. Mientras se resolvía la cuestión estas fueron transferidas al museo de Bellas Artes; y aunque el Ayuntamiento, aprobó su cesión en 1907, no se hizo efectivo el traslado al museo hasta 1911, desde donde pasaron en 1942 a decorar el Puente de la Trinidad, si bien hubo tentativas anteriores para colocarlas en el Puente de Serranos que no cristalizaron (DE LAS HERAS ESTEBAN, 2003, p. 131-133).



Fig. 13. Giacomo Antonio Ponzanelli. San Luis Beltrán. Puente de la Trinidad. Valencia. Fuente: Jerónimo Roure Pérez.

Si como hemos visto en estos ejemplos son los santos locales los que presiden la obra, el llamado puente de san Fernando de Madrid (otrora puente Verde) son san Fernando y santa Bárbara (Fig.14 y 15), los santos patronos de los promotores Fernando VI y Bárbara de Braganza los que presiden en pretil del mismo. El puente, terminado en 1750, fue construido por el arquitecto Jaime Bort, el mismo que ya citado Puente Viejo de Murcia, para salvar el río Manzanares en el nuevo camino, más cómodo y directo, que había mandado abrir Felipe V para unir la capital con el Real Sitio del Pardo (TÁRRAGA BALDO, 1986, p. 65-82). Aunque María Luis Tárraga (TÁRRAGA BALDO, 1986, p. 71) sospecha que pudieron existir más elementos escultóricos menores, a día de hoy únicamente se conservan los pedestales (a modo de pseudo hornacinas poco profundas de traza barroca que contienen inscripciones) y las imágenes de los santos, que quedaron expuesta sin ningún tipo de protección arquitectónica, a diferencia del Puente Viejo de Murcia, donde como hemos visto Bort diseñó sendas hornacinas para las imágenes de los arcángeles. Aunque en Madrid ya exista el referente del Puente de Toledo, en el bagaje visual del escultor se encontraban también los puentes valencianos ya citados, como el de san José, con las esculturas de Ponzanelli, que bien pudo ser usado de referencia. Respecto al escultor que labró las esculturas de san Fernando y santa Bárbara, se puede decir que todo quedó en casa, ya que fueron encomendadas por Jaime, a su hermano Vicente Bort (TÁRRAGA BALDO, 1986, p. 70), el cual también participó en la obra cumbre de Jaime, la fachada de la catedral de Murcia. Es destacable que el san Fernando de

Madrid repite el modelo, del que preside la catedral de Murcia, también atribuido a Bort (TÁRRAGA BALDO, 1986, p. 79-80), si bien en un tono de calidad mucho menor, debido a la mala calidad de la piedra y a la menor significación del emplazamiento.



Fig. 14. Vicente Bort. San Fernando. Puente de San Fernando. Madrid. Fuente: Autores.



Fig. 15. Vicente Bort. Santa Bárbara. Puente de San Fernando. Madrid. Fuente: Autores.

No ocurre lo mismo con la temática mitológica y alegórica, que también se va a dar en la Europa renacentista y barroca, quedando en el caso español totalmente postergada. Visto esto, podemos deducir, como así ocurrió, que las representaciones mitológicas o alegóricas ornamentando puentes al estilo del de la Trinidad de Florencia con las Cuatro Estaciones, quedaron circunscritas a iniciativas privadas. En efecto, este tipo de puentes quedaron postergados de la vía pública y aparcados en espacios reservados, y pese a ello tampoco abundan ejemplos conservados. A tenor de lo expuesto es destacable el llamado

puente de la Isla o de la Escalinata en los jardines del Palacio Real de Aranjuez. Ya desde el reinado de Felipe II existía en esta zona un puente que, hacia conjunto con la Fuente de Diana, profusamente decorada con esculturas que se extendían hasta el puente. No obstante, el citado puente no ha llegado a nosotros siendo sustituido por el actual, bajo el Reinado de Felipe V, diseñado por Pedro Caro Idogro en 1729 y construido entre 1731 y 1732 con la colaboración de Esteban Marchand, el cual se mantuvo, durante años sin decoración escultórica, salvo unos jarrones, tal como lo podemos ver en las vistas de Aranjuez de Antonio Joli (c. 1700-1777). Sería en fechas más tardías cuando se colocaron las que hoy contemplamos, piezas reaprovechadas del siglo XVII, las cuales ya estaban en su emplazamiento en 1804 (ÁLVAREZ DE QUINDÓS y BAENA, 1804, p. 289)

Tampoco los ejemplos de escultura animalística abundan. Los leones como símbolo de la monarquía española son protagonistas del puente largo sobre el Jarama en Aranjuez, construido por Marcos de Vierma por orden Fernando VI en 1757, si bien su terminación definitiva no se dio hasta el reinado de su hermano Carlos III en 1761. Los cuatro leones colocan en altos pedestales que daban acceso al puente desde ambas orillas. Aunque los cuatro leones portan escudos, están emparejados, uno por cada lado muestran las armas de Carlos III y los otros contienen una inscripción, que se extiende por la lápida frontera con referencias al monarca reinante, y una lápida alusiva al autor y a la fecha de finalización, en latín y en castellano.

Aunque se nos escapa del marco cronológico tratado en este artículo, es interesante por la reutilización de piezas barrocas en la construcción el puente Colgado o de las Cadenas de Aranjuez, construido bajo la dirección del ingeniero pedro Miranda 1833 (NARD, 1851, p. 59-60). Entre el programa decorativo, formado además por cuatro farolas y cuatro jarrones cedidos por la Reina Gobernadora, María Cristina de Borbón, se colocaron, sobre cuatro enormes pedestales, cuatro esculturas pertenecientes a la Serie de los Reyes de España, que estuvo destinada a la cornisa del Palacio Real de Madrid, pero que Carlos III decidió retirarlas y almacenarlas en los sótanos del palacio. Estas fueron las del inca Atahualpa y el azteca Moztezuma en la orilla más cercana a palacio, de los escultores Domingo Martínez y Juan Pascual de Mena, y en la otra orilla las de Requiario de Galicia y Sancho el Mayor de Navarra, talladas por José López y Alejandro Carnicero. Aunque el puente fue transformado

posteriormente, los pedestales y las esculturas permanecieron allí hasta 1971 cuando regresaron al palacio Real.

4. *Promotores y mecenas*

Respecto a las iniciativas constructivas o decorativas, sin duda las más habituales eran aquellas que tenían su origen en los propios concejos o Ayuntamientos, y se dan por igual en toda la geografía española, con ejemplos en los Puente Viejo de Plasencia, Puente de Toledo en Madrid, Puente Viejo de Murcia o el de Santa Teresa en Elche. De mayor calado, por su historia fluvial, fue el caso de Valencia, ya que desde 1358 (incluso antes) ya existía la "Fabrica de Muros i Valls" (Fábrica de Muros y Fosos), encargada de la construcción y reparación de obras públicas, de la cual dependido desde 1590, "la Fabrica Nova del Rio" (Fabrica Nueva del Rio), de carácter municipal, que será la encargada desde este momento de la reforma, construcción y decoración de puentes y paredones del río Turia. De todas formas en Valencia se dio también paso a la iniciativa privadas, aunque únicamente en la dedicación y decoración de alguno de los templetos o casalicios que jalonaban sus puentes, como el dedicado a San Pedro Nolasco sobre el puente de Serranos, construido por iniciativa Fray José Sanchiz general de la Orden de la Merced, y los casalicios de los santos Vicentes, sobre el puente Real sufragados por el dominico Juan Tomas Rocaberti, arzobispo de Valencia, o don Jaime Cervera, canónigo magistral de Valencia, quien junto a Nicolás Bas, financió por devoción a los santos mártires de Alzira sus imágenes y casalicios sobre el desaparecido puente de esta población, repitiéndolo años después sobre el puente de la Trinidad en Valencia.

En otras ocasiones fue la propia iniciativa Real la encargada de su construcción bien por interés público como el puente de los Austrias de Medellín, por Felipe IV, o el puente Largo del Jarama por Fernando VI, o por más otras más personales como el Puente de San Fernando, que unía Madrid con el Real Sitio del Pardo, o meramente decorativo como el puente del jardín de la Isla de Aranjuez.

También existió mecenazgo privado (tanto civil como religioso) ya sean propietarios de señoríos, como el III Conde de Osorno en el puente de Galisteo, o el del Cardenal en Jaraicejo, sufragado por el Juan de Carvajal, cardenal y obispo de Plasencia, señor de la villa, o no, como el obispo de Segorbe, Juan de Muñatones, que mando construir un puente en el camino que unía la sede diocesana con Teruel, en Jérica, población perteneciente a su diócesis, pero bajo señorío Real. Destaca la figura del indiano don Juan Gutiérrez Rubín de

Celis quien sufrago en 1746 el puente de la herrería en la población cántabra de Rionansa, con una capilla dedicaba a la virgen de Guadalupe, claro guiño a las tierras que le acogió, México.

5. Conclusiones

La realización del presente trabajo nos ha permitido ofrecer un panorama, aunque sucinto, representativo de los valores iconográficos y simbólicos atribuidos a los puentes en España durante la época Moderna en España. El corpus de puentes analizados, 26 en total, nos ha permitido extraer las siguientes conclusiones:

La propuesta de clasificación realizada nos ha permitido tomar constancia de como en determinadas áreas se repiten diversos modelos ornamentales, como puede ser el área valenciana con sus puentes con casalicios o la extremeña con sus característicos frontispicios.

Desde el punto de vista de los valores simbólicos e iconográficos, lo primero que llama la atención es la escasa variedad del repertorio iconográfico. La mayoría de los puentes analizados supusieron una extensión de la sacralización del espacio urbano, donde Cristo, la Virgen y los Santos, debidamente ubicados debían proteger a la ciudad contra las riadas y catástrofes fluviales. Para la elección de las imágenes que se ubicaron en los puentes hemos podido constatar una doble preferencia, en primer lugar la colocación de los santos patronos de la ciudad o pueblo, y en segundo lugar, la ubicación de santos importantes en el territorio, sin tener que ser necesariamente oriundos del pueblo donde se ubicaba el puente. A partir de estas opciones, el conjunto de puentes analizados presenta poca diversidad. En algunos casos hemos podido constatar la ubicación de grandes escudos monumentales, en otros, como el caso del Puente de San Fernando de Madrid, los comitentes, los reyes, obstaron por ubicar a sus santos patronos. La decoración animalística es prácticamente inexistente, pudiéndose mencionar el caso de los leones del puente largo sobre el Jarama en Aranjuez, y su carácter regio.

En contra de lo que se podría pensar, la muestra de puentes analizados ha evidenciado la total ausencia de programas iconográficos de carácter mitológico o referente a figuras civiles, ya sean clásicas o medievales. Llama poderosamente la atención, la total ausencia de referencias marítimas o fluviales, de las que nos hemos podido constatar ningún caso.

Por otro lado, la rica historiografía sobre los puentes, tanto desde el punto de vista de la ingeniería, la arquitectura o la historia del arte, ha versado tradicionalmente en sus calidades tectónicas, la *firmitas* y *utilitas* vitruviana, y más recientemente con las aportaciones de Crespo Delgado de sus valores patrimoniales y conservacionistas, en el marco genérico de las obras públicas. Sin embargo, los valores decorativos la *vestusta*, y en el caso que nos concierne, los escultóricos y su exposición en los puentes, se encuentran dispersos en la bibliografía, en artículos aislados o en monográficos de los distintos artistas que dejaron obra escultórica en los puentes. Mención aparte, merece la obra de Elena de las Heras, que compendia todo lo concerniente a la decoración de los puentes de Valencia, sin embargo, por su propia naturaleza obvia el resto de la geografía española. Es en esta carencia donde ha partido las líneas maestras de estas líneas, abriendo nuevas vías de investigación en el panorama escultórico y sus géneros se refiere.

En definitiva, los puentes españoles de la época moderna cuentan las historias de las gentes que tuvieron que transitar por ellos, de como veían su mundo, y de cuales eran sus devociones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

ÁLVEREZ DE QUINDÓS Y BAENA, Juan Antonio. *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*. Madrid: Imprenta Real, 1804.

ANDRÉS ORDAX, Salvador. Arte y urbanismo de Plasencia en la Edad Media. *Norba*: Revista de Arte, n. 7, pp. 47-70, 1987.

ARENAS DE PABLO, Juan José. *Caminos en el aire: los puentes*. Madrid: Colegio de Ingenieros, Caminos, Canales y puertos, 2003.

ARENAS DE PABLO, Juan José. Puentes Arco: evolución y comprensión. *Revista de Obras Públicas: Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*, 3562, p. 9-22, 2015.

ARRUÉ UGARTE, Begoña. Aportación de la historia del Arte a la metodología de estudio y catalogación de puentes. *Artigrama*: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 15, p. 15-42, 2000.

BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Consellería de Cultura, Generalitat Valenciana, 1988, vol. II.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro. Con el mayor primor que pide el arte: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell. In: CAÑESTRO, Alejandro (coord.) *Svmma Stvdiorvm Scvlptvricae*. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, p. 211-238, 2020.

CARDIÑANOS BARCECI, Inocencio. Noticias sobre algunos puentes asturianos en la Edad Moderna. *Liño*, Revista anual de historia del arte, 14, p. 55-72, 2008.

CARRERES CALATAYUD, Francesc. Els casilicis del Pont de la Mar, *Els Ponts del riu de Valencia*, Valencia, p. 20-32. 1935,

CASAL GARCIA, María Teresa. *Informe de la supervisión arqueológica de los sondeos geotécnicos efectuados en el puente romano*. Córdoba: Oficina de arqueología de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Córdoba, 2003.

CASTAÑO GARCÍA, Joan. La Mare de Déu del Pont. *Sóc per a Elig*, n. 20. Elche: Sociedad Venida de la Virgen, p. 19-36, 2009.

CRESPO DELGADO, Daniel. *Preservar los puentes. Historia de la conservación patrimonial de la ingeniería civil en España (siglo XVI-1936)*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2017.

CHÍAS NAVARRO, Pilar y ABAD BALBOA, Tomas. *Puentes de España*. Madrid: Fomento Construcciones y Contratas, 1994.

MARQUES DE CRUILLES. SALVADOR Y MONTSERRAR. Vicente. *Guía urbana de Valencia: antigua y moderna*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1876.

CRESPO DELGADO. Daniel. *Historia de la conservación patrimonial de la obra civil en España*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2017.

CRUZ SAGREDO, Máximo y LOPEZ GARCIA, Mercedes. *Inventario de Puentes de Extremadura*. Tomo Cáceres. Cáceres: Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, 2018a.

CRUZ SAGREDO, Máximo y LOPEZ GARCIA, Mercedes. *Inventario de Puentes de Extremadura*. Tomo Badajoz. Cáceres: Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, 2018.

CRUZ VILLALÓN, María. Dificultades en la construcción del Puente de Alcántara. Condicionamientos y problemas técnicos. *Revista de estudios extremeños*, ISSN 0210-2854, Vol. 73, n. 3, p. 2939-2976, 2017.

DE LAS HERAS ESTEBAN, Elena. *La escultura pública en Valencia*. Estudio y catálogo. Valencia: Servicio publicaciones universidad de Valencia, 2003.

DURÁN FUENTES, Manuel. Puentes históricos y vías de comunicación. *Minus*: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía, 22, p. 81-120, 2014.

ESPINALT Y GARCIA, Bernardo. *Atlante español o Descripción general geográfica, cronológica e histórica de España, por reynos y provincias*. Tomo I, Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1778.

FERNÁNDEZ TROYANO, Leonardo. *Camino sobre el río: historia de los puentes españoles*. Madrid: Sociedad Estatal de Correo y Telégrafos S.A, 2015.

FERNÁNDEZ DURO, Fernando. *Memorias Históricas de la Ciudad de Zamora*. Tomo III. Madrid: Establecimiento Tipografico de sucesores de Rivadeneyra, 1883.

FERRER CLARI, Agustín, Los Casalicios de los Santos Patronos, nexo de las riberas del Xúnquer, *Centro geográfico, cultural y espiritual*, 2007 <https://www.sanbernardoalzira.es/web/historia/restauracion-de-los-casalicios-2007/> Consultado el: 22 de Febrero de 2021

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, Los pretiles y su entorno. Los Puentes. En: *Catálogo Monumental de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1983, p. 86.

GARRIDO JUAN, Ricardo. Una joya de arte en peligro. El casilicio de San Vicente Ferrer. *Oro Ley*. Valencia, p. 118-119, 1925.

GIL AYUSO, Faustino. El puente de Toledo, don Juan Alonso Villabrille y Ron, autor de las estatuas de San Isidro y Santa María de la Cabeza. *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 38. p. 249-253, 1933.

HERNANDEZ ALBADALEJO, Elías. Puente Viejo de Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, n   XXXIV, pp. 111-118, 1978.

HERN ANDEZ FERN ANDEZ, Santiago (Coord.). *Puentes de España: Tránsitos culturales*. Barcelona: Luweg, 2009.

IGUAL ÚBEDA. Antonio. *Leonardo Julio Capuz. Escultor valenciano del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1953.

JA EN I URBAN, Gaspar (Dir.). *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, 1999.

MADOZ E IBAÑEZ. Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, tomo II, 1845.

MARTÍN-CARO ÁLAMO, José Antoni. La segunda juventud de los puentes arco de fábrica: S. XVII, XVIII y XIX. *Revista de Obras públicas:  rgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*, 3561, p. 19-32, 2015.

MELI  URIBE, Vicente. *La Junta de Murs I Valls. Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen*, siglos XIV-XVIII. Valencia: Consell Valencià de Cultura. Generalitat Valenciana, 1997.

MONTAGUD PIERA, Bernardo. Antonio Ballester Vilaseca, escultor. Etapa valenciana: 1910-1940. *Archivo de arte valenciano*, n. 94, p. 225-238, 2013.

MONTAGUD PIERA, Bernardo. Los casalicios del demolido puente de San Bernardo. Alzira. In: *Catálogo Monumental de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1986, p. 57-58.

MONTOLIO TOR N, David. *Arte en la sede catedralicia de Segorbe, de los obispos Borja a los Riberistas*. Valencia: Universidad de Valencia. Facultad de Geografía e Historia, 2013.

NARD, Francisco. *Guía de Aranjuez*. Madrid: Imprenta de la V. de. D. R. J. Domínguez, 1851.

NAVASCUES PALACIO, Pedro. Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemas y Ribera y otros arquitectos, para el Puente de Toledo de Madrid. *Villa de Madrid*, n. 26, p. 52-67, 1969.

NOVERO PLAZA, Raquel. Los triunfos andaluces: un singular de la escultura española. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII p. 119-131, 2001.

PANADERO, Alfredo. Nuestra Señora de la Guía. *Zamora Ilustrada*. Tomo 1, n. 24, p. 3, 1881.

PEÑA VELASCO, Concepción de la. *El Puente Viejo de Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001.

POLO SÁNCHEZ, Julio J.; GOFIÑO FERNÁNDEZ, ISABEL. Arte y Mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen. En SAZATORNIL, Luis (coord.) *Arte y mecenazgo indiano del Cantábrico al Caribe*. Santander: Universidad de Cantabria, p. 249-285, 2007.

PONZ PIQUER, Antonio. *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1776.

RAMOS RUBIO, José Antonio y LÓPEZ MUÑOZ, Francisco. *Los puentes de Trujillo*, 2015. <https://chdetrujillo.com/los-puentes-de-trujillo/>. Consultado el 22 de Febrero de 2021.

RAMOS RUBIO, José Antonio y SAN MACARIO SÁNCHEZ, Oscar. *Talaván y su territorio*. Cáceres; Diputación de Cáceres, 2017.

RAMOS RUBIO, José Antonio. La marionología en el arte mueble medieval en la ciudad de Plasencia. *Boletín de Arte*, 29, p. 37-67, 2008.

RAMOS RUBIO, José Antonio. La Virgen de la Cabeza de Plasencia, obra de Rodrigo Alemán. *Grada*, n. 116 Año XI, n. 116, Octubre 2017, 152.

RODRIGUEZ GORDILLO, Eduardo. *Apuntes históricos de la Villa de Medellín (provincia de Badajoz)*. Reunidos por el que es hoy Cura Párroco de la Iglesia de San Martín, de dicha Villa. Edición facsímil. CALERO CARRETERO, José Ángel, CUSTODIO SIMÓN, José María. y GARCÍA MUÑOZ, Tomas (Ed.) Garrovillas de Alconétar. Federación Extremadura Histórica, 2015.

SANTIAGO ALVAREZ. Cándido. La Singular advocación mariana Virgen de la Guía. *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, n. 397, p. 35-69. 2015

ROSELLÓ, Vicenç María y ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*. Valencia: Bancaja, 2000.

TARRAGA BALDO, María Luisa. Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de Trofa. *Imafronte*, n. 2, p. 65-82, 1986.

TEIXIDOR Y TRILLES, José. *Antigüedades de Valencia*. Valencia: Imprenta de F. Vives Mora, 1895.

VARGAS Y PONCE, José. *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y otros, en materias de arte, colegida por Cesáreo Fernández Duro*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1900.

VERDÚ RUIZ, Matilde. Proceso constructivo del Puente de Toledo en Madrid. *Archivo de Arte Español*, n. 239, p. 323-342, 1987.

VILCHES, Jerónimo. *Triunfo apostólico del celeste príncipe, poderoso protector y glorioso custodio de la ciudad de Córdoba San Rafael*. Córdoba: Juan Rodríguez, 1781.

YEPES PIQUERAS, Víctor. *Puentes históricos sobre el viejo cauce del Turia*. Valencia: Universidad Politécnica, 2010.

FERNANDEZ CASADO, Carlos. Historia del Puente en España. *Informes de la construcción*, v. 32, n. 317, p. 57-100, 1980.

_____. Historia del Puente en España. *Informes de la construcción*, v. 32, n. 312, p. 37-72, 1979a.

_____. Historia del Puente en España. *Informes de la construcción*, v. 32, n. 310, p. 43-91, 1979b.

_____. Historia del Puente en España. *Informes de la construcción*, v. 31, n. 307, pp. 47-95, 1979c.

- _____. Historia del Puente en España. *Informes de la construcción*, v. 30, n. 299, p. 53-108, 1978.
- _____. Historia del Puente en España. *Informes de la construcción*, vl. 26, n. 250, p. 23-96, 1973.