

EL RETABLO EN LAS COMARCAS CASTELLONENSES
DE LA DIOCESIS DE TORTOSA (Siglos XVI al XVIII):
DOSCIENTOS CINCUENTA AÑOS DE ARTE Y LITURGIA

BLOQUE I

1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	4
1.1. ÁMBITO GEOGRÁFICO	12
1.2. MARCO HISTÓRICO-CRONOLÓGICO: repercusiones en el ámbito social y artístico	24
1.3. BREVE HISTORIA DE LA DIÓCESIS DE TORTOSA	42
2. <u>EL RETABLO GÓTICO EN LOS TERRITORIOS CASTELLONENSES DE LA DIÓCESIS DE TORTOSA</u>	48
2.1. CONSIDERACIONES SOBRE EL RETABLO. Orígenes y desarrollo	48
2.2. EL RETABLO GÓTICO. EL TRIÁNGULO MORELLA-TORTOSA-SANT MATEU	56
2.3. LOS RETABLOS PÉTREOS	56
2.4. SIGLO XV. SANT MATEU TOMA EL RELEVO	68
3. <u>EL RETABLO RENACENTISTA EN LOS TERRITORIOS CASTELLONENSES DE LA DIÓCESIS DE TORTOSA</u>	76
3.1. LOS RETABLOS DEL SIGLO XV Y XVI. UN NUEVO SISTEMA CONSTRUCTIVO. EL LENGUAJE RENACENTISTA	76
4. <u>EL RETABLO ROMANISTA Y VIGNOLESCO. MORFOLOGÍA Y CONFIGURACIÓN</u>	88
4.1. EL PROCESO DE BARROQUIZACIÓN DE LOS TEMPLOS	93

5. <u>LOS RETABLOS BARROCOS. TIPOLOGÍA Y EVOLUCIÓN</u>	98
5.1. LOS RETABLOS DEL SIGLO XVII. LA TIPOLOGÍA RETICULAR Y EL BARROCO PURISTA O CLASICISTA.....	102
5.2. LA ADOPCIÓN DE LAS COLUMNAS SALOMÓNICAS.....	111
5.3. EL RETABLO TRAMOYA Y EL RETABLO CAMARÍN.....	114
6. <u>EL RETABLO CLASICISTA.</u> <u>LA DECADENCIA DEL ORDEN SALOMÓNICO</u>	123
7. <u>LOS ARTISTAS DE RETABLOS</u>	133
7.1. CARPINTEROS, TALLISTAS, IMAGINEROS, ENSAMBLADORES Y PINTORES.....	133
7.2. POSICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA Y LOS CONFLICTOS ENTRE LOS ESCULTORES Y LOS CARPINTEROS.....	140
7.3. OBRADORES, TALLERES Y ARTISTAS MÁS RELEVANTES.....	157
 <u>BLOQUE II</u>	
▪ INDICE DE POBLACIONES POR ORDEN ALFABÉTICO.....	195
8. <u>LA DESAPARICIÓN DE LOS RETABLOS</u>	491
9. <u>A MODO DE CONCLUSIÓN</u>	497
10. <u>APÉNDICE DOCUMENTAL</u>	505
11. <u>BIBLIOGRAFÍA</u>	551
12. <u>APÉNDICE DE REPRODUCCIONES</u>	580

1. INTRODUCCIÓN

A la hora de escoger el tema objeto de mi estudio, me sentí presa de las dudas que asaltan a la gran mayoría de los que optan por un trabajo de investigación. El éxito, depende en gran parte del tema elegido. Tuve claro desde el principio que me interesaban los retablos de las comarcas en las que habito, y por las que aún me asombro al descubrir algún que otro recóndito lugar que a día de hoy aún desconozco. También quería, por supuesto, que fuera un trabajo inédito o escasamente estudiado. El doctor Ferran Olucha, me orientó hacia el estudio de los retablos renacentistas y barrocos de la provincia de Castellón y el catedrático Víctor Mínguez, quién también dirigió mi tesina, aconsejó acotar mi estudio a los territorios castellonenses de la Diócesis de Tortosa. La dificultad del trabajo consistía en llegar a recopilar todos los retablos renacentistas y barrocos que existieron en estas comarcas a causa de la desaparición de muchos de ellos, de ahí que nunca hayamos pretendido elaborar una compilación exacta de todo cuanto desapareció, ya que es un trabajo hercúleo e imposible. Ya en 1963 M^a Elena Gómez Moreno¹ ponía de manifiesto las limitaciones inherentes al escribir sobre este tema: “la escultura valenciana es ya imposible de estudiar a fondo, por desgracia, perdidos catastróficamente sus archivos y la mayor parte de sus obras (...), sin embargo, lo que subsiste bien merece un estudio de conjunto y, sobre todo, urge reunir y publicar cuantos materiales andan dispersos o inéditos.”

Por otro lado en el Simposio de Murcia de 1983² se puso de manifiesto la necesidad de abordar unos estudios parciales que en el futuro permitieran conocer en toda su amplitud la verdadera trascendencia y repercusión de una de las creaciones más genuinas del arte español. El profesor Martín González³ fue uno de los primeros en alentar a las universidades españolas para que

¹ GÓMEZ MORENO, M^a. E, *Breve historia de la escultura española* (edición facsímil de 2^a ed. Refundida), Universidad de Jaén, 2001.

² Para saber más sobre este Simposio véase BELDA NAVARRO, C., “Metodología para el estudio del retablo barroco” en *Imafronte*, nº 12-13, 1998, p. 9-24.

³ MARTÍN GONZALEZ, J.J., “Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento” en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, Valladolid, 1964, p. 5-66.

abordasen unas investigaciones capaces de ofrecer en toda su riqueza y variedad, el más completo panorama de la retablística española. Dos fueron las preocupaciones de aquel momento. Por un lado la tipología ya que era el punto de partida imprescindible para adentrarse en los complicados mundos del retablo, entendiendo que sólo a través de ella permitiría, mediante un análisis razonado de sus formas ornamentales y arquitectónicas, el conocimiento de las trazas, las conexiones formales, las soluciones adoptadas, la evolución de los tipos, la cronología y cuanto constituye la imagen exterior de un retablo. Otra cuestión hacía referencia a la terminología. Las diferentes diócesis españolas y los reinos históricos en los que secularmente se asentó la corona adoptaron distintos términos con los que designar a cada una de las partes del retablo, variando de un territorio a otro y con unas peculiaridades lingüísticas que en nuestro territorio son más evidentes ya que mucha terminología proviene del catalán. Un glosario imprescindible para entender mejor los términos del retablo renacentista y barroco es el que aparece en el libro de Alicia Camara Muñoz,⁴ aunque insuficiente en nuestra área geográfica, si bien nos ha sido de gran ayuda. Cabe reseñar también la elaboración de numerosas tesis doctorales⁵ que se sumaron a la ya existentes, en un intento de abordar por zonas geográficas, cronologías bien definidas o variantes tipológicas, el estudio global del retablo español.

Con este trabajo de investigación lo que se pretende es subsanar el vacío de la existencia de un estudio que englobe la retablística renacentista y barroca en

⁴ *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 2ª ed., 2002.

⁵ Aún a riesgo de olvidar algunas de las más notables hay que mencionar las siguientes: LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991; PEÑA VELASCO, M. de la C., *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-1785*, Murcia, 1992; de la misma autora, *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*, Murcia, 1993; PEREZ SANTAMARÍA, A., *Los talleres escultóricos de Barcelona y Vic (1680-1730)*, Barcelona, 1986; POLO SÁNCHEZ, J.J. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*, Santander, 1991; ROIG I TORRENTÓ, A., *Iconografía del retaule a Catalunya (1675-1725)*, Barcelona, 1992; VÁZQUEZ GARCÍA, F., *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*, Madrid, Universidad Complutense, 1991; VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990. Anteriores a estas obras son las clásicas referencias bibliográficas de Jesús Palomero, María Dolores Vila Jato, José Manuel Ramírez, César Martinell, Concepción García Gainza, José Rogelio Buendía, Antonio Bonet Correa, José Valverde Madrid, René Taylor, Mercedes Agulló, Esteban García Chico, José Hernández Díaz, Antonio Igual Úbeda, el padre Lorden, Belén Boloqui Larraya, Trujillo Rodríguez, etc.

Castellón y abrir nuevos horizontes capaces de valorar el retablo no como un apéndice de las tres artes tradicionales, sino como una solución específica que tuvo entidad por sí misma, como punto focal del santuario y como portador de unos valores simbólicos que le permitieron cambiar el escenario de culto, llegando a anular la concepción tradicional del altar cristiano.

El propósito de mi tesis es seguir con el estudio de la retablística de estas tierras, que es más bien reciente, tal vez precisamente a causa de la escasez de obras conservadas, la insuficiencia de archivos y el silencio de las fuentes. Todo ello implica una dificultad que hemos tenido que suplir con una depurada bibliografía de cronistas e historiadores locales, que constituyen referencias lejanas, pero imprescindibles y de consulta obligada, del panorama de la historiografía del Maestrat, la Tinença y Els Ports de Morella, la Plana Alta y Baixa y L'Alcalatén. Las graves pérdidas de gran parte de este patrimonio escultórico y pictórico han dificultado enormemente su estudio, basado en fotografías antiguas, cuando existían y en datos documentales para tratar de suplir las carencias.

Hay varias líneas de investigación que arrancan de principios del siglo XX. Fueron Mosen Betí, y más tarde su seguidor Mosen Milián Boix, los primeros en realizar un análisis profundo y serio sobre la historia y el arte de las poblaciones de Castellón. Recordemos a Milián Boix y su inestimable *Inventario Monumental Dertusense*, sin la existencia del cual este trabajo estaría del todo incompleto. Si no hubiera sido por estos dos eruditos, probablemente seríamos muy pobres en el conocimiento de nuestra propia historia, teniendo en cuenta, como ya se ha dicho, sus importantes pérdidas y la quema de numerosos archivos durante la Guerra Civil, lo que dificulta en gran medida la investigación, teniéndonos que basar en bibliografía y estudios que se realizaron antes de la contienda; de ahí que las investigaciones de los autores mencionados sean un punto de referencia fundamental. Otros importantes estudiosos de lo que se ha denominado comúnmente *Escuela del Maestrat* son Sarthou Carreres, Sánchez Gozalbo y Tramoyeres.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta nos encontramos con Saralegui,

Post i Gudiol, y, ya más recientes son las investigaciones de X. Company y A.J. Pitarch y Ferran Olucha Montins que han contribuido enormemente a esclarecer la idiosincrasia de estas tierras.

En cuanto a los estudios más generales cabe decir que dedican escasa atención al área del retablo en Castellón, sin embargo en estos últimos años algunos historiadores del arte sí se han ocupado del tema. En tierras valencianas tenemos a Inmaculada Vidal Bernabé y David Vilaplana Zurita. La primera, en su obra *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, abordó en profundidad la zona de Alicante, reuniendo una interesante muestra gráfica y documental. David Vilaplana, en su estudio *Génesis i evolució del retaule barroc*, intentó elaborar una sistematización y clasificación de los retablos barrocos valencianos. En 2004 salió a la luz el trabajo de Eva Pérez y M^a Victoria Vivancos, *Aspectos técnicos y conservatorios del retablo barroco valenciano*, que aborda básicamente aspectos técnicos, así como la evolución histórica de los retablos, por lo que nuestro estudio alberga desde piezas conservadas y exhibidas en pinacotecas, colecciones, iglesias, etc. a retablos desmontados (atomizados), destruidos, perdidos y del que hemos perdido noticia. Entre unos y otros se ha logrado establecer esta simbiosis que ha dado como resultado esta tesis.

La finalidad de este trabajo ha sido precisamente, el estudio de este *corpus* de obras renacentistas y barrocas de los territorios castellonenses de la diócesis de Tortosa, partiendo de una base objetiva de la que se carecía. La tarea se ha resuelto con la ayuda, a menudo, de noticias, datos, o apuntes históricos referentes a cualquier tipo de retablo, lo que ha constituido una pista que nos ha llevado, a menudo, a otros derroteros, logrando hallazgos de notable interés. El primer paso para consolidar la tesis ha sido elaborar, ante todo, una compilación, depuración y ordenación de fichas bibliográficas. Todos estos datos han sido inventariados y cotejados con estudios anteriores, como los de Elías Tormo⁶ Y Milián Boix,⁷ que han ayudado a hacer un balance aproximado

⁶ TORMO MONZÓ, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Calpe, Madrid, 1923.

⁷ MILIÁN BOIX, M., *Inventario Monumental Dertusense*, manuscrito inédito, 1933-35.

de lo salvado y lo destruido, y en el caso de lo conservado, hacer un trabajo de campo y cotejar lo que ha pervivido y en qué estado se encuentra. Este apartado se ha consolidado como una gran base de datos sobre la que nos hemos basado principalmente y que nos ha servido asimismo para confeccionar un listado de poblaciones que componen el mapa de las comarcas castellonenses de la diócesis tortosina. Se ha impuesto una metodología basada en la localización de las obras⁸ y se ha hecho la sistematización para tener una visión de conjunto lo más global posible de lo que disponemos aunque es imposible, como ya hemos dicho, establecer un porcentaje preciso y detallado. Nuestro proyecto es partir de aquellos retablos que se han conservado y poder así observar los que se han perdido desde un punto de vista estructural, iconográfico, tipológico, histórico y estético. Sin lugar a dudas, los retablos conservados, son el ejemplo más fehaciente y fidedigno de nuestro estudio, y nos ayudarán a construir vínculos, comparaciones, etc., con los que ya no están. Existe un claro inconveniente con los desaparecidos puesto que partimos solo y únicamente de referencias documentales, fotografías, descripciones generales que pueden condicionarnos, y por este motivo recurrimos a lo conservado como referente y puntal básico. A partir de aquí ya hemos podido introducirnos de lleno en las fuentes (los propios retablos), otras fuentes procedentes fundamentalmente de archivos parroquiales, municipales y de secciones históricas de protocolos notariales. Una vez resuelta esta tarea nos hemos centrado en la paternidad de las obras, el autor material de las mismas, su proceso de realización, así como el correspondiente estudio estilístico y formal e iconográfico. Por último y con notable interés hemos intentado recuperar todo el material gráfico que nos ha sido posible (dibujos, grabados, fotografías anteriores a 1936).

Fijar el límite geográfico fue otro de los inconvenientes para la confección de este trabajo. Hay que partir de la base de que las sucesivas demarcaciones político-administrativas en que se organizó el antiguo Reino de Valencia, desde la época foral hasta fines del siglo XVIII, carecían de unidad de cara a un

⁸ Para localizar los retablos se ha elaborado para cada población una ficha en la que se ha sistematizado, Iglesias, conventos, arciprestales, ermitas, arquitecturas civiles, etc. A continuación se ha formalizado la existencia o no de retablos renacentistas y barrocos.

estudio artístico. Por este motivo consideramos que ofrece mayor coherencia para un estudio artístico de carácter religioso abordar los territorios castellanenses comprendidos en la diócesis de Tortosa. Un amplio territorio que integraba desde lugares de la costa mediterránea hasta zonas montañosas del interior, incluyendo un buen número de poblaciones a ambos lados del río Ebro. No cabe duda de que se trataba de una de las diócesis más importantes de la provincia eclesiástica tarraconense. Una vez obtenida la visión de cuáles son las localidades o zonas de nuestro estudio, los propios retablos hallados en las iglesias parroquias, arciprestales y conventos marcan las pautas de nuestra investigación.

Cronológicamente hemos abordado el amplio periodo entre 1545 hasta 1781, abarcando por lo tanto no solo el retablo barroco sino el precedente renacentista y manierista, así como las influencias del academicismo posterior a los estilos barroco y rococó. Consideramos que movernos en esta cronología nos permite elaborar una visión muy amplia de los derroteros artísticos de la Edad Moderna en la provincia de Castellón consolidando una visión de conjunto hasta ahora no estudiada.

Queremos reseñar que nos hemos basado en ejemplos de retablos de otros territorios no encuadrados en la diócesis pero si muy influyentes en su devenir artístico. Se trata de piezas artísticas relevantes del panorama retablístico de la Corona de Aragón y de Castilla, así como influencias italianas y francesas. No hay que olvidar que la pieza artística del retablo es el hilo conductor que aproxima al investigador al conocimiento de la aportación de las nuevas tendencias estéticas, del cambio de mentalidad que viene tras de ello y de todo cuanto acontece en los territorios de la diócesis en esos siglos.

El segundo gran bloque de nuestro estudio se basa en un análisis serio y riguroso de aquellas piezas que por un motivo u otro son interesantes y relevantes. Nos encontramos desde grandes retablos a pequeñas piezas subsistentes de entre la maraña de años de olvido y destrucción. Se ha mantenido un orden por poblaciones en su exposición ya que ello facilita la localización de datos susceptibles de ser ampliados. Cuando el retablo ha

desaparecido, si los datos suministrados por los documentos son lo suficientemente explícitos como para incorporarlo al corpus de este trabajo, se ha integrado en el mismo.

No quisiera adentrarme en esta tesis doctoral sin antes brindar mi público agradecimiento a mis dos directores de tesis: Víctor Mínguez Cornelles, profesor catedrático de la UJI, por sus sabios consejos, ánimos y muestras de apoyo y afecto que siempre recibí de él en mis primeros años de tesina y ahora en la tesis doctoral. A Ferrán Olucha Montins, director del Museo de Bellas Artes de Castellón, que se convirtió espontáneamente en mi codirector de tesis y dio un giro muy notable y positivo al trabajo, el cual revisó y enriqueció con sus sugerencias. Les doy a ambos las gracias por su inestimable colaboración y aportaciones tan valiosas.

Del mismo modo muestro mis agradecimientos a la biblioteca municipal de Vinaròs, por permitirme hacer uso casi diario de sus magníficas y acogedoras instalaciones y muy particularmente a sus bibliotecarias Maite y Estela, que se convirtieron en ayudantes esporádicas de este trabajo de investigación ayudándome magistralmente en la depuración bibliográfica y en el hallazgo de libros. También al licenciado en Historia del Arte Marc Borrás, viajero entusiasta de estas tierras, con quien me une una estrecha amistad y he tenido la oportunidad de compartir interesantes y a menudo polémicas charlas sobre la Edad Moderna en esta zona. Su contribución y aportación a esta tesis ha sido muy valiosa. Quisiera también mostrar mis agradecimientos a Sergio Urzainqui, archivero de Vinaròs, puesto que él fue uno de los resortes que alentó mi inspiración.

También quiero agradecer la presencia, desde mis años universitarios, a la Asociación Cultural Amics de Vinaròs, que me empujaron a crecer intelectualmente y ahondar en mis estudios. Muy particularmente le agradezco a Santiago Roig Mafé su idea de que investigase sobre retablos de nuestra comarca, lo que supuso el embrión de este trabajo; a Agustín Delgado por permitirme trabajar con su biblioteca y lograr que estuviera a mi alcance toda la bibliografía necesaria; a Joaquín Simó por su archivo fotográfico. Y de manera

muy especial a Juan Català, quien siempre me sostuvo en mi ímpetu académico y me instigó a seguir adelante, así como hicieron muy particularmente Arturo y Salvador Oliver en todos aquellos años que remontamos y reinventamos a la Asociación Cultural. Tampoco me olvido de Jose Luis Pascual y de tantos otros miembros de la Asociación que no por no mencionar no están en mi recuerdo. Quiero también agradecer la inestimable ayuda prestada por mosén Marcos en el trabajo archivístico, a José Barberá, alcalde de Atzeneta, a Alfredo Gómez Acebes y José Conceptes por el trabajo fotográfico, a Yvan Gost y Caita Giner por el diseño gráfico y a muchas personas anónimas que me han prestado su ayuda de forma desinteresada. No olvido su compañerismo y dedicación. Hay que reconocer que ha sido una gran suerte contar con el apoyo de todas estas personas sin las cuales este trabajo no existiría.

Y no puedo dejar de mencionar a mi padre Ángel Forner Miralles por trasmitirme la creatividad y sabiduría de forjar imágenes con la madera, como buen carpintero, y a mi abuelo Arturo Caballero Sánchez por haberme dado la herencia de su taller de escultura, una herencia no material, sino sutil e intuitiva, que se adentró en mí desde mis primeros años de niñez y adolescencia en su taller de imaginería. A mi abuelo Arturo y a mi tío Paulino Caballero les debo en gran medida la intromisión en la rama estética de la escultura y el mundo que descubrí tras ella: la Historia del Arte.

1.1. ÁMBITO GEOGRÁFICO

El marco geográfico elegido para nuestro estudio ha sido el de los territorios valencianos más septentrionales y que se engloban en la antigua delimitación de la diócesis de Tortosa como estructura administrativa cuyos límites permanecieron inalterados a lo largo de un largo periodo (desde la configuración del Reino de Valencia hasta la década de los 60 del siglo XX). Los territorios de la diócesis de Tortosa pertenecientes a la actual provincia Castellón presentan unos límites muy similares a los de la antigua gobernación foral, coincidiendo a grandes rasgos con las fronteras naturales del río Sénia y la Sierra de Espadán, compartida por la frontera lingüística.

Esta unidad coincide primero con la supuesta jurisdicción ibérica de los ilerconvones, luego con la gobernación de Castellón (siglos XIII y XVIII) y actualmente con la provincia del mismo nombre. Con anterioridad al siglo XIII⁹ no se puede hablar de sistemas urbanos en esta zona, poco definida entre la influencia de Tortosa por el norte y de Valencia por el sur. La existencia de poblados ibéricos y romanos de incierta magnitud como Lesera (el Forcall),¹⁰ Intibili (La Jana) o las todavía no identificadas Sebelaci, Ildu y Ad Noulas, alineadas las cuatro últimas a lo largo de la Vía Augusta,¹¹ no dan razones suficientes para poder hablar todavía de una red urbana. Durante el período musulmán¹² se desarrollan núcleos de cierta importancia como Morella,

⁹ UBIETO, A., *Orígenes del Reino de Valencia. Cuestiones cronológicas sobre su conquista*, Valencia, Anubar ediciones, 1975.

¹⁰ ARASA, F., *Lesera. La Moleta dels Frares, el Forcall*, *Monografies de prehistòria i Arqueologia Castellonenques*, Diputació de Castellón, 1987, p. 252.

¹¹ EPALZA, M., *L'ordenació del territori del País Valencià abans de la conquesta segons Ibn-al-Abbar (segle XIII)*, *Sharq Al-Andalus*, vol. 5, p. 41-67.

MOROTE, G., *El trazado de la vía Augusta desde Tarracone a Carthagine Spartaria. Una aproximación a su estudio*, SAGUNTUM, P.L.A.V., Valencia, Caja de Ahorros de Sagunto, 1979.

¹² SANCHIS GUARNER, M., *Història del País Valencià, vol. I, Epoca musulmana*, Barcelona, Edicions 62.

LAPEYRE, H., *Géographie de l'Espagne morisque*, Paris, SEVPEN, 1959.

Peñíscola, Onda y Borriana, pero es ya a partir del siglo XIII,¹³ con la política colonizadora de Jaime I, cuando se fundan poblaciones como Sant Mateu, en el Maestrat, Castellón, Vila-real y Nules (tiene restos de una ciudad romana) en la Plana, que habrían de convertirse en el soporte para la organización de un sistema urbano en nuestro territorio.

A mediados del siglo XVI, y basándonos en el censo de Jerónimo Muñoz,¹⁴ podemos hablar ya de dos redes urbanas, una en la zona del Maestrat y otra en la Plana. La del Maestrat estaría compuesta por cinco núcleos de tamaño similar: Vinaròs, Benicarló, Cervera, Traiguera y Sant Mateu. Ésta última desempeñaba funciones de cabecera por ser la capital de la Orden de Montesa, señora territorial de todas aquellas tierras. Pero la proximidad de Tortosa, de la que dependían en lo eclesiástico y de Castellón de lo que dependían en lo político, disminuía la capacidad de desarrollo de un tejido urbano importante en estos territorios (el Maestrat, els Ports y la Tinença). La creación en 1721 de una Red de Postas¹⁵ siguiendo el camino del litoral¹⁶ y el desarrollo de la actividad portuaria ligada a la agricultura comercial, produjo la ruptura de aquel equilibrio en beneficio de las poblaciones litorales: Vinaròs y Benicarló, que a finales del siglo XVIII aparecen ya destacadas del resto de pueblos del Maestrat, en un avance de lo que es la actual situación.

En la Plana la red urbana durante el siglo XVI se apoyaba en tres grandes poblaciones: Castellón (capital de la gobernación), Vila-real (centro agrario y comercial) y Onda, que además de su riqueza agraria y artesanal desempeñaba funciones de control militar sobre los moriscos del valle de Millars y la cara norte de la Serra d'Espadà. Al contrario de lo sucedido en el

¹³ GUINOT E., "Senyoriu i reialenc al País Valencià a les darreries de l'època medieval", Congrés Internacional Lluís de Santalgal i el seu temps, Valencia, 1987.

¹⁴ GARCÍA CARCEL, R., "El censo de 1510 y la población valenciana en la primera mitad del siglo XVI", en *Cuadernos de Geografía*, nº 18, Universidad de València, 1976, p. 163-187.

¹⁵ CAMPOMANES, P., *Itinerario de las Carreras de Posta de dentro y fuera del Reyno*, Madrid, Antonio Pérez de Soto, MDCCLXI, reimpresión facsímil de 1988 por el Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones, 1761.

¹⁶ ROSSELLÓ, V., *El litoral valencià, I., El medi físic i humà, II. Aspectes econòmics*, València, L'Estel, 2 vols, 1969.

Maestrat, la red de la Plana habría de consolidarse con el paso del tiempo, reforzándose con la aparición de nuevos núcleos urbanos como Borriana, Nules, l'Alcora y la Vall d' Uxò, hasta llegar a finales del siglo XVIII con un sistema de ciudades presidido por Castellón. La elección de esta última como capital provincial en 1833 fue cuestión de pura lógica jerárquica.

Delimitar el marco geográfico¹⁷ no implica en absoluto que estemos trabajando sobre un territorio uniforme y homogéneo, más bien todo lo contrario. En el noroeste se sitúa la ciudad de Morella y sus antiguas aldeas, independizadas en 1691 y convertidas en villas reales; en el extremo nordeste las tierras dependientes del Monasterio de Benifassà, las más septentrionales del Reino de Valencia, en la franja central los dominios de la orden de Montesa, casi constituidos como un pequeño estado y con una gestión muy similar a los realengos y entre el Maestrat y los prósperos realengos de la Plana, los dominios eclesiásticos de la mitra tortosina. Al sur de la Plana se encontraban los más amplios dominios señoriales: la baronía de Nules y el condado de Almenara en la costa, y en el interior, parte del ducado de Segorbe y la antigua baronía de Alcalatén, dependiente del poderoso ducado de Aranda, que limitaba por el Sur con los territorios de lengua castellana del arzobispado de Valencia. Por la parte occidental, el límite venía marcado por los territorios del ducado de Segorbe, el cual se extendía por el obispado del mismo nombre. Fanzara y Sueras eran los últimos pueblos del obispado de Tortosa. Alcudia de Veo, Aín, Eslida y Alfondeguilla continuaban el obispado hacia el sur, llegando hasta la costa por la Vall d'Uxó y Almenara.¹⁸

El mapa de estos territorios nos ofrece una situación en la que los realengos predominan en el norte y los lugares de señorío en el sur, dependientes de la orden militar de Montesa. Los señores territoriales como los marqueses de Nules y Almenara y otros de menor importancia como son el marqués de

¹⁷ LABORDE A., *Reino de Valencia. Itinerario descriptivo de las Provincias de España*, traducción libre de Jaime Villanueva, 2ª edición con adiciones por Mariano Cabrerizo en 1826, Valencia, 1806.

¹⁸ El marco geográfico elegido para el estudio está basado en GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Diputación de Castellón, 2004, p. 11-30.

Guadalest, el señor de Betxí, el conde de Cervellón o el señor de Orpesa, vivieron ocasionalmente en sus posesiones; los más cercanos lo hacían en Valencia y otros en Madrid. Si el Conde Aranda instaló su fábrica de cerámica en L'Alcora, lo hizo por ser éste el lugar más alejado de sus dominios.¹⁹

La creación y delimitación del obispado de Tortosa,²⁰ así como la de los vecinos de Valencia y Segorbe, no hacía sino reflejar la manera en la cual se llevó a cabo la conquista en tierras valencianas.²¹ Las primeras tierras en ser conquistadas, las del norte, pasaron a formar parte en lo espiritual de la diócesis de Tortosa (1225). Eran estas tierras las de Morella, Vinaròs, Albocàsser, Lluçena, Onda, Borriana y otras. El pueblo de Olocau (Ports de Morella) pasaría a pertenecer a la diócesis de Zaragoza, y lo mismo el de Betxí, si bien este último acabaría luego en la de Teruel. Pero estos casos no constituyen sino excepciones, sin ninguna incidencia en la organización del territorio y mucho menos en el arte donde muy a menudo los caminos se entrecruzan en tendencias, comparten talleres y pintores y fluctúan de forma muy semejante. Son territorios que sin lugar a dudas conviven con sus particularidades y singularidades y como veremos comparten una evolución artística bastante común. De este modo es como nos atrevemos a desdibujar las fronteras de las sociedades del pasado, dejar en un segundo plano la dificultad de la delimitación comarcal y recrear un escenario histórico donde desde el siglo XVI al XVIII pintores, escultores, artistas, retableros, imagineros, carpinteros, etc irán de un lugar a otro impregnando este territorio de sus mejores creaciones. La organización²² de las conquistas de Jaime I requirieron

¹⁹ Para saber más sobre los dominios de la casa de Aranda situados en el Reino de Valencia ver SANZ DE BREMOND MAYANS, A., "El secuestro de los estados de Aranda en el Reino de Valencia y sus consecuencias", en FERRER BENIMELI J.A. (dir), *El conde de Aranda y su tiempo II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 2000, P. 207-217.

²⁰ GARCÍA SANCHO, M., *La restauración de la sede episcopal de Tortosa*, en *Fidei speculum. Arte litúrgico de la diócesis de Tortosa*, Barcelona, Bisbat de Tortosa-Fundación La Caixa, 2000, p. 18-29.

²¹ Véase MATEU BELLÉS, J., *Aprofitament del territori i evolució del poblament, temes d'Etnografia valenciana*, volumen I, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Y MATEU I LLOPIS, F., *El País Valencià*, Valencia, L' Estel, 1933.

²² PIQUERAS J., Y SANCHIS C., *La organización histórica del territorio valenciano*, *Generalitat Valenciana*, Valencia, 1992, p. 3,4,5 y 62-67,

de una organización eclesiástica, y el monarca prometió al obispo de Tortosa, Ponç de Torrella, que le ayudó en la reconquista, amplios territorios en las nuevas tierras que había para conquistar.²³ De este modo, las primeras tierras conquistadas fueron incorporadas a la diócesis de Tortosa en 1225. En 1239 en un segundo avance se creó la diócesis de Valencia. El hecho de tratarse de los primeros territorios en ser incorporados al Reino de Valencia, debió de ser determinante a la hora de otorgar a estas poblaciones cartas pueblas. Desde entonces, la actual provincia de Castellón está y ha estado a caballo de dos diócesis fundamentalmente.

La administración eclesiástica²⁴ del territorio tuvo, así pues, notables repercusiones, como veremos, en la jerarquización de centros y en el sistema de ciudades. Durante muchos siglos la administración eclesiástica tuvo mayor impronta que la civil en lo que a organización del espacio se refiere. También es cierto que la continuidad de dicha territorialidad en el tiempo ha sido mucho más prolongada y estable. De hecho desde el siglo XIII hasta la reforma iniciada en 1954 apenas hubo novedades respecto a este tema, y como decíamos, los límites de las diócesis permanecieron inalterados. Fue en 1960 cuando la diócesis tuvo que ceder parte de su territorio, que abarcaba la mayor parte de la provincia de Castellón. Tras esta reforma la diócesis conservó los arciprestazgos más septentrionales, el de Vinaròs, Sant Mateu y Morella, además del municipio de Catí, que pertenecía al de Albocàsser.

Concluimos pues que la división de los territorios eclesiásticos es más antigua que la civil ya que esta división empieza en tiempos de la reconquista e influyó notablemente en los centros ciudadanos. Desde el siglo XIII hasta la reforma 1957-1960 se conformaron los territorios eclesiásticos. En las actuales demarcaciones políticas, perteneció a la diócesis de Tortosa la mayor parte del territorio, desde el Cenia hasta Almenara,²⁵ desde tiempos medievales hasta el

²³ SABORIT BADERES, P., *La iglesia en Castellón*, en *Espais de LLum*, Llum de les Imatges, 2008-2009, p. 67.

²⁴ LÓPEZ GÓMEZ A., *Geografía de les terres valencianes*, València, Tres i Quatre i Departament de Geografia de la Universitat de València, 1977.

²⁵ PIQUERAS HABA, J., *Geografía de les comarques valencianes*, Valencia, 1995, p. 37-40.

momento de la nueva reordenación del pasado siglo. En el momento de la reorganización de 1960 comprendía los arciprestazgos de Morella, Vinaròs, Sant Mateu, Albocàsser, Llocena, Castellón, Nules y Onda, quedando los tres primeros en la diócesis de Tortosa con la de Catí, tal y como hemos comentado.



Mapa de la diócesis de Tortosa antes de 1960. Archivo diocesano de Tortosa (Tarragona).

La división arciprestal de la jurisdicción eclesiástica resultó, por razones de escala, mucho más importante para las cuestiones territoriales. La función de los arciprestes era la de actuar como delegado territorial del obispo en cuestiones de inspección, reunión de párrocos, distribución de ayudas,

recaudación de diezmos y colectas, etc., es decir que su figura no era sólo la de una dignidad espiritual superior, sino la de un verdadero administrador a escala comarcal de los intereses y obligaciones de la iglesia. Pero lo más importante es que estas funciones eran ejercidas sobre una base territorial, lo que implica una organización espacial del territorio dentro de cada obispado. Así pues, las poblaciones con iglesia arciprestal se convertían en pequeñas capitales de comarca, capitalidad que, como hemos dicho, sería reforzada por la acumulación de otras funciones civiles, siendo el ejemplo más significativo el de los partidos judiciales. En la diócesis de Tortosa, los arciprestazgos de Morella, Sant Mateu, Vinaròs, Albocàsser, Llocneta, Castelló, Onda y Nules, a excepción de Onda, las restantes eran al mismo tiempo cabezas de partido judicial, con unas demarcaciones territoriales muy similares, cuando no idénticas.

Estas comarcas septentrionales del Reino de Valencia, que como hemos dicho están encuadradas desde el Riu Sénia hasta la Serra d'Espadà, se caracterizan en su relieve por un fuerte predominio de las zonas montañosas sobre las llanas. La parte interior es casi, podríamos decir, un dominio absoluto de la montaña, presidida por las tierras de Turmell y del gran macizo de Gúdar, con el Penyagolosa como mayor altitud en territorio valenciano. Un conjunto de sierras fuertemente plegadas y talladas, en la comarca dels Ports de Morella y un relieve de altas muelas calcáreas, de rasgos físicos y climáticos muy duros, en el Alt Maestrat, hacen de esta unidad interior septentrional la menos propicia para el asentamiento humano y el desarrollo de las actividades productivas y comerciales. Sólo en épocas en que la ganadería jugó un papel importante, como la Edad Media y parte de la Edad Moderna, conocieron estas tierras una vida urbana y un tráfico de mercancías destacable. Su mayor asentamiento, la ciudad de Morella nunca ha conseguido superar a los 4000 habitantes, a pesar de ser capital de una amplísima región. La otra mitad de esta zona septentrional, la más cercana al mar, se caracteriza desde el punto de vista físico por su alternancia de sierras calcáreas, y corredores cuaternarios, dispuestos de manera paralela y que bajan como a modo de escalones desde los contrafuertes de la región montañosa anterior hasta el mar. En estos corredores se dan algunos ensanchamientos interiores, como el Pla de Sant

Mateu, el Pla de l'Arc y el Pla d'Atzeneta. Además de su mejor aptitud natural para permitir y soportar los asentamientos humanos (mayor superficie de suelo fértil laborable, más agua y clima más suave) esta unidad se ha caracterizado siempre, desde el punto de vista del tráfico, por su función de enlace viario natural en sentido Norte-Sur.

El corredor de la Jana-Les Coves-Borriol fue utilizado desde tiempos remotos por la vía Heraklea, llamada Augusta a partir del siglo I, y por el camino principal entre Valencia y Barcelona hasta comienzos del siglo XVIII, cuando empezó a prevalecer el camino por el corredor litoral, por Orpesa, Alcalà y Vinaròs, el mismo que luego habrían de seguir la carretera de Carlos IV (1800), el ferrocarril (1865), el Circuito Litoral (1926) y ya en época actual la Autopista A-7. Este desplazamiento del camino hacia una ruta litoral, decidido en 1720 por el Servicio Real de Postas²⁶ para comunicar Castellón y Vinaròs por el camino más corto, ha condicionado durante los tres siglos siguientes un mayor desarrollo económico y de servicios de la zona litoral, en relación con corredores interiores que se han quedado más atrasados. A uno y otro extremo de estos corredores paralelos se sitúan las dos únicas grandes llanuras de esta unidad septentrional: la Plana de Vinaròs y la Plana de Castellón. El factor espacial,²⁷ concretado aquí por una mayor concentración de suelo arable, clima más suave, cursos de agua y acuíferos más potentes, mejores sistemas de comunicación y transporte (carreteras, ferrocarril, puertos, etc.) (Unido a la expulsión de los moriscos, que poblaban las partes más áridas), explica sobradamente la mayor concentración de población y la posibilidad de un proceso industrial (algo que ha fracasado en las tierras del interior, poco pobladas y alejadas de las grandes rutas del tráfico). Por todo ello, cualquier intento de ordenación de estas comarcas septentrionales pasa por el reconocimiento de la superioridad de estas dos unidades (Plana de Vinaròs y Plana de Castellón) y de los dos corredores que las unen. También habrá que tener en cuenta que este complejo de llanuras y corredores no son

²⁶ CAMPOMANES, P., *opus cit.*, 1761.

²⁷ BETANCOURT, A., "Noticias del estado actual de los Caminos y Canales de España, causas de sus atrasos y defectos, y medios de remediarlos en adelante...", en *Revista de Obras Públicas*, varios números de marzo a julio de 1869.

sino una pequeña parte del gran complejo que se extiende tanto hacia el norte, penetrando en Cataluña, como hacia el sur, conectando con la llanura valenciana.

Así pues nos encontramos un territorio entre el mar y la montaña, carente de una capital, situado en la periferia del Reino de Valencia, también periférico pero unido a los cercanos reinos de Aragón y Cataluña. La dependencia eclesiástica con respecto a Tortosa y la vinculación cultural, política, económica con la ciudad de Valencia, permiten dotar de una personalidad propia a este territorio. La no existencia de una sede catedralicia que monopolizase los encargos artísticos y arquitectónicos determinó en parte una mentalidad y una manera de hacer en la que, muchas veces, fue la competencia entre localidades uno de los factores determinantes a la hora de impulsar la actividad constructiva. Las pugnas entre Castellón y Morella por la sede de un obispado que nunca se creó muestran las discrepancias entre la vertiente interior y la marítima del territorio valenciano de la Diócesis. Las salidas hacia el mar se realizan a través de los corredores naturales que la transitan, tres llanuras pobladas desde antaño: el Pla de Sant Mateu, el Pla de l'Arc y el Pla d'Atzeneta. Este territorio es una zona de paso por la que transitan valencianos, catalanes y aragoneses, el camino que comunica Barcelona y Valencia y la salida natural de Aragón al mar. El camino que comunicaba Valencia y Cataluña fue hasta el siglo XVIII, el viejo camino romano que por el interior se dirigía desde Castellón a Borriol, Les Coves de Vinromà, Sant Mateu y la Jana, pero que en 1720 el Servicio Real de Postas decidió desplazar su recorrido al camino costero que circulaba entre Orpesa, Torreblanca, Alcalà de Xivert y Vinaròs. Este cambio era el síntoma del progresivo desplazamiento económico y humano hacia la zona costera en detrimento del interior favorecido por la desaparición de los ataques piratas.²⁸

La escasez de abrigo y fondo suficiente para que recalasen los barcos, había hecho que, a pesar de la extensa franja litoral, el único puerto natural de la zona fuese el abrigo de Peñíscola, destinado a la defensa militar y la única

²⁸ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Diputación de Castellón, 2004, p. 82-83.

población marítima de cierta categoría fuese Vinaròs. Las zonas inundables se sucedían desde Peñíscola hacia el sur por Torreblanca, Orpesa, Benicàssim, Nules y Almenara, utilizadas como lugares de caza y pesca hasta que en el siglo XVIII se convirtieron en arrozales. La costa, que hasta el momento se había mantenido despoblada vio aumentar su actividad comercial, pesquera y agrícola a través del cultivo del arroz. Ello llevó consigo un aumento demográfico de la zona y la pérdida del protagonismo de poblaciones de interior como Cervera, Traiguera y Sant Mateu frente los mejor situados Benicarló, Vinaròs, Càlig y Alcalà de Xivert. Obviamente estos cambios van a generar un auge constructivo y artístico en aquellas poblaciones que crecen, y así es como asistimos a la construcción de parroquias de nueva planta, fachadas y campanarios, reformas de iglesias y ermitorios y con el consiguiente mobiliario que los adorna.

El otro camino,²⁹ el que suponía la salida natural de Aragón al mar, se correspondía con la carretera que debía ir desde Zaragoza al puerto de Vinaròs pasando por Alcañiz y Morella. Una ruta que en paralelo y en competencia con la que se dirige desde Teruel por Segorbe a la ciudad de Valencia, supuso tradicionalmente una vía de emigración y de exportación de productos, mano de obra y tendencias artísticas y arquitectónicas. Los sucesivos intentos desde el siglo XV al XVII de construir la carretera fracasaron, así como fracasaron también las tentativas de crear un puerto de Aragón. La oposición no solo llegó desde Valencia, celosa de su monopolio comercial, sino también de la rivalidad entre dos poblaciones vecinas, Vinaròs y Benicarló.³⁰ En 1677 la villa de Benicarló redactaba un memorial solicitando ser elegida como puerto de mar frente a Vinaròs. La propuesta benicarlanda no prosperó y el proceso se estancó hasta las cortes de 1684 cuando se retomaron los proyectos de

²⁹ MADRAZO, S., *El sistema de transportes en España, 1750-1850*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, ed. Turner, 1984.

BARRA.F.J., *Memoria sobre la construcción del pavimento o firme de los caminos*, Madrid, Imprenta Real, 1826.

³⁰ Sobre las tensiones territoriales con Castellón y Benicarló en contra de Vinaròs por el logro de una infraestructura pesquera véase ALBIOL VIDAL, S., *Esplendor y declive económico de Vinaròs (1875-1931)*, Caixa Rural Vinaròs, Vinaròs, 2007, p. 12-17.

construcción de carretera y puerto de Vinaròs.³¹

No podemos pasar por alto, aunque tampoco pretendemos elaborar aquí un estudio detallado del régimen dominical del territorio, que el reparto del dominio sobre los pueblos y sus tierras han marcado su historia y ha traído secuelas en su desarrollo. Piqueras y Sanchís³² muestran el mapa industrial valenciano del siglo XVI o de finales del XVIII, donde se puede comprobar que el régimen señorial estaba todavía vigente podremos y que los pueblos de realengo gozaban de una serie de franquicias y de libertad de actuación económica que no se daban en los pueblos del señorío, en donde, para empezar, el señor del lugar se reservaba siempre las posibles industrias de primera transformación de los productos agrarios: bodegas, hornos de pan, etc. dejando para sus vasallos sólo el ejercicio económico de la agricultura. Los pueblos de realengo eran mucho más libres que los de señorío particular o eclesiástico, por lo que no es de extrañar que cuando el rey, por dotar a un segundón o premiar a algún noble fiel, creaba un ducado a expensas des sus dominios, los afectados se resistieran y llegaran incluso a la rebelión. En los lugares de señorío las iniciativas industriales dependieron casi siempre del propio señor territorial. El conocimiento del reparto del dominio territorial también tiene interés a la hora de explicar las demarcaciones históricas que han devenido en comarcas o subcomarcas más o menos admitidas por todos actualmente: el Maestrat (señorío de la orden de Montesa), la Valldigna (del monasterio del mismo nombre). Hay que añadir también otras comarcas actuales que coinciden con antiguos términos generales de villas reales: la comarca dels Ports (antiguo término general de Morella), etc. Las villas reales ofrecen un interés por cuanto forman una red sobre la que se apoya el poder de la monarquía y constituyen el entramado superior de la organización política y fiscal del territorio, en el que los lugares del señorío no ocupan sino una posición muy secundaria, salvo raras excepciones que suelen coincidir con señoríos eclesiásticos de la magnitud de Montesa, un pequeño estado dentro

³¹ Sobre el puerto de Vinaròs véase SANZ SANTOS, J.L., *Crecimiento, auge y crisis del puerto de Vinaròs en el siglo XIX*, Antinea, Vinaròs, 2000.

³² PIQUERAS J., Y SANCHIS C., *La organización histórica del territorio valenciano*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1992, p. 69

del Reino de Valencia. Por ello no es de extrañar que la mayor parte de poblaciones importantes y estratégicas se las reservaran los reyes bajo su dominio. Y lo mismo vale decir de los puertos de mar.

Concluyendo ya este apartado queremos reiterar la significación que tiene en estos territorios la fundación en el siglo XIII de los reinos cristianos de Valencia y Murcia, dependientes respectivamente de las coronas aragonesas y castellana, pues revelan una serie de aspectos con profunda repercusión hasta el momento en la organización del territorio. En el plano administrativo la “cristianización” del Reino de Valencia supuso la división del territorio en tres gobernaciones (el equivalente a las provincias actuales) con capitales respectivas en Castellón, Valencia y Xàtiva, a las que sumaría en el siglo XIV la de Orihuela. Pero lo más notable de esta ordenación espacial tras la conquista cristiana es la consolidación de una unidad territorial al norte de la Sierra d’Espadà, la correspondiente a Castellón, en la que no sólo se definieron unos límites administrativos propios, sino que se planificó y ejecutó la construcción de nuevas poblaciones que como en los casos de Castellón, Vila-real y Nules, habrían de servir para crear una auténtica trama urbana en la comarca de la Plana, antes dominada por Borriana. La misma ciudad “nueva” de Castellón fue erigida desde el primer momento como capital de la gobernación, por lo que estamos aquí ante un auténtico ejercicio de la planificación territorial. Más al norte la fundación de Sant Mateu junto a la vieja vía Augusta serviría no sólo para dotar de una capital a la comarca del Maestrat, sino también para controlar las comunicaciones entre Cataluña y Valencia. La capitalidad de la gobernación haría de Castellón la mayor población del norte de Espadà, por encima de notables poblaciones históricas como Morella, Onda y Borriana, aunque sin llegar a destacar mucho sobre estas dos últimas y sobre su vecina Vila-real. En el caso de Valencia la capitalidad era absoluta y su magnitud eclipsó a cualquier otra posible cabeza comarcal. La división territorial borbónica llevada a cabo a partir de 1707, creó numerosas capitales de corregimiento, pero con unos criterios tan absurdos de rango y de delimitación espacial que apenas llegó a tener incidencia en poblaciones como Cofrentes o Peñíscola, “capitales” artificiosas de otros tantos corregimientos en donde había ciudades de mayor rango.

1.2. MARCO HISTÓRICO-CRONOLÓGICO.

Repercusiones en el ámbito social y artístico

El marco cronológico que hemos elegido a la hora de elaborar el presente trabajo es la etapa comprendida entre el 1545 - 1781, abarcando por lo tanto el retablo renacentista, manierista, barroco y académico. Casi 250 años de historia que nos ayudan y nos proporcionan una amplia visión de los retablos renacentistas y barrocos castellanenses desde los cambios aportados por el Concilio de Trento (1545-1563) hasta las nuevas modalidades del Academicismo, aportando como fecha límite la creación en 1781 de la Academia de San Carlos de Valencia. El periodo histórico que trabajamos abarca los tiempos de la Casa de Austria, la Guerra de Sucesión (siendo el territorio valenciano uno de los más beligerantes), y el cambio a la monarquía borbónica. Todo el arte experimenta sensibles cambios por una serie de causas sociológicas e históricas que se irán detallando a lo largo del estudio.

El retablo vive desde la segunda mitad del XVI a finales del XVIII una evolución que va desde lo plano y recto, a lo curvo y quebrado; toma la salida de una depuración de formas, y va en progresivo ascenso a la ornamentación hasta que la reacción de los académicos y neoclásicos aboga de nuevo por la simplicidad clásica. En este viaje veremos cómo los retablos se transfiguran, cambian, se mudan de contenidos y estructuras, transformándose conceptualmente en función de la demanda del principal cliente: de la iglesia y de los nuevos modelos imperantes, en la mayoría de las veces importados de Europa. Asistiremos también al nacimiento, desarrollo y desaparición del retablo barroco ligado siempre éste a la renovación del espíritu religioso de la época, como un fenómeno de acción-reacción, es decir, como el estímulo que permitió la aparición de una cultura religiosa entendida en su vertiente apologética y dogmática o por el contrario como la aspiración orientada hacia una simplicidad formal auspiciada por las academias oficiales, lo que dio como

resultado un nuevo sentir religioso favorecido por las directrices jansenistas³³ que habían prendido en los espíritus ilustrados españoles y que reavivaba la polémica en el siglo XVII sobre el inconveniente del lujo en las iglesias.³⁴

La Edad Moderna abría sus puertas en toda Europa con la transición a un nuevo modelo de estado, más autoritario y más centralizado, y también más extenso territorialmente. Esto generó un gran cambio de posición para el Reino de Valencia, quien vio como pasó de ser uno de los territorios más importantes de la Corona de Aragón (convirtiéndose la ciudad de Valencia en la perla del imperio durante el siglo XV) a ocupar una posición periférica dentro del Imperio Hispánico. Tal y como dice Antoni Furió, el Reino de Valencia “*a penes representava un 3% dels vuit o nou milions a què ascendia la població total de la península, i el percentatge encara es fa més imperceptible si eixamblem el marc comparatiu al conjunt dels dominis de la monarquía, de Flandes i Itàlia a Amèrica, o, conjunturalment, durant el regnat de Carles V, a la vasta construcció imperial bastida per aquest. El concurs financer valencià, capital durant l'època dels Trastàmara, esdevé insignificant davant els copiosos recursos aportats per Castella, per Flandes i per la fabulosa i inacabable mina del continent americà.*”³⁵

A pesar de ello, el Reino de Valencia conservó sus peculiaridades jurídicas y administrativas, las cuales eran inofensivas para el poder central, cerrándose el territorio en una completa autarquía social y política; mas no por ello podemos negar la castellanización de las élites locales y su adscripción mayoritaria al nuevo proyecto nacional impulsado y encarnado por la monarquía hispánica. No en balde, sin negar el hecho de que cada reino o región dentro del imperio de Carlos V conservó sus propias instituciones, su derecho, sus medidas, su moneda y su lengua, esta unificación no era solo un estado plurinacional sino, y

³³ FRAILE MINGUÉLEZ, M., *Jansenismo y regalismo en España*, ed. Agustiniiana, Guadarrama, 2010.

³⁴ RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, A., “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”, *Fragments Revista de Arte*, 12-14, Madrid, 1988, p. 115-127.

³⁵ FURIÓ, A., *Història del País Valencià*, Ed. Tres i Quatre, 2001.pag.245.

muy remarcablemente, también supranacional.³⁶

Todo esto se intensificará tras la abdicación de Carlos V en 1556, momento en el que, de un estado confederal, Castilla se convierte en el estado piloto de una monarquía cada vez más española, no tanto por su innegable potencial, como por el hecho de que la autoridad monárquica estuviese más asentada y desarrollada, limitando mucho menos los poderes del monarca. A su vez, la economía aceleró su ascenso paralelamente a su demografía, sustentados ambas por el comercio exterior y el arranque de la manufactura de la seda.

A decir verdad, el siglo XVI supone un crecimiento generalizado de la economía en toda Europa, si bien en el caso del territorio valenciano es algo más tardano, pudiendo centrarlo desde los años cuarenta hasta los ochenta, que dará lugar a una ligera regresión, más pronunciada en la primera década del siglo XVII. Sin duda, *les Germanies* y otros elementos de inestabilidad, tales como la revuelta mudéjar, el incremento de la piratería o la virulencia de las pestes contribuyeron al estancamiento y retraso demográfico y económico en las primeras décadas del siglo XVI. Sin embargo, y por contra a la tendencia del siglo XV, el empuje creciente será mayor en el conjunto del reino que no en la capital. Si cabales cálculos dan una población total en 1510 en el territorio de unas 250.000 personas, el recuento mandado en 1609 por Caracena, en vísperas de la expulsión de los moriscos, eleva el número a 400.000 habitantes (99.159 focs).³⁷ En 1580 Valencia, con 60.000 habitantes, sería la segunda más poblada de la península, solo superada por Sevilla, y la tercera a partir de 1609, superada ya por Madrid.

Interesante resulta el hecho de que la población valenciana era mayoritariamente urbana. Retomando a Furió, podemos leer que “*sis ciutats i viles superaven el miler de focs: Xàtiva, Oriola, Ontinyent, Castelló, Alcoi i Alacant.*” A pesar de la recesión tardomedieval, el porcentaje de la población

³⁶ FURIÓ, A., *opus cit*, 2001, p., .247-248.

³⁷ FURIÓ, A., *opus cit*, 2001.pag.272.

urbana continuaba siendo importante en el cómputo global.³⁸

Las tierras explotadas por la agricultura crecen, tanto en tierras ganadas a acuíferos para la producción de arroz, como usadas para nuevos productos de marcado carácter internacional, pues a la tríada mediterránea (trigo, viñas y oliveras) se suman explotaciones como las de moreras, conectada al auge de la seda.

No podemos descuidar un resurgir de las vías internacionales mediterráneas, especialmente el eje Barcelona-Génova, que sustituye la hegemónica ruta Castilla-Flandes, obstruida por las guerras de religión en Francia, en la dirección del oro y plata americanos. El Mediterráneo recuperó así el protagonismo perdido y toda su fachada occidental, incluida la franja valenciana que experimentó una importante reactivación.

Asunto ineludible es el problema morisco. La conversión forzosa de la gran minoría morisca (un tercio de la población total del reino) tras *Les Germanies* no resolvió un conflicto que se abría en tres puntos: religioso y cultural, social y económico y por último: político.

El primer punto se vio minimizada por la pobreza de medios empleados al servicio de la evangelización y a la escasa habilidad de los ejecutores de ésta. Hito en este empeño fueron las *Instruccions e ordenacions per als novament convertits del regne de València*, escritas por el arzobispo Jordi d'Àustria sobre 1540, mas no sería publicado hasta 1540, el cual trabaja en aspectos cotidianos y de la cultura morisca, desde su indumentaria hasta su lengua (la algarabía). Esta presión catequizadora se manifestó en la creación de una red en 1535 de 120 nuevas parroquias en todo el reino, aumentadas más tarde a 190, dotadas con los fondos de las antiguas mezquitas y el trabajo del clero valenciano, el cual carecía de empeño hasta el punto de ser necesario traer párrocos castellanos. Todos en su conjunto, poco instruidos y con el muro lingüístico pronosticaron la muerte anunciada del proyecto. Este fracaso dio

³⁸ FURIÓ, A., *opus cit*, 2001., p. 272.

como fruto el endurecimiento de la postura eclesiástica, en consonancia con el clima de intolerancia producido por el Concilio de Trento, el inicio de las guerras de religión en Europa y la intensificación de los actos de la piratería barbaresca. Bajo tales nubarrones se produjo el desarmamiento general de los moriscos de 1563, a pesar de la oposición de los estamentos y la nobleza. Se registraron 16.377 casas, interviniéndose 25.000 armas de todo tipo.³⁹ Desbalijados de sus armas, una revuelta morisca como la de las Alpujarras se volvía imposible.

El impulso expansivo del siglo XVI comenzó a frenarse antes de acabar la centuria, dando paso a un retroceso que se prolongara hasta la primera mitad del siglo XVII. Si bien se trata de un fenómeno general en la mayor parte de Europa, la recesión sería más acentuada en los países mediterráneos, añadiéndose en el caso valenciano la pérdida de un tercio de su población tras la expulsión de los moriscos efectuada en 1609, la cual puso fin a la organización social del territorio implantado tras la conquista de Jaime I, fijando las bases de la sociedad valenciana moderna.

Se trató de una decisión política, la cual, en palabras de Furió fue *“una mesura justificada pels seus promotors per la necessitat de conjurar un perill potencial per a la seguretat nacional i per l’indubtable efecte propagandístic, que reportaría a la monarquía hispánica i a la seua imatge exterior un colp d’ortodòxia religiosa.”*⁴⁰

Probablemente, la razón por la que finalmente se expulsaron a los moriscos responde a un intento de dar un golpe de efecto al descrédito producido por la derrota en los Países Bajos. En cuanto a la razón por la que la expulsión comenzó por el Reino de Valencia, más que por que tuviera una mayor concentración de moriscos, la podemos encontrar en la docilidad y carácter periférico de la nobleza valenciana, bien conocida por el duque de Lerma, que tenía mucho menos peso que la aristocracia andaluza o la castellana,

³⁹ FURIÓ, A., *opus cit*, 2001., p.305.

⁴⁰ FURIÓ, A., *opus cit*, 2001., p. 312-313.

poseyendo menos medios para oponerse a tal decisión.

Así se extirpó una tercera parte de los 400.000 ciudadanos con los que contaba el Reino, por lo que el impacto inmediato debió ser mayúsculo, más aun si pensamos que su porcentaje entre la población activa era aun mayor, pues entre ellos no encontramos nobles, soldados, párrocos ni marginados. La repoblación del Reino jamás pudo aspirar a la reconstrucción absoluta de la antigua red de poblamiento, especialmente en las zonas de montaña más áspera, donde muchas alquerías jamás volverían a ser ocupadas ya que los repobladores no estaban dispuestos a vivir en las precarias condiciones, sociales y materiales, en las que lo hacían los moriscos, de tal manera que la superpoblada montaña morisca quedara desierta. A esto hay que sumar que el carácter difuminado de las alquerías, lo cual produjo, en casos como la Vall d'Uxò, que la repoblación comportara el agrupamiento centralizado de nuevos pobladores en un único núcleo formado por la fusión urbana.

Pero a pesar de todo ello la sociedad rural se había restablecido a mediados de siglo e incluso gozaba de mayor salud, y ya en 1630 se registra un crecimiento neto en la producción agrícola. La razón es simple: solo unas condiciones más atractivas y unas claras expectativas de mejora podían movilizar a los repobladores, por lo que se debe matizar mucho la “refeudalización” que algunos autores ven impulsada por la nobleza tras la expulsión.

En palabras de Joan Fuster⁴¹: *“Amb el segle XVI comença una nova etapa de l'evolució de la societat valenciana. El País Valencià [...] serà, a partir d'ara, terra promesa per a tota meno d'inmigrants. Segueix havent-n'hi del Principat, però ja es fan notar els d'altres orígens en quantitats apreciables. Castellans i aragonesos, singularment. I també francesos o portuguesos.”* El vacío enorme que dejó tras de sí la expulsión promovió el acceso de *forasters*, de modo que en el siglo XVIII se aceleró “la repoblación”, en la que los aragoneses tuvieron una participación incrementada la cual se prolongó hasta el siglo XIX. A mediados del seiscientos la economía valenciana experimentó un notable

⁴¹ FUSTER, J., *Nosaltres, els valencians*, ed. 62, 2010, p. 36-37.

crecimiento lo que atrajo la inmigración de países vecinos, habitantes de espacios menos confortables. Las comarcas meridionales de Aragón supusieron el contingente más poderoso.⁴²

Retomando otra vez a Fuster, es de importancia entender que por otro lado tras la expulsión todas las clases sociales quedaron tocadas y solo los nobles –o *alguns nobles*- se recuperaron de manera visible. Los señores fueron los menos perjudicados puesto que el rey les concedió en propiedad los bienes de la expulsión de las respectivas jurisdicciones, haciéndoles propietarios de las nuevas tierras hasta el punto de otorgarles indemnizaciones en numerario. Por el contrario, la burguesía y las clases medias se arruinaron rotundamente. La depresión económica del XVIII que afectó a toda Europa acabó de ennegrecer el de ya por sí desolador panorama valenciano. Así pues se produce en este ámbito según Reglà⁴³ la típica polarización social del Barroco: una minoría de privilegiados frente una masa de humildes.

Ante este panorama consideramos oportuno exponer una característica de la sociedad barroca valenciana: la exaltación de la espiritualidad. Volviendo a tomar el discurso de Furió, podemos leer: *“La trona de les esglésies no deixava de ser, això no obstant, un eficaç mitjà de difusió ideològica, que en l'època barroca s'adapta perfectament a la mentalitat popular. Els predicadors apel·len més a la sensibilitat apassionada de l'auditori que no als freds raonaments, i algú arriba fins i tot a assotar-se amb cadenes mentre proniciava el sermó. “* Así pues los Edictos del Concilio de Trento tenían un carácter ambivalente y unos efectos a veces contradictorios. Por un lado se exigía una mayor rigurosidad en la formación de los sacerdotes, en los rituales litúrgicos y en la ortodoxia de los dogmas y por otro lado se aconsejaba una cercanía de tipo sensitivo y directo a los fieles. Este dogma se expresa a la perfección en la pintura tenebrista de Ribalta o de Ribera, que dio lugar a interpretaciones bastante personales de la fe católica, algunas de ellas incluso perseguidas por la misma inquisición. De la mano de Antonio Sobrino o Miguel de Molinos se

⁴² FUSTER, J., *opus cit.*, p. 36-37.

⁴³ REGLÀ, J., *Aproximació a la història del País Valencià*, Valencia, 1978.

difundió por Valencia una corriente de tipo iluminista y quietista a partir de la cual se propagó una fiebre de misticismo, sobretodo femenino, que se tradujo en la cantidad de beatas “emparedadas” recluidas en cenobios improvisados bajo la tutela de un confesor. Hechos así de inauditos se debían a que los conventos para las hijas de la nobleza estaban saturados. Así Valencia y otros centros urbanos como Xátiva u Oriola, se convirtieron en verdaderas ciudades eclesiásticas, sólo en la capital existían más de cuarenta conventos, además de catorce iglesias parroquiales, las casas de cuatro órdenes militares, las de la inquisición y una infinidad de capillas de los gremios y cofradías. Uno de cada cien de unos 50.000 habitantes, por lo menos dos mil eran clérigos. Todos estos hechos nos demuestran y confirman que la sociedad barroca era fundamentalmente religiosa y ello va a influir naturalmente en la producción y fabricación de iglesias y por ende en la manufactura de retablos. En esta tesis Furió advierte que ante esta “inflación de religiosos” se desencadenó una reñida competencia por las rentas y donativos entre las parroquias y los frailes regulares, llegando incluso tal competitividad entre las órdenes mendicantes.⁴⁴

El siglo XVIII comenzó en tierras valencianas con el fin de la Guerra de Sucesión, un conflicto de carácter global entre las principales potencias europeas encubierto bajo un pretexto dinástico, bajo el cual se ocultaban intereses de carácter geopolítico, territorial y comercial.

El malestar popular, latente desde el fracaso de las Segunda Germanies, unos diez años antes, volvió a aflorar avivado por los partidarios del archiduque, lo cual lanzó a buena parte de la nobleza a los brazos borbones. A pesar de la división de la nobleza y las clases populares, la derrota fue generalizada para toda la sociedad valenciana, falleciendo el reino, su entidad autonómica y su diferencia respecto al resto del territorio nacional. Los decretos de *Nova Planta*, decretada a los dos meses de la batalla de Almansa, abolían los fueros y privilegios valencianos y reducía el antiguo reino a provincia de la monarquía,

⁴⁴ Bien conocido es el caso de las fricciones entre franciscanos y dominicos en Vinaròs. BOVER PUIG, J., *Los conventos de agustinos y franciscanos de Vinaròs*, Biblioteca Mare Nostrum, Associació Cultural Amics de Vinaròs, 2006.

gobernada por las leyes y costumbres de Castilla. Sirvan las palabras del duque de Berwick tras su entrada a Valencia: “Este reyno ha sido rebelde a Su Magestad y ha sido conquistado, habiendo cometido contra Su Magestad una grande alevosía. Y assí no tiene más privilegios ni fueros que aquellos que Su Magestad quisiere conceder en adelante.”⁴⁵”

La represión no se limitaba tan solo a la substitución del viejo ordenamiento foral por el antiguo régimen jurídico y administrativo castellano que servía de base al proyecto uniformizador de la nueva dinastía. La subyección completa del territorio, avalada por la ocupación militar, permitía acelerar la construcción de un nuevo orden político, mucho más autoritario y centralizado, inspirado en las formas del absolutismo francés. La administración quedo totalmente militarizada, visible ya en la transformación autonómica de los gobernadores de los distritos militares en corregidores, ordenada por Felipe V en el 1708. Estos recibieron el nombramiento mientras la *chancillería* continuaba discutiendo la conveniencia de recurrir o no a la antigua red de gobernaciones y *batlies* locales para bastir los corregimientos, pieza clave de la nueva organización administrativa del antiguo reino. Los trece corregidores (establecidos finalmente en Morella, Peñíscola, Castellón, Valencia, Alzira, Cofrentes, Montesa, Xàtiva, Xixona, Alcoi, Dénia, Alicante y Orihuela) constituyeron el nexo de unión entre el capitán general y las magistraturas locales.

De esta manera, el nuevo estado español nacía así sobre una base fuertemente centralizada y militarizada, justamente en el momento en el que se acentuaba la decadencia castellana y el protagonismo económico se trasladaba a las regiones periféricas.

La ocupación militar y los decretos de *Nova Planta* allanaron el camino en tierras valencianas y facilitaron una antigua aspiración de la monarquía: el control de la hacienda municipal y del reino. El control fue primero ejercido a través de los comisarios militares y, desde 1709, a través de la Superintendencia General de Rendas Reales, un nuevo organismo, ajeno

⁴⁵ FURIÓ, A., *opus cit*, 2001, p. 373.

incluso a la tradición castellana y signo del deseo de poder y experimentación institucional del nuevo poder borbónico. Todo ello generara en 1711 el cargo de intendente militar como máxima autoridad provincial en materia fiscal y financiera. La administración militarizada resulto ser no solo la mejor para el control de la hacienda, sino la mejor garantía de control social, por lo que esta fórmula experimental a la que se subyugaron los distintos países de la antigua Corona de Aragón paso sus fronteras, generalizándose su uso en Castilla y en todos los territorios subyugados a la monarquía Hispánica.

Hay que destacar un punto: La dominación territorial y las fuentes de ingreso de la nobleza no sufrieron mengua alguna, de tal manera que los señores pronto encontraron ventajas en la adopción forzosa de la legislación castellana, pues muchos puntos del derecho público y civil de la corona favorecían más a sus intereses que no la extinta legalidad autóctona. Tal y como indica Furió: *“Es pot dir, doncs, que la consolidació de la Nova Planta exemplifica perfectament la interpretació que s’ha fet de l’estat absolutista com a “feudalisme contralitzat”, com aparell de domini reorganitzat de l’aristocràcia feudal, ja que el procés de reforçament del poder central de l’estat va ser paral·lela a l’enfrontament i l’ampliació del domini econòmic i social dels privilegiats inclosos les oligarquies locals que controlaven els aparells municipals. “*

Tal fue la simbiosis de las élites locales con la autoridad monárquica que el País Valenciano no recuperó nunca, al contrario que Aragón y Cataluña, el antiguo derecho privado, a pesar de las estiones que se llevaron a cabo en este sentido entre 1719 y 1721. El fracaso de esta reivindicación solo puede explicarse por la resistencia y oposición de la propia burocracia, copada por castellanos y por la desafección de los nobles, los juristas e incluso los ilustrados, instruidos mayoritariamente en universidades castellanas.⁴⁶ Óbviamente las clases populares fueron los más negativamente afectadas, y uno de los símbolos más genuinos producidos por tal orden de hechos es la dualización lingüística, con una castellanización querida y rápida de las clases bien estantes, mientras las populares, quizá más como un símbolo de deseo de

⁴⁶ FURIÓ, A., *opus cit*, 2001 p. 390.

la vuelta de los foros que no como una lucha por mantener su identidad, continuaron empleando de forma habitual la lengua nativa.

Pensemos que desde la segunda mitad del siglo anterior el espacio agrícola se amplió, tanto en la marjal como retrocediendo el bosque, llegando a ocupar partes de montaña. Además el cambio no fue solo cuantitativo, sino también cualitativo. La intensificación de los riegos y la introducción de nuevos cultivos más rendibles no solo reformaron la orientación comercial de la agricultura valenciana, cada vez más sensible y más dependiente de la demanda del mercado, sino que aumentaron el atractivo de la tierra para los inversores urbanos. No es extraño, pues, que el desarrollo económico tuviera en tierras valencianas un carácter marcadamente agrario y comercial, que contribuyeron sin duda a retrasar el arranque de la industrialización (a lo que se sumara, como bien indica Joan Fuster en *Nosaltres, els valencians*, la inexistencia de una figura como la del *hereu* catalán, el cual mantenía intactas las tierras de generación en generación, mientras que en tierras valencianas las tierras del padre se dividían entre los hijos de este, de tal forma que era muy difícil encontrar a un gran terrateniente capaz de cambiar su producción agraria por otra industrial).

Una de las causas de este impulso es el gran crecimiento demográfico. De los 410.000 habitantes que tenía el antiguo reino a principios del siglo XVIII pasa a 817.000 en 1786. Resulta curioso que en un momento de pérdida de autonomía y una castellanización de todo el territorio español, las regiones mediterráneas, entre las que cabe destacar nuestra tierra, Murcia y Cataluña, sean las que más crezcan frente a un débil crecimiento en el interior. Pero también es cierto que si bien el territorio estaba más poblado, lo estaba más desigualmente que en ninguna época anterior, ya que dos terceras partes de la población las encontrábamos en la zona de costa. Además el 30% de la población residía en núcleos urbanos, lo cual sitúa el territorio valenciano por encima de la media europea del Antiguo Régimen. Sirva de ejemplo que Castellón pasó de 5.000 a 15.300 habitantes, o Xàtiva de 1.600 a 14.100.

A pesar de todo ello, buena parte de la producción iba destinada al cultivo de subsistencia, tal como era el cereal, pero bien es cierto que era insuficiente y se importaba grano italiano, lo cual permitía dedicar la tierra a productos más rentables y especializados, que eran más fácilmente introducidos en el mercado internacional, gracias a la mejora de las comunicaciones y el desarrollo de los medios de transporte.

Algunos ilustrados trataron de introducir productos americanos, tales como el cacahuete y el algodón, pero solo algunos como la mazorca tuvieron cierto éxito. Lo cierto es que el auge del conreo comercial vino propiciado por la subida del precio, especialmente en el caso del arroz y la morera, que llegaron a duplicarse entre 1720-1780, y en el último tercio del siglo la subida se experimentó en el aceite y el vino.

Los principales mercados donde colocar el producto valenciano se encuentran en el extranjero, si bien es cierto que aumentaron las ventas con castilla debido al fin de los aranceles y la unificación del sistema monetario. La exportación valenciana encuentra en primer lugar España, seguida de la Europa mediterránea (Marsella i Génova) y la atlántica (Le Havre, Ostende, Amsterdam, Londres y Estocolmo). En cuanto las colonias americanas, desde 1778 el puerto de Alicante consigue colarse por las grietas del resquebrajamiento del monopolio gaditano.

A partir de los años sesenta del siglo, el sistema del Antiguo Régimen, muy parecido al feudal, comenzó a resquebrajarse. Dos tercios de la extensión territorial valenciana, con cerca del 85% de los lugares y el 60% de la población, bajo una jurisdicción señorial a finales del XVIII y donde la mayoría de los señoríos eran laicos. Hay que matizar que la mayor parte de las ciudades y villas, que constituían los ejes básicos de la vertebración territorial continuaban bajo dominio real, y era en las zonas urbanizadas donde se concentraba la mayor densidad demográfica, lo cual compensaba la menor extensión de las tierras del rey. Además las tierras del rey y las de señoríos poca diferencia tenían, basándose en legislaciones y derechos similares, y para colmo, normalmente, los señores vivían normalmente tan lejos de sus dominios

como el mismo rey. Claro es que el poder de la aristocracia en tierras y hombres era enorme, pero era un poder eminentemente político, jurisdiccional.

El ascenso del ya inexistente Reino tras la Guerra de Sucesión queda explicado por Fuster en los siguientes términos: “*després de la guerra de Successió, i de les represàlies filipistes, el regne comença a recobrar-se. I no sembla pas que la mutació de codis⁴⁷ ho entrebanqués. Vino la paz y empezó a multiplicarse nuestra especie*”, anota Cavanilles. Desde entonces se fomentó con nuevo espíritu la agricultura, se multiplicaron los frutos, y a proporción fue creciendo el número de habitantes. [...]. El arranque tuvo lugar sobre todo en la segunda mitad de la centuria, con un impulso demográfico que se trasladó en el campo de la agricultura. El nuevo espíritu auspiciado por la Ilustración, fue particularmente activo y útil en el orden material. Este espíritu renovador no solo tocó a unas minorías dirigentes, sino que también participaron de él la pequeña nobleza y burguesía, y gente humilde captada a través de la iglesia o de algunos rápidos enriquecimientos agrarios o industriales. Caballeros, comerciantes, eclesiásticos tenían acceso a lecturas francesas y se reunían en tertulias. Hasta en los pueblos más aislados llegaron libros y noticias de la ilusión del progreso, espíritu de tolerancia, filantropía, etc. De allí partió la gran renovación de la vida valenciana. En el campo se introdujeron nuevos cultivos, las manufacturas se perfeccionaron y se incrementaron. En 1776 se fundó la Sociedad Económica de Amigos del País, de modo que quedaba institucionalizada la inquietud constructiva. Escuelas y academias completaron la instrumentación reformista. Los reinos de Fernando VI y Carlos III fueron los de mayor rendimiento, así como en el resto de los otros territorios de la Monarquía. En el setecientos tuvo un importante resurgir la industria de las seda. Antes de 1795 había solo en la ciudad de Valencia, 3500 teñares, que ocupaban directa, o indirectamente a unas 25.000 personas. La lana en Morella o en Alcoi eran otra producción importante i en volumen superaban a las del Principado. Las confecciones de lirio y cáñamo en el *País Valencià*, eran iguales en cantidad a la suma de las que salían de los obradores del Principado de Aragón, y de Galicia.

⁴⁷ Se refiere Fuster a la abolición de los Furs Valencians y la adopción del derecho castellano.

Algunas fábricas de papel continuaron la tradición medieval y también la cerámica que en Alcora recibió la ayuda del Conde de Aranda, señor de la comarca, el cual creó una academia y nuevos talleres. Todo este movimiento auguraba un arranque industrial en el siglo XIX.

En cuanto al terreno puramente artístico a partir del siglo XVI, se viven como coetáneos el mayor esplendor del gótico valenciano, con las bóvedas aristadas de cantería como mayor gloria del “treball de la pedra” que concluirá con las magníficas “*escales de capsas valencianes*” (tales como la que da acceso a la biblioteca del Real Colegio Seminario del *Corpus Christi*) y la aparición, de un nuevo estilo, el Renacimiento, que en buena parte hace su introducción en España por tierras valencianas, especialmente por la Seo valenciana. Sirvan de ejemplo el retablo de alabastro de la Sala Capitular, realizado por Julià Florenti o las magnas pinturas realizadas por Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio tras el desastroso incendio en el presbiterio al bajar la paloma de la paz en Pentecostés desde el cimborrio. El capítulo pidió ayuda al cardenal Rodrigo de Borja, futuro Alejandro VI, al no encontrar fresquista alguno capaz de realizar la obra.

San Leocadio se quedó en Valencia, ejecutando obras tan bellas como La Virgen del caballero de Montesa (en el Prado), el San Miguel de Orihuela o el Retablo del Salvador, obra para la iglesia de San Jaume de Vila-Real, ya dentro de la diócesis de Tortosa.

Pero la aparición de San Leocadio no supuso una superposición de lo italiano frente a lo flamenco, sino que ambas corrientes se instalaron conjuntamente, en ocasiones creando hibridaciones curiosas donde lo italiano y lo flamenco son asimiladas y unidas al gusto del artista, tal y como ocurre en algunas obras de los Osona, pues la imposición de lo italiano sobre lo flamenco solo llegara tras la ejecución por parte de Joan de Joanes de sus grandes obras.

El patriarca de la familia Osona, Rodrigo de Osona, trabajo con Bermejo en el tríptico *d'Acqui Terme*, y de la influencia flamenca de éste y de la llegada de los fresquistas el autor sacó una fórmula mixta en sus recursos y formas muy

interesante. Pensemos que cuando a partir de la obra Epifanía (1505) se observa en las obras de taller la mano de su hijo, la riqueza se incrementa aun más de lo italiano, pero con recursos genuinamente valencianos, tal y como es la gran cantidad de dorados.

Unos de los personajes más importantes para comprender el posterior arte valenciano son sin lugar a dudas el cardenal Guillem de Ramón de Vich y su hermano el embajador Jerónimo de Vich, miembros de una familia noble ligada a la monarquía, a caballo entre Valencia y Roma, cuya particular red de relaciones y cargos públicos y religiosos, permitió la posibilidad de transferencia de objetos artísticos y elementos arquitectónicos entre ambas ciudades.⁴⁸ Su importancia en la arquitectura es más que conocida, y es bien visible si nos desplazamos al patio del embajador Vich, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Pero el palacio Vich no solo fue un hito por su arquitectura, sino también por la aportación a la pintura que a lo largo del tiempo supusieron los cuadros en el albergado. Se ha especulado con la posibilidad de que la llegada de los Hernandos a Valencia tuviera relación con un trabajo de mecenazgo por parte de Jerónimo de Vich, sin que por el momento podamos encontrar una hipótesis convincente.⁴⁹ Pero lo que se pretende destacar con esta mención es la gran consideración que se tiene a su mecenazgo, pues, como dice Gómez-Ferrer: “sabemos que algunas de las piezas pertenecientes a la familia Vich son de primer orden para el desarrollo de la pintura valenciana y en concreto destaca de forma especial, las obras de Sebastiano del Piombo, que presumiblemente el embajador trajo consigo a la ciudad de Valencia a su regreso. Un tríptico que incompleto y desmembrado conserva dos de sus piezas, y un cuadro suelto, que también se ha conservado. Permanecieron en el palacio del embajador hasta 1645 en que pasaron a las colecciones reales como pago de una deuda familiar. La tabla central con el Descendimiento de la *cruz tras varios avatares se conserva en el Ermitage*, una de las laterales, de la

⁴⁸ GÓMEZ FERRER, M., “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI en *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve d'Ascq (Francia): IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2009, p. 198.

⁴⁹ GÓMEZ FERRER M., *opus cit.*, p. 202.

Aparición de Cristo a los Apóstoles se perdió y se conoce por copia de Francisco Ribalta, mientras que la lateral del Descenso al Limbo y el cuadro independiente de Cristo ayudado por el Cireneo, se encuentra en el Museo del Prado.⁵⁰ Estas piezas, netamente italianas, serán una gran influencia en el mundo del arte valenciano.

En 1506 encontramos trabajando en un pequeño retablo que protegería las reliquias de San Cosme y San Damián a dos artistas castellanos. No son unos pintores cualesquiera, sino que se trata de Fernando Yáñez y Fernando Llanos. Se trata de dos pintores de una calidad excepcional, que sumarán a las maravillosas pinturas de Pagano y San Leocadio el retablo mayor italianizante más hermoso de España. Ambos artistas perfeccionaron su oficio en la península itálica, volviendo con un pincel que había asimilado los tipos más en boga, especialmente las formas florentinas, e incluso uno de los dos trabajó con el propio Leonardo da Vinci, en la *Batalla de Anghiari* (Palacio de la Signoria de Florencia).

Esta obra influyó de forma decisiva al que puede que sea el mejor pintor del renacimiento español: Joan de Joanes. La revolución fue tal que llevó a cambiar incluso el arte del taller de su padre: Vicente Macip, pintor al cual Fernando Benito⁵¹ atribuyó los trabajos del que se conocía como Mestre de Cabanyes, más ya a partir del retablo de la catedral de Segorbe, donde ya está presente la mano de su hijo Joan de Joanes. Mas es necesario remarcar que la pintura del genio valenciano no procede únicamente de las pinturas de los Hernandos, sino incluso más por parte de las pinturas de Piombo, que seguramente debió conocer.

A partir de este momento, el arte valenciano vive un nuevo cambio, inspirado en las predilecciones artísticas dictadas por el Concilio de Trento, destacando la imagen del Patriarca Ribera como convencido difusor del nuevo arte, pocas

⁵⁰ *Ibidem*, p. 208.

⁵¹ BENITO DOMÉNECH F., "El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en distintas etapas de su carrera" en *Archivo Español de Arte*, Madrid, n.º 263, 1993, pp. 223-244.

veces tan bien representado en nuestro territorio como en el Colegio Corpus Christi de la capital del Túria.

La guerra de Sucesión, provocada por la entronización en España del primer rey Borbón, Felipe V en 1700, afectó a todos los órdenes de la vida. Las artes en general, y la escultura en particular no iban a ser una excepción. Bien significativa fue la paralización en 1707 de las obras de la portada barroca de la catedral de Valencia por la marcha de Conrad Rudolf de la ciudad siguiendo al archiduque Carlos de Austria, después de la breve estancia de éste en la capital. Conrad Rudolf, escultor y arquitecto alemán, discípulo de Bernini es uno de los artistas extranjeros que entre fines del siglo XVII y los primeros años del XVIII cambiaron el rumbo de la escultura valenciana, abriéndola hacia el exterior, y cuya venida a la capital, junto con obras de origen italiano, se vio favorecida por un clima artístico y cultural que giraba en torno al mundo de los *novatores*.⁵² *Novatores* es un término despectivo con el que los tradicionalistas acusaban a los partidarios de la ciencia y la filosofía modernas como peligrosas para la ortodoxia católica. Se convirtieron en símbolo de una generación que en Valencia tuvo sus más eximios representantes.

En el terreno artístico se desarrollaba una actividad académica importante, centrada en el dibujo y la pintura y abierta a las novedades que venían de Italia. En escultura las novedades foráneas llegaron de la mano de Rudolf, como ya se ha dicho, de Nicolás de Bussy, Danielo Solaro, entre otros maestros también italianos. Sus obras eran producto de un lenguaje nuevo, que caló de forma diferente en los escultores locales. En los territorios de la Diócesis así como en todo el Reino de Valencia,⁵³ la plástica tradicional había experimentado un decaimiento, y no todos los artistas autóctonos serían receptivos a los aires renovadores. En cualquier caso, tampoco se ha conservado la mayor parte de su producción, por lo que es difícil analizar hasta qué punto siguieron por inercia sus formas tradicionales y hasta dónde asimilaron las nuevas

⁵² BUCHÓN CUEVAS, A.Mª., *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo*, Generalitat Valenciana, 2006, p. 452.

⁵³ TORMO, E., *El Arte barroco en Valencia*, Arte Español, Madrid, 1920.

propuestas. Ante este oscuro panorama sobresale un apellido: Capuz, cuyos dos representantes fundamentales, Leonardo Julio y Raimundo, hijos del genovés Julio Capuz, iban a ostentar la hegemonía de la plástica valenciana entre fines del XVII y los primeros lustros del XVIII. Discípulos de Capuz fueron Antonio Salvador y Francisco Vergara El Mayor, ambos también influidos por la corriente italianizante. El segundo tuvo una relación muy estrecha con Nicolás de Bussy y con Rudolf, el cual le dejó algunos bocetos, más tarde en poder de su hijo Ignacio. Gracias al trato con estos artífices Vergara aprendió técnicas ajenas al taller de su maestro Capuz, como el valerse del natural, transmitiendo estas enseñanzas a su hijo Ignacio.

Muchos de estos artistas, formados la mayoría en obradores gremiales de escultores de la generación anterior, fueron al mismo tiempo los primeros discípulos de la Academia. Vivieron en una época artística fronteriza, lo que les hizo oscilar estilísticamente entre las formas barrocas y un academicismo con sesgos clasicistas. Entre este grupo tenemos a Juan Bautista Nicolau, Ignacio Vergara, y algo más jóvenes, José Esteve Bonet, Francisco Sanchis, ambos también discípulos de Vergara, y José Puchol.

Asimismo la guerra y sus turbulencias fueron la causa de la marcha del escultor Francisco Esteve, *El Salat*, a Ibiza, junto con el pintor Evaristo Muñoz (que iría a Mallorca), y de su permanencia allí hasta que se calmó el ambiente político en la Península. El gremio de carpinteros, en el que en estos momentos estaban englobados los escultores, se vio igualmente afectado por la guerra, tal y como reflejan los documentos de la corporación, así cuando la ciudad de Valencia pasó a manos del bando Austriaco y se mandó reforzar sus murallas ante la amenaza de las tropas borbónicas, los maestros carpinteros ayudaron en las obras de reforzamiento de las murallas. Entre ellos se encontraban escultores como José Cuevas, José Borja, Luciano Esteve y Tomás Llorens. Los maestros carpinteros tuvieron que dar cuenta de si disponían armas, lo que indica hasta qué punto la guerra afectó a sus vidas. La derrota de Almansa el 25 de abril de 1707 fue la puntilla para el Antiguo Reino de Valencia. El 29 de junio de ese año fueron abolidos los fueros valencianos, lo que implicó la abolición de su propia existencia legal como reino diferenciado, al tiempo que

se produjo la llegada masiva de funcionarios procedentes de otras regiones de la monarquía, principalmente castellanos, que quedaron al frente de los más importantes órganos del gobierno y de la administración. En cuanto a la organización del trabajo, la institucionalización gremial de los oficios empezará a sentir en la segunda mitad del siglo la política reformista del gobierno, que se mostrará crítica con las rigideces del sistema.

En el terreno escultórico, un reflejo bien visible del cambio dinástico lo encontramos en las estatuas reales que se erigieron sobre columnas en el paseo de la Alameda de Valencia.⁵⁴ Leonardo Capuz, hijo de Julio Capuz, labró los bustos de mármol blanco de Génova de Felipe V y el de su primera esposa M^a Gabriela de Saboya. Asimismo dio modelo para la estatua de cuerpo entero del malogrado príncipe don Luís, fruto de este primer matrimonio, obra de Francisco Vergara El Mayor. Las tres estatuas se alzaban sobre columnas, que descansaban sobre pedestales labrados por Domingo Laviesca. El paseo se concibió políticamente como una vía triunfal de la monarquía borbónica.

1.3. BREVE HISTORIA DE LA DIÓCESIS DE TORTOSA

La mayor parte del territorio castellanense perteneció hasta 1960 a la jurisdicción del obispado de Tortosa, nada extraño, pues la convicción de que el territorio civil y el eclesiástico tengan que coincidir es algo relativamente reciente. Así mismo, la cesión de estos territorios a la diócesis tortosina tiene un claro motivo político: una parte del territorio quedaba bajo manos de un obispado catalán, del mismo modo que una parte (Segorbe-Albarracín) quedaba bajo obispo aragonés, mientras el resto del territorio quedaba bajo la más poderosa de las diócesis (incluyendo el Alto Palancia, en tierras castellanenses), la de Valencia, como símbolo de ese *poble ajustadis* que dijera Eiximenis.

⁵⁴ GAVARA PRIOR, Juan Jesús, *El Paseo de la Alameda de Valencia. Historia urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1994)*, Ars Longa, 1994, nº5, p. 150.

Cabe destacar que tras la nueva definición territorial de las diócesis de nuestra provincia, Tortosa perdió una notable parte de su territorio, pues la mayoría de su territorio se encontraba en nuestra provincia, ya que su área en Cataluña era reducida, debido a su proximidad a la archidiócesis de Tarragona.

El obispado de Tortosa nació a mediados del siglo XII. El comienzo de su historia, según nos dice Vicente García, acontece tras la conquista de la ciudad de Tortosa a “*finales* de 1148 y la tradición histórica conviene en afirmar que el 31 de diciembre se produjo la publicación de la primera carta de dotación del obispo, consistente en su reconocimiento formal, por un lado, así como la concesión de Bernat Tort, arzobispo de Tarragona, de los diezmos y primicias de los cristianos, y también de los musulmanes.⁵⁵” La catedral, como era habitual, se construyó sobre la antigua mezquita mayor.

El 5 de agosto de 1151 el conde Ramón Berenguer IV otorgó desde Tarragona la carta de dotación del obispado, el mismo día en que fue consagrado en la catedral⁵⁶ el primer obispo de la diócesis de Tortosa, Gaudred d’Avinyó. Los documentos muestran como el conde ratificó las concesiones efectuadas anteriormente por el arzobispo de Tarragona, añadiendo entre otras cosas la décima parte de todas las rentas condales en Tortosa.

El territorio valenciano sobre el que se expandiría la diócesis, quedó pactado ya en el siglo XII, pues como dice García el “28 de junio de 1158 se firmó la carta de hermandad entre el arzobispado de Tarragona y el obispado de Tortosa, documento de gran significado político [...] para conseguir la oportuna holgura económica que posibilitase el buen funcionamiento del obispado de Tortosa, [por lo que] la corona hubo de adecuar hacia el oeste un espacio físico en el que ejercer la jurisdicción eclesiástica, adentrándose en tierras aragonesas, y

⁵⁵ GARCÍA EDO, V., “Unas notas para la historia del obispado de Tortosa entre los siglos XII y XIV”, en cat. exp. PAISATGES SAGRATS, Llum de les imatges, 2005, p. 26.

⁵⁶ RAMOS, M. LI., *Catedral de Tortosa*, Barcelona, 2005.

hacia el sur, asegurándole una amplia zona de influencia en el norte del reino musulmán de Valencia, que aun tardaría bastante en ser conquistado.⁵⁷

La catedral fue consagrada en 1178, y a su vez los reyes de Aragón Alfonso y Sancha rectificaron las donaciones efectuadas por Ramón Berenguer IV así como los límites del obispado, que perdurarán hasta la segunda mitad del siglo pasado. Será Ponç de Torrelles, cuarto obispo de la catedral, quien vió a lo largo de su mandato (fue obispo desde 1213 hasta su fallecimiento en 1254) como se expandía la diócesis a consecuencia de la *Reconquesta* del rey Jaume I. Ponç de Torrelles participó en la campaña bélica de forma activa, apoyando económicamente y aportando hombres (al fin y al cabo, era uno de los grandes interesados en el éxito de la campaña, además de que su apoyo le fue reconocido no solo entregándole lo ya pactado desde la creación de la diócesis, sino con rentas extraordinarias, tal y como en 1241, cuando se le entregó la posesión de la iglesia de la villa de Onda; se trataba del importante castillo, que aguantó dos años más los embistes cristianos que la propia capital, cuya posesión era especialmente importante porque se trataba de la población de mayor tamaño de la provincia y una de las que mayores rentas podía proporcionar al obispado).

Se sucedieron distintos enfrentamientos entre algunos municipios y la diócesis, casi siempre por cuestiones de rentas y pagos, en los cuales solía mediar Jaume I, normalmente fallando a favor del obispado tortosino. Algunas de estas desavenencias perduraron en el tiempo, tratando los municipios de conseguir fallos a su favor. Sirva de ejemplo el siguiente extracto: “El 16 de junio de 1263 el rey Jaime I dictó una sentencia arbitral, para poner fin a las disputas entre el obispo de Tortosa y el concejo municipal de Morella, por lo que ordenaba que a partir de ese momento el obispado percibiese las dos terceras partes que le correspondían sobre las primicias de Morella y los pueblos de su término municipal, relativas al pan, vino, carne y cualesquiera otros frutos de los que se acostumbraba pagar, y la tercera parte restante la percibiese el concejo municipal, con obligación de destinarla a la construcción de la iglesia y la

⁵⁷ GARCÍA EDO, V., *opus cit.*, p. 27, 28.

dotación. El 1 de agosto de 1372 el rey Pedro el Ceremonioso ratificó dicha sentencia.⁵⁸

En el siglo XVI encontramos al cardenal de Utrech como obispo de Tortosa (con el tiempo acabaría siendo conocido por su nombre papal Adriano VI) y en la segunda mitad del mismo siglo encontramos gobernando la diócesis a Don Fernando de Loazes, fundador del colegio de dominicos de Orihuela.

El obispo Martín de Córdoba y Mendoza asistió al Concilio de Trento y visitó la diócesis mediante procuradores. Avanzaba la preocupación por la decencia de la reserva del Santísimo Sacramento, con formas suficientes para poder llevar a viático a los enfermos, el cubrir las fuentes bautismales y la suficiencia de libros corales. Después de Trento se celebró el sínodo para aplicar a cada diócesis la doctrina conciliar y sobre todo la que atañe a la disciplina del clero y el pueblo cristiano. La visita pastoral, en 1575, del obispo Izquierdo mandaba que se hiciera un confesionario en la iglesia para la recepción del sacramento de la penitencia. Aumentaban los beneficiados y se nombraban confesores en cada iglesia.

En el siglo XVII el obispo Pedro Manrique instituyó la misa solemne de la mañana de Pascua con la procesión del encuentro, donde el Santísimo Sacramento salía en procesión y era saludada por la Virgen, después de la misa de Resurrección. Esta costumbre aún está en vigor, aunque en los años sesenta fue sustituido el Santísimo por la imagen de Resurrección.⁵⁹

En cuanto al problema morisco, Pere Saborit⁶⁰ indica que las determinaciones de los obispos optaron por la asimilación a la cultura cristiana, pero ello no fue posible y el rey optó por la expulsión en 1609, durante aquel pontificado. En el informe de Márquez del Prado insistía en su trabajo para que los fieles

⁵⁸ GARCÍA EDO, V., "Unas notas para la historia del obispado de Tortosa entre los siglos XII y XIV", en cat. expo. *PAISATGES SAGRATS*, Llum de les imatges, 2005, p. 25 y ss.

⁵⁹ SABORIT BADENES, P., "La iglesia en Castellón", en cat. expo. *ESPAIS DE LLUM, Lum de les imatges*, 2008-2009, p. 67-75.

⁶⁰ SABORIT BADENES, P., *opus cit.*, 2008-2009, p. 75.

recibieran el sacramento de la confesión y el de la eucaristía. A pesar de ello, no se terminó el problema morisco con la expulsión, pues muchos se quedaron, y se creyó que algunos todavía eran sospechosos mientras otros se habían asimilado. En la visita pastoral siguió las normas postridentinas y la aplicación del reciente sínodo. Se preocupó de los pobres que pasaban por la villa y de los pobres vergonzantes, que en la mentalidad del Renacimiento y del primer Barroco no eran aceptados. La pobreza había pasado a ser ocasión de vergüenza pública, sobre todo en los reveses de la fortuna. El obispo aplicaba la mitad de las rentas del molino para ese fin.⁶¹ El cardenal Spinola visitó los altares, particularmente el Santísimo Sacramento y los santos óleos, los inventarios de plata y ornamentos de las iglesias, mandando que se renovara lo viejo y estropeado.

A mediados del siglo el esquema de las visitas era similar, aunque la reducción de aniversarios y misas presumía carestía de la vida, pues se rogaba al visitador que aumentara las limosnas y donativos en ocasión de misas y aniversarios. Las puertas del cementerio y el estado de la iglesia y demás edificios eran objeto de advertencia a los jurados para que las arreglasen. Exhortaban los visitadores a completar los ornamentos sagrados, arreglar los tejados tanto de la iglesia como de la casa parroquial, controlando la celebración de misas y aniversarios y las cuentas de la iglesia. Aun así los jurados y el párroco eran remisos a arreglar lo mandado, pues en visitas posteriores vuelve a ordenarse lo mismo.

Se introdujo el castellano en la predicación, que los feligreses no entendían, con sermones barroquizantes encomendados incluso a los predicadores de la cuaresma, por lo que la gente del pueblo era ignorante a la doctrina de la fe. Esto preocupaba al obispo Justino Antolínez de Burgos, que prefería a los predicadores que, de una manera sencilla, explicaban los artículos del credo. En el siglo XVII se celebraba un intenso culto con misas y procesiones, además de los aniversarios, oficio divino y letanías, para lo cual había fundaciones que se preocupaban de la financiación de los actos. Es de notar la procesión del

⁶¹ SABORIT BADENES, P., "La iglesia en Castellón", en cat. expo. *ESPAIS DE LLUM, Lum de les imatges*, 2008-2009, p. 75.

Corpus y su octava, la exposición del Santísimo Sacramento durante el carnaval y el rezo solemne del Rosario con el sacramento expuesto, que denotaba una gran devoción a la adoración del Santísimo. Eran muy importantes las procesiones en los días de las fiestas de los patronos de cada pueblo y la Semana Santa. En las visitas patronales había cambiado del valenciano al castellano la redacción de las actas y decretos de visitas.

En 1718, se anotaban fundaciones para estudiantes y casar doncellas. Eran obras pías que tenían connotación social y que, a través del s. XVIII, se promocionaron junto a la enseñanza escolar y la presencia de maestros en los pueblos. En 1732 se urgían las reuniones del clero todos los meses para tratar temas de moral, doctrina y liturgia, se cuidaban las propiedades de la iglesia y los libros parroquiales. En 1757, la cofradía del Santo Rosario se encargaba de la promoción de la devoción y junto a ella los fieles se agrupaban en la del santísimo Sacramento y Nombre de Jesús. Las cofradías de vida cristiana de tercer Orden de San Francisco y de la Virgen de los Dolores son erigidas en ciudades de mayor población.

Había ermitas en los pueblos, donde se celebraba misa y se explicaba la doctrina, adonde acudía la gente de las masías para cumplir el precepto dominical. Los religiosos presentes en la diócesis eran los mercedarios, los franciscanos alcantarinos, los dominicos, los agustinos, los carmelitas de ambas observaciones, que atendían también las monjas de clausura pidiendo permiso ordinario para la confesión.

2. EL RETABLO GÓTICO EN LOS TERRITORIOS CASTELLONENSES DE LA DIÓCESIS DE TORTOSA

2.1. CONSIDERACIONES SOBRE EL RETABLO.

Orígenes y desarrollo.

Antes de acometer este capítulo no quisiera pasar por alto la mención del trabajo de diversos historiadores que procesaron y dieron a conocer la historia del retablo en los territorios pertenecientes a la antigua diócesis de Tortosa. Sin su trabajo sería imposible acometer este estudio. Luís Tramoyeres, Elías Tormo, Carlos Sarthou Carreres, José Sanchis Sivera, Cervero Gomis, Pérez Martín, Manuel Betí, Ángel Sánchez Gozalbo o Leandro de Saralegui, entre otros, asentaron las bases del estudio de la pintura de este territorio. De fecha más reciente son los estudios de Rodríguez Culebras, Silvia Llonch, José i Pitarch, Ximo Company, Joan Aliaga, Josep Ferré i Puerto, José Gómez Frechina, Fernando Benito y Olucha Montins entre otros que han contribuido a este campo de nuestra historia del arte.

Aunque concretemos nuestro trabajo en el periodo cronológico antes mencionado creemos necesario elaborar una síntesis e itinerario de la evolución histórica del retablo en esta área geográfica. En estos capítulos lo que pretendemos es realizar una sinopsis y recorrido que va desde los primitivos retablos que hallamos en nuestras tierras hasta los retablos académicos, centrandó posteriormente nuestro estudio en el periodo renacentista y barroco.

Aunque pueda parecer gratuito, consideramos oportuno recordar a *grosso modo* los orígenes y el desarrollo histórico del retablo, pieza fundamental de culto y liturgia cristianos. Para empezar cabe recordar que el término retablo no ha recibido en los diccionarios y vocabularios españoles la correcta definición que la cultura del Renacimiento y del Barroco otorgó a esta obra de arte religioso,

considerada hoy como el mueble litúrgico más importante del templo cristiano.⁶² A finales del siglo XV, el sevillano Antonio de Nebrija lo definía como “una pintura que adorna la parte posterior del altar.” En 1611, Sebastián de Cobarruvias, autor del primer diccionario del idioma español, apenas modificaba el sentido anteriormente expresado y considera al retablo como “la tabla en que está pintada alguna historia de devoción.” Un siglo después, *El diccionario de autoridades de la Academia Española*, elaborado y dedicado en 1737 a Felipe V mantenía el significado expuesto y tan sólo le añadía una valoración superlativa al reconocer el triunfo del estípite y la brillante labor que el retablo venía ejerciendo como “laboratorio de ideas” y campo de experimentación de fórmulas y modelos arquitectónicos; de ahí que los académicos de la lengua le calificasen como “adorno de arquitectura magnífico con que se componen los altares, agregando que suele dorarse para mayor hermosura.” Todavía en el último tramo del siglo XVIII, el erudito murciano Diego Antonio Rejón de Silva perseveraba en la definición conocida con la salvedad de que, al redactar su *Diccionario de las Nobles Artes* (Segovia, 1788) en un momento de inventiva neoclásica contra las grandes máquinas barrocas que inundan las capillas de las iglesias, despoja al término “retablo” de toda adjetivación estimativa y dice: “adorno que consta de uno o más cuerpos de arquitectura para colocar dentro una imagen y darle veneración. “

Actualmente, cuando los escrúpulos sobre la imaginería dorada y policromada han remitido y los estudios de arte español permiten conocer más a fondo el patrimonio artístico nacional y compararle con el de otros países, puede decirse que el retablo es mucho más que un dispositivo arquitectónico de decoración y provisto de hornacinas para albergar imágenes de culto. Según Palomero,⁶³ “el retablo es ante todo una contribución española a la historia del arte, en idéntica medida y proporción que la pintura mural es un logro italiano y la vidriera una creación francesa.” Pero, aparte de constituir un decorado escenográfico que respalda el ritual litúrgico, el retablo es una de las invenciones estéticas más

⁶² PALOMERO PARAMO, J.M., “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento” en *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987,-88-89, p. 51-84.

⁶³ PALOMERO PARAMO, J.M., *opus cit.*

sugestivas, bellas y dúctiles con que ha contado la iglesia católica para enseñar y persuadir al fiel, y como tal instrumento pedagógico tiene la misión de narrar a través de imágenes plásticas y visuales los principales acontecimientos, misterios y episodios del cristianismo.

Los primeros retablos datan de los siglos IX y X, aunque en esta primera época lo que en realidad se hacía era decorar una especie de pequeños o grandes relicarios. Estos relicarios estaban generalmente detrás del altar. Desde un punto de vista etimológico el vocablo retablo viene de *retrotabulum*, que es una palabra latina compuesta por *retro*: detrás y *tabula*: tabla. Es decir la tabla que está detrás del altar.

Aunque no era imprescindible para la liturgia, el retablo progresivamente fue adquiriendo un mayor protagonismo ceremonial, llegando a configurarse como un elemento parlante de la hagiografía cristiana. La Iglesia tuvo desde sus orígenes la misión de instruir y aleccionar a sus miembros, desarrollando para tal efecto un amplio y eficaz programa ideológico, compuesto de discursos comunicativos, de adoctrinamiento, de llamadas a la piedad, a la práctica religiosa y devocional, a la emulación de los santos, a María, a Cristo y Dios Padre. Pérez Escolano⁶⁴ ha recordado cómo se instituyeron tres frentes para cubrir estos objetos: el sermón, la liturgia y las artes plásticas, entre las más sobresalientes el retablo.

Para una población iletrada a la que se necesita aleccionar en las verdades de la fe, muy pronto los relieves, las pinturas e imágenes asentadas en los retablos se convirtieron en el medio más idóneo para comunicar a través de los ojos los mismos postulados que los textos literarios transmitían a la mente. Además, el 3 de diciembre de 1563, el Concilio ecuménico de Trento, consciente de la importante función didáctica que ejerce el arte, decretaba en su sesión vigesimoquinta la normativa oficial que debía de seguir la Iglesia en materia de enseñanza y decoro iconográfico: “enseñen con gran empeño los

⁶⁴ PÉREZ ESCOLANO, V., “Juan de Oviedo y de la bandera” en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista: desde el último gótico al fin del barroco. Arquitectos III y artistas multidisciplinares. Publicaciones Comunitarias*, Sevilla, 2011.

obispos –sentenciaba la asamblea- y procuren que el pueblo sea ilustrado y confirmado en el recuerdo y asidua observancia de los artículos de fe por medio de las historias de nuestra redención, representados en la pintura o en las otras formas de figuración.⁶⁵ “La orientación dada por Trento a los obispos para que propagasen la religión mediante el arte y captasen la voluntad del fiel se asentó rápidamente. Así lo acredita el anónimo jesuita que redacta la *carta anual hispalense* de 1606, puesto que al referir la consagración del retablo mayor de la casa Profesa de la Compañía de Jesús de esta ciudad, se expresaba en los siguientes términos:” el conjunto pictórico arrebató la mirada de todos los presentes, incluidos los que presenciaban el retablo por primera vez y quiénes estábamos familiarizados con la obra por haber asistido a su construcción.⁶⁶”

Una vez probada que la contemplación del retablo suscitaba en el fiel un cúmulo de sensaciones encaminadas a exaltar y vigorizar su religiosidad como creyente aumentó su interés y consumo como manufactura. El retablo se caracteriza por ser un producto costoso, complejo, susceptible de ser tipificado pero también sujeto a la innovación y apto para la personalización a través del encargo mediante un contrato. La *tabula ante altare principale* o la más precisa identificación de *retro tabula* ya es suficiente para atisbar su futuro protagonismo. Tras ser en sus orígenes un elemento móvil, de piedra o de metal, el gótico le dio la forma monumental con la que le conocemos hasta convertirlo en un elemento fijo y permanente del presbiterio, dada la proximidad del altar al ábside.⁶⁷

Son las formas de los frontales de altar las que más enraízan con el retablo propiamente dicho, el que todos conocemos, y el que tanta fortuna tuvo en la Europa de la Baja Edad Media y, especialmente en nuestro país, a lo largo del gótico y del Renacimiento.

⁶⁵ LÓPEZ DE AYALA, I., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1978, p. 350-360.

⁶⁶ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., “Alonso Matías precursor de Cano”, en *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español*, Granada, 1968, p. 187.

⁶⁷ RIGHETTI, M., *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956, vol. I, p. 451-470.

Durante los siglos XII y XIII los retablos del Norte de Castellón desarrollan la tipología propia de Aragón y Cataluña, es decir la tipología del frontal de altar o *antependio*, propios del románico y del primer gótico lineal. Eran unos tableros con escenas sacras pintadas al temple que se situaban en la parte del altar visible a los fieles. La tardía cristianización del territorio musulmán valenciano hizo ya que se implantaran muy pocos frontales. Poseemos referencias de dos frontales no conservados, en el siglo XIII, de la iglesia de la Sangre de Liria (con los santos Antón y Bartolomé, en uno, y San Jaime entre ángeles, en el otro), realizados ambos en clave franco-gótica o gótico lineal, la que a la postre deriva de influencias catalano-aragonesas. A partir del siglo XIV las formas retablísticas valencianas ya fueron las propias del *retotabulum*, con evidentes conexiones con el mundo aragonés.

Una de las piezas más antiguas que se conservan es el fragmento de frontal o de retablo del que probablemente fue el antiguo altar mayor de la primitiva iglesia parroquial de Olocau del Rey. Se trata de una pieza excepcional por su antigüedad, pues debe ser cercana al 1301, y debió ser atomizada y reutilizada en el siglo XVII. Aparecen la Virgen y dos reyes, por lo que la obra debía representar una epifanía, sobre un fondo dorado y relieves geométricos. Según Izquierdo Ramírez “nos encontramos ante un ejemplo de pintura sobre tabla excepcional en esta zona dada su adscripción al denominado “estilo lineal”, caracterizado entre otras cosas por sus perfiladas en negros, con una fuerte esquematización y estilización,⁶⁸ “con ello, nos encontraríamos ante una obra bisagra entre dos estilos, pues el gótico lineal es el puente entre el románico y el gótico, lo que nos llevará a pensar que la obra fue encargada a un taller aragonés; no olvidemos que Olocau perteneció al arzobispado de Zaragoza hasta 1956.

⁶⁸ IZQUIERDO RAMÍREZ A., “Fragmentos de frontal o de retablo”, en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI. L'Esplendor del Maestrat* a Castelló, Llum de les imatges, p. 314.

En la Península Ibérica, el retablo destacó por su versatilidad para integrar técnicas pictóricas, escultóricas y formas arquitectónicas en distintas medidas y con resultados que podían llegar a ser espectaculares. En definitiva el retablo evoluciona paralelamente como un gran mosaico de técnicas y materiales variopintos. Los retablos eran considerados como conjuntos integrados por tablas, entrecalles, pináculos, arquillos, un tabernáculo y fragmentos de otras figuras, aunque estamos acostumbrados a fijarnos en piezas fragmentadas que se conservan en museos y colecciones. En estas máquinas de pintura y escultura, importaba además del tamaño, la estructura de calles, entrecalles, predela o banco y sotabanco, guardapolvo y ático, etc y, en general, la disposición de las tablas que forman el conjunto, sometidas al orden arquitectónico que imponían los pináculos, los montantes, los gabletes y la tracería.

El retablo es el documento más claro para conocer las variaciones introducidas por los liturgistas y canonistas al teorizar sobre el valor y simbología del altar y de los elementos imprescindibles del culto. Antes de las disposiciones tridentinas había sido el obispo Verona Mateo Ghiberti, quien reformó la tradición medieval de guardar la Eucaristía en armarios parietales o en torres eucarísticas, verdaderos alardes de la fantasía medieval del último gótico y del primer renacimiento. El panorama cambió con el Concilio de Trento, cuya sesión XIII, canon IV, declaraba solemnemente la permanencia real de Cristo en la Eucaristía, con la que reforzaba la disposición del IV concilio de Letrán acerca de su conservación en un lugar digno del templo. Tales consideraciones dogmáticas y las recomendaciones subsiguientes iban a tener considerables repercusiones artísticas.

Se ha valorado mucho la importancia que el Concilio asignó a las imágenes, en cambio son pocos los autores⁶⁹ que reparan en la importancia que reviste la Eucaristía y por eso consideramos oportuno centrar en este aspecto nuestra atención. Todo el mensaje cristiano se encierra en la Pasión de Cristo, en la

⁶⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español", en *Imafronte*, nº 12, 1998, p. 25-50.

Última Cena (institución de la Eucaristía), muerte y resurrección. La presencia de Cristo en la tierra no fue ocasional; acontece permanentemente. Si los apóstoles fueron invitados por el maestro a comer su carne y beber su sangre como un medio de participación íntima con su Ser, esto mismo se repite para el creyente ante el altar. La vida de Cristo quedó revalorada con su muerte; la muerte conduce a la resurrección. La Eucaristía es el carisma decisivo para un cristiano. La Última cena era una despedida, pero acompañada de la seguridad de que los discípulos contarían con el Maestro en la tierra. Cristo instituía la Eucaristía, que representaba un darse a los discípulos en cuerpo y sangre. La autoridad de la iglesia dio a este mensaje un significado directo, de que el cristiano cuando comulga recibe verdaderamente el cuerpo y la sangre de Cristo. La Comunión figuró en el catálogo de los sacramentos de la Madre Iglesia. Se administraba la Comunión y las hostias consagradas se “custodiaban” en una cámara del templo. Los ataques de los protestantes⁷⁰ a la Eucaristía obligaron a la Iglesia a definirse en el Concilio de Trento. Para los protestantes la misa no es un sacrificio, sino una conmemoración. El Concilio expuso la doctrina del Sacramento Eucarístico, exponiendo además en once cánones la obligación de aceptar el magisterio de la Iglesia y en caso contrario incurrir en excomunión. La Eucaristía se aloja en la Hostia consagrada y ésta tiene su vivienda en el Sagrario⁷¹ y de este receptáculo⁷² hay que partir puesto que él es el elemento generador de un retablo. Desde el Concilio de Trento fue elemento imprescindible del templo. En la sesión número trece del Concilio en 1551 quedó establecido el culto que debía darse a la Eucaristía, donde residía el cuerpo de Cristo. Antes del Concilio pocos retablos poseían sagrario. Lo normal es que las Sagradas Formas se custodiaran en una urna *ex profeso* independiente del retablo. A lo largo del siglo XVI se aprecia la aparición del sagrario en el banco de los retablos, pero en todo caso como una cámara reducida decorada con temas referentes al Sacramento (Resurrección, San Juan Bautista, Última Cena, etc.) Hay que arrancar del sagrario para ascender

⁷⁰ Lutero y Calvino afirmaban de la presencia meramente simbólica de Jesucristo bajo las especies consagradas del pan y el vino.

⁷¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 6.

⁷² Custodia, sagrario y tabernáculo son términos equivalentes en el sentido de caja para guardar las sagradas formas.

a la totalidad del culto: al de las reliquias, al de los santos. Hubo iglesias donde la falta de medios impidió hacer un retablo y hubieron de conformarse con el sagrario. En otras se hizo primeramente el sagrario y más tarde quedó como núcleo del retablo. El sagrario es una caja exenta, con tres frentes, pues la parte posterior se adapta al muro. Las tres fachadas se adornan con columnas, hornacinas y estatuas. La cara frontal posee puertas con llave. En la puerta hay un relieve adornado con la figura de Cristo resucitado o un cordero eucarístico. Las caras interiores se doran y reciben pinturas en relación con la Eucaristía. Pero precisamente del Concilio de Trento emana otra función: la adoración de la Sagrada Forma y eso requirió de otro receptáculo colocado encima. Se trata del expositor o manifestador.⁷³ En la terminología de los documentos se habla de sagrario o tabernáculo como equivalentes, pero el manifestador asume la otra función: la exposición de la Eucaristía. Rodríguez de Ceballos⁷⁴ comentando lo escrito por Mayer,⁷⁵ afirma que según la doctrina de Trento la exposición y adoración del Santísimo sacramento si quedó separada de la acción sacrificial de la misa. La mesa del altar contenía el ara y la misa era la ceremonia que conducía a la consagración de la Forma. Eso dio lugar al manifestador, colocado en el mismo retablo y al lado del sagrario; pero también se generalizaron en ciertos templos, las capillas del Santísimo, dedicadas a la exposición del Sagrado Sacramento. Esto trajo como consecuencia la aparición y génesis del que se puede llamar retablo eucarístico.

A partir de todas estas reformas anteriormente expuestas, los retablos aparecen más completos que nunca, repletos de figuraciones e imagerías. Su tipología está relacionada con las soluciones propuestas para la normalización del culto tras las reformas del Concilio, algo que dará lugar a los retablos eucarísticos, a los tabernáculos y baldaquinos y también a soluciones

⁷³ Es la urna protegida con cristal que se emplea para la exposición del Santísimo en algunos templos.

⁷⁴ RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, A., "El retablo barroco en Salamanca" en *Imafronte*, 1989, p. 235.

⁷⁵ MAYER A.L., "Die Liturgie und der Geist des Barock" en *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 1926, p. 94-95.

ingeniosas que van desde las capillas de la Comunión levantinas,⁷⁶ a los sagrarios andaluces o transparentes. Se abrió así un camino de renovaciones tendentes a destacar la importancia simbólica del altar mayor y con él la del retablo.⁷⁷ Como indica Martín González⁷⁸ “el retablo es un mural de arquitectura, equipado con receptáculos para la Eucaristía, las reliquias y las imágenes. Es una arquitectura dentro de la arquitectura, que la completa, refuerza o modifica, llegando incluso a transformarla radicalmente. “

2.2. EL RETABLO GÓTICO. EL TRIÁNGULO MORELLA-TORTOSA-SANT MATEU

Para empezar cabe decir que son determinantes las fechas en que los territorios son conquistados a los musulmanes repoblados y cristianizados. A través de este proceso se levantan iglesias y catedrales que se dotan de retablos y otros objetos artísticos vinculados al culto y a la liturgia. Las tierras conquistadas eran entregadas por el rey a los colaboradores que habían participado en la ocupación y, mediante el documento de la carta-puebla, se establecían sus condiciones sociales, económicas y jurídicas. Así comenzaba la repoblación que, en este caso, procedía principalmente de Aragón y Cataluña. El progresivo desarrollo de estas zonas se verá acompañado de un desarrollo artístico que se manifestará con la llegada de artistas de otros lugares de la Península y del resto de Europa, así como por la presencia de obras importadas, tal como es el caso del San Miguel de Sot de Ferrer (1350-1375) en el Alt Palancia.

⁷⁶ RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, A., “Las capillas de la Comunión de la Comunidad Valenciana” en *Actas del I Congreso de Historia del Arte del País Valenciano*, Valencia, 1992, p. 287-295.

⁷⁷ Todos los pormenores de estas renovaciones basadas tanto en la reforma litúrgica como en la consideración del altar mayor como eje del santuario fueron estudiadas por RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, A., en “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, Madrid, 1991, p. 43-52.

⁷⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *opus cit*, 1993, p. 5.

Es un hecho histórico que Morella (villa de realengo), Sant Mateu (sede de los maestros de Montesa) y Tortosa (poderoso municipio, sede episcopal) formaron un triángulo económico, comercial y mercantil en los siglos XIV con la salida al Mediterráneo por Peñíscola. Es a partir de la segunda mitad del siglo XIV y fundamentalmente en todo el siglo XV y hasta bien avanzado el XVI⁷⁹, cuando como consecuencia del esplendor demográfico, económico y cultural registrado en todo el territorio valenciano y con especial interés para nosotros en el Maestrat, con la consolidación de diversos núcleos urbanos y una importante actividad en el comercio lanero, cerealista y viticultor, surge en las ciudades y villas del Maestrat el ansia de dotar iglesias y ermitas con destacadas piezas de orfebrería o importantes retablos de pintura.

Es tal la incesante actividad de estos pintores en estas tierras que no pueden estudiarse estos territorios por separado, como compartimentos estancos o comarcalmente. Los pintores van de un lugar a otro y expanden su estilo, que a su vez, copia de modelos nacionales e internacionales, con características propias y peculiaridades. Sánchez Gozalbo⁸⁰ explica muy bien este modelo de expansión pictórico-territorial al hablar del triángulo Morella-Tortosa-Sant Mateu.

Hubo una serie de contrariedades que no le permitieron a Morella consolidarse como centro pictórico importante hasta la década de 1370. La peste de 1348, el incendio de Santa María en 1354 y el de la propia población en 1356, no permitió el asentamiento de taller alguno de pintura hasta que no fueron evidentes los signos de recuperación. Durante todo este tiempo no hay noticias documentadas de pinturas de retablos, salvo algunas minúsculas y genéricas noticias como es el caso de Olocau, pero esto no significa que no hubiera.

En el siglo XIV Morella se integra en el conjunto de la pintura de la Corona de Aragón y, más concretamente en el círculo de los talleres de Barcelona, pero

⁷⁹ En el siglo XVI decaen los talleres de pintura, escultura y orfebrería, así como la actividad comercial lanera pero es cuando se hacen los grandes retablos a la romana.

⁸⁰ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintors del Maestrat*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1932.

es necesario considerar, antes de hablar de los obradores de Morella, las causas que permitieron su establecimiento en esta población durante tres cuartos de siglo. El gran triángulo Barcelona, Zaragoza, Valencia delimitó los ámbitos de actuación. El interior del triángulo quedaría sin referente alguno y el vacío vendría a suplirlo Tortosa y Morella. Ésta última supo sacar provecho de las circunstancias favorables y de su posición en los contextos de la diócesis de Tortosa, del Reino de Valencia y de la proximidad a las tierras de Aragón. Algunas de las poblaciones limítrofes con Aragón estaban bajo el dominio de la orden del Hospital lo que las vinculaba a la Castellanía de Amposta y a las tierras del Ebro. Es tan estrecha la relación entre todas estas tierras que no es posible pensar en una disociación o separación de las mismas. En definitiva, tierras pertenecientes a tres estados de la Corona de Aragón, que tuvieron un claro aglutinante con Morella (punto de unión comercial) y Tortosa (residencia del obispo culla diócesis influenció parte de dos de los reinos y el principado de la Corona de Aragón, pues no hay que olvidar que pueblos aragoneses cercanos a Morella son aun a día de hoy lingüísticamente castellonenses).

Estas ciudades no vivieron una misma historia, ni caminaron siempre de la mano en su devenir artístico, algo que se intensificara en el último cuarto del siglo XIV con una dependencia total de obradores, mas no nos resulta extraño encontrar artistas tortosinos trabajando en tierras del Maestrat y viceversa. Sin embargo la segunda generación de pintores morellanos, sobretodo representada por Pere Lembrí, decidió desdoblarse entre ambas ciudades para poder hacer frente a los numerosos encargos de poblaciones vecinas.

Durante el primer cuarto del siglo XV la necesidad de retablos fue en aumento. Parroquias, ermitas, iglesias demandaban productos para decorar sus templos, de modo que los talleres morellanos-tortosinos tuvieron que cumplir con los encargos. Sirva de ejemplo que a Lembrí le salía más a cuenta trasladar el taller al lugar de un encargo importante y desde allí ocuparse de otros trabajos.

Secuencialmente, la tercera generación de pintores continuó el camino abierto por sus inmediatos predecesores, partiendo desde Tortosa hacia Morella desde mediados de la década de 1420. Morella y Tortosa en el segundo cuarto del

siglo XV estaban unidas, también, por la presencia y actividad de un maestro escultor morellano en las obras de la catedral de Tortosa; del mismo modo mantuvieron los talleres de pintura de forma compartida, aunque variable, hasta mediados de los 50 del siglo XV. En esta década después de la muerte de Bernat Serra, desaparece la actividad continuada de obradores de pintura en Morella, y es la ciudad de Sant Mateu quien comienza a despuntar, siendo presentes en poblaciones cercanas a Morella piezas realizadas en los obradores de la que se convertirá en la población más importante del Maestrat de Montesa. Es también el momento en el que los obradores de Valencia se hacen presentes en Morella y su área de influencia, en especial a partir de 1460, volviéndose presentes las formas de Jacomart y en especial el taller de Reixach, tal y como manifiesta la Visitación de la iglesia de San Juan, conservado en el Museu Arciprestal.

Según José i Pitarch, los obradores morellanos “se quedaron sin continuidad por causas específicas de la historia económica de la propia Morella y por la fuerza cada vez más agresiva de Sant Mateu y, sobretodo de Valencia, que consiguió anular en pocos años (entre 1450 y 1470) todos los talleres de pintura del reino.⁸¹”

La documentación superviviente de la época no nos permite hacer un perfecto relato de lo acontecido a lo largo de las tres generaciones de artistas que pasaron por la capital dels Ports, del mismo modo que no nos permite hacer una catalogación con nombres, escondiéndose el misterio del autor de las piezas bajo nombres obtusos y de escasa fidelidad tales como el mestre de Cinctorres, como más adelante quedará patente, mas es cierto que tenemos una cantidad de documentación nada desdeñable (tal como es el caso de la obra de Guillem Ferrer o Lembrí).

Aun así podemos aventurar como primer artista de la primera generación a Domènec Pelegrí, pintor del que ya se tiene constancia vivía en Morella en 1367. Será a partir de los años setenta del siglo XIV cuando llegue a Morella un

⁸¹ cat, exposición *MEMORIA DAURADA*, Fundación Blasco de Alagón, Morella, 2003, p. 143.

idioma artístico común llegado al Reino de Valencia desde Barcelona bajo el pincel de Llorenç Saragossà, el cual se afincará en la capital del país imbuyendo el hacer de sus colegas, y en el caso de Morella los pintores de la ciudad, encabezados por la maestría del barcelones y vinculado a Jaume Serra: Guillem Ferrer y el taller de Bartomeu Centelles. Es de remarcar que Guillem Ferrer consiguió una buena posición en el pueblo, estando presente en instituciones tales como el ayuntamiento, en la arciprestal o en el hospital de San Nicolás, e incluso llegó a ser el administrador del hospital nuevo en 1397. Quizá esta predisposición hacia un artista y la posibilidad de ascensión social es lo que motivo a los futuros artistas de la segunda generación, tales como Pere Forner y Pere Lembrí a apostar por Morella y no por Tortosa. Hay que remarcar que Pere Lembrí, que sobrevivió tan solo cuatro años a Ferrer, es considerado aun pintor de la primera generación morellana. Otros dos autores pertenecientes a esta primera generación son Pere Serra y Lluís Borrassà.

La segunda generación de artistas podríamos decir que comienza imbuida por el arte de Pere Lembrí, ocupando entre finales del XIV y el primer cuarto del XV, y engloba a autores como Pere Ferrer, Antoni Guerau, algunos miembros de la familia Ferrer y algunos miembros de las familias Santalínea y Sanxo.

En la tercera generación que arranca tras la muerte de Lembrí, sin duda uno de los pintores más insignes de Morella, encontramos a autores como los hermanos Bernat y Jaume Serra, autores tortosinos que trabajan en la zona del Maestrat y El Ports.

Tras estas tres generaciones de esplendor morellano, las distintas circunstancias de la ciudad y el auge de la lana del Maestrat centrada en Sant Mateu, producirá un cambio de centro artístico, pues si bien los obradores de orfebrería morellanos resisten, el resto de artes plásticas parecen cambiar su centro de gravedad hacia San Mateu, quedando como máximo esplendor de este momento el gran tirón escultórico, tan presente en los retablos en piedra.

El Retablo de los Santos Juanes (1400-1410), imagen primitiva del altar mayor de la ermita de homónimo nombre de la localidad de Albocàsser, es una excelente muestra del arte ejecutado en a principios de siglo en esta zona.

Adjudicado al Maestro de Albocàsser, este retablo (al que solo le adolece el guardapolvo), fue, según Miquel Juan “el detonante para dar nombre de laboratorio al autor de este políptico y otra pinturas afines con las mismas características estilísticas, como el desaparecido Conjunto de san Juan del Barranco, la Transfiguración de Xiva de Morella, el San Cristóbal (Museo de Bellas Artes de Valencia), el Calvario del ayuntamiento de Olocau del Rey [...].⁸²”



Retablo de los Santos Juanes (1400-1410), Maestro de Albocàsser.

Otros autores importantes presentes en esta zona son como decíamos antes el Maestro de Cinctorres (probablemente el mejor pintor castellonense del gótico internacional), conservando el ayuntamiento de homónimo dos tablas que seguramente formaban parte de un retablo (San Antonio Abad y San Blas y la tabla de la Crucifixión) y Bernat Serra, del que tenemos el bellísimo retablo de San Miguel Arcángel (1429-1431) en Villafranca, obra de la que se conserva íntegra la documentación a sobre su contratación. De este autor, se puede circunscribir sus trabajos en un área definida por la influencia de la pintura de Tortosa y Valencia.

⁸² MIQUEL JUAN, M., “Retablo de los santos Juanes”, en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI, L’esplendor del Maestrat a Castelló*, Llum des les imatges, 2014, p. 359-360.



San Miguel Arcángel, Bernat Serra (1429-1431).

Muchos otros factores históricos van a dejar también su impronta en el desarrollo artístico de la zona, como el control del rey sobre la ciudad de Morella, la corte papal de Benedicto XIII (1394-1423)⁸³ y la dependencia de la diócesis de Tortosa de las poblaciones del norte valenciano, como acabamos de ver en la zona de influencia de la pintura de Bernat Serra. De hecho, algunos de los talleres que trabajan para las iglesias de estos pueblos proceden de Cataluña, a través de Tortosa, llegando a instalarse en Morella durante algún tiempo, y vuelven posteriormente a Tortosa, como es el caso del taller del pintor ya citado Pere Lembrí.

Existe una obra que condensa todo lo argumentado en el párrafo anterior: el San Pedro *in cathedra*, conservado por el Ayuntamiento de Cincorres.

⁸³ SIMÓ CASTILLO, J.B., *Peñíscola, ciudad histórica y morada del Papa Luna*, Avesta, 1982.



San Pedro *in cathedra*, (1414-1420 (1422?).

Esta obra del maestro de Cincorres citando las palabras de Matilde Miguel⁸⁴ “demuestra la internacionalización de la pintura de este periodo confeccionada en la comarca dels Ports-Maestrazgo en unos años en los que el Cisma de la Iglesia golpeaba con fuerza la devoción cristiana. Esta tabla reafirmaba el poder del primer papa de la cristiandad y sus jerarquías eclesiásticas representadas por Benedicto XIII y una curia encerrada en Aviñón entre 1398 y 1403, y poco más tarde en Peñíscola. El conocido apoyo de la Corona de Aragón a la causa aviñonesa, la cercanía de Peñíscola a Cincorres y la propia devoción local a san Pedro pudieron ser factores a tener en cuenta en este nuevo encargo en que san Pedro se mostraba papa por la gracia divina.⁸⁵” Además, Matilde Miquel menciona algunas de las investigaciones que tratan de vincular el nombre de Lembrí con el maestro de Cincorres.

Los datos conocidos a través de los documentos y de las obras conservadas nos muestran la movilidad de los artistas y sus talleres así como el desarrollo artístico de determinados lugares, pero también nos deben hacer reflexionar acerca de la formación y de las influencias técnicas o estilísticas que se manifiestan en sus producciones: las conexiones con Cataluña, con Aragón

⁸⁴ MIQUEL JUAN, M., TAMBORERO CAPILLA, L., “San Pedro in Cathedra” en cat. expo. PAISATGES SAGRATS, 2005 p., 300-305.

(sobre todo Teruel) y Valencia. En la provincia de Castellón en la Edad Media se pueden distinguir tres focos artísticos: Norte-centro en torno a Morella, Sant Mateu y la zona del Río Palancia con Segorbe como punto de referencia.

Además, para comprender las producciones artísticas de entonces es necesario reconocer también el estatus de los artífices que ejecutaban los retablos y la organización de los talleres u obradores ya que, en este momento, funcionaban como auténticas fábricas artesanales; los modelos de documentos y contratos que se formalizaban para el encargo de los retablos; los plazos previstos para los trabajos, los materiales y el precio; los modelos más apreciados y las fuentes de inspiración para los temas o el tipo de clientela que sufragaba estas obras.

El Museo de Bellas Artes de Castellón conserva una de las pinturas más hermosas del XIV castellonense, el *Longitud de Cristo* (Ca. 1390), la cual reproduce un prototipo de estilo oriental, dependiente de modelos bizantinos. Esta pintura, vinculada a la particular manera artística y cultural figurativa del taller catalán de los hermanos Serra, lo que la aproxima a la forma de pintar de Llorenç Saragossà y a Francesc Serra II, se nos presenta como la consolidación de un icono que se repetirá, siendo este el segundo más antiguo conocido tras el de la catedral de Valencia.

No podemos estar seguros de si la obra procede del taller de Valencia (lo cual parece más probable al encontrarse en la catedral la pieza que pudo ser modelo de ésta) o de Barcelona, pero es una buena muestra del intercambio entre diócesis y ciudades de piezas artísticas, pues esta obra en origen era imagen de la capilla del antiguo hospital de la villa de Rubielos.

La iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de Villahermosa del Río cuenta con obras importantes, tales como el Retablo de la Institución de la Eucaristía o el Retablo de San Lorenzo y San Esteban (ca. 1390-1395), el cual es una de las más hermosas piezas pictóricas de los primitivos valenciano conservadas en nuestras tierras, obra del maestro de Villahermosa. Estas piezas, a pesar de ser ejecutadas en una población perteneciente a la diócesis

de Valencia, nos sirven para demostrar de nuevo el auge localista del arte gótico en nuestras tierras, pues la pieza no fue importada de la capital, sino que fue ejecutada en el municipio.

En la ermita de San Blas, Borriana, encontramos la interesante tabla de *Sant Blai Gloriós*. Protector de las buenas cosechas, su devoción fue común en Aragón. Existen dos leyendas acerca del origen de la tabla: la primera dice que una gran riada que bajaba por el río Sec amenazaba la ciudad, y que tras los rezos de la población la tabla apareció milagrosamente a las orillas del río, edificándose en el lugar la ermita; otra versión dice que al repoblar la ciudad con aragoneses en tiempos de Jaume I fueron estos quienes introdujeron la devoción al santo, edificando el templo o colocando en el altar la tabla. El autor fue seguramente Jaume Mateu, sobrino de Pere Nicolau.

Otra obra de importante consideración es la Estigmatización de San Francisco (ca. 1448-1461) del Real Convento de Capuchinos de Castelló, obra del maestro de Porciúncula. Las características de la pieza dan que pensar que este maestro, cuyo nombre le proviene de la iglesia de mismo nombre presente en Albocàsser, conoció una tabla con el tema de los estigmas propiedad de Joan Reixach, que ya Ximo Company propuso fuese obra de Jan van Eyck, con quien esta obra muestra similitudes, según Francesc Ruíz y Quesada.⁸⁶ Cabe destacar que por costarle a Reixach solo “*XV lliures de moneda Valenciana*” la obra no debía ser original sino una copia del genio de los Países Bajos.

⁸⁶ RUIZ I QUESADA, F., “Estigmatización de San Francesc” en cat. expo. Llum de les imatges, *ESPAIS DE LLUM*, 2008-2009, p. 298-302.

2.3. LOS RETABLOS PÉTREOS

En Cataluña y Aragón durante el siglo XIV se realizaron muebles litúrgicos y retablos en piedra. Un gran empeño artístico, con calidad de primera línea que tuvieron recintos importantes como la catedral de Tarragona, Zaragoza y Lleida. En el reino de Valencia generalmente se hacían retablos pintados y en el caso de querer dar mucha relevancia no se hacían retablos en piedra, si no que los hacían directamente en plata cómo el de la catedral de Valencia, fundido en la guerra de independencia. Pese a ser poco frecuentes, en el reino de Valencia tuvieron cierta presencia en el siglo XIV en las tierras del norte del territorio por tener vínculos con Cataluña.

Sin embargo, hasta el año 2000 parecía que no quedaban restos, salvo fragmentos. Pero en los últimos años se han encontrado más fragmentos, identificándose algunos alienos a nuestro territorio y que se ha comprobado que son de la zona de Castellón. Estos fragmentos han sido hallados en obras de restauración y se habían utilizado como elementos reaprovechamiento en muros y otros elementos.

El retablo pétreo en las comarcas castellonenses de la diócesis tortosina es una peculiar realidad artística que tuvo como foco central la ciudad de Sant Mateu. Ello debe ir unido a la ejecución de la iglesia arciprestal de San Mateu, pues como indica Zaragoza “los capiteles, las impostas, las tracerías y las claves escultradas que requería la obra emprendida obligaron a mantener abiertos a talleres de escultura o, al menos, a integrar eventualmente en el obrador algún especialista en la labor de estos elementos. La observación de la obra permite identificar, al menos, a cinco maestros diferentes que se suceden a lo largo de un centenar de años.⁸⁷” La importancia de estos talleres resultará insustituible para entender el desarrollo de la escultura medieval valenciana.

⁸⁷ ZARAGOZÀ CATALÁN, A., “La iglesia arciprestal de Sant Mateu”, en cat. expo. *PAISATGES SAGRATS*, Llum de les imatges, 2005, p. 105.

En 1976 se encontró troceada en el desván de la iglesia de Culla los restos del retablo pétreo de El Salvador, obra ejecutada en el último tercio del siglo XIV, obra del taller de Sant Mateu, obrador de una personaje no identificado aun hoy día pero que Arturo Zaragozá apunta como posible el nombre de Antoni Guarach,⁸⁸ el cual lo podríamos identificar con el primero de los cinco maestros de San Mateu,⁸⁹ sobre el cual sabemos que trabajó en Valencia y Tortosa, y está documentado pagando impuestos en Sant Mateu en 1379 y 1385. Los fragmentos son el vestigio de que nos encontramos ante los restos de una pieza realizada en una fina caliza blanquecina policromada y dorada, con fondos de vidrio vertido azul.



Retablo de el salvador

Obra del mismo autor sería el Retablo de san Miguel, procedente de Canet lo Roig, pequeño pueblo del antiguo Maestrazgo de Montesa donde aun hoy sorprende pensar que para tal lugar obra tan magna se llevara a cabo. La obra se encuentra dispersa entre el MNAC, el Museu Federic Marès i la propia parroquia de San Miguel en Canet lo Roig, ya que las últimas piezas en ser descubiertas fueron las de la parroquia, pues se descubrieron durante las obras en la iglesia realizadas entre 1998 y 2001, hallándose entre los escombros. La comparativa de las piezas conservadas declinó la balanza en favor de que

⁸⁹ ZARAGOZÀ CATALÁN, A., *opus cit*, p. 106.

todas provenían del mismo retablo. Existe poca documentación pero suficiente para entender que el retablo se conservó hasta finales del siglo XVIII, momento en que al reorientar la iglesia el retablo se atomizó, dispersándose las piezas e incluso siendo algunas empleadas como relleno de la nueva fábrica.

Los restos del retablo en piedra de la Trinidad custodiados todavía en la sacristía de esta iglesia, permiten aparentarlo con el segundo maestro por el acabado escultórico y la expresión de las figuras. Conservamos imagen del retablo antes de la Guerra Civil, pues fue fotografiado en 1918 para Arxiu Más.

Poseemos más restos de retablos que parecen vinculados a ésta figura: el bancal del retablo custodiado en el museo Marés de Barcelona (quizá del monasterio cisterciense de Benifassà), el retablo de San Miguel del MNAC y dos fragmentos del bancal de este mismo museo, dos imágenes de San Pedro y San Pablo (ahora en la arciprestal de Sant Mateu).

Sin duda alguna, el centro de gravedad del área de dispersión de todas estas piezas es Sant Mateu. Sobre el nombre del autor de esta obra, Fumanal i Pagés y Montoliu i Torán⁹⁰ han apuntado la posibilidad de que se trate de Aloy de Montbrai, de quien se conoce su trabajo en tierras tortosinas así como conocida es su presencia en Valencia.

De los otros tres maestros no hemos encontrado referencias sobre retablos en piedra realizados, pero ello no excluye la posibilidad de que los realizaran.

2.4. SIGLO XV. SANT MATEU TOMA EL RELEVO

La muerte de Bernat Serra coincide con el auge de la actividad en Sant Mateu, que paulatinamente fue imponiéndose en los territorios que habían sido del “dominio” artístico de Morella. Se trata de municipios como La Mata,

⁹⁰ ALANYÀ I ROIG, J., “El Maesrat de Santa María de Montesa a l’Edat Mitjana”, en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI, L’Esplendor del Maesrat a Castelló*, Llum de les imatges, 2015, p. 105.

Vilafranca, Salvassòria y otras poblaciones dels Ports y el Maestrat. Es la época también en que los obradores valencianos desde 1460 hacen acto de presencia en Morella y su ámbito, señal inequívoca de la influencia de Jacomart y del taller de Reixach que, pasando por Catí, llegó a la propia Morella, según manifiestan las tablas de San Pedro *in Cathedra* de Reixach y de la Visitación de la iglesia de San Juan conservadas en el Museo Arciprestal. La cuestión es que Morella ya no podía competir, añadido a la precaria situación política de Tortosa (Cataluña) que pasaba por una guerra civil. Ante esta tesitura es normal que la presencia de Valencia fuera cada vez más insistente y que la secuencia de la pintura de Reixach, vinculada al maestro de Perea y al maestro de Xàtiva, quedara reflejada en la ermita de San Onofre de La Mata y en el mismo Sant Mateu, o que en una de las adaptaciones más refinadas supuestamente de Jacomart, llegaran a Albocàsser de la mano del anónimo maestro de Porciúncula. De forma esporádica Morella contó con obras interesantes como las de Martí Torner, así como obras locales de talleres residuales de pintura como muestra el retablo de la Piedad, de la ermita de Sant Pere del Moll.

En el siglo XVI vuelve a aflorar una pintura de cierta calidad, lo demuestran los retablos de Santa Águeda de la Pobla d' Alcolea y de San Miguel y San Jerónimo de Bel (y otras obras desaparecidas). Las características extraídas de estas obras nada tienen que ver con las etapas anteriores de Morella y ponen de manifiesto concomitancias con el arte flamenco. A partir de la segunda mitad del XVI, en el momento que da comienzo la renovación de los retablos "viejos" de los siglos XIV y XV, queda claro que Morella no juega papel alguno. El proceso de decadencia pictórica se pone de manifiesto cuando los artífices de los nuevos retablos, que combinan pintura y escultura, proceden de otras partes y las antes afamadas obras morellanas son desmontadas, arrinconadas y transformadas a finales del siglo XVI. A partir de ahí en adelante empezó a perderse la memoria de los obradores de pintura de Morella y de Morella-Tortosa.

Así pues es a partir de 1460 cuando Morella pasa a un segundo lugar siendo adelantada por Sant Mateu y Valencia. Los edificios y el entramado urbanístico

de la población de Sant Mateu, delatan su espléndido pasado como centro de destacadas actividades administrativas, políticas y religiosas. El crecimiento de la población fue continuado en los siglos XIII y XIV. Ayudó a ello, su estratégica situación en un cruce de caminos puesto que se encontraba en el camino real que conducía desde Valencia a Barcelona, a un solo día de Tortosa y encaminada hacia Aragón. Tenía cerca las aguas del Ebro y del Mediterráneo, ventajosa situación de dominio geográfico, que trajo consigo, un potente desarrollo del comercio. Este municipio se convirtió en la Edad Media en el centro de contratación de la lana del Maestrat, de Morella y del bajo Aragón. Desde Sant Mateu se suministraba a los emergentes mercados de Florencia y Venecia. En esta coyuntura, se llevaron a cabo importantes acciones culturales y artísticas, de tal manera que, pintores de afamado nombre, escultores, carpinteros, orfebres, arquitectos, llegaron a la villa atraídos por lo numerosos encargos que florecían, estableciendo allí sus obradores. En definitiva, Sant Mateu, se convirtió en el siglo XV, en un importante foco comercial y centro artístico incuestionable, en donde los obradores de pintura adquirieron especial relevancia. Desde los años de la conquista cristiana se empleó a los pintores, encuadrados como artesanos y así considerados socialmente, en la necesidad de instauración del culto cristiano. En Sant Mateu, surgió la Escuela pictórica del Maestrat, modalidad artística denominada así en los tratados de arte, ocupando un capítulo importante dentro de la pintura gótica valenciana. Esta escuela la formaron Valentí Montoliu⁹¹ e hijos.

A vistas de una documentación inexistente, hemos tomado como punto de referencia, sobre todo, las anotaciones de Mosen Betí y de Mosen Milián Boix. Ellos fueron los primeros en realizar un análisis profundo y serio sobre la historia y el arte de la comarca del Maestrat, así como depurar toda la bibliografía existente sobre Montoliu y su saga familiar. Por las deducciones de Betí Bonfill, Valentí Motoliu nació en 1414, sin que se haya podido precisar su lugar de nacimiento. Ha sido considerado por la historiografía como el más relevante pintor de la 2ª ½ del siglo XV de la diócesis de Tortosa. En 1433

⁹¹ SÁNCHEZ GOZALBO, A., "El pintor Mateo Montoliu en Castelló", *B.S.C.C.*, p. 73-76.

aparece documentado en Tarragona, finalizando su etapa tarraconense entre 1447- 48. Sánchez Gozalbo se plantea la hipótesis de que Montoliu decidiera instalarse en Sant Mateu una vez muerto Antoni Vallserà.⁹² Vallserà era un pintor cuyo obrador estuvo instalado en Sant Mateu, hasta su marcha a Barcelona donde aparece documentado en el año 1413.⁹³ Según parece en 1418 vuelve a Sant Mateu, convirtiéndose en el más afamado pintor de esta población hasta su muerte. Es posible que el fallecimiento de Vallserà propiciara la definitiva instalación del obrador de Montoliu en esta localidad, ya que, a partir de ese momento, había quedado libre de competidores. La primera noticia que se tiene de la presencia de Montoliu en Sant Mateu es de 1448. A partir de entonces empezó una intensa y floreciente actividad en su obrador, realizando infinidad de encargos, entre ellos, muy importante, el retablo de la Virgen del Llosar de Vilafranca⁹⁴ del Cid, afortunadamente conservado y restaurado. Sant Mateu, que ya de por sí era un centro artístico de primer orden, con la presencia de este pintor, incrementó su importancia como centro receptor de nuevas aportaciones artísticas. De hecho, Elías Tormo acuñó, con el término de Escuela del Maestrazgo, al arte que se prodigaba en estas tierras y en toda su área de influencia. La llegada de Montoliu a la capital del Maestrat coincidió con la desaparición progresiva del taller de Morella cuyos artífices eran los hermanos Bernat Y Jaume Serra, hasta el punto que el obrador de Montoliu se propagó por poblaciones que antes eran del área de influencia morellana. Ejemplo de ello son la elaboración de varios retablos en obrador sanmatevano, para poblaciones de la comarca dels Ports. El de La Mata, datado en 1467 y dedicado a Santa Bárbara. Su único elemento

⁹² SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintors del Maestrat*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1932, p.49.

⁹³ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, p. 23-30.

⁹⁴ Para saber más acerca de este retablo véase BETÍ BONFILL, M., *El pintor cuatrocentista Valentín Montoliu*, Castellón, 1927. MONFORT TENA, A., *Historia de la Real Villa de Vilafranca*, Ajuntament de la Reial Vila de Vilafranca, -Els Ports-, 1999 y MORELLA/ 2003, *La Memoria daurada, obradors de Morella* s. XIII-XVI, Morella, Basílica de Santa María, mayo-septiembre 2003, Morella, Fundación Blasco de Alagón.

conservado es la predela.⁹⁵ El retablo de La Anunciación de la ermita de Santa Ana de Catí, de 1454, constituye otro ejemplo de su expansión, así como un retablo de San Sebastián en Morella documentado en 1468, para la iglesia de San Miguel.

De cuatro hijos que tuvo Montoliu, tres fueron pintores, Lluís, Mateu⁹⁶ y Joan. Se sabe que Lluís y Mateu trabajaron en el obrador paterno en la década de 1460, sin tener constancia de que Joan, el hijo menor, trabajara en el taller del padre. Posteriormente, Lluís trasladó su taller a Tortosa a partir de 1473 y Mateu marchó a Castellón después de 1482. Con sus hijos, se perpetuó la tradición pictórica en las tierras del Maestrat, pero nunca se llegó a la calidad artística del primer Montoliu.

Pocas son las obras que han pervivido de Montoliu. Contamos con escasos ejemplos conservados. Entre ellos el ya citado fragmento del retablo de San Antonio Abad y Santa Bárbara de la Mata. Se trata de una predela en la que participaron, sin lugar a dudas, los hijos de Montoliu. Las tablas de Santiago y San Matías en la catedral de Ibiza,⁹⁷ que según Post se corresponden con dos de las cinco tablas entregadas en 1468 a Joan Valls, mercader de Salsadella, para ser trasladadas por su hijo Lluís a la isla. El retablo del Llosar de Vilafranca, de modo excepcional, conservado casi íntegramente y que se encuentra en el Ayuntamiento del municipio, puede ser considerada la obra manifiesto de Montoliu. Es el exponente palmario de sus características pictóricas.

⁹⁵ Véase cat. expo. *MEMORIA DAURADA*, Fundación Blasco de Alagón, p. 150.

⁹⁶ Sobre Lluís y Mateu Montoliu véase BETÍ BONFILL, M., *El pintor cuatrocentista Valentín Montoliu*, Castellón, 1927, p.17-27 y SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintors del Maestrat*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1932, p.53-59.

⁹⁷ BETÍ BONFILL, M., *opus cit.*, p. 23-24, 81-82.



El retablo de la Virgen del Llosar como exponente de las características de la Escuela de Montoliu.



Tabla de San Miguel Arcángel procedente del retablo de San Miguel. Taller de Valentí Montoliu. Arciprestal de Sant Mateu. Archivo Mas.

Consideramos oportuno mencionar una serie de tablas que subsistieron en la sacristía de la arciprestal de Sant Mateu hasta que estalló la Guerra Civil de 1936. Eran en su mayoría fragmentos de tres retablos diferentes y que salieron del taller de Montoliu, junto con la colaboración de sus hijos.⁹⁸ Son obras de gran sutileza y elegancia, de figuras estilizadas y composiciones serenas y armoniosas de visible espíritu cortesano, conseguido mediante una técnica cuidada.

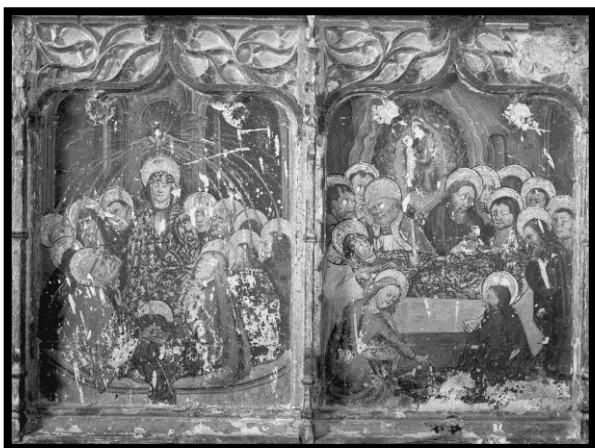
⁹⁸ Su autoría es difícil de precisar debido a la presencia de diversos modelos artísticos que se debe con toda probabilidad a la participación de varias manos en un trabajo grupal de taller.



Tabla de San Miguel en el Monte Gárgano procedente del retablo de San Miguel. Arciprestal de Sant Mateu. Taller de Valentí Montoliu. Archivo Mas.



Tabla de la Misa de San Zacarías procedente del retablo de los Santos Juanes. Taller de Valentí Montoliu. Arciprestal de Sant Mateu. Archivo Mas.



Predela procedente del retablo de la Virgen de la Leche. Escenas de La Venida del Espíritu Santo y la Dormición de la Virgen. Taller de Valentí Montoliu. Arciprestal de Sant Mateu. Archivo Mas.

En todos los casos hemos encontrado en los artistas morellanos una actividad multiforme e identidad indiscutible hasta tal punto que en los siglos medievales, el punzón de Morella en orfebrería y la mano de los artistas y en las otras artes constituían una auténtica garantía. Sus trabajos y su presencia enlazaron tres poblaciones con una actividad artística importante -Morella, Sant Mateu, Tortosa- situadas en un triángulo geográfico de dimensiones reducidas. Una estirpe de pintores: Jaume y Pere Serra, Guillem Ferrer, Bernat Serra y Domingo Valls, Francesc, Jaume i Pere Sarreal, Lluís Borrassà, los Lembrí y los Montoliu constituyen una saga inigualable e irrepetible en la historia del arte de esta zona.

3. EL RETABLO RENACENTISTA EN LOS TERRITORIOS CASTELLONENSES DE LA DIÓCESIS DE TORTOSA

3.1. LOS RETABLOS DEL SIGLO XV Y XVI. UN NUEVO SISTEMA CONSTRUCTIVO. EL LENGUAJE RENACENTISTA

Durante buena parte de los siglos XV y XVI asistimos a una clara cohabitación entre tradición y modernidad en el mundo de la retablística. Mientras que la plástica pictórica asumió antes el rol renacentista procedente de Italia las estructuras permanecían todavía adheridas al mundo gótico. Estructuras incuestionablemente góticas (tipología de artesa o pastera) habitando con un nuevo lenguaje pictórico. En esta tesitura nos encontramos con la figura de Paolo de San Leocadio⁹⁹ el cual llega a Valencia en 1472 siendo un completo y joven desconocido. Se sabe muy poco de su obra pictórica de etapa italiana aunque debió de ser trascendente cuando el entonces cardenal Rodrigo Borja (obispo de Valencia y después -1492- papa Alejandro VI) se fijó en él, llegando así pues a la ciudad del Turia respaldado por una familia poderosa e influyente. Paolo, es sin duda, uno de los pintores más interesantes e importantes en la trayectoria de la pintura renacentista valenciana. Fue un hombre de precoz talento que con solo veinticuatro años se hizo cargo de las pinturas al fresco del altar mayor de la catedral de Valencia¹⁰⁰ junto a Pagano, si bien es cierto que los documentos (expuestos por Marias) parecen dejar patente que él quedaba como cabeza en esta unión artística). Desde un principio y hasta su muerte en 1520 gozó de un gran prestigio y reconocimiento, y tanto en Valencia, como en Gandía y Vila-real, Leocadio tuvo casas francas y estuvo

⁹⁹ COMPANY, X., “Paolo de San Leocadio una figura clave en el desarrollo de la pintura valenciana del Renacimiento”, en cat. expo., *ESPAIS DE LLUM*, Llum de les imatges, p. 171-185.

¹⁰⁰ CHABÁS, R., *Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia*, El Archivo, V (1891), p. 379. Véase también SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, p. 177-178.

exento de impuestos. En Castellón fue considerado como lo “*pus solepme pintor de Spanya*”¹⁰¹ y en Gandía contó con la protección de la poderosa duquesa María Enriquez, emparentada con los Borja. Entre su producción artística destacamos los frescos de la catedral de Valencia, el retablo mayor de la iglesia de Castellón,¹⁰² el retablo mayor de la Colegiata de Gandía y el de Vila-real.¹⁰³

De los muchos y valiosos documentos publicados sobre el desaparecido retablo de Castellón por Sánchez Gozalbo, sobresale la textual consideración que el Consejo de Castellón tuvo sobre Leocadio. Con mucha claridad mencionan que el *mestre* Paolo es el pintor más importante de la España de su tiempo. Una sorprendente valoración hecha por sus contemporáneos que nos demuestran la gran fama que ya para entonces había adquirido en España el pintor de Reggio.¹⁰⁴

Cabe recordar que cuando Leocadio llegó a Valencia en 1472 el lenguaje pictórico predominante era bastante afín al código flamenco, imperante en casi todas las cortes y reinos de Europa. En España nuestra historiografía ha convenido en denominar como pintura hispanoflamenca la desarrollada aproximadamente en dicho periodo, es decir la que a *grosso modo* se extendió en numerosos talleres hispanos desde 1440 a 1500.¹⁰⁵ En Valencia pintores

¹⁰¹ Mención que recibió de los miembros del Consejo del Ayuntamiento de Castellón el 16 de enero de 1490. Véase SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Iglesia de Santa María de Castellón. El altar mayor*, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, cuaderno 4, 1977, p. 373.

¹⁰² Este retablo ha sido su obra más desconocida porque desapareció en el siglo XVIII, pero gracias a Sánchez Gozalbo (opus cit) podemos dar a conocer los numerosos y valiosos datos que lo envuelven. Martín de Viciara citó el retablo en 1563 (tercera parte de la *Crónica de Valencia*, ed. de 1882, p. 344) y ya dijo de éste que era “el mayor del Reino” y Ponz, en *Viaje de España* (t. XIII, p. 136, de la ed. de 1772), aún lo vio marginado en la sacristía de la Iglesia de Santa María de Castellón. Después la cultura del barroco hizo que aquella obra se perdiese para siempre. Al menos, actualmente nadie tiene noticias de su paradero.

¹⁰³ Para saber más véase TOLOSA L., y COMPANY X., *Apéndice documental. Paolo de San Leocadio en los archivos: reflexiones sobre los documentos de su vida y obra, en Paolo de San Leocadio y los inicios de la pintura española del Renacimiento*, Gandía, 2006, p. 385-494.

¹⁰⁴ Ximo Company no desecha la posibilidad de que el pintor naciera en la cercana localidad de San Leocadio (hoy San Valentino), muy cercano de Reggio, y que posteriormente, hubiera sido bautizado en la mencionada parroquia de San Prospero de Reggio Emilia.

¹⁰⁵ COMPANY X., *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*, Valencia 2007,

como Lluís Dalmau, el Maestro de Bonastre, el Maestro de la Porciúncula, Jacomart y su posible socio Reixach, Bartolomé Bermejo y los Osona, entre muchos otros, tuvieron una preferente predilección por los más crudos e hiperrealistas estilemas hispanoflamencos. No obstante es cierto que también existió siempre un notable interés por las formas suaves y el colorido atenuado procedente de las escuelas italianas. Es decir que desde finales del siglo XIV en Valencia y su reino hubo pintores italianos, como Startina lo que hace pensar que desde antiguo existió una excelente vía de comunicación de ideas y estilos entre las escuelas pictóricas valencianas y las italianas.

Sin embargo, también y desde los inicios del siglo XV Valencia tuvo una predilección (recordemos a Marçal de Sax) por los estereotipos pictóricos del mundo nórdico. No hay que olvidar que Jan van Eyck estuvo en España como embajador y estuvo en Valencia y que Lluís Dalmau viajó a Brujas para aprender el código pictórico flamenco. El cordobés Bartolomé Bermejo activo en Valencia fue considerado como el pintor hispanoflamenco más destacado de la escuela española.¹⁰⁶

Paolo de San Leocadio no pudo influenciar a ninguno de estos maestros, ya que murieron antes de su llegada a Valencia, sin embargo es cierto que en 1448 fecha en la que Jacomart regresa de Italia (Nápoles) donde estuvo trabajando para el rey Alfonso el Magnánimo las maneras italianas estuvieron bien presentes como lo corrobora La Virgen de la Porciúncula del retablo de la Santa Cena del Museo Diocesano de Segorbe que Reixach pudo realizar en 1455 bajo el influjo de Jacomart.

Cabe reseñar que la influencia de Leocadio tuvo sus efectos a finales del siglo XV. Él recibió por un lado las influencias de la moda autóctona (Reixach, los Osona, Bermejo) y por otro lado ejerció una gran influencia en los pintores mencionados y en otros activos como es el caso de Nicolás Falcó, Miquel Esteve, Miquel del Prado, el Maestro de Alzira, y por supuesto sus hijos

p. 194-200.

¹⁰⁶ YOUNG, E., *Bartolomé Bermejo, The Great Hispano-Flemish Master*, Londres, 1975.

dedicados también al oficio de pintor, Felip Pau y Miquel Joan de San Leocadio.

Cuando en 1507 los Hernandos contratan las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, Paolo se encontraba en Gandía, aún así no hay duda de que ambos se emularon mutuamente. En la parte superior del presbiterio de la catedral valentina estaban los ángeles y el apostolado de Paolo de San Leocadio, y en ese mismo presbiterio, no mucho más abajo estaban los compartimentos de los Hernandos de un claro estilo leonardesco. Dos registros pictóricos que se compaginan a la perfección y conviven armónicamente en un mismo espacio. Tanto los Hernandos como San Leocadio y Pagano debieron de aprovecharse mutuamente de ambas grandezas creativas y esta interrelación artística tuvo sus frutos en las obras de Miquel Esteve y Miquel del Prado.

La fecunda actividad de Paolo en Valencia incidió notablemente en las categorías mentales de Vicente Macip (1470-1551), padre de Joan de Joanes, quien realmente relanzó la escuela valenciana del Renacimiento. A pesar de la genialidad de Joanes la base de lo que éste aprendió no es de su padre es de Paolo y los Hernandos. De hecho Chandler Rathfon Post¹⁰⁷ ya escribió en 1935 que tal vez Macip se hubiera podido formar, al menos en un periodo inicial, en el taller del famoso pintor del Reggio. Es definitivamente Joan de Joanes quien consolida y difunde las formas retablísticas y pictóricas a la romana.¹⁰⁸

PAOLO DE SAN LEOCADIO EN VILA-REAL

El año 1497, o como muy tarde 1499, se contrató al pintor para *la factura e pintar de Retaule*¹⁰⁹ del Salvador para el altar de la capilla dels Montull. Según Gil Vicent: “com Pere Montull, el mestre Paolo és un protegit del papa

¹⁰⁷ COMPANY, X., *La época dorada...*, opus cit, 2007, p. 364-409.

¹⁰⁸ ARIAS DE COSSÍO, A.M., *El arte del Renacimiento español*, Madrid, 2009, p. 232.

¹⁰⁹ Citado por VICENT GIL, V., *L'esglesia de Sant Jaume de Vila-real, ESPAIS DE LLUM*, 2009, p. 106.

Alexandre VI. Tots dos han fet la seua carrera i ascens al costat de Rodoric de Borja. Estes circumstàncies van facilitar la primera presencia del Renaixement italià a l'església de Vila-real, en unes dates en què les capelles mes importants es decoren amb retaules de lligams hispanoflamencs, dedicats a Sant Pere i Sant Pau (1479) i a Santa Maria de Gràcia (1487-1495), pròxim al fecund cercle de l'anomenat "Mestre de Perea", actiu a Vila-real per estes dates.¹¹⁰ El retablo se realiza a gusto del comitente, empleando la valenciana formula *de pastera*, con tres tablas (santa Úrsula, el Salvador y santa Eulàlia) principales en el cuerpo central, espiga, polvera i predela.

El 24 de agosto de 1512 se firmó el contrato con el artista para la realización de otra obra, el retablo mayor de la parroquia (del que se conservan 6 tablas), cuya preparación concluirá en 1517, trasladándose el 8 de marzo del mismo año el pintor, su familia y su taller a la villa que fuera creada por Jaume I. Concluyó la obra con 72 años, mostrando la receptividad constatada de su taller, la mutabilidad de su propio quehacer artístico y las novedades pictóricas de su etapa final, mostrando una clara influencia del estilo leonardesco introducido en España por Yáñez y Llanos, así como el uso de unas arquitecturas severas, propias del clasicismo quinientista.

Otra pieza que reside en Vila-real¹¹¹ es el imponente Cristo con la cruz a cuestas, obra que presenta más novedades, como el amor al detalle y el uso del fondo oscuro para realzar la figura y que nada distraiga al espectador de ella, pues tanto por sus dimensiones como por su distribución en medio cuerpo, seguramente se trate de una imagen privada, propio de la *devotio moderna*.

¹¹⁰ VICENT GIL, V., *opus cit*, 2009.

¹¹¹ Belén Blanco y Fernando F. Martínez la ubican en la ciudad, refiriéndose a él como "la más antigua ésta de Vila-real", más su ubicación aparece como "Colección anónima", así que no podemos saber su ubicación real. Vease *Espais de Llum* pag.442.

VICENTE MACIP

También procedente de Valencia, la obra de Vicente Macip llegó a la diócesis de Tortosa. Su pintura en tierras castellonenses es muestra de ese estado entre dos tierras propias de la época que vivió el padre de uno de los más grandes pintores de la historia de nuestra tierra. En estas piezas se observa una amalgama de influencias, desde el gótico internacional, pasando por influencias flamencas e italianas.

Todo ello se aprecia perfectamente en obras como el retablo del Juicio Final y La misa de San Gregorio de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Los Ángeles, en Cortes de Arenoso. Realizado entre 1505-1515, este retablo posee paisajes de corte flamenco, mientras representa arquitecturas clásicas, las cuáles conviven con un regusto gótico. Se trata de un retablo de almas, algo frecuente en el Reino entre los años 1490 y 1530, siendo motivados por la devoción popular ante episodios de pestes y epidemias, estando vinculados a hermandades y cofradías. Así mismo, manifestando la piedad popular eucarística, a la vez que realzando la idea de la muerte y la salvación, estas pinturas fueron importantes anuncios en favor de las misas de difuntos, en un momento donde la voz poderosa de Lutero resuena por toda Europa contra las indulgencias o la transubstanciación. El arte se vuelve político a parte de devocional. El arte al servicio del poder político irá en aumento a medida que avanzamos en los siglos.

De forma casi idéntica, se nos presenta la obra de mismo nombre y mismo autor en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en el municipio de Onda, aunque su emplazamiento original fue la gótica iglesia de la Sangre, maravilloso ejemplo de edificación con arcos diafragma, una de las más antiguas del territorio. La mayor diferencia es que la obra ondense se encuentra completa y que solo hay una gran tabla central, mientras que el mismo tema en Cortes de Arenoso es dividido en tres tablas.

Volviendo a Cortes de Arenoso, a la iglesia parroquial Nuestra Señora de Los Ángeles, otra obra de Vicente Macip nos espera, y de nuevo la dualidad de

estilos es presente, dominando la composición una virgen con niño de influencia italiana (incluso podemos decir a la maera de San Leocadio) mientras el resto de la obra emplea fórmulas propias del hacer falmenco. Se trata de la *Virgen de Monserrat*. Se trata seguramente del remate del retablo de San Vicent Ferrer que conserva el Museo Catedralicio de Segorbe.

JOAN DE JOANES

Nuestra provincia presenta también obras del que sin duda alguna fue la más genuina imagen del renacimiento valenciano, e igualmente sin parangón en los territorios de la actual España: Joan de Joanes.



Retablo de San Antón, Santa Bárbara y Santos Médicos.

El retablo de San Antón, Santa Bárbara y Santos Médicos (1558) de la iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Onda es un bellissimo ejemplo del talento del pintor valenciano. Consta de tres calles de un único cuerpo, rematada la central por un ático, y banco o predela. Tal y como dicen Blanco

Iravedra y Martínez Serrano: “presenta un lenguaje renacentista, apartado ya de las tan difundidas carpinterías góticistas, y evidencia los nuevos gustos del momento; así, los baquetones habituales de separación de los cuerpos han sido sustituidos por columnillas ordenadas y las tracerías, por volutas y motivos vegetales.¹¹²”

Este tipo de obras son curiosas, pues bajo fórmulas puramente renacentistas e italianizantes, presentan temas sumamente explotados en la Baja Edad Media. Se conservan otras piezas del genio que reposa en el nunca concluido panteón de valencianos ilustres en la tumba del Real Convento de Dominicos de Valencia, como el ostentorio con el *Ecce Homo* e Inmaculada Concepción (1540) del monasterio de San Pascual de Vila-real.

Aunque no es del autor, el convento de padres carmelitas del Desierto de las Palmas conserva un Padre Eterno atribuido a su escuela. Este tipo de representación, con Dios con la mano derecha en actitud de bendecir y la izquierda con la bola del mundo rematada con cruz y banderín entre almidonadas nubes, se generalizó entre los pintores valencianos del siglo XVI, especialmente en el círculo de Joan de Joanes. También de su escuela es un *San Vicent Ferrer* (1565) de la iglesia arciprestal de San Jaume, en Vila-real.

El retablo de la Virgen del Rosario (1582) es una bellísima pieza totalmente ya imbuida en las fórmulas renacentistas. Su arquitectura está elejada de los formulismos tardomedievales y ordenada mediante cuerpos cajeados y remates exteriores con columnas de fuste estriado.¹¹³

OTRAS PIEZAS DE LA DIÓCESIS

Una pieza curiosa, por mostrar la pronta influencia de los autores italianos de los ángeles músicos valencianos, es la Asunción de la Virgen (1497), destinado

¹¹² BLANCO IRAVEDRA, B., MARTÍNEZ SERRANO F., “Retablo de San Antón, Santa Bárbara y Santos Médicos”, en cat. expo. *ESPAIS DE LLUM*, Llum de les imatges, 2008-09, p.458.

¹¹³ BLANCO IRAVEDRA, B., y MARTÍNEZ SERRANO F., “Retablo de la Virgen del Rosario”, en cat. expo. *ESPAIS DE LLUM*, Llum de les imatges, 2008-09, p .479.

a cubrir el antiguo órgano de Morella. José Gómez Frechina¹¹⁴ apunta a las relaciones de ésta obra y su pareja, la Natividad, con el *ars nova* de stirpe flamenca, mas la Trinidad rodeada de serafines en rojo y azul oscuro son prueba casi irrefutable del conocimiento de su autor, Martín Torner, de la obra de la Seo de la capital del reino, ciudad donde la documentación sitúa al autor entre 1480 y 1497.



Asunción de la Virgen. Martín Torner.

Bellísima pieza conserva la parroquia de Benicarló, donde puede admirarse La *Mare de Déu del Remei* (Ca. 1510-1512), obra atribuida por Victor Marco García al portugués Pere Nunyes, cuya actividad en Cataluña está documentada entre 1513 y 1554; Victor Marco apunta también a la posibilidad de que la obra proceda del convento de trinitarias del Remedio de Valencia, si bien no existe, como el mismo indica, ninguna prueba documental que abale tal episodio.

¹¹⁴ GÓMEZ FRECHINA, J., "Asunción de la Virgen", en cat. *PULCHRA MAGISTRI, L'esplendor del Maestrat a Castelló*, Llum de les imatges, 2014, p. 466.



Virgen de los Remedios. Pere Nunyes.

En La Jana encontramos una interesante obra atribuida a un seguidor del estilo de los Hernandos, Miguel Esteve, documentado en Valencia entre 1510 y 1528. Esteve no solo siguió el estilo de los autores del retablo mayor de Valencia, sino que según muchos fue colaborador de estos en la ejecución de tal obra.¹¹⁵ La obra de la iglesia parroquial de San Bartolomé del municipio de La Jana recibe el nombre de Las dudas de san José y se desarrolla en un espacio arquitectónico de gusto renacentista, abriéndose al exterior por la parte derecha de la obra aprovechado para incluir un paisaje de corte italiano.

¹¹⁵ MARCO GARCÍA, V., *opus cit*, 2014, p. 458.



Las dudas de San José. Miguel Esteve.

El Retablo del Bautismo de Cristo (1520-1530) que alberga la iglesia parroquial de San Bartolomé de Atzeneta del Maestrat nos presenta esa fusión entre el nuevo arte italiano y las últimas reminiscencias góticas (presentes en el trabajo de carpintería de los marcos y su dorado). La obra es atribuida a Vicente Desi, iniciador de la más importante saga de pintores del Renacimiento tortosino.

En el ámbito de la diócesis de Tortosa debemos de subrayar la presencia de destacados artistas en la misma ciudad de los cuales tenemos noticias gracias a interesantes hallazgos documentales que han permitido conocer a fondo las características de algunas obras desaparecidas y del trabajo de la madera en la denominada ciudad.¹¹⁶ Es el caso de Pere d'Orpa, de cuyo origen flamenco nos habla Mercedes Gómez Ferrer¹¹⁷ en el boletín de la Castellonenca de Cultura y el cual residiendo ya en Sant Mateu y habiendo realizado el retablo mayor de dicha población, fue llamado a elaborar el tabernáculo del altar mayor de la catedral tortosina.¹¹⁸

¹¹⁶ MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.H., *L'escultura i el treball de la fusta a la Tortosa del Renaixement: algunes notes documentals*, Castellón, B.S.C.C., 2007, p. 123-130.

¹¹⁷ GÓMEZ FERRER, M., *Sobre los inicios del escultor Pedro Dorpa en Valencia (act.1545-1586)*, Castellón, B.S.C.C, 2004.

¹¹⁸ MUÑOZ J.H. i SALVADOR J.R., *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna. Tortosa: Cooperativa Gràfica Dertosense*, 68-70

Gracias a un documento reproducido en el apéndice documental nº 3,¹¹⁹ sabemos con todo lujo de detalles cómo era el tabernáculo del altar mayor de la catedral. Era un mueble destinado a guardar la Eucaristía y que medía unos tres metros de alto, tenía cinco figuras elaboradas en relieve (el Salvador, San Pedro, San Pablo, San Agustín y Santo Tomás) de unos 75 centímetros de altura cada pieza. El lugar donde se situaba esta pieza era en la parte posterior del retablo mayor, posiblemente en la zona de la girola.

A pesar de la inexistencia de ejemplares conservados, gracias a la documentación fotográfica se puede abordar una sistematización de los retablos castellonenses que preceden el siglo XVII, como antecedentes¹²⁰ inmediatos del barroco posterior. En la segunda mitad del siglo XVI el retablo es heredero de una tradición proclive a la arquitectura, tendente a una temática de imágenes esculpidas o pintadas distribuidas en las fornículas. Entre los casos más tempranos cabe mencionar el caso de Sant Mateu (1557), el más renacentista con claras concomitancias con el de Poblet. En la misma línea interpretativa es el de Vinaròs (1566). El de Burriana más retardatario (1620), introduce un nuevo sentido volumétrico que falta en Sant Mateu, expresado por la sustitución de pilastras por columnas y el resalte de los entablamentos sobre éstas.

¹¹⁹ publicado en MUÑOZ J.H. i SALVADOR J.R., *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna. Tortosa: Cooperativa Gràfica Dertosense.*

¹²⁰ PALOMERO PARAMO, J.M., "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento", *Imafronte*, 1987, p. 51-84.

4. EL RETABLO ROMANISTA Y VIGNOLESCO. **MORFOLOGÍA Y CONFIGURACIÓN**

Los fieles del siglo XVI habían encontrado la exacta representación visual de sus aspiraciones religiosas. En el barroco veremos proliferar las grandísimas, imaginativas y riquísimas composiciones retablísticas. La artificiosidad y el progresivo colosalismo del retablo barroco contribuyen a enmascarar una situación de crisis generalizada mediante una imaginería rica y desbordante, pletórica de brillo y efectismo. En la construcción de los retablos intervinieron las autoridades eclesiásticas deseosas de renovar todo lo referente al culto católico, materializando esas aspiraciones por medio de iniciativas personales y mediante un riguroso control a través de visitas pastorales o de las instrucciones sinodales. El arte se volvió devocional, propagandístico y pedagógico. Los escultores y pintores de la Edad Media y del Renacimiento pretendían enseñar las doctrinas e historias religiosas a través de la fascinación de las imágenes. En los siglos XVI y XVII, los artistas colaboraban con la iglesia para convertir el arte en un método psicológico infalible para convencer a los fieles que su fe era, sin género de dudas, la verdadera. Para tal función, los retablos jugaron un papel fundamental, ya que con ellos la iglesia tenía un gran aliado. Eran la gran pantalla visual que los fieles se encontraban solo cruzar la puerta del templo, y desde lo lejos podían

contemplar y quedar deslumbrados de la grandilocuencia, escenografía y teatralidad que les invadía.



Retablo basílica de El Escorial.

Pero la piedad barroca no es solo subjetiva, es también colectiva y popular, punto de partida de la devoción que se proyecta sobre los rezos, la música y la ornamentación. Esto suponía un paso decisivo desde lo individual a lo colectivo cuyo escenario sería la liturgia, las procesiones, el culto a los santos, las nuevas devociones, es decir, aspectos de la vida religiosa del pasado que quedaron plasmados en el diseño de los retablos. En su iconografía se estableció un sistema de valores visuales semejante al de la oratoria sagrada en la que subyacía una sencilla fórmula: escuchar y mirar. Es así como surge la tipología de retablo catequético,¹²¹ cuya finalidad era completar la enseñanza que se impartía desde los altares y la catequesis. Se trata de un tipo de retablo que se adecua a los postulados del Concilio y que tuvo como prototipo el retablo de la basílica del Escorial (1563-1584) y el retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-1584).

A partir del retablo de la basílica del Escorial¹²² veremos cómo progresivamente la concepción morfológica del retablo adquiere nuevos tintes. Lo importante era la imagen, bien pintada o esculpida y en el esqueleto del retablo se multiplican encasamientos, tableros, nichos y hornacinas, dispuestos en cuerpos y calles, de tal forma que los elementos arquitectónicos como las columnas, frontispicios y entablamentos solo son el marco que cobija la pintura o escultura (en relieve o bulto redondo) para transmitir el mensaje católico, representando de forma realista y emotiva las historias de los personajes.

Estas dos grandes obras (la de Astorga y el Escorial) asientan las bases de la tipología de retablo que se realizará en la primera mitad del siglo XVII. En la época en que estos retablos fueron concebidos, último tercio del siglo XVI, se caracteriza por la influencia del manierismo romano clasicista y monumental.

¹²¹ La tesis defendida por los teólogos de los siglos XVII y XVIII acerca de la coronación de Cristo en la Eucaristía planteó una nueva visión de este tema, alentada por la catequesis romana que consideraba a Cristo como profeta, predicador y rey, por los sermones contemporáneos en los que se defendía la poética tesis de que Cristo era un rey que había escogido como trono el altar (Adelman, J.A., " Der Barockaltar als Bedeutungsträger von theologie un Frömmigkeit" en *Der altar des 18 Jahrhunderts Das Kunstwerk iind denkmalpfegerische Aufgabe*; Municli, 1978)

¹²² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El retablo barroco* en Cuadernos de Arte Español, nº 72, Madrid, Grupo 16, 1992, p. 6.

Algunos artistas del momento habían viajado a Italia para formarse, descubrir y aprender nuevas técnicas. Muchos realizaron copias y bocetos (estampas) de Miguel Ángel, Volterra, Vasari, como es el caso de Gaspar Becerra, cuya valiosa colección le sirvió de guía para todas sus obras, como es el caso del retablo de Astorga. Felipe II fue un gran impulsor del renacimiento clasicista y fue en la órbita de este rey donde el diseño de retablo contrarreformista maduró. Al fin de cuentas los diseños de Juan de Herrera para el retablo mayor del Escorial sirvieron de arranque a la nueva era de las trazas que llamaríamos “universales” para la retablística. Así pues el esquema de retablo predominante de la primera mitad del siglo XVII responde al prototipo escurialense. Se caracteriza por el equilibrio de horizontales y verticales, adaptándose habitualmente a la cabecera plana, lo que impone una planta rectilínea. No siempre iba a ser así ya que muchos de estos retablos tenían que adaptarse a una cabecera poligonal de origen gótico. Los intercolumnios suelen tener nichos para estatuas. Cuando en lugar de pinturas se emplean relieves, se alojan en el interior de portadas cubiertas con frontones. Es el tipo de retablo llamado romanista, clasicista o contrarreformista.

Aunque de fecha muy temprana, los retablos que realizó Pere Dorpa y su círculo para las poblaciones de Sant Mateu, Vinaròs y Burriana corresponden a esta tipología. Es decir, a la tipología del retablo romanista.¹²³ La actividad sucesiva en Sant Mateu de los maestros escultores Juan de Salas, Jaume Galià y Pere Dorpa constituyen un importante episodio por su influjo en algunas obras de la Plana y de la provincia de Castellón. El retablo de Sant Mateu (1537-1559) constituye la primera interpretación monumental escultórica “a la romana” de toda nuestra geografía y sirvió de punta de lanza para introducir las nuevas formas renacentistas en nuestro territorio. Tal y como indica Milián Boix¹²⁴ los nuevos modelos incorporados derivan de Forment donde se había formado Salas y se hallan en la línea interpretativa de los modelos de retablo catequético tan difundido posteriormente. Estos retablos, que podríamos considerar pro-contrarreformistas o pro-catequéticos tenían una combinación

¹²³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Tipología e iconografía del retablo” en *B.S. A.A.*, 1964.

¹²⁴ MILIÁN BOIX, M., *Inventario Monumental Dertusense*, manuscrito inédito 1933-35.

de temática profana y religiosa. El paganismo se compaginaba con los elementos de la antigüedad clásica: grutescos y mitología con las formas esencialmente cristianas. Un lenguaje correspondiente a los momentos previos y coetáneos de la implantación de las disposiciones tridentinas que mantuvieron estas propuestas desde el último tercio del quinientos hasta bien entrado el siglo XVII. Con la consecución del retablo de Burriana en el último cuarto del siglo XVI era más que evidente el deceso de la tradición bajomedieval. Esta nueva tipología romanista¹²⁵ se introdujo desde el norte como ya hemos dicho, a través de los territorios diocesanos de Tortosa e influyó en las comarcas de Castellón en la elaboración de templos, retablos y esculturas.

El modelo catequético y vignolesco se difunde en estas tierras con toda su plenitud con los retablos de Vilafranca del Maestrat (1596-1608) y el conservado de Vilafamés (1640), ambos trazados por Agustín Sanz de Morella y ejecutados por Bernart Monfort.¹²⁶ Como señaló Azcárate,¹²⁷ la traza seguida por los retablos romanistas parte del modelo desarrollado en Astorga por Gaspar Becerra y el retablo del Escorial y cuya estructura clasicista de simples líneas arquitectónicas que destacan con claridad será difundida hasta bien entrado el barroco pleno.

En el retablo vignolesco la disposición de los diversos elementos arquitectónicos de la mazonería se adapta a un sistema ortogonal “de casillero”, cuyas proporciones dependen en gran medida de la capacidad económica del promotor, aunque también suelen venir determinados por la planta y alzado de la superficie donde deben de ser asentados. Su cronología abarca los años comprendidos entre 1590-1660. Los conjuntos de mayor tamaño se distribuyen en banco, dos o tres cuerpos, de tres o cinco calles y ático. En la fase más temprana del romanismo castellanense se emplea la

¹²⁵ GARCÍA GAINZA, M.C., “El retablo romanista”, *Imafronte*, 1987-88-89, p. 85-98.

¹²⁶ VILAPLANA, D., “Gènesi i evolució del retaule barroc” en LLOBREGAT, E. e YVARS, J.F., *Hª de l'art al País Valencià*, vol II, València, Tres i Quatre, 1988, p. 210 y ss.

¹²⁷ J.M. de AZCÁRATE, *La escultura del siglo XVI*, Madrid, 1958, p. 173.

superposición de los órdenes clásicos, aunque progresivamente se aprecia una tendencia al empleo de columnas corintias de capitel vigolesco. En el cuerpo del retablo se emplean asimismo retopilastras, de los mismos órdenes que sus respectivas columnas. Los encasamientos donde se sitúan las figuras de bulto y los relieves, presentan escasa profundidad, predominando los de fondo plano. Sobre cajas y marcos se sitúan frontones, cuya variada tipología evoluciona desde los triangulares y curvos simples, a los partidos, mixtilíneos y avolutados. En las partes altas además de los frontones se desarrolla un variado repertorio de motivos decorativos que incluye pináculos, pirámides, jarrones, figuras de bulto a plomo sobre las columnas, sectores de frontón simple o avolutados. La columna romanista por excelencia en los territorios del norte de Castellón es la de fuste estriado, en ocasiones su tercio inferior abocelado. A partir de la primera década del siglo XVII se introduce el soporte más habitual de los retablos romanistas: la columna de fuste entorchado.

Tal y como puntualizó Santiago Sebastián,¹²⁸ el siglo XVI fue el de las correspondencias, ya que el hombre de esta época basó su conocimiento en la asociación de una forma de lenguaje con otra para alcanzar la unidad de palabras y cosas, combinando para ello las palabras con las imágenes. La práctica artística se intelectualizó y el dirigismo por parte de la jerarquía eclesiástica se hizo más fuerte que nunca. Los teólogos de Trento, cuando detectaron que el arte estaba siguiendo un camino equivocado, empezaron a sugerir nuevos temas y procedimientos artísticos. Se proponía en el ámbito pictórico y escultórico un arte realista, muy próximo a la vida mundana y menos sofisticado, cuyo mayor exponente será el barroco realista de Caravaggio. Juan Sarinyena y Francisco Ribalta se acomodaron a estos nuevos postulados contrarreformistas. La imagen delicada y serena que ofrecían las obras de Juanes era sustituida por la representación de la vida terrena y mundana. Los rostros de los personajes representados dejaron de ser idealizados por el artista, el cual los mostrará macilentos, viejos, incluso enfermos. De esta manera, los fieles se sentían más cercanos al mundo espiritual, acercando el mundo místico al terrenal. Podían pensar que si los

¹²⁸ SEBASTIÁN, S., *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1995.

santos, los apóstoles y personajes evangélicos tenían el mismo aspecto que podía tener cualquiera de ellos, se acercarían más al terreno religioso y todo aquel que siguiera las pautas establecidas por el Concilio podría aspirar a la santidad. Los cambios en la forma de entender la religión trajeron consigo una adaptación de los talleres, ya que tenían que amoldarse a las nuevas directrices. Algunos obradores pervivieron, pero otros tuvieron que cerrar sus puertas.

4.1. EL PROCESO DE BARROQUIZACIÓN DE LOS TEMPLOS

El retablo es un añadido al programa general arquitectónico. Una catedral gótica como la de Gerona puede hacerse barroca por sus retablos; es más, la arquitectura española es mínimamente barroca por sus estructuras: lo es por sus retablos. Un ejemplo cercano es el de Santa María de Morella donde podemos decir que se procede a una barroquización del templo¹²⁹ a partir de la construcción del retablo mayor en 1685. Otro elemento muy importante que contribuyó a dicha barroquización fue la construcción del órgano entre 1717 y 1720. Fue contratado con Francisco Torull y la caja fue realizada por Vicente Dols.¹³⁰ La policromía azul, blanca y dorada imitando mármoles, las guirnaldas y las cabezas de querubines, pero sobre todo la cornisa ondulante, dotan a esta obra de una delicadeza y a la vez de una audacia compositiva considerable. Paralelamente a la remodelación de la capilla mayor, a los intentos de renovación del coro y a la construcción del nuevo órgano, cada una de las cofradías ponía el máximo interés en la renovación de las sus capillas. Así pues, en 1678 Vicente Dols había realizado el retablo de las Almas¹³¹ datado en 1678 y en 1718 el mismo escultor se adjudica la remodelación de la

¹²⁹ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Diputación de Castellón, 2004, p. 276.

¹³⁰ En una de las obras realizadas en el órgano se encontró en el secreto una nota que señalaba que habían participado el escultor Vicente Dols y "el obrer de la villa y fuster Josep Ayora", MILIÁN MESTRE, M., "Orgue de Morella", *Orgues del País Valencià*, VI, abril 1980.

¹³¹ OLUCHA MONTINS F. y ALLEPUZ MARXÀ X., *Quatre-cents anys de l'església parroquial de Vilafamés.*, 2012, p.34.

capilla del Rosario.¹³² En 1723 se iniciaba la remodelación de la capilla del Carmen cuya obra fue realizada por el ya afamado Vicente Dols¹³³ y el albañil José Ayora. Es en esta capilla donde mejor se aprecia la peculiar simbiosis entre lo barroco y lo gótico, con la bóveda estrellada rellena con yeso simulando lunetos, en una composición que recuerda el presbiterio de la catedral de Valencia. Morella representa sin género de dudas uno de los ejemplos más notables del deseo de ornar un templo gótico con elementos barrocos.

Otra muestra de ello es lo que acontece en la iglesia de Santa María de Castellón, la cual se consagró en 1594¹³⁴ (aunque su origen es finales del XIII). A lo largo del siglo XVII el templo fue objeto de importantes modificaciones, pero la verdadera renovación de la iglesia se produjo en 1683, con un revestimiento completo que ocultó su estructura gótica.¹³⁵ La renovación barroca culminó con la construcción del nuevo retablo mayor por Julio Leonardo Capuz.

El contagio de renovación llega también a la iglesia de Sant Jaume de Vila-Real. Indudablemente la finalidad de implantar una política de decoro y embellecimiento de las iglesias está muy presente en todas las actas de las

¹³² A.H.E.M., *Llibre de la confradía del Roser*, 1606-1776 s/p.

¹³³ La labor de albañilería estaba terminada en 1726, desde ese año hasta 1732 realizó la labor de talla Vicente Dols y también ese año se encargaba Agustín Campos del dorado. En 1733 se pagaban los cuadros para adorno de la capilla al pintor Hilario Zaragoza. Las labores del dorado no finalizarían hasta 1744. En 1774 se contrataron las imágenes de la Virgen, Santa Teresa y San Simón realizadas por Manuel Domenech y doradas por Joaquín Oliet. A.H.E.M., *Llibre dels comptes donats per los clavis e majors de Nostra Señora del Carme y de capitols*, s/p.

¹³⁴ Sobre esta iglesia véase GIL SAURA Y., *opus cit*, 2004, p. 278-279; PEYRAT Y ROCA, A., *La Iglesia Mayor de Castellón de la Plana*, Castellón, 1894; SANZ BREMOND BLASCO, M., "La iglesia de Santa María de Castellón", *B.S.C.C.*, 1944-1957; TRAVER TOMÁS, V., *Antigüedades de Castellón de la Plana: estudios histórico-monográficos*, 1958; MONSONÍS MONFORT, M., *Santa María de Castelló, una església per a un poble*, Castelló, 1997.

¹³⁵ El arquitecto Vicente Martí encargado de la reforma del templo en 1869, antes de eliminar el revestimiento barroco hizo un dibujo en el que se representa el templo antes y después de la renovación. El dibujo localizado por David Vilaplana nos ayuda sobremanera a conocer el alcance de este revestimiento. VILAPLANA ZURITA, D., "El arquitecto Vicente Martí y su proyecto neogótico para la catedral de Castellón", *B.S.C.C.*, 1990, P. 345-355. Ver dibujo en el boletín.

visitas pastorales del obispo Pere Manrique desde 1601-1604.¹³⁶ Las actas de las visitas de los obispos de Tortosa a la iglesia nos muestran como la *visitatio rerum* toma fuerza e importancia desde la primera mitad del siglo XVII.¹³⁷ El resultado en Vila-Real fue la barroquización de la iglesia gótica, visible en las sucesivas reformas de las capillas, en las cuales se consagran nuevos altares. En el año 1658 se contabilizan 18 altares.¹³⁸ Las advocaciones a las cuales se dedican estos altares van dejando paso a un santoral nuevo con el cual se refuerzan las devociones populares de culto mariano y eucarístico. Como muestra, la creación de los altares del Rosario en 1553 y el de Montserrat en 1614 o la Purísima¹³⁹ de 1651. En el caso del culto eucarístico sobresalen la capilla de San Pascual Baylón¹⁴⁰ realizada entre 1676-1686 y la de la Comunión. Así al lado de un santoral tradicional aparecen nuevas advocaciones que se popularizan con el impulso de las cofradías.¹⁴¹

En cierta medida las catedrales e iglesias españolas no se encontraban en las condiciones más idóneas para ello, pues su concepción desde la Edad Media les había convertido en unos modelos de iglesia para clérigos y no para laicos, al reservarse los cabildos los espacios del presbiterio y del coro. Aunque las monumentales rejas de ambos espacios eran pantallas transparentes que permitían ver las evoluciones del ritual, los fieles fueron relegados a los

¹³⁶ A.P.V.r. I, f, 10v, 13.

¹³⁷ Vicent Gil Vicent (LLUM DE LES IMATGES/ 2008-9) señala que no se debe de exaltar en exceso el cambio tridentino y que debemos eliminar el esquema de un antes y un después de Trento. Muchas de las reformas son el resultado de las constituciones provinciales y sinodiales y la práctica de la visita pastoral desde la segunda mitad del siglo XIV. Para saber más véase LUIS MONJAS MANSO, *La Reforma eclesiàstica i religiosa de les diòcesis de la Tarraconense al llarg de la Baixa Edat Mitjana* (a través dels qüestionaris de visites pastorals). Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari d' Història Jaume Vicens i Vives, 2005.

¹³⁸ A.P.V.r. Visites, I, f, 138.

¹³⁹ *Item, fonch notat per lo dit consell que de huy avant (4, decembre, 1651) se solemnize la festivitat de la Inmaculada Concepsió tots los anys per compte de dita vila...". El 8 de desembre de 1752 se la proclama patrona de Vila-real.* A.M.V.r., MC, 69bis, 13v.

¹⁴⁰ En el año 1692 se canoniza al beato San Pascual Baylón, asimismo en las visitas pastorales de los años 1676, 1685 y 1686 ya se lo consideraba santo: *Altare San Paschalis de Baylón...se troba fent la capella per a dit Sant per ço dit visitador exorta als menestrals de la present vila procuren quant antes acabar aquella.* A.P.V.r, Visites, 1, f. 156.

¹⁴¹ GIL SAURA, *opus cit.*, 2005.

espacios adyacentes o a los trascoros¹⁴² en los que se levantaron retablos o soluciones constructivas que suplían las carencias colectivas de los altares mayores catedralicios. La genial anticipación de Siloé en la catedral de Granada o las inteligentes disposiciones ideadas por Juan de Herrera para Valladolid pretendían borrar ese alejamiento. En otras iglesias, especialmente tras la difusión del modelo jesuítico, era más fácil adoptar las nuevas orientaciones culturales, pues hasta las iglesias monásticas idearon los coros en alto para garantizar el normal desarrollo del rezo comunitario. Todas estas disposiciones trajeron consigo la nueva misión jerárquica atribuida a las capillas mayores y a la visión sin interrupciones del retablo eucarístico.

No cabe duda de que al llegar a las últimas décadas del siglo XVI los templos españoles de origen medieval habían sido ya dotadas de sus retablos, tanto del mayor como de las capillas secundarias y de que serían de buena calidad y formato; desafortunadamente no quedan ejemplos en el territorio que nos ocupa, solo algunas piezas sueltas. Peor suerte han tenido los retablos de las capillas laterales que fueron en su mayoría sustituidos a lo largo del tiempo por otros nuevos, más modernos y vistosos, que han hecho desaparecer los anteriores o trasladarlos a otros templos o lugares para terminar ahora, la mayoría de lo subsistente, en los museos parroquiales, diocesanos o catedralicios.

Sin embargo había aún muchas iglesias iniciadas a finales del gótico o ya en el Renacimiento que para los años de comienzos del siglo XVII carecían de retablos o no contaban con todos los deseados y por lo tanto podían convertirse en idóneos receptáculos de novedades. De hecho, a partir de 1670, en los territorios de la diócesis se concreta en el terreno artístico el deseo de concluir el ornato interior de los templos debido a la recuperación socioeconómica que se produce en este periodo. La actividad desplegada en varios campos es intensa, movidos no por la estricta necesidad, sino por el deseo de dotar a las fábricas de obras suntuosas, en la medida de sus

¹⁴² En las catedrales y colegiatas un elemento intermedio -el trascoro- se interpone entre fachadas y retablo. RIVAS CARMONA J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1994.

posibilidades y acordes a la estética del momento. La iglesia gótica de Santa María de Morella, como ya se ha dicho. que se había empezado a construir en 1265,¹⁴³ fue objeto durante los siglos XVII y XVIII de una intensa remodelación que presenta la peculiaridad de no obedecer a un único programa constructivo, sino que toma forma en iniciativas sucesivas de la villa – en lo que respecta al retablo mayor y de las diferentes cofradías – en cada una de las capillas- . Esta etapa de recuperación económica se truncó con la Guerra de Sucesión.

¹⁴³ Sobre este templo véase TORMO E., “Iglesia parroquial de Santa María de Morella” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1, 1927; MILIÁN BOIX, M., *La Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor de Morella*, Morella, 1966; GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Diputación de Castellón, Castellón, 2004, p. 273-276.

5. LOS RETABLOS BARROCOS. TIPOLOGÍA Y EVOLUCIÓN

En cuanto al aspecto religioso, como se ha dicho en repetidas ocasiones, asistimos en estos momentos a una etapa de crisis con la Reforma Protestante emprendida por Lutero y continuada por otros líderes que dan un serio golpe a la unidad tradicional de la Iglesia Católica. No obstante, la reacción de ésta, como es sabido no se hizo esperar. La Contrarreforma para combatir al “enemigo” protestante va a tener gran influencia en todos los aspectos, pero sobre todo en el campo del arte.¹⁴⁴ En este marco de circunstancias es donde aparece el arte Barroco. Esta nueva tendencia artística, aunque evoluciona de su predecesora, el Renacimiento, poco a poco va a cambiar, de tal forma que se antepone a aquella de manera contundente.

La iglesia católica después del Concilio de Trento (1545-1563), fue renunciando a las naciones protestantes y estableció una férrea disciplina moral en los estados que permanecieron en el catolicismo. Para ser convincentes, actuaron con la evidencia de la posesión de la verdad, verdad que sustituyó a la idea de belleza que imperaba en el Renacimiento. Tanto en la pintura como en la escultura nos hallamos en una reducción de iconografías, las cuales no daban lugar a ninguna interpretación ni lectura de lo representado. Al pueblo, al creyente, se le ofrecía todo formado y hecho, con una teatralidad tan deslumbrante que, cegado por los dorados de los retablos y el complicado lenguaje visual, no dudaría más. La verdad se hallaba en el lugar donde se pudiera producir tanto poder, sensación de potestad y dominio. De hecho, el poder moral y económico de la iglesia católica, en aquellos estados que le eran fieles, era enorme, y esta circunstancia lo convirtió en el cliente más poderoso del arte.

¹⁴⁴ WEISBACH, *El Barroco arte de la Contrarreforma*, ed. Española, Madrid, 1942.

Hay que indicar que durante el periodo barroco¹⁴⁵ la escultura ésta subordinada a la decoración, de ahí que fue en el arte del retablo donde se consiguieron los mayores logros, de modo que el retablo escultórico fue uno de los géneros más destacados, llegando a desplazar a los retablos pictóricos, como veremos a continuación. Los retablos se convierten en este periodo en elementos fundamentales del adorno de los templos y es en el arte del retablo donde la escultura barroca castellanense se manifestará con todo su esplendor.

Antes de adentrarnos de lleno en nuestro ámbito de estudio hemos considerado oportuno indicar lo que ocurre a nivel nacional para poder así referirnos a lo que acontece en los territorios que nos ocupan. De hecho tanto el Reino de Valencia como la diócesis de Tortosa se verán insertos en todas estas corrientes estéticas y dogmáticas que de algún modo conforman su historia del arte.

Como venía ocurriendo desde la Baja Edad Media en toda España, en el siglo XVII el retablo era el producto por excelencia del mercado de las artes plásticas, un instrumento integrador de las habilidades artísticas y el soporte canalizador de la representación de conceptos religiosos a través de técnicas teatrales. No debe olvidarse que el retablo barroco, por encima de ser una pieza de mayor o menor calidad artística, ha de considerarse como un mueble litúrgico destinado a desempeñar una función de carácter devocional, cultural y religioso (y de identidad político/religiosa). Las cofradías y los gremios y la capacidad de la Iglesia contrarreformista movilizaron muchas voluntades y muchos capitales -de los laicos, pero también de los párrocos locales, de los canónigos, etc- a favor de la ornamentación de los lugares de culto, el ritmo de la producción de retablos fue muy alto. La Iglesia, a través de varias estrategias (control diocesano, visitas pastorales, iniciativas ejemplarizantes de canónigos y párrocos), logró convencer a los fieles de la necesidad de cuidar y adornar los espacios de culto como un mandamiento espiritual y un cumplimiento de fe obligatoria, una poderosa forma de proclamar la fe y una obra piadosa de gran

¹⁴⁵ RAMALLO ASENSIO, J.M., "El retablo barroco en Asturias", *Imafronnte*, 1989.

eficacia de cara al objetivo supremo de salvar las almas y propiciarles una estancia poco penosa en el purgatorio y justificar la expulsión de los moriscos en el caso del Reino de Valencia. Estas reflexiones ponen de manifiesto la importancia del retablo como elemento imprescindible del santuario cristiano. Como cualquier obra de arte es síntesis de formas y de significados. Muchas de las orientaciones metodológicas introducidas por la historiografía germánica, dada la espectacular escenografía de los altares del catolicismo centroeuropeo, han basado el estudio del retablo en el valor concedido al mismo como masa parlante que domina el espacio. Para Adelman¹⁴⁶ éste fue uno de los valores más notorios. La jerarquización impuesta en el diverso valor concedido al retablo mayor y a los secundarios, a los que se considera subordinados al principal, le llevó a plantear una consideración de los mismos como reflejo de la concepción monárquica del estado, ya que el altar mayor, desde la sugerencias tridentinas como lugar de custodia del Sacramento, había adquirido la función simbólica del trono de Dios.

El arte barroco es un arte dirigido a la totalidad de la sociedad, sus fines pedagógicos tienden a educar tanto la religiosidad popular como las altas esferas nobiliarias. Su adoctrinamiento, en palabras de Maravall, “no es por vía del razonamiento, sino de adhesión afectiva.”¹⁴⁷ No en vano el retablo docente o llamado también catequético, fue el más numeroso y abundante durante las primeras décadas del siglo XVII como reflejo todavía del reciente Concilio Tridentino. Lo importante era la imagen- pintada o esculpida, en relieve o bulto redondo- , que representaba de la manera más realista y emotiva los ciclos biográficos de los personajes. Para ello se multiplicaban los encasamientos, los tableros, los nichos y las hornacinas dispuestos en cuerpos o pisos horizontales y calles verticales. El arte religioso encontró en la cooperación de todas las artes, plásticas y escenográficas, la mejor forma de llegar al fiel y convirtió al retablo en el mejor aliado para ello. Los efectos y recursos acuñados por la iglesia y canalizados por la clientela religiosa son entre otros

¹⁴⁶ ADELMANN, J.A., “Der Barockaltar als Bedeutungsträger von theologie un Frömmigkeit” en *Der altar des 18 Jahrhunderts Das Kunstwerk iind als denkmalpflegerische Aufgabe*, Minicli, 1978.

¹⁴⁷ MARAVALL, J.M., *La Cultura del Barroco*, Barcelona, 1983.

los siguientes: en primer lugar se recomendaba a los entalladores y ensambladores dedicación y consagración absoluta a la decoración y a la estructura arquitectónica del retablo. A continuación se exigía al escultor y al pintor claridad expositiva en las composiciones, honestidad, respeto y decoro en el tratamiento de las imágenes, rigor iconográfico en la representación de los temas e intencionalidad emotiva en esculturas, lienzos y relieves, ya que las historias debían de mover y provocar la devoción del fiel, despertando un estremecimiento compasivo en su estado anímico al acentuar lo expresivo y emocionante, principalmente cuando se trata de escenas relativas a la pasión de Cristo o al martirio de los santos. En los asuntos de la Virgen bastaba con estimular la devoción a través de su gloria y alabanza.

El retablo era la tipología que concentraba los trabajos de ensambladores, escultores, pintores y doradores obligados aún a una escrupulosa división de funciones por unas estrictas reglamentaciones gremiales que no empezarán a resquebrajarse hasta finales de siglo: no es hasta 1680 que los escultores conseguirán el Real Privilegio que les permitirá independizarse de los carpinteros, que hasta entonces controlaban con ellos el dinámico mercado del retablo.

En general nuestros artesanos y sus clientes se mantuvieron fieles a un concepto de retablo enraizado en la Baja Edad Media aunque paulatinamente monumentalizado: grandes pantallas de madera, articuladas según un esquema reticular que organizaba los núcleos figurativos, ya fuesen imágenes, ya tablas o relieves. Un escenario celestial sucedáneo, en el cual coexistían las muestras de las devociones arraigadas en la comunidad local y los grandes temas y mensajes de la teología católica, representados en este tipo de productos con una clara vocación moralizante y catequética. En efecto, cada retablo era una ficción sobrenatural en la cual convivían las formas de espiritualidad de los fieles, las más inmediatas y pragmáticas, más vividas y verídicas, ligadas a la historia de la localidad, a sus vicisitudes, a un santoral “de cabecera”; y el discurso más especulativo y abstracto de la Iglesia institucional del tiempo de la Contrarreforma, más interesado en la homologación espiritual, en la proclamación de la Eucaristía y los sacramentos

o del papel de María en la tarea de la Salvación, muchas veces a través de la promoción de cofradías como las del Rosario.

5.1. LOS RETABLOS DEL SIGLO XVII. LA TIPOLOGÍA RETICULAR Y EL BARROCO PURISTA O CLASICISTA

El siglo XVII es un siglo muy completo por lo que al arte del retablo se refiere. Durante este periodo encontramos lo que se ha denominado en el lenguaje del retablo la tipología reticular.¹⁴⁸ Se trata de retablos convertidos en grandes pantallas de madera, moduladas según un esquema reticular que organizaba los núcleos figurativos ya fuesen imágenes, tablas o relieves. Corresponden a esta tipología el retablo de la iglesia del monasterio de Benifassà, los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Cabanes, Burriana y Vilafranca y el retablo mayor de la ermita de San Vicente de Lluçena, entre otros. Otra modalidad de origen tardomedieval era la italiana¹⁴⁹ constituida en base de un núcleo figurativo -figura, tabla, tela pintada, o en forma de tríptico- que solía utilizarse en retablos pensados para capillas laterales u oratorios pequeños, y muchas veces surgidos de iniciativas particulares o personales. Nuestra zona ofrece ejemplos tales como el retablo de la ermita de la Virgen de los Socorros de Càlig, el de San Jaime de la iglesia parroquial de Bel, el de la ermita de San Miguel de Albocàsser, el de la Virgen del Rosario de Cortes de Arenoso y el retablo que Juan de Juanes realizó para la iglesia parroquial de Onda.

La retablística de esta zona ofrece soluciones muy variadas y presencia cambios muy substanciales a lo largo del siglo XVII. Hasta entonces los retablos eran poderosas retículas articuladas por medio de un sistema arquitectónico “vignolesco”, guiado aún por el que para nuestros artesanos retablero fue su “manual” de gramática de arquitectura clásica. Ciertamente, e

¹⁴⁸ MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, t.2, Espasa-Calpe, Bs. As., 1943, p. 180.

¹⁴⁹ BOSCH VALLBONA., J., *Por la Historia de los retablos del siglo XVII en Cataluña. Un itinerario*, Universitat de Girona.

independientemente de la opción elegida para la composición de la trama, su sistema arquitectónico seguía el dictado de *La Regola de Giacopo Barozzi da Vignola* (1562), el manual de caligrafía clásica para los escultores locales. La influencia de este tratado fue tal que a partir de entonces el retablo “a lo romano” adquirió el calificativo de retablo vignolesco.¹⁵⁰ La documentación catalana¹⁵¹ guarda evidencias de la asiduidad con que los maestros se relacionaban con esas láminas desde la llegada del tratado a Barcelona en 1580. La influencia es tal que en 1647 cuando se contrata el retablo de Santes Creus se solicita que los elementos se hicieran *conforme ensenya Vinyoles*.

El retablo vignolesco, como ya se ha dicho es un dispositivo arquitectónico de gran monumentalidad, ordenado racionalmente por medio de la superposición de 3 o más cuerpos divididos en calles y entrecalles. En este esquema la función representativa y narrativa se confiaba a la imaginería y a las tablas pintadas *de pinsell* con historias que ocupaban los compartimentos de las calles intermedias y del bancal. Pero a comienzos del siglo XVII los relieves substituirán a esas pinturas, ocuparan su lugar y, obviamente, los escultores absorberán una mayor porción del activo mercado del retablo, en detrimento de los pintores. Este hecho lo encontramos en el retablo mayor de Alcalà de Xivert (1640) en donde a pesar del importante corpus pictórico de Urbano Fos la escultura empieza a adquirir un gran protagonismo. En este retablo los 8 lienzos adquirieron un lugar privilegiado pero sin menoscabar los adornos escultóricos muy trabajados y las numerosas figuras de bulto redondo que completaban la fábrica. Lo mismo ocurre con el retablo mayor de la Jana (1635), completamente escultórico.

Debemos de tener en cuenta que, a diferencia de la retablística de otras zonas de la monarquía hispánica como Castilla que durante el siglo XVI mostró predilección por el retablo completamente esculpido en mármol, alabastro¹⁵² o

¹⁵⁰ Felipe II fue quien introdujo el estilo vignola en España y de hecho el retablo del Escorial muestra ya esta fórmula con absoluta pureza.

¹⁵¹ GARRIGA RIERA, “Escultores y retablos renacentistas en Cataluña (1500-1640)” en las *actas del simposio Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002.

¹⁵² El alabastro es una forma masiva de yeso, roca sedimentaria evaporítica, compuesta por

madera, el mercado del norte de Castellón, más modesto, prefirió las estructuras mixtas de imaginería y pintura. En Cataluña, por ejemplo, hasta los primeros años del XVII lo habitual era la combinación de esculturas en las hornacinas y de tablas pintadas en las calles laterales, tal y como podemos observar en el Reino de Valencia.

Desgraciadamente se desconocen las causas que removieron el mercado del retablo, y no sabemos por qué a principios del siglo XVII los pintores van perdiendo “cuota de mercado”, porqué entre los talleres de escultura comienzan a triunfar estos nuevos diseños, porqué la clientela, la sociedad seiscientista, comienza a preferirlos. Desconocemos si el cambio obedeció a estrategias de las instituciones religiosas que tutelaban la sociedad. De todos modos el cambio de los diseños de los retablos es muy significativo. La cuestión es que los nuevos modelos comenzaban a ser tenidos muy en cuenta y que obviamente tuvo una notable repercusión en los escultores que pasaron a dominar el mundo de la fabricación de retablos. El hecho de que los escultores empezaran a ganar terreno en la producción originará un cambio substancial en la manufactura de retablos de ahora en adelante.

Un ejemplo documentado,¹⁵³ aunque no pertenece a nuestro ámbito de estudio es el del desaparecido retablo de Cervera (Lérida). Un documento de 1603 pone de manifiesto la disyuntiva y la deliberación de los *paers* respecto de la fábrica del retablo que estaba realizando el borgoñón Claudi Perret y el taller de la familia Rubió de Moià. Se refiere a la razón que impulsó a los regidores a cambiar el proyecto inicial de un retablo decorado con tablas pintadas para pasar a un conjunto que relataría la historia de la Virgen por medio de relieves. Tal cambio dotaría al retablo de una presencia más suntuosa y corpórea. Asimismo haría más visibles las historias, que de esta manera no tenderían a apagarse con el tiempo por culpa del humo de las velas.

minerales deshidratados de scico.

¹⁵³ BOSCH BALLBONA, J., *Por la Historia de los retablos del siglo XVII en Cataluña: un itinerario*, Universitat de Girona.

De este modo en nuestro ámbito de estudio a mediados del XVII, los retablos completamente esculpidos ganarán terreno a los mixtos, arrebatando a los pintores un sector muy importante de su producción, desde ahora controlada por especialistas doradores y policromadores. Ello no quiere decir que el antiguo patrón desaparezca definitivamente, algunos retablos del seiscientos adoptan las tablas pintadas como es el caso de los retablo elaborados por Gabriel Muñoz. En la órbita de esta familia de entalladores es donde hallamos esta convivencia de repertorios que llevó consigo una dura competición entre los pintores que obviamente preferían la modalidad italiana heredada de Vignola y los escultores que vieron con la implantación de la tipología reticular la posibilidad de adentrarse y monopolizar el mundo del retablo. En el esquema vignolesco la función representativa y narrativa se confiaba a la imaginería y a las tablas pintadas con historias que ocupaban los compartimentos de las calles intermedias y del bancal. Pero a mediados del XVII los relieves sustituirán a estas pinturas, ocuparan su lugar y los escultores absorberán una mayor porción del activo mercado del retablo en detrimento de los pintores. En nuestro ámbito de estudio esto sucede pero en fechas más avanzadas. Por poner un ejemplo de este fenómeno, el retablo mayor de Morella cuyo proyecto inicial (1660) siguió un esquema de casillero como habitáculo de pinturas evolucionó hacia una fábrica donde irrumpe de lleno lo escultórico.

Los retablos de arquitectura desornamentada o barroco purista, que ornamentaron nuestras iglesias en la primera mitad del siglo XVII son los desaparecidos de Sant Pau de Albocàsser, de 1610, obra de Juan bautista Vázquez, autor también del retablo de la ermita de San Nicolás de Castelló (1611); el retablo mayor de la iglesia de Benassal (1626) de José Doménech, autor asimismo del retablo mayor de Benlloc (1668); el de la Virgen del Rosario de la iglesia de Villafamés (1629) de Bernardo Monfort; y el mayor de la iglesia de la Jana (1635) de Francisco Moliner y Lázaro Tramullas; los retablos del trasagrario de la iglesia parroquial de Castellón (1638) de Bartolomé Muñoz y Francisco Esbrí; el mayor de Alcalà (1640-55) del citado Gabriel y Bartolomé Muñoz, etc. A esos momentos del barroco purista corresponden también y por suerte conservados el retablo de la ermita de San Pedro y San Isidro de Castellón (1652), el de la Cartuja de Vall de Crist (1633-36), hoy en la iglesia

de Altura, obra de Juan Miquel Orliéns, escultor aragonés y autor de los retablos mayores del monasterio de San Miguel de los Reyes y de los Santos Juanes de Valencia.

Como veníamos diciendo, la pintura estará en función de la dotación y equipamiento artístico-religioso e integrada en retablos, poco a poco reducirá el número de lienzos, para pasar a ser de mayores dimensiones, llegando ya en el siglo XVIII a aparecer retablos con un lienzo único, pero de gran tamaño.

Por lo que respecta al género pictórico que se cultiva en tierras de Castellón¹⁵⁴ en el cambio de centuria que va del siglo XVI al XVII está muy vinculada al devenir general del Reino de Valencia, en la que la huella de Juan de Juanes está muy presente como es el caso de Nicolás Borrás, Cristóbal Llorens,¹⁵⁵ quién trabajó en Vinaròs, La Jana y Sant Mateu. Estos pintores cultivan una pintura que había calado hondo en la cultura popular y siguen unos modelos iconográficos establecidos desde antaño y difíciles de eliminar. En esta línea se encuentran también los conocidos Juan Sariñena y Vicente Requena el Viejo que beben de Piombo y que cumplen fielmente los programas de decoro, compostura y verosimilitud propugnados por la Contrarreforma. Sus paradigmas pictóricos de mesurada realidad y frío equilibrio, darán lugar al naturalismo, un naturalismo que tendrá en Francisco Ribalta (1565-1628) al gran impulsor y que desarrollará una gran actividad en la capital del Turia donde formó en su taller a numerosos colaboradores que irradiaron el arte de su escuela por nuestras tierras. Su formación escurialense, la perfecta asimilación de modelos de la escuela valenciana y el préstamo de recetas piombescas le llevaron a crear un estilo personal de gran fuerza que marcó las pautas de la pintura del siglo XVII.¹⁵⁶ No hay constancia documentada de la

¹⁵⁴ SÁNCHEZ ADELL J., RODRÍGUEZ CULEBRAS R., OLUCHA MONTINS F., opus cit, p. 339. Cristóbal Llorens no es más según palabras de Elías Tormo *un último juanesco y tan anticuado ya*. TORMO, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923.

¹⁵⁵ MARCO GARCÍA, V., "La pintura en los territorios valencianos del obispado de Tortosa" en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI. L'Esplendor del Maestrat a Castelló*, 2014, p. 242 y ss.

¹⁵⁶ Sobre Ribalta y su círculo inmediato véase DARBY, D.F., *Francisco Ribalta and his school*, Cambridge, 1938; KOWAL, D. M., *Ribalta y los ribaltescos, la evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985 y BENITO DOMÉNECH, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, cat. Exp., Valencia-Madrid, 1987.

actividad de este pintor en ninguno de los edificios religiosos del obispado de Tortosa; si existen sin embargo obras atribuidas a discípulos de su entorno más inmediato que lograron emular, con mayor o menor fortuna la pintura del maestro. Uno de ellos fue Vicente Mestre, pintor documentado en Valencia en las últimas décadas del siglo XVI y las dos primeras del XVII. Documentos de archivo sitúan a Mestre trabajando en la parroquia de Vinaròs, en la que se encargó de pintar y dorar el retablo de la cofradía del Salvador, obra lamentable desaparecida en 1598.¹⁵⁷

Las maneras ribaltescas son patentes en los diversos trabajos que realizó para las parroquias del obispado de Tortosa Juan Quintín de la Porta, más conocido como Juan Moreno. En 1617 lo encontramos en Valencia, casado con Vicenta Sabater. En esta ciudad debió de permanecer un tiempo conociendo bien la pintura de Ribalta, ya que tres años más tarde seguía allí firmando una concordia con Miguel Sanchis en la que ambos pintores se comprometían a repartir tanto las ganancias como las pérdidas de los encargos que recibían, por un periodo de 6 años. En 1622 lo encontramos en la ciudad de Castellón y dos años más tarde en Vilafamés, La Mata de Morella y Vinaròs.

La asimilación completa del naturalismo de Ribalta llega en los territorios de la diócesis de Tortosa en el segundo tercio del siglo XVII. En el campo de la pintura¹⁵⁸ a partir del segundo tercio del siglo XVII, asimiladas ya las enseñanzas de Ribalta y su taller, una abundante floración de pintores, la mayoría de origen foráneo y con actividad esporádica por nuestras tierras, comenzarán a introducir tímidamente efectos de color y movimiento. Destaca como figura de primer orden Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), pintor que continuará los pasos de Ribalta. De entre sus obras conservadas cabe destacar las pinturas realizadas para el altar mayor de la arciprestal de Morella (La Trinidad y La Resurrección), de hacia 1654, de las que destaca el lienzo

¹⁵⁷ LÓPEZ AZORÍN, M^a. J., *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid, 2006, p. 64.

¹⁵⁸ SÁNCHEZ ADELL J., RODRÍGUEZ CULEBRAS R., OLUCHA MONTINS F., opus cit, p. 344 y ORELLANA Y MONCHOLÍ, M.A., *Biografía Pictórica Valentina*. Valencia, Xavier de Salas, 1967.

mayor, una Santa Cena, hoy en el Museo de dicha arciprestal. De él era lamentablemente perdido el lienzo bocaparte del antiguo retablo mayor de San Juan de Penyagolosa de 1664 y la Virgen del Rosario del altar del mismo título del convento de Agustinas de Segorbe.

En relación con el arte de Espinosa hay que situar a Urbano Fos (1610-1678), quién desarrolló su actividad en Castellón, Segorbe y Valencia, autor de los lienzos procedentes del antiguo retablo mayor de Alcalà de Xivert que se conservan en su museo parroquial. En efecto Marco García¹⁵⁹ nos indica que la figura más representativa de la pintura barroca en los territorios del obispado de Tortosa fue sin duda Urbano Fos. Sus únicas obras documentadas que se han conservado son un Crucificado que se encuentra en el Santuario del Lledó (1648) y el Retrato del patriarca Juan de Ribera del Colegio de Corpus Christi de Valencia (1654). Atribuidas a Fos son un Salvador Eucarístico conservado en el Museo de Bellas Artes de Castellón, los lienzos de San Eloy y Santa Lucía del convento de los Agustinos de Castellón y los lienzos de San Eloy y Santa Lucía del Prado.

Vinculado asimismo a la estela de Espinosa es Pablo Pontons (1630-1691), autor de las pinturas del retablo mayor de Morella. Otro pintor también de la órbita de Espinosa es Luciano Salvador Gómez (1637-1680). Sabemos que era autor del lienzo bocaparte del altar mayor del santuario del Lledó, hoy desaparecido.

Así pues concluimos que Jerónimo Jacinto de Espinosa fue el máximo representante de la pintura de este período ya que, con una maestría y técnica impecable, supo conjugar la tradición con las nuevas propuestas creando un estilo propio impregnado de una gran religiosidad.

¹⁵⁹ LLUM DE LES IMATGES/2014. *PULCHRA MAGISTRI. L'Esplendor del Maestrat a Castelló*, p. 245.



Comunión de los Apóstoles. Iglesia parroquial de Vilafamés. José Conca.

En el segundo tercio del siglo XVII merece la pena señalar los que han sido considerados los últimos ribaltescos: el binomio formado por los pintores José Conca y Andrés Marzo. José Conca se casó con una hermana de Andrés y éste último se casó con una hermana de José. Se establecía así un obrador similar al que tuvieron los Ribalta en la primera mitad del XVII, un obrador unido por lazos familiares entre dos linajes de pintores. Los únicos testimonios conocidos de la producción de Conca se encuentran en la parroquia de la Asunción de Vilafamés, entre 1636 y 1642, donde se encargó de realizar varios trabajos: pinturas del retablo mayor de la parroquia y el lienzo de la Comunión de los Apóstoles. En la parroquia de Vila-real se conserva un bocaparte de sagrario con el Salvador Eucarístico.¹⁶⁰

Consideramos que resultaría inacabada esta etapa si no mencionáramos la figura de Juan Ribalta, hijo del Francisco Ribalta el cual murió muy joven en 1628. Autor muy precoz que se formó en el taller de su padre con el cual pudo rivalizar por sus dotes naturales y conciencia artística. Tiene influencias

¹⁶⁰ LLUM DE LES IMATGES/2014., *opus cit*, p. 246.

tomadas del tratamiento menudo y en la riqueza por los pequeños detalles. En la primera obra que vemos es de San Miguel de los reyes hecha con 18 años. Es muy compleja y mantiene el sentido clarooscurista y ampliada posteriormente y muchos elementos están tomados de la pintura del padre pero hay referencias significativas con ecos de las composiciones de Caravaggio como es la crucifixión de San Pedro. De todas sus obras destaca las obras de Portaceli.



Cabe señalar que el arte del retablo seguirá los mismos derroteros estilísticos y formales que la arquitectura. Así la persistencia de elementos desornamentados irá siendo notable, si bien menos acusada, hasta fines de la primera mitad del siglo XVII y desde entonces, la severidad todavía clásica de aquéllos va cediendo ante la presencia de modelos acentuadamente barrocos, llegados de la Italia de Bernini y que ofrecerán sus frutos más destacados a finales del siglo XVII y prolongándose en el siglo XVIII con el uso de grandes columnas salomónicas de una fastuosa riqueza y que veremos en capítulos posteriores.

Muy entrado el reinado de Carlos II, pero aún en el siglo XVII decae la pintura valenciana de la escuela de Ribalta, produciéndose tanto en Castilla como en Valencia, una crisis que lleva a dar a la escultura un lugar preferente. Se distinguen en muchas décadas los artistas de tres familias: los Capuces, los

Vergara y los Esteve.

En definitiva en el siglo XVII la tipología del retablo muda su morfología, la cual parte del retablo vignolesco heredero del retablo romanista para consolidarse la tipología reticular donde el predominio de la escultura irá ganando cuotas de mercado en detrimento de la pintura. A todo ello hay que añadir que durante toda la primera mitad del siglo XVII el retablo barroco estará notablemente influido por la arquitectura de raigambre clasicista formulando así pues, un retablo barroco de líneas depuradas y contención decorativa. La “revolución” estética tendrá lugar a partir de los años 60.

5.2. LA ADOPCIÓN DE LAS COLUMNAS SALOMÓNICAS

En el campo estrictamente escultórico de los retablos, es evidente que nos adentramos en un siglo interesante, habitado por autores brillantes que destacan entre la mediocridad general, casi se diría que inevitable, teniendo en cuenta el perfil general de la clientela, la rigidez de un mercado controlado por los gremios y la mentalidad “mecánica” de sus protagonistas. El grupo mayoritario de los imagineros y escultores adoptó el tardomanierismo de estampa durante toda la centuria. Elaboraban con sus gubias figuras y relieves basados en las ricas y variadas informaciones que les llegaban a través de las estampas que los grandes talleres de grabadores europeos realizaron entre 1560 y 1610.

Habrá que esperar a los años 60 para encontrar un cambio relevante y poderoso. Y esta vez tendrá que ver con una solución bien conocida en cualquier región artística de la Europa católica. Desde aproximadamente 1660 los ejes de sus retículas cambiarán de aspecto porque sus columnas de estrías y tercios inferiores entallados serán substituídas por las salomónicas. El orden salomónico constituirá la osamenta de los retablos durante el último tercio del

siglo XVII y se impondrá el retablo de columnas tendente al colosalismo. Como todos saben no estamos ante un mero retoque ornamental, sino ante la incorporación de un orden simbólicamente más denso y eficaz para un arte esencialmente devoto. Desde que Gian Lorenzo Bernini lo reinventó en el Baldaquino de San Pedro del Vaticano, se había convertido en la mejor y más eficaz imagen de la Iglesia de la Contrarreforma y de su espiritualidad. El orden salomónico, con la fuerza ascendente de las espiras, evocaba perfectamente la vitalidad y la pujanza de una Iglesia que, con la complicidad de los grandes monarcas católicos, extendía su mensaje más allá de Europa, mediante la persuasión y la coacción. Y, por otra parte, el aparato decorativo que le añadían los escultores ampliaba aún más su expresividad simbólica: la convertía en un símbolo de la Eucaristía, el sacramento por excelencia que la Contrarreforma defendió frente a los ataques de los protestantes y proclamó mediante el arte, la liturgia y las devociones. Las aves picoteando frutas, los racimos, la exuberancia de frutas y flores que decoraban los fustes de las columnas, actuaban como emblemas elocuentes del sacrificio eucarístico.

Asimismo no podemos eludir un hecho que contribuye a ese cambio trascendental en la retablística a partir de la construcción del retablo mayor de San Esteban de Salamanca, obra de la familia Churriguera,¹⁶¹ en la que destaca José Benito, arquitecto y escultor. La arquitectura, con sus ornamentadas columnas salomónicas, cobra un nuevo protagonismo en detrimento de las pinturas. Así el oro adquiere una vez más el papel principal en la policromía, lo que indudablemente favorecería a los doradores y relegaba a los pintores y estofadores.

En estas tierras la actividad de los Ochando¹⁶² corre paralela a la de la familia Churriguera, copiando los primeros sistemas compositivos, parámetros y estructuras. Los introductores de la columna salomónica en nuestro ámbito de

¹⁶¹ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., *Los Churriguera*, Madrid, 1971.

¹⁶² OLUCHA MONTINS, F., *Unes notes sobre els escultors Ochando*, C.E.M., boletín 49 y 50, p. 73-84

estudio son los Muñoz y Pedro Ebrí, así como Julio Leonardo Capuz, discípulo de Churriguera el cual fue el introductor del nuevo estilo en Levante. A este nuevo lenguaje ornamental pertenecen los retablos -todos desaparecidos- de la Jana, elaborados por Bartolomé Muñoz (1670-71); Albocàsser (1672), capilla de la Comunió de Castelló (1672) y Ares (1673). Muy interesantes son los que Pedro Ebrí elabora para el Santuario de la Verge del Lledó (1674-78),¹⁶³ donde se especifica claramente que el retablo ha de llevar “*unes tarjetes conformé s plàtica en Madrid y sis columnas salomòniques emparrades de pardals y rahims* y los capiteles han de ser de orde compost, e les fulles trepades al uso de Madrid.” La iglesia de Catí también fue ornada con uno de estos retablos barrocos de Ebrí (1677-80).¹⁶⁴ Seguimos con esta tipología de retablos en la ermita de los Ángeles de Sant Mateu con una obra de Lázaro Catani (1690); el anónimo retablo-hornacina de la capilla de San Pascual de Vila-real (1680); el de la Virgen del Rosario de Benassal¹⁶⁵ (1683), obra de Vicente Dols Ximeno, autor también del retablo de las Almas de la arciprestal de Morella (1678). Respondían también a esta nueva moda los retablos mayores de Santa María de Castellón (1697) y entra de lleno con el uso de la columna salomónica la segunda fase del retablo mayor de la arciprestal de Morella (1685-1735).

Churrigueresco era también el retablo mayor de la ermita de la Misericordia de Vinaròs (1734) y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Peñíscola de fecha muy tardía (1780) aunque ejemplo de la pervivencia del orden salomónico en todo el siglo XVIII.

De 1695 es el retablo, por suerte conservado, de la Cueva Santa de Altura,¹⁶⁶ obra de Julio Leonardo Capuz, quién trabajó hacia 1700 en el retablo mayor de

¹⁶³ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el escultor Pedro Ebrí*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1949, p. 105-108.

¹⁶⁴ JUAN PUIG, P., *Escultores en Catí*, Sociedad Castellonense de Cultura, 1943, p. 295 y PUIG PUIG, J., *Historia breve y documentada de la real Villa de Catí*, Diputación de Castellón, Castellón, 1998, p. 47.

¹⁶⁵ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *El escultor Vicente Dols Ximeno*, Almanaque Las Provincias, 1934, p. 411-416.

¹⁶⁶ Diócesis Segorbe- Castellón.

la arciprestal de Santa María de Castellón.

Otro retablo también conservado y que sigue este código estético es el de la iglesia de la Sangre de Vilafamés (1697) y en parte conservado es el del Santísimo Cristo de la iglesia de Atzeneta, trabajado en 1699 por José Sancho.

Dignos de mención y estudiados en profundidad, aunque desaparecidos son el retablo del altar mayor de la ermita del Llosar (1692-1703); el retablo del altar mayor de l'Avellà (1715) elaborado probablemente por Luis Ochando; el retablo mayor de la Vallivana (1732); el retablo mayor de la ermita del Salvador de Onda (1734); el retablo de la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Onda.

A todo ello es remarcable que el casi único cliente de estos escultores es la iglesia católica, que solicita imágenes de culto impregnadas de la sensibilidad piadosa que la contrarreforma inspira. Ello hará que ahora se produzca un gran desarrollo de una escultura o mejor dicho de una imaginería policromada, al servicio de la Iglesia y de ciertas devociones, que aproximará al fiel al hecho religioso del modo más inmediato, directo y vivaz y que se utilizará para mover su sensibilidad.

5.3. EL RETABLO TRAMOYA Y EL RETABLO CAMARÍN

La escenificación teatral de obras religiosas, entre ellas los Autos Sacramentales, aprovechó todas las ingeniosidades de los escenógrafos, ingenieros y tramoyistas de España en los siglos XVII y XVIII. La cultura religiosa une lo religioso y lo profano, no sólo en el contenido sino en forma de representación. Los efectos sensacionalistas del teatro, con el súbito cambio de escenarios, efectos musicales y luminosos, sin duda alcanzó el presbiterio, que se comporta como el escenario de un teatro religioso.¹⁶⁷

¹⁶⁷ RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A., "Recursos teatrales en el retablo barroco", Actas del Congreso *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, 1994, Vol. II, p. 1207-1220.

Ya en el siglo XVIII, establecemos un tipo en el que se combinan los avances técnicos con el fin de conseguir efectos claramente formales de marcado carácter escenográfico y de efectismo teatral imperantes durante el periodo barroco. La decoración va conquistando la superficie hasta llegar un momento en que no se sabe donde comienza lo arquitectónico ni donde termina la decoración. En general las soluciones estructurales se desarrollan en función de los aspectos formales. En este tipo resulta fundamental la imagen final empleando para ello a veces recursos técnicos que no cumplen algunos de los preceptos de la buena construcción de la madera. En la mayoría de las ocasiones se antepone la grandilocuencia formal a la honesta conjunción entre forma y función. Los relieves narrativos combinados con esculturas exentas sucede una máquina complicadísima, con apabullamiento de decoración, en las que apenas aparecen esculturas aisladas y donde los motivos berninescos junto a placas recortadas, hojas de cardo estilizadas, lazos y ángeles en todas sus variantes se multiplican.

Uno de los mejores medios que encontró la iglesia barroca para atraer a los fieles fueron los recursos y técnicas propios del teatro,¹⁶⁸ éste al encontrarse plenamente inmerso en la cultura de la época, ofrecía una de las formas más eficaces para dirigirse a los fieles mediante la intensificación de las emociones y de los sentimientos religiosos, además de ser un eficaz método de control de la sociedad. El Concilio de Trento le otorgó al retablo español un espacio consagrado dentro de la iglesia sabiendo así aprovechar los medios propios de la puesta en escena. Estos medios teatrales ya son utilizados en fechas muy tempranas como lo demuestran los primeros retablos del ámbito del Escorial. Uno de los medios más recursivos es el de la utilización de la luz desde el punto de vista escénico. La luz, convenientemente estudiada dentro del espacio sacro, junto con la oscuridad, suspendía el ánimo recreando un entorno que movía al fiel hacia lo trascendente. Con los efectos lumínicos se buscaba la ilusión de crear atmósferas sobrenaturales para que la imagen,

¹⁶⁸ MÍNGUEZ V., GONZÁLEZ TORNEL, P., RODRÍGUEZ MOYA, I., *La fiesta del barroco. El Reino de Valencia (1599-1802)*, Universitat Jaume I, 2010.

ubicada en el camarín, sirviera de enlace entre lo divino y lo humano. En otras ocasiones la luz inundaba el retablo. Con respecto a la organización del espacio, el montaje escénico teatral se servía de artilugios mecánicos fabricados con poleas y maromas, que permitían mover, cambiar o mutar los decorados o personajes en escena. Es lo que se denomina tramoya. El retablo barroco también se sirvió de estos mecanismos novedosos con el fin de mover la devoción. El telón de boca, el bofetón y el pescante entraran a formar parte del mismo, creando verdaderas escenografías en donde se funden ficción y realidad. El telón de boca era habitualmente usado para aislar a los espectadores del escenario. Su descubrimiento representaba el comienzo de la acción pero asimismo la aparición de un nuevo escenario. Durante la preparación de la nueva escena, era necesario tener oculto el escenario para lograr un efecto sorpresa. En el retablo español hay cuadros que son usados como telones de boca. Ahora bien estos lienzos acostumbraban a tener relación temática con lo que se va a descubrir directa o indirectamente. En la iglesia del Patriarca de Valencia un gran cuadro de la Última Cena, obra de Francisco Ribalta, desciende para dejar al descubierto un gran crucifijo alemán. Relación plena hay también en el cuadro telón de boca y lo que se expone al descubrirlo en el retablo de la sacristía del Escorial. Carlos II y sus dignatarios aparecen adorando la custodia que porta el prior del monasterio, según el magnífico lienzo de Claudio Coello; y al descender el cuadro, los fieles contemplan la reliquia de la Sagrada Forma, aquella donada al monasterio y que había sido ultrajada por los protestantes.

Cuando los recursos económicos no eran suficientes no se dudaba en fingir el retablo, se acudía a la pintura y a la técnica del trampantojo y así se podía dotar a la iglesia de ese mueble tanpreciado. Es tal el interés por esta pieza que, en ocasiones puntuales, como es el caso de una canonización o festividad religiosa especial, se acudía a la construcción de retablos efímeros.¹⁶⁹

¹⁶⁹ LORES MESTRE, B., *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos*, Diputación de Castellón, 1999.

Apoyándonos en la tipología retablística establecida por Martín González¹⁷⁰ nos interesa para nuestro estudio ahondar en el retablo-camarín y en el retablo-tramoya, por su finalidad. La devoción por la imagen lleva a la construcción de unas habitaciones en donde los fieles acuden a venerar y a depositar sus exvotos. Desde el último tercio del siglo XVI, esta habitación o camarín se incorpora al retablo, situándose detrás de la hornacina central, como un amplio espacio que permite acoger en su interior a la imagen titular. Éste permanece siempre oculto por una cortina, precisamente buscando ese efecto de aparición y de asombro en el fiel que nos remite al ámbito de lo teatral. El retablo-camarín es un diseño único y exclusivo del barroco español que encontró como vía de expansión Hispanoamérica, siendo muy difícil de hallar en otros países. El primer precedente de esta tipología lo encontramos en el retablo mayor de la Basílica del Monasterio del Escorial (1574-1584), trazado por Juan de Herrera, que según Rodríguez Ceballos sería más bien precedente de la modalidad retablo transparente. En el alto basamento del retablo se abren dos puertas laterales de acceso a una cámara situada a espaldas del tabernáculo, que alberga la custodia. Esta cámara tiene un vano horadado al exterior, hacia al patio de los Mascarones, por el que penetra la luz, siendo tamizada con velos de color blanco, rojo, violeta y verde en atención a la fiesta litúrgica correspondiente del año. Así pues, sería este retablo uno de los ejemplos más tempranos de cómo son utilizados los efectos lumínicos con el fin de crear ambientes propios a la liturgia celebrada, así como lo hace la vidriera. En esta línea hay que tener muy en cuenta el retablo mayor del Monasterio de Guadalupe que fue concebido con la idea de introducir detrás de la imagen un camarín con transparente abierto en su parte posterior. En este retablo, el camarín, ricamente decorado, tiene la función de acoger un vestidor para la Virgen, al que solo tienen acceso las camareras que subían a él para engalanar la imagen que, una vez vestida, se exponía a los fieles, con el fin de ser venerada besándole la orilla del manto, la imagen era así visible pero inaccesible. En otras ocasiones el camarín se incorpora a capillas ya existentes, pues a lo largo del siglo XVII se convirtió en el vehículo más eficaz para la presentación de una imagen religiosa. Ejemplos muy interesantes de

¹⁷⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El retablo Barroco en España*, Madrid, 1993

esta modalidad son el retablo-camarín de Nuestra Señora de Atocha en Madrid y el de Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia.

En la tipología del retablo-tramoya el préstamo de lo teatral se hace más evidente al utilizar un mecanismo más accionable, llamado tramoya, que actúa cerrando por completo el retablo mediante un cuadro o lienzo a modo de telón de fondo o cortina. Su función es idéntica al telón de boca del escenario de un teatro. Uno de los ejemplos más antiguos que ha llegado hasta nosotros casi intacto, es el retablo mayor del Colegio del Corpus Christi en Valencia. Juan Ribera, obispo de Valencia mandó construir este retablo siguiendo los dictámenes contrarreformistas. Para ello se sirvió de un programa iconográfico y artístico que habría de mover a los fieles a la acción piadosa. La gran aportación o novedad de este retablo es el gran lienzo de la última cena, del que ya hemos hecho mención, que cubría un crucifijo alemán del siglo XVI, portador de la reliquia del Lignum Crucis. Este lienzo revestía el crucifijo a modo de telón de boca, pues todos los viernes, acabada la misa, se realizaba un acto en el que el lienzo desaparecía lentamente por medio de un sistema de poleas, con el fin de dejar visible el Crucifijo. El efecto resultaba todavía más espectacular y escenográfico al irse descorriendo varias cortinillas de tafetán morado y negro a lo largo del rezo, quedando un último velo blanco que, al plegarse, dejaba ver, por fin, el santo Cristo. El rezo era cantado por los colegiales que entonaban el *misere* y mientras toda la iglesia quedaba en penumbra para solo quedar visible el Cristo. Benito Domenech¹⁷¹ insiste en que lo verdaderamente nuevo fue el uso del lienzo corredizo. Este sistema se llamó en Valencia “bocaparte” y fue utilizado en otros retablos de la misma iglesia en las capillas laterales.

Otro retablo de estas características es el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca. Ya en el contrato se dispone una cláusula especial en donde se establece la condición de instalar en él tramoya: *Es condición que se ha de hacer tramoya para descubrir a Nuestro Señor, de forma que suban y*

¹⁷¹ BENITO DOMENECH, F., *La Arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981

*bajen las puertas que han de cerrar la custodia (...).*¹⁷²

En el terreno sociológico hay que añadir que para una sociedad cuyas máximas diversiones eran el sermón y el teatro, que acudía regularmente a las representaciones de Autos Sacramentales y a las fastuosas procesiones del Corpus en una mezcla de divertimento y de piedad, no debieron parecer extrañas estas renovaciones ni siquiera la introducción de ciertos recursos teatrales con rápidos cambios de escena, con efectos de luces misteriosas y celestiales. Muy interesante es la noticia recogida por Puig¹⁷³ en su obra *Historia breve y documentada de la real Villa de Catí*, donde expone que en 1757 había en la iglesia parroquial de dicha villa muchos altares, un total de 19 obedeciendo al número de numerosos sacerdotes que en ella había con sus propios beneficios. Los citaremos: altar Mayor, San Martín, Santos Juanes, San Francisco Javier, Rosario, San Antonio Abad, San Antonio de Pádua, San José, Ángel de la Guarda, Purísima Concepción, Almas, San Pedro Mártir, San Pedro y San Miguel, Nombre de Jesús, San Blas, Cristo, N^a S^a de los Dolores, San Silvestre y San Tadeo. El de Cristo y los últimamente mencionados estaban en la capilla de la Comunión. En los altares de San José y del Ángel de la Guarda no se podía celebrar misa. En la sacristía había uno en 1777, llamado de las reliquias porque éstas se conservaban en él. Hemos de advertir que, aunque había muchos beneficiarios, no todos habían de celebrar al mismo tiempo; y por tanto sobraban altares. La construcción de éstos en la iglesia obedece al número de los muchos sacerdotes que en ella había con sus propios beneficios.

No menos interesante es lo que nos dice Puig sobre la celebración de misas por encargo en la iglesia de Catí. Éste es un indicio muy significativo de la piedad de una parroquia. “El pueblo que cumple con el precepto dominical, que acude con frecuencia a oír misa, que encarga muchas en sufragio de sus difuntos y por las necesidades de los vivientes, es un pueblo que demuestra

¹⁷² ESPINEL, J.L., *San Esteban de Salamanca. Historia y guía (siglos XIII-XIX)*, ed. San Esteban, 1995.

¹⁷³ PUIG PUIG, J., *Historia breve y documentada de la real Villa de Catí*, Diputación de Castellón, Castellón, 1998, p.91.

tener sólida instrucción religiosa y verdadera piedad, y merecerá, sin duda, las bendiciones del Cielo.” En 1757 vemos que las misas votivas y testamentarias suben a 8.769, cuya limosna era de 4 sueldos; y sabemos que en 1778 se enviaron, el 8 de julio, 240 misas al convento de Benifassà, para que allí fueran celebradas. También se sabe que dura la abundancia de celebración de misas hasta más de la mitad del siglo XIX. Todo ello es un claro indicador de un periodo de gran fervor religioso que se traduce directamente en la construcción de altares y retablos.

Todos los recursos teatrales anteriormente expuestos alcanzarán en el siglo XVIII en tierras de Castellón su etapa de mayor creatividad y esplendor. En la iglesia de Santa María de Castellón estos recursos se implantan como condición *sinequanon* en 1697 en el momento de la construcción de su retablo mayor en cuyas capitulaciones se especifica el deseo de hacer un transparente sobre el que se podía colocar un lienzo bocaparte del Salvador. Todos los preceptos de la misticidad y teatralidad barroca se dan cita en este retablo. En esta línea cabe destacar el retablo camarín con lienzo bocaparte de la ermita del Lledó de Castellón de finales del XVIII. Deslumbrante era el retablo mayor de la ermita de la Virgen del Llosar cuyo trasaltar (1730-1760) seguía los cánones de la estética rococó. El recurso del camarín también lo encontramos en el retablo de la Mare de Déu de l’Avellà (1728), y en el de la Virgen de la Vallivana (1732), así como en el de la Virgen de la Salud de Traiguera de mediados del XVIII. En Sant Joan de Penyagolosa se conserva el retablo del trasaltar, así como el mecanismo que accionaba el lienzo bocaparte. Figueroles conserva la tramoya y hornacina de madera de sección poligonal que se oculta tras el lienzo corredizo de San Francisco de Paula.

En cuanto a la tramoya no podemos dejar de mencionar el despliegue teatral que se llevó a cabo en el retablo colateral del Santísimo de Atzeneta (1699) donde existía una cortina que cubría la imagen del Cristo la cual era revelaba en actos litúrgicos concretos. Dos cirios eran encendidos antes de correr la cortina para lograr más afectismo a través de la luz tamizada.

De los escultores de mayor calidad de este periodo tenemos a Ignacio Vergara

Ximeno (1715-1776), muy ligado a la fundación de la Academia de San Carlos. De su actividad documentada por nuestras tierras destaca el retablo del altar mayor de la ermita de San Sebastián de Vinaròs, retablo camarín con trasagrario (1734) y el retablo mayor de la iglesia de San Agustín de Castellón (1754-1755). Ambos retablos desaparecidos. Entre los pintores de la segunda mitad del XVIII destaca la figura de José Vergara Ximeno, con una ingente obra pictórica, tanto al fresco como sobre caballete, evolucionó del Tardobarroco al Academicismo. Es el fundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1768. La mayor parte de su producción en la diócesis tortosina se concentraba en la ciudad de Castellón donde llevó a cabo las pinturas del retablo mayor.

Otros grandes artífices de este periodo son los Ochando,¹⁷⁴ verdadera dinastía de artesanos, establecidos en diversos centros y a veces itinerantes, que llenaron toda la centenario diociesca, y de los que, lamentablemente pocas obras se han conservado. La saga se inicia, según parece, con José Ochando, quien se documenta ya domiciliado en Almasora en 1725 y del que sabemos que trabajó en Vila-real y Alcora. Su hijo José Ochando Gascó, estableció su residencia en la Sénia y trabajó para esa villa así como para Vinaròs (retablo de San Antonio para la ermita de San Sebastián 1722-27), Morella (retablo de la Trinidad 1734-36), Vilafranca (retablo capilla de la Comunió 1735), Tírig (retablo mayor, 1762).

De los retablos de la primera mitad del XVIII tenemos, entre otros, el del santuario de Caudiel (1713) atribuible a Domingo Cuevas; el del camarín de San Pascual en Vila-real y el de la Coveta de la Virgen de Gracia en su ermita, el de la ermita de San Juan de Castellón (1704) de José Cuevas; el de la iglesia parroquial de Jérica (1704) de Vicente Sanz, autor también del retablo de la Cartuja de Vall de Crist (1753).

Encuadrados en el rococó eran el retablo de la iglesia parroquial del Portell; el

¹⁷⁴ OLUCHA MONTINS, F., "Unes notes sobre els escultors Ochando", *C.E.M.*, 1994. Cabe recordar que los Ochando es una saga que trabaja durante más de una centuria, siguen en un primer momento los sistemas compositivos de los Churriguera, incorporando con los años las nuevas aportaciones del rococó.

de Nuestra Señora de los Ángeles de Betxí (1733), el del camarín de la Virgen del Llosar de Vilafranca (1760); el de la capilla de la Comunió de Castelló (1768-73), de Ramón Casaus, autor del retablo del camarín del santuario del Lledó (1766); el de la Virgen de la Soledad de Nules (1768); el de la Virgen de Gracia de la iglesia de los agustinos de Castelló (1773), de Tomás Granell; el de la capilla del Santo Sepulcro de Castelló; etc. Entre los conservados cabe citar el de la ermita de Sant Jaume de Fadrell; el de San Cristóbal de la iglesia de la Sangre de Villafamés (1798); los de la Virgen del Carmen y San Pedro de Verona de Atzeneta; el de la capilla del Rosario de Figueroles; los de Santa Teresa y San José de la iglesia de la Sagrada Familia de Nules y los de San Francisco de Asís, de José Vergara Gimeno (actual retablo de Jesús Nazareno) y el de San Antonio de Padua (actual retablo de San Luís Gonzaga), ambos en la parroquia del Angel Custodio de la Vall d'Uixò. También encuadrado en el rococó es el retablo de Sant Joan de Penyagolosa.

6. EL RETABLO CLASICISTA. LA DECADENCIA DEL ORDEN SALOMÓNICO

Hasta este momento nuestro discurso se ha basado en la transformación morfológica del retablo pero no podemos dejar de lado la vertiente teológica y dogmática que genera este cambio estilístico. No fue sólo en el seno del protestantismo en el que se alzaron las primeras voces contrarias al lujo de las iglesias, sino también desde el propio catolicismo se escucharon notables protestas. Dos posturas antagónicas se enfrentaban, a pesar de que la sesión tridentina celebraba durante el pontificado de Paulo IV condenaba cualquier crítica a los signos exteriores utilizados por el catolicismo en la celebración de la misa. La ornamentación acercaba al hombre a lo sobrenatural y tenía su fundamento en tiempos apostólicos, pero las dudas sobre su conveniencia llegaron cuando el aliento de la Ilustración trató de desterrar, como pretendía el *Teatro crítico* del padre Feijóo,¹⁷⁵ el dominio de la superchería y de las falsas creencias. La polémica fue especialmente virulenta en Francia con posturas enfrentadas entre los cercanos a Port-Royal, cuna del jansenismo¹⁷⁶ europeo, y los que trataban de imitar al arzobispo milanés Carlos Borromeo. Esto demuestra que ni la misma jerarquía católica, tan opuesta a la falta de sacralidad de las iglesias protestantes por su proverbial desnudez, era unánime a la hora de defender o de condenar el lujo y ostentación de retablos y altares.¹⁷⁷ La famosa orden de Carlos III en España prohibiendo los retablos de madera (como la supresión de los Autos Sacramentales) no fue sólo una cuestión de gusto o una medida cautelar para evitar los continuos peligros a que se exponían, sino la expresión de una nueva religiosidad que, utilizando a

¹⁷⁵ OTERO PEDRAYO, R., "El padre Feijóo: su vida, doctrina e influencias", Orense: Instituto de Estudios Orensanos, 1972.

¹⁷⁶ Sobre el jansenismo en España véase ALVAREZ DE MORALES, A., "El jansenismo en España y su carácter de ideología revolucionaria", en *Revista de historia das ideias*; EMILE APPOLIS, *Les jansenistas espagnols*, Sabodi, Bordeaux, 1966; GIOVANNA TOMSICH, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1972.

¹⁷⁷ VANUXEN, J., "La querelle du luxe dans les églises après le Concile de Trente", *Revue de l'art*, 4, 1974, p. 48-58.

la Real Academia de San Fernando¹⁷⁸ y en especial a su infatigable secretario D. Antonio Ponz, pretendió establecer los fundamentos de un nuevo culto sencillo y sobrio.¹⁷⁹ No puede decirse con carácter general que el retablo de gusto barroco fuera abandonado, dada la importancia que habían tenido ciertos modelos, pero sí los templos fueron incorporando soluciones diferentes, en materiales nobles, rara excepción, o en estuco trabajado para producir la sensación de aquellos. La polémica francesa del siglo XVII entraba en España casi un siglo después de la mano de estos nuevos reformadores.

Con la llegada de las ideas clasicistas y su implantación definitiva a partir de la creación de la Academia de Nobles Artes de Valencia en 1781, da comienzo un proceso de transformación que se apoya en la tutela de dicha institución y su homónima de Madrid, así como en la acción a menudo de los párrocos de las iglesias. En su aversión hacia el periodo barroco los teóricos del neoclasicismo veían en el retablo uno de los elementos más perniciosos.¹⁸⁰ Los grupos ilustrados ejercieron una considerable influencia sobre el desarrollo de las ideas estéticas, convirtiéndose de este modo en el motor que hizo posible la adecuación del arte a las nuevas corrientes.

Las obras que marcaron este carácter renovador aparecieron en el ámbito de dos templos: el Pilar de Zaragoza y la catedral de Cuenca. El cabildo del Pilar de Zaragoza acudió al rey Fernando VI en demanda de que hiciera venir a su arquitecto, Ventura Rodríguez, con objeto de diseñar una capilla para que se diera culto a la afamada imagen del Pilar. Ventura Rodríguez en el diseño de las trazas de la capilla fue muy preciso, indicando detalles, estructura y ornamentación, lo que indica que un arquitecto como “tracista” es el creador de la disposición y composición de los retablos.¹⁸¹ El proyecto de Ventura consistió en un baldaquino en forma de capilla dentro del templo, totalmente exento por

¹⁷⁸ CÉÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, I, p. 366.

¹⁷⁹ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, A., “La reforma de la arquitectura religiosa...” art, cit. *Ibidem*.

¹⁸⁰ PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, 10947, Tomo XVIII, p. 343.

¹⁸¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Avance de una tipología”, en *Imafronte*, 1989.

cuanto se cubre con cúpula y linterna. La santa capilla¹⁸² comporta un completísimo plan iconográfico, a cargo de esculturas y relieves de mármol, estuco y madera, todo de la mejor calidad. Salvo las puertas todo era incombustible. El estuco, tan reivindicado en la Academia, aparece en el Pilar.



Capilla del Pilar de Zaragoza.



¹⁸² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, 1983, Vol. I, p. 399.

Otro paso decisivo del clasicismo académico se dio en la catedral de Cuenca. Se trata del transparente en el que intervino nuevamente Ventura Rodríguez.¹⁸³ La idea que movió todo, fue el fabricar una capilla y retablo para dar culto al cuerpo de San Julián, patrono del obispado. El transparente de Cuenca era un desafío al de Toledo, pero no en cuanto a lo material, se trataba de una oposición de índole estético. La parte arquitectónica del retablo era rigurosamente clásica y para la escultura se tomó también una decisión académica: contratar al escultor valenciano Francisco Vergara Bartual que se encontraba en Roma con pensión de Fernando VI. Ejecutó tres relieves de la historia de San Julián, para el retablo y las calles laterales de la capilla y tres Virtudes Teologales para la parte superior del retablo.

En los territorios castellanenses de la diócesis de Tortosa ya se ha hablado en el capítulo anterior del imperio de dos familias de escultores: los Ochando, familia de artesanos que representan el churriguerismo en nuestras tierras y los Vergara, gran dinastía de escultores valencianos, activos y presentes en la provincia de Castellón desde las últimas décadas del siglo XVII y muy vigentes en el siglo XVIII. Conocidos también por su vinculación y papel decisivo en el academicismo artístico valenciano. La saga de los Ochando¹⁸⁴ tuvo una actividad muy interesante y prolífica, ejerciendo, podríamos decir, casi un monopolio si tenemos en cuenta en la infinidad de poblaciones que trabajaron y que en capítulos posteriores haremos extensivo el tema. Al trabajar durante una centuria van a seguir primero los sistemas compositivos churriguerescos incorporando con los años las nuevas aportaciones del rococó, y creando modelos de raigambre calsicista como el retablo de la Santísima Trinidad de Morella.

Poco a poco las Reales Academias consiguieron el control artístico a partir de mediados del siglo XVIII, en distintas fechas según lugares, y hasta que definitivamente se decretó el libre ejercicio de las artes en 1785, aunque

¹⁸³ BARRIO MOYA, J.L., "Las obras de Don Ventura Rodríguez en Cuenca", en el Catálogo de la exposición *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, 1983, p. 259-269.

¹⁸⁴ OLUCHA MONTINS, F., *opus cit.*

buena parte de los escultores en territorio español ejercían su profesión sujetos a estrictas reglamentaciones gremiales. En Valencia concretamente, estaban integrados dentro del mismo gremio de carpinteros como un brazo más del mismo. Esto suponía que todo aquel que quisiera trabajar como escultor independiente tenía que obtener el magisterio del gremio de carpinteros. Al examinarse, los nuevos maestros pagaban una cuota a la llamada caja del gremio, que varió según las épocas. Todos los asuntos del gremio estaban regulados en unas ordenanzas, que se iban renovando con el tiempo en función de las necesidades.¹⁸⁵

El punto y final del barroquismo viene dado de la mano de los decretos, antes mencionados, del 23 y 25 de noviembre de 1777, firmados por el conde de Floridablanca y que ponían en manos de la Academia toda actuación en materia arquitectónica y del adorno de los templos. En virtud de ellos todos los proyectos de edificios, retablos, tabernáculos, sillerías, órganos y otros muebles de los templos, tenían que ser sometidos a la aprobación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹⁸⁶ Según Martín González¹⁸⁷ hay que considerar los mencionados decretos bajo dos aspectos: el estético y el práctico. El primero se refiere al “buen gusto”, es decir, el de la normativa de los órdenes clásicos a partir de Vitrubio. El barroco era considerado como de mal gusto y costoso. El sentido práctico invocaba la sencillez, pero sobre todo el riesgo de incendios tan frecuente en los templos provistos de mobiliario de madera. Por esta razón en los retablos se recomendaban materiales “pétreos”, es decir, mármoles y jaspes. Los problemas de extracción de materiales, acarreo, tallado y ajuste tropezaron con la facilidad con que se manejaba la madera. Pero el riesgo de ésta eran los incendios; aún con todo había que hacer conciliables las dos posturas: buen gusto y baratura. La era de los materiales de imitación se impuso: imaginería de madera pintada de blanco y

¹⁸⁵ Véase VILLALMANZO CAMENO, J., “Estudio sobre el Gremio de Carpinteros de Valencia”, en *Libre de ordenacions de la Almoyna e confradía dels fusters*, t. II, Valencia, Javier Boronat Editor, p. 13.

¹⁸⁶ CLAUDE BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808*, Universidad de Toulouse, Le Mirail, 1974, p. 322.

¹⁸⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Opus cit*, 1993, p. 219-221.

retablos con columnas lisas charoladas y brillantes, imitando mármoles pulidos. Así los territorios de la diócesis se inundaron de estos nuevos retablos fomentados por los prelados, quienes por su tradicional adhesión al poder monárquico reaccionaron favorablemente, exigiendo de las catedrales y parroquias la aplicación de la consulta a la Real Academia.

Con todo lo expuesto, hacia 1720 y en diversos lugares de España se puede decir que el retablo barroco salomónico entra en crisis¹⁸⁸ y dará lugar la renovación tipológica y estética que se ha denominado “clasicista” o “barroco tardío”. Pérez Santamaría defiende la tesis que es en 1720¹⁸⁹ cuando empieza el decaimiento del retablo salomónico-churrigueresco tanto en el ámbito nacional como Europeo. Esta crisis se ve reflejada en nuestro ámbito de estudio en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Nules (1727) en donde se abandona la columna salomónica la cual es sustituida por columnas de orden compuesto y fuste estriado; siendo sin embargo los elementos definidores de su estética plenamente barrocos. El retablo mayor de la Asunción de Onda (primera mitad del XVIII) responde a esta nueva corriente tipológica, con una menor carga ornamental y entablamentos más nítidos. El retablo mayor de la iglesia de Betxí, constituye sin género de dudas una excelente muestra de que la arquitectura retablística torció el rumbo en aras de la modernidad al proyectar un retablo muy innovador para su cronología (1733) con soportes lisos e introducir la rocalla como elemento decorativo.

La remodelación llevada a cabo en 1766 del retablo de la basílica del Lledó era además del prelude del rococó pleno castellonense un clarísimo ejemplo de que el orden salomónico había pasado de moda. En esta línea renovadora tenemos el retablo de la Virgen de la Salut de Traiguera (primera mitad del XVIII). Fueron sus artífices académicos de mérito de la Academia de Santa Bárbara y lograron un novedoso diseño en el que los soportes fueron reducidos a ménsulas y pilastras adosadas al muro. En Atzeneta siguen esta línea

¹⁸⁸ PÉREZ SANTAMARÍA, A., “Retables catalans del barroc tardà, algunes consideracions” en *Locus Amoenus*, 2000-2001, p. 217-225.

¹⁸⁹ 1720 es una fecha muy temprana para afirmar que en los territorios castellonenses de la diócesis los retablos de orden salomónico entran en decadencia pero si se observan ciertos atisbos de renovación.

interpretativa los retablos, todos del siglo XVIII del Corazón de Jesús, el de la Virgen del Carmen y la Virgen de Belén.

Las aportaciones de Bonet Correa¹⁹⁰ en relación con esta renovación son interesantes. Bonet pone de manifiesto la influencia de modelos italianos de portadas y retablos en los tracistas españoles durante el primer tercio del siglo XVIII, periodo que considera de gran interés para el conocimiento de la evolución de la arquitectura y el retablo español. Blasco Esquivias¹⁹¹ expone cómo José de Churriguera, prototipo del artista salomónico asimila influencias extranjeras ya en el retablo del convento de San Basilio de Madrid (1717) y más evidente se hace el academicismo en la la traza del retablo de San Francisco Caracciolo (1719), de influencia italiana, donde la factura de la cual se decanta hacia una arquitectura retablística más nítida y deja de lado la columna salomónica.¹⁹²



Retablo mayor del convento de las Calatravas de Madrid.

¹⁹⁰ BONET CORREA, A., "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre" *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 21-46. Véase también MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 152-155.

¹⁹¹ BLASCO ESQUIVIAS, B., "Ni fatuos ni delirantes. José Benito Churriguera y el esplendor del barroco español", en *Dialnet*, 2006.

¹⁹² BONET CORREA, A., *opus cit*, 1962, p. 34.

En 1721 en la traza del retablo mayor de la iglesia del convento de las Calatravas de Madrid, Churriguera ha asimilado influencias francesas.¹⁹³ Estas obras de Churriguera responden desde el retablo de San Basilio (1717) a la tipología renovadora que veremos a partir de los años 20 en escultores catalanes,¹⁹⁴ los cuáles contribuyeron, pues, en esta renovación general y en conexión siempre con las corrientes europeas. En líneas generales el anuncio del academicismo se percibe en que los retablos van dejando la retícula tradicional y la exuberancia salomónica y anuncia el academicismo. Esta nueva tipología estructura el retablo de distinta manera: se organiza con fornículas centrales, la principal más el ático. Las calles laterales con columnas e intercolumnios con alternancia de planos, donde se sitúan imágenes, contribuyendo a destacar la fornícula central. El estilo barroco es más mesurado ya que incorpora los nuevos cánones academicistas con la preeminencia de la fornícula central forjándose la tipología de arco de triunfo.

A pesar de todo lo expuesto, en nuestro ámbito de estudio a lo largo del siglo XVIII y hasta la aparición del academicismo, en el terreno pictórico continuará cultivándose por nuestras tierras una pintura fiel a las formas del último barroco, pintores en los que es perceptible la continuidad con respecto al siglo precedente y que debido a la falta de exigencia por parte de los comitentes, se dedicarán a imitar continuamente a sus predecesores, cayendo así en una multiplicación de modelos.

De los escultores de mayor calidad del periodo cabe citar a Nicolás Camarón (1662-1767), artista que trabajó en Segorbe y del que nos es conocida su actividad en la sillería del coro de dicha catedral. Mayor trascendencia tiene el valenciano Ignacio Vergara Ximeno (1715-76), muy ligado a la fundación de la Academia de San Carlos. De su actividad documentada tenemos el retablo de San Sebastián de Vinaròs (1734), todavía churrigueresco y el altar mayor de la

¹⁹³ BAZIN, Germain, *Barroco y Rococó*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.

¹⁹⁴ Pérez Santamaría considera al escultor Jacinto Moreto como el más importante renovador del retablo catalán de esta etapa puesto que es el autor del retablo mayor del convento de Santa Clara de Vic.

iglesia de San Agustín de Castellón. Completamente imbuído en el academicismo es el retablo mayor de la parroquia del Ángel Custodio de la Vall d'Uixó, cuyas trazas y esculturas han sido atribuidas a Ignacio Vergara Gimeno.¹⁹⁵

A partir de la segunda mitad del XVIII, con la creación de la Academia de San Carlos en Valencia,¹⁹⁶ se modificará un tanto la sensibilidad escultórica en una dirección de más equilibrado y severo sentido monumentalista. El panorama de las artes en estas comarcas de Castellón va parejo al de las inquietudes que se viven en Valencia y es que tanto allí como aquí se vive un momento de recuperación y auge económico, se activan construcciones o se realizan obras según las necesidades, gustos y posibilidades. Es un momento en que en las artes perviven y predominan elementos barrocos pero que a su vez se perciben ciertos atisbos de renovación, sobre todo en el ámbito arquitectónico, campo en el que más decididamente se ve reflejado el espíritu ilustrado renovador y con personalidades tales como Antonio Gilabert y Vicente Gascó –ambos directores de arquitectura-. Algo parecido ocurrió en la pintura que también fue abriéndose a la renovación siendo muy especial la presencia de obras de José Vergara y de Camarón, también vinculados a la Academia. En escultura resalta la persona de Ignacio Vergara, director de escultura. Es este sector, el de la escultura que más afincado siguió a la tradición barroca, tanto a lo que se refiere a la imaginería, como en sus vertientes de retableros y decoradores de estuco. Esta peculiar situación se ve muy bien reflejada en la arquitectura de estas comarcas, sobre todo en los primeros tiempos de la creación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Nos hallamos con un pasado, que aún pervive entre algunos de sus primeros miembros y otros que desean incorporarse y ser nombrados académicos, así como, de una parte, la resistencia de los maestros retableros a ceder el control de las construcciones, y las reticencias, por otra parte, de la Academia madrileña de San Fernando a ceder a la de Valencia la autonomía para supervisar los proyectos, se reflejan

¹⁹⁵ BORJA DOSDÁ, V., *El legado del Ángel, historia y patrimonio*, Parroquia del Santo Ángel Custodio de la Vall d'Uxó, 2008, p. 89.

¹⁹⁶ Finalmente, tras la aprobación de los Estatutos y con el voto favorable de la Real Academia de San Fernando, el 14 de Febrero de 1768, se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por Real Despacho del Rey Don Carlos III.

en la arquitectura de las comarcas. En estos momentos se realizan edificios en que intervienen elementos todavía procedentes del barroco junto a estudios matemáticos y el influjo de la clasicidad romana.

Más aún que en la arquitectura en la escultura, como veremos, pervive todavía con mayor fuerza el espíritu barroco, por ello, predomina la imaginería. Se carece por completo de grandes conjuntos, bien sea de retablos, bien de fachadas. Hasta mediados de siglo la producción es esencialmente retablero, de imaginería, talla o relieves y de marcado gusto barroco que se centrará en los talleres de los Ochando, en el influjo de Capuz o de los Vergara. La producción escultórica de estas comarcas castellanenses de este periodo no abandona las formulaciones tradicionales, pero sí se va haciendo, como iremos comprobando, cada vez más refinada y elegante, más afín al espíritu rococó. Sólo muy a finales del siglo XVIII se van introduciendo formas acordes con la sobriedad neoclásica e incluso con unos primeros atisbos del gusto imperio.

entre

7. LOS ARTÍSTAS DE RETABLOS

7.1. CARPINTEROS, TALLISTAS, IMAGINEROS, ENSAMBLADORES Y PINTORES

Originariamente debieron de ser los carpinteros¹⁹⁷ los que se ocupaban de la confección de los retablos más sencillos y de tamaño más reducido. Desde los años de la reconquista se empleó a estos artistas, encuadrados como artesanos y así considerados socialmente, en los menesteres de reinstauración del culto cristiano en las purificadas mezquitas o en iglesias de nueva planta. La preparación del soporte (normalmente madera de pino) se obtenía mediante la imprimación de una capa de yeso, sobre la que se aplicaban los colores.

La estructura y el montaje de las tablas eran responsabilidad de un carpintero y encontramos casos en los que la mazonería del retablo podía contratarse aparte con un artífice de la madera, mientras que en otros el pintor se ocupa de buscar un carpintero con quien podía colaborar. Empezamos así pues a observar la colaboración entre gremios y la necesidad de cooperación entre oficios.

En Mallorca para confeccionar el retablo mayor de Lluçmajor en 1381 se requirieron los servicios de Pere Marçol, pintor, pero la obra de madera se encomendó a Pere Morey, picapedrero y el montaje corrió a cargo del carpintero Severes con un ayudante. Cabía, en fin, la posibilidad de que el pintor recibiera ya la mazonería del retablo aparejada al gusto del cliente en el momento de comenzar su trabajo.

¹⁹⁷ SANCHÍS SIVERA, J., "La Escultura valenciana en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, p. 9-10.

La participación del carpintero va tomando mayor protagonismo a medida que va evolucionando el retablo, y lo que a priori se plantea como una colaboración ocasional y sin gran protagonismo por parte del maestro carpintero, llegará a un punto en que tendrán el mismo nivel de relevancia, durante el periodo barroco concretamente, creándose las figuras de maestro escultor, entallador, etc., y pudiendo contratar ellos mismos la realización de un retablo.

Desde principios del siglo XV aparece en la documentación valenciana¹⁹⁸ la figura del tallista o mazonero, entendido como el carpintero especializado en la talla de retablos, con unos claros vínculos con otros artesanos como los escultores, imagineros, arquitectos y orfebres. Esto permite desprender la importancia del pintor,¹⁹⁹ oficio que se superpone al del carpintero, uno de los gremios más importantes y poderosos de la Corona de Aragón. La importancia del trabajo del mazonero queda manifiesta en los propios dibujos o trazas conservados anexos a los contratos de obra, en el que los elementos leñosos son los protagonistas del diseño. Magníficos ejemplos tenemos en Cataluña con la traza del retablo de la Verge dels Concellers²⁰⁰ de Lluís Dalmau y Francí Gomar. Otro ejemplo mucho más cercano es el de Bertomeu Santalínea,²⁰¹ miembro de la familia de Morella de los Santalínea y hermano del orfebre Bernat Santalínea. En 1418 se le contrata para la elaboración de una escultura de San Miguel. Su vinculación con la confección de retablos en madera se documenta en 1416 cuando Pere Lembrí le abona 30 florines por la mazonería y talla de una Virgen para un conjunto destinado a Xert y se repite en 1418 al contratar con un vecino de Nules el trabajo de talla y pintura de un retablo para esta población. En 1439 aparece como imaginero en la talla de relieves ornamentales en la línea de impostas, ménsulas, capiteles y clave mayor de la cabecera de la catedral de Tortosa. Deducimos así sin género de dudas que ya en siglo XV la elaboración de un retablo requería de un complejo trabajo en equipo. La traza, entalladura y montaje de un retablo eran fases de un proceso largo y cooperativo. La mazonería no fue tanto un oficio determinado como una actividad frecuentada por carpinteros, entalladores, imagineros, escultores y maestros de obras por tener todos la capacidad de concebir, dibujar y dar forma en madera o piedra a los elementos que servían de marco, soporte y composición al conjunto de tablas pintadas.

¹⁹⁸ SERRA DESFILIS, A., y MIQUEL JUAN, M., “La Madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos”, en *Archivo de arte valenciano*, 2010, p. 13-37.

¹⁹⁹ BENITO DOMÉNECH, F., VALLÉS BORRÁS, V., “Un colegio de pintores de Valencia de 1520”, en *Archivo de arte Valenciano*, 1992.

²⁰⁰ GÓMEZ MORENO, M.E., *Mil joyas del arte español*, Instituto Gallard, Barcelona, 1947.

²⁰¹ BETÍ BONFILL, M., *Los Santalínea, orfebres de Morella*, Castellón, 1928, p. 22-94.

En todos los casos se advierte que el dibujo define el tamaño y la forma de los campos pictóricos. Las trazas revelan, pues, una idea bastante definida del acabado de los motivos ornamentales y de la composición de la máquina del retablo, pero apenas contemplan los aspectos propiamente pictóricos, por lo que su autoría debe atribuirse a los carpinteros o bien cabe suponer que los pintores los dibujaban a partir de las indicaciones muy precisas de los mazoneros. Un ejemplo de las conexiones entre el pintor²⁰² y el mazonero, así como del aprendizaje de hijos de carpinteros con pintores, son los inicios artísticos que propone el investigador Joan Valero²⁰³ para el pintor Joan Reixach; hijo del escultor Lorena Reixach, de Barcelona, aparece documentado como imaginero, llegando a trabajar como tal en la catedral de Barcelona en 1429, para poco después, vincularse con el pintor Antonio Rull en Zaragoza, e iniciar una definitiva y exitosa trayectoria como pintor en Valencia.

Pero además de tallistas-carpinteros y escultores también es posible tener en consideración en el siglo XV la labor de otro grupo: los versátiles canteros o *pedrapiquers*, capaces de confeccionar obras y retablos de talla, como es el caso de los maestros Pere Torregrosa, Jaume Esteve y Antoni Dalmau. No todos los canteros fueron capaces de abordar estos trabajos, solamente aquéllos con grandes aptitudes técnicas y habilidades prácticas pudieron acometer esas obras. Los límites de una profesión no estaban definidos por su terminología, sino más bien por personalidades únicas.²⁰⁴ Por ejemplo Martí Lobet aparece primero como *mestre de la maçoneria, mestre de fulles, Piquer*,

²⁰² FALOMIR, M., *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, 1994.

²⁰³ VALERO MOLINA, J., "Llorenç Reixach, un escultor a la sombra de los grandes maestros del gótico internacional catalán" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2009, p. 397-398. En el Reino de Valencia la acepción documental de imaginero se refiere tanto al escultor de imágenes como al que las dibuja y confecciona (véase el caso de Marçal de Sas en FUSTER SERRA, F., "Pere Nicolau en la Cartuja de Portaceli: vicisitudes de su obra", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX, 2008, P. 23-35). Por ello, aún sin descartar su formación de escultor, los inicios de Joan Reixach junto a su padre debieron estar principalmente ligados al dibujo y su capacidad para el diseño, lo que le valdrían igualmente para el desarrollo de su posterior trayectoria de pintor.

²⁰⁴ YARZA LUACES, J., *Artista artesano en el gótico catalán*, Lambard (Estudis d'art medieval), III, 1987, p. 129-165.

mestre d'obra de talla, maestro de obras, imaginero y cantero.²⁰⁵ Y podemos constatar que los grandes maestros arquitectos de este periodo en el territorio de la Corona de Aragón mostraron esta misma versatilidad y ambición artística: Pere Moragues aparece como imaginero, maestro de imágenes, *piquer*, y orfebre, Pere Morey y Antoni Canet como escultores y arquitectos de la ciudad de Valencia. Jaume Roig era además de médico y escritor maestro de obras.

En el Reino de Valencia son los carpinteros, mazoneros, tallistas, imagineros, escultores y arquitectos los posibles encargados de la confección de los retablos. Y entre estos oficios no todos los artesanos podían asumir la talla de retablos; solo lo lograron aquellos capaces de cometer una labor más delicada, precisa y exquisita, con dotes para el diseño y la disposición de elementos decorativos.

El profesor Martín González²⁰⁶ subraya la enorme complejidad que en los siglos XVI y XVII separaban los imprecisos límites de los oficios de escultor (bulto redondo) del entallador (dedicado según Covarrubias a la realización de retablos, frisos, pilastras o capiteles), admitiendo la inexistencia de una frontera entre ambas profesiones. Estas diferencias llevaban implícita una desigual capacitación técnica y profesional que, en unos casos, fue objeto de regulación por parte de los gremios y ordenanzas, y en otros era signo de la jerarquización impuesta en toda la actividad artística y, por consiguiente, acreedora a una muy diferente repercusión social. La confrontación entre las artes liberales y mecánicas subyacía en el fondo de esta cuestión, cuya problemática fue en aumento con la creación de las Academias. Sin embargo, la diferente denominación de cuántos intervienen en la ejecución de un retablo, pone de

²⁰⁵ MIQUEL JUAN, M., "Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano" en F. TABERNER (ed), *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y complejidad*, Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos, 2010, p. 103-126.

Incluso aparece como pintor en 1420 en un documento que lo vinculan con unos esclavos suyos que participaron en las obras de la Casa de la Ciudad en 1420. La propiedad de esclavos por parte de los carpinteros valencianos fue una práctica habitual, dato que parecía corroborar esta identificación (CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos, su cronología y documentación" en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 48, 1963, p. 114.

²⁰⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 18.

manifiesto, según Fernando Marías²⁰⁷ “la lucha por el control de ese objeto plural, el carácter dinámico y cambiante del concepto de retablo y de sus profesionales, entre ellos lógicamente el de arquitecto.”

No extraña pues que en este campo de difíciles competencias, arquitectos, escultores, pintores o adornistas, proclamaran su aptitud para el diseño de retablos en los que la arquitectura intervenía de una forma decisiva. Si ya de por sí era difícil establecer una solución clarificadora en lo referente a lo ornamental y lo arquitectónico, en el complicado debate entre los llamados “inventores” y arquitectos de profesión, la situación se complica más al entrar en alza los ensambladores.²⁰⁸ Fernando Marías²⁰⁹ estudió esta problemática en Madrid por la irrupción de los ensambladores reclamando cada vez más competencias en los retablos arguyendo sus conocimientos de diseño y de perspectiva.²¹⁰ El salto cualitativo pretendido de artesano a artista, es decir, de simple ejercitado de actividades mecánicas a cultivador de las artes liberales, es en cierta medida precursor del cambio de situación vivido en el siglo XVIII, en el que la reivindicación de la actividad artesanal como noble y digna frente a la condición peyorativa del trabajo de las manos, introdujo en las sentencias judiciales a los ensambladores en el mismo campo de consideración social de los artistas.²¹¹

²⁰⁷ MARÍAS F., “De retablero a retablista”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 1995, p. 97.

²⁰⁸ Para la polémica entre los “inventores” y los arquitectos véase BLASCO ESQUIVIAS, B., “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, Madrid, 1991, p. 159-193 y AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, pp. 49-55.

²⁰⁹ MARÍAS F., *opus cit.*

²¹⁰ LÓPEZ CASTAÑ, A., “EL tratado de carpintería y ebanistería de Andrés Jacob Roubo y los extractos publicados por el conde de Campomanes en 1776”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI, Madrid, 1994, p. 239-244.

²¹¹ BELDA NAVARRO, C., *La “ingenuidad” de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, 1993.

Así pues debemos de diferenciar entre:

1. *Fuster* o carpinteros. En este gremio están los mazoneros o arquitectos de retablos.
2. *Entalladors* o tallistas de *fusta*. Los tallistas formaban parte de los talleres de *los fusters*.
3. Imagineros o escultores: son otro grupo de artesanos que se podían encargar de la talla y diseño de los retablos, por su destreza en el dibujo y diseño, les proporciona de gran capacidad para la traza de retablos.
4. Ensambladores
5. Y por último los pintores,²¹² supeditados a las precisas indicaciones de los mazoneros.

La policromía era el último de los efectos aplicados al retablo. Podía ser incluida esta tarea en los encargos o ser aplicada posteriormente. Ahí entran en juego las figuras del dorador, estofador o el batihoja, así como el pintor, que tuvieron la misión de convertir nuestros retablos en ascuas doradas (enriquecidas con el bruñido) y llenas de perifollos policromos (brillantes o mates) que tanto denostaron los clasicistas. A ello deben de añadirse los trabajos en estuco, según las instrucciones del racionero de Ciudad Rodrigo Ramón Pascual Martínez ya para cuando el retablo en madera era un recuerdo del pasado.²¹³ Materia y color estaban en íntima correspondencia, según la entidad del retablo hecho de materiales nobles (piedra, mármol, jaspes y sus adornos de bronce) o la madera, cortada en buena luna, según consejos de Vitruvio, procedente de los extensos pinares españoles.

Aunque la primera impresión sea la exclusividad de unos artesanos centrados en la confección de retablos, la práctica y lo expuesto anteriormente corresponde a una situación en la que tanto carpinteros, tallistas, imagineros, ensambladores, orfebres y arquitectos pueden encargarse de la mazonería de los retablos. La variedad de elementos que conforman un retablo y su riqueza

²¹² GALLEGGO, J., *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976, p. 177 y 195.

²¹³ Véase el trabajo de RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, "El retablo barroco en Salamanca" en *Imafronte*, nº 3-5, 1987-1989, p. 230-231.

de estructuras, así como los elementos decorativos que lo acompañan nos llevan a cierto “intrusismo” profesional, que llevará en épocas posteriores a pugnas y conflictos entre los representantes de los distintos gremios. Como hemos expuesto anteriormente, en el siglo XVIII ²¹⁴ asistimos a un interesante cambio de situación a causa de los intentos reformadores de los ilustrados, especialmente de la actividad emprendida por el conde de Campomanes, quién incluyó en el Apéndice de su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775) unos resúmenes del tratado francés de André-Jacob Roubo referentes al arte de la carpintería y ebanistería.²¹⁵ El diseño del retablo era una parte fundamental de la contratación, pues se convertía en la base del diseño creador. La importancia del dibujo era extraordinaria, pues no sólo reflejaba la idea, sino que era asimismo el instrumento de que ambas partes se valían para el seguimiento de la obra.

Todas las condiciones pactadas en el contrato deberían de quedar reflejadas en las trazas. Estipulado el precio, el material y su acarreo, los plazos de ejecución, si habría de entregarse dorado o en su color, la determinación de su iconografía, todo quedaba pendiente de la adjudicación final. Esta situación común en España y que plantea la distinción entre tracista y ejecutor, fue habitual pero suscitó la notable rebeldía de José Benito de Churriguera manifestada en carta a su amigo Teodoro Ardemans a propósito de la contratación del retablo mayor de las Calatravas de Madrid.²¹⁶ La actitud del mayor de los Churriguera dejaba en entredicho el tradicional sistema de adjudicación al mejor postor mediante edictos o pregón en lugares públicos de la ciudad. El artista reclama la exclusividad de su obra no sólo por el convencimiento de su valía personal, sino por el temor a que sus obras no fueran interpretadas con la exactitud y calidad con la que él las había proyectado. Este ejemplo es una muestra de lo que vamos a tratar en el apartado siguiente.

²¹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVIII*, Madrid, 1984.

²¹⁵ LÓPEZ CASTAÑ, A., “El tratado de carpintería y ebanistería de Andrés Jacob Roubo y los extractos publicados por el conde de Campomanes en 1776”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI, Madrid, 1994, p. 239-244.

²¹⁶ BELDA NAVARRO, C., “Metodología para el estudio del retablo” en *Imafronte*, nº 12-13, 1998, p. 9-24.

7.2. POSICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA Y LOS CONFLICTOS ENTRE ESCULTORES Y CARPINTEROS

Hasta bien avanzado el siglo XVIII,²¹⁷ los oficios que intervenían en la ejecución de un retablo (escultores, entalladores, ensambladores, pintores, doradores) se consideraban oficios o artes mecánicas, lo que suponía estar adscritos a unas cargas fiscales, asociadas a su carácter gremial. En todos estos siglos serán persistentes los intentos de desembarazarse de las cargas fiscales; sin embargo el marco gremial les proporcionaba un sistema de aprendizajes y un bagaje de conocimientos técnicos sólidamente cimentados en el saber empírico y en la pura práctica del taller. Fruto de esa sabiduría, transmitida de generación en generación, son la solidez constructiva que todavía hoy podemos admirar en los retablos.

El desarrollo de los gremios en Europa se relaciona directamente con el auge que experimenta la actividad económica de las grandes urbes a partir del siglo XIII. La necesidad de defender sus intereses laborales condujo a los diferentes oficios de menestrales y comerciales a asociarse, dictar sus propios estatutos u ordenanzas de funcionamiento interno.

Es a partir de finales del doscientos cuando comenzarán a aparecer las primeras ordenanzas, en especial en aquellas ciudades de mayor actividad económica. El proceso de consolidación de los Concejos como órganos representantes del poder real contribuye en gran medida al desarrollo de los gremios. Los Reyes Católicos impulsaron con su gran actividad legislatora, la promulgación de ordenanzas que regularan el funcionamiento de la vida ciudad.

²¹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1984, *opus cit.*

En las ordenanzas²¹⁸ más antiguas aparece la estructura jerárquica de los gremios,²¹⁹ formada por un alcalde a la cabeza y unos veedores (en otras zonas Diputados, Cónsules, Prohombres, Mayorales o Mayordomos). También se configuran en ellas sus funciones ejecutivas de inspección y reglamentación de trabajo y del aprendizaje. Una reglamentación que perseguía el control del intrusismo, el exceso de oferta y la competencia abusiva mediante la imposición de exámenes, que garantizaban la calidad técnica de los trabajos a través de las inspecciones de los veedores, quienes regulaban también los precios de los productos.

Los gremios²²⁰ cumplían, además, un carácter religioso y asistencial: rendían culto a su santo patrón por medio de la cofradía y proporcionaban sistemas de ayuda a los más desfavorecidos; algunos incluso disponían de hospitales propios. Perteneían al Gremio no solo los individuos sino también sus familias, las cuales eran atendidas en función de sus necesidades y posibilidades. En un artículo de 1917 de la revista semanal San Sebastián dice que “el alma del Gremio era su espíritu religioso y estaba encarnado en la Cofradía del Santísimo Salvador, con las fiestas a sus patronos, su Titular, San Antonio, San Abdón y San Senén, sus grandiosos retablos en la ermita y en la parroquia. Su casa social era verdaderamente la casa de la familia labradora. El Gremio defensor de la propiedad y del trabajo elevaba al trabajador a la clase de propietario y hacía del propietario un padre de los trabajadores.”²²¹

²¹⁸ GARCÍA FITZ, F., y KIRSCHBERG, D., “Las ordenanzas del Consejo de Sevilla de 1492”, en *Historia, Instituciones, Documentos*, p. 18. Véase también ROMERO MUÑOZ, V., “La recopilación de las Ordenanzas gremiales en Sevilla”, en *Revista de Trabajo*, 1950.

²¹⁹ MORENO ROMERA, B., *Artistas y artesanos del Barroco Granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Universidad de Granada, Granada, 2001.

²²⁰ TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones Gremiales. Su origen y organización en Valencia*, Valencia, 1889. Sobre los gremios véase también NÚÑES DE CEPEDA, A.M., *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, 1948.

²²¹ La fiesta del Salvador. San Sebastián, revista semanal vinarocense, 6 (233): 881, agosto 1917.

Las ordenanzas²²² regulaban también un sistema de aprendizaje de larga duración. El aprendiz entraba a aprender el oficio en la casa de un maestro entre los 12 o 14 años. La estancia se prolongaba entre 4 o 6 años. El acceso se realizaba mediante un contrato notarial o carta de aprendizaje por el que el padre o tutor pagaba a cambio de la enseñanza y el maestro se obligaba a hospedar al aprendiz en su casa, a darle comida, bebida, vestido, calzado y a cuidar por su salud. El aprendiz, a su vez, estaba obligado a servir al maestro y a realizar los encargos que le hiciera, siempre y cuando éstos fueran lícitos y honestos. A veces eran labores puramente de criados: limpiar el obrador, hacer recados... lo que propició no pocos abusos por parte de los maestros. Las enseñanzas empezaban por aquellas operaciones más sencillas como disponer los materiales, preparar colas, moler pigmentos, fabricar pinceles, cocer aceites, y en el caso de los escultores, afilar herramientas, desbastar maderas o extraer bloques. En una etapa no mucho más avanzada se les enseñaba, en el caso de los pintores, a dorar, y más adelante a dibujar, con nociones básicas de geometría, perspectiva, colorido y empleo de las diferentes técnicas pictóricas, para pasar después a copiar del natural, es decir, con modelos humanos. Finalmente, el último estadio consistía en aprender a componer o historiar.

Pasados los años, los aprendices podían realizar el examen exigido por las ordenanzas para lograr el título de oficial. Ello les capacitaba para ejercer de forma independiente, con su propio obrador o tienda, la especialidad de la que se hubieran examinado, aunque era frecuente que permanecieran en los talleres de los maestros como oficiales asalariados. Las mujeres podían trabajar en los talleres familiares y continuar al frente de ellos en caso de enviudar, pero no se les permitía trabajar de forma independiente, ni pasar exámenes, como tampoco se les permitía examinarse, a los esclavos, negros, mulatos o cristianos nuevos.

²²² CORRAL GARCÍA, E., *Ordenanzas de los Concejos castellanos. Formación, contenido y manifestaciones (siglos XIII-XVIII)*, Burgos, 1988.

Las ordenanzas²²³ regulaban la forma y el contenido de las pruebas, el lugar donde debían realizarse y la composición del jurado. Normalmente se efectuaban en presencia del máximo representante del gremio y de unos veedores y examinadores, oficiales acreditados en la especialidad de examinar. El aspirante debía responder en el examen a una serie de preguntas para demostrar sus conocimientos teóricos y realizar un ejercicio práctico que consistía en la ejecución de una pieza “difícil” llamada “obra maestra”. El contenido de las pruebas de examen varía de unas ciudades a otras. Dentro de cada gremio se establecían las diferentes especialidades o maestrías, cuyo ejercicio se regulaba por la existencia de diferentes tipos de pruebas. Esto se apreciaba sobre todo en el caso de los oficios relacionados con el retablo (ensambladores, escultores y entalladores por un lado, pintores y doradores por otro).

Entre las corporaciones más antiguas estaban las de los carpinteros o *fusters*, cuya vinculación con el mundo de la construcción, los convertía, junto con los albañiles, en una de las más fuertes. La mayoría englobaban diferentes actividades relacionadas con el trabajo de la madera.

No es fácil delimitar, a la luz de los documentos, las funciones de las especialidades relacionadas con el retablo. Así pues, el ensamblador era, según Palomero,²²⁴ un carpintero especializado que se diferenciaba de las otras especialidades en que podía entender, interpretar y trasladar a la madera el diseño arquitectónico. Es el que habitualmente realiza la traza, aunque en las obras reales o arzobispales solía encomendarse estos trabajos a maestros mayores. Surge así la figura del arquitecto o tracista, que es el que tiene capacidad para proyectar trazas sin ocuparse de la ejecución material. Pero también un mismo artista puede denominarse indistintamente de las dos

²²³ LADERO QUESADA Y GALÁN PARRA, “Las Ordenanzas locales en la Corona de Castilla como fuente histórica y tema de investigación, siglos XIII al XVIII”, en *Anales de la Universidad de Alicante*, Historia Medieval, T. I. Sobre las pruebas y exámenes véase también MORENO CASADO, J., *Las ordenanzas gremiales de Granada en el siglo XVI*, Granada, Pubs de la Escuela Social, 1948.

²²⁴ PALOMERO PÁRAMO, J.M., “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, en *Imafronte*, nº 3-5, 1987-1989, p. 51-84.

formas, arquitecto y ensamblador. Por último, los entalladores, que hacían talla decorativa de basas, capiteles, frisos y cajas, y los escultores encargados de los relieves e imágenes de bulto.

Las corporaciones de carpinteros tenderán a dividirse a partir del último tercio del siglo XVI en consonancia con la mayor especialización que se aprecia en el mundo artesanal. Como ejemplo tenemos el caso de los escultores barceloneses²²⁵ que no consiguieron liberarse del gremio de los *fusters* hasta 1680, y lo mismo ocurrió con los madrileños. Ello nos demuestra que las disputas entre escultores y carpinteros vienen de antiguo. El interés de la segregación no era otro que concentrar la facultad de contratar retablos o sillerías de coro en los más cualificados, los escultores, ensambladores o arquitectos. También pues, a través del examen se establecen dos categorías distintas: ensambladores y arquitectos por un lado y entalladores por otro. Desde antiguo la paternidad de la ejecución de los retablos viene ya siendo motivo de disputas. La consideración de los entalladores como oficio menor, meros auxiliares de los escultores, les impedía contratar retablos o sillerías de coro.

Así deducimos que en la ejecución de un retablo intervienen diferentes oficios que se englobaban dentro de la corporación de los carpinteros.

1. Ensambladores y arquitectos: diseño arquitectónico. El que habitualmente realiza la traza.
2. El arquitecto tiene la capacidad de proyectar trazas sin ocuparse de la ejecución material. (Un mismo artista puede denominarse arquitecto y ensamblador).
3. Entalladores (oficio menor): tallas decorativas, frisos, cajas.
4. Escultores encargados de los relieves e imágenes de bulto.
5. Pintores.

La reivindicación del examen se encuentra igualmente entre los pintores, el otro oficio relacionado con el arte de los retablos, a cuyo cargo estaba la pintura,

²²⁵ MARTINELL, C., *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, 1959-1961.

dorado, estofado y encarnado. Con él se defendía de la injerencia de los ensambladores y escultores que, con no poca frecuencia, contrataban obras tanto de ensamblaje y escultura como de pintura y dorado, con la costumbre de subarrendarlas a un pintor. El intrusismo era algo bastante generalizado, incluso entre carpinteros y pintores, a la hora de contratar retablos. Sólo en el siglo XVIII empiezan a desaparecer estas delimitaciones tan rigurosas impuestas a través del examen, y empieza a ser normal que los propios escultores doren, estofen y encarnen sus imágenes.

Así como ocurría con los pintores, entre los carpinteros, a cada especialidad le correspondía su propio examen que guardaba relación con su grado de capacitación y de conocimientos por parte del aprendiz. Quién conseguía pasar el grado superior, pintor de retablos, se suponía que estaba en posesión de los demás. Como indican las ordenanzas de Sevilla,²²⁶ los doradores no podían tomar obra de retablo. Por lo tanto a los doradores se les cerraba el paso a la contratación de retablos. Sin embargo, esta actividad irá cobrando importancia a medida que avanza el siglo XVI debido a la proliferación cada vez mayor de grandes retablos de talla, donde el dorado cubría la casi totalidad de la superficie. El propio coste del oro y el trabajo que suponía dorar tan extensas áreas concentraba una gran parte del presupuesto, en ocasiones más de la mitad. Con el afán de acceder al control del mercado de retablos, los doradores de varias ciudades pretendían desembarazarse de su subordinación respecto a los pintores. Un ejemplo ilustrativo es el caso de los doradores madrileños,²²⁷ que aspiraban a ejercer su oficio de manera independiente con sus propias ordenanzas, veedores y examinadores. Con ello obligaban a los pintores a examinarse para poder contratar obras de dorado y cumplir sus ordenanzas. La oposición de los pintores no se hizo esperar y en 1618 se inicia un largo pleito, en el que estos alegaban que el dorado era una de las primeras fases del aprendizaje y quien había llegado al último estadio, que era la pintura de imaginería, se daba por supuesto que ya dominaba el dorado.

²²⁶ GARCÍA FITZ, F., y KIRSCHBERG, D., *opus cit.*, 1950.

²²⁷ CADIÑANOS BARDECI, I., "Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1987, XXIV, p. 239-251.

Por el carácter municipal de las ordenanzas, tampoco se permitía el ejercicio a maestros de otras ciudades, aunque tuvieran su título correspondiente. Es el caso de Zurbarán, que al trabajar en Sevilla sin estar examinado en esta ciudad, suscitó el famoso pleito promovido por Alonso Cano, entonces Alcalde del Gremio de pintores sevillano. Muchos otros debieron pasar examen al cambiar de ciudad, a pesar de ser artistas consagrados en sus lugares de origen.

Otro de los objetivos de los gremios era controlar la calidad de los trabajos. Las ordenanzas suelen incluir toda una serie de normas de carácter técnico y material con el fin de evitar los fraudes, que se debían producir con cierta frecuencia. El ahorro en los materiales, sustituyéndolos por otros de peor calidad, o la utilización de procedimientos poco rigurosos, se perseguía con multas, e incluso con la destrucción de la obra que esté imperfecta y mal hecha. Los alcaldes, diputados y veedores, para vigilar el cumplimiento de la normativa del oficio, visitaban periódicamente los obradores denunciando y multando las faltas que, según las ordenanzas, había que sancionar.

Pero lo que acontece en el siglo XVIII es un hecho sin precedentes y de tal relevancia que las corporaciones de carpinteros, en el que se hallan englobados los diferentes oficios que ejecutan retablos, verán notablemente restringida su cuota de mercado al aparecer la figura de los escultores académicos. La concepción del trabajo gremial, con la creación de las Academias en España, tocaba a su fin, pero fue un proceso muy largo y no carente de litigios, problemas y resistencias de todo tipo. Campomanes en 1775 incluyó en su discurso, antes mencionado, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento los resúmenes de André Jacob*²²⁸ unos resúmenes de André Jacob el cual vaticina el futuro del retablo: “únicamente cuando el retablo abandone su fábrica de madera por la más noble materia del mármol, jaspes y adornos de bronce, el retablo quedará en manos de arquitectos profesionales.”

²²⁸ LÓPEZ CASTAÑ, A., *opus cit.*, p. 239-244.

En España a la creación de las academias tomó como ejemplo las que existían en Roma, París, Florencia y Flandes. En un principio las actividades se basaron en pintura, arquitectura, escultura y grabado. Su propósito era convertir la materia artística en materia de estudios reglados, superando así el modelo de aprendizaje anterior: el taller. Para ello las academias contaron con profesores de las distintas materias y modelos. La creación sería estimulada por la concesión de premios y pensiones de estudios en Roma para los artistas más destacados rompiendo así con el sistema de enseñanza de los gremios.

En Valencia la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se fundó en 1768. El camino que llevó a su consecución fue largo. La primera experiencia se intentó en 1761 con la Academia de Santa Bárbara ligada a los hermanos José e Ignacio Vergara.²²⁹

Fracasado este primer intento los siguientes pasos comenzaron a darse por una serie de artistas, en su mayoría antiguos miembros de la Academia de Santa Bárbara, que solicitaron la concesión del grado de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1762, una vez conseguido el nombramiento de académico de mérito de San Fernando, los artistas que iban a ser profesores de las secciones de arquitectura, pintura, escultura y grabado solicitaron la creación oficial de la Academia. Esta primera petición fue rechazada y tras varias vicisitudes se tuvo que esperar hasta 1768 para fundar oficialmente la Academia de San Carlos.

Y ahí es cuando entramos en la materia que nos ocupa. Sin duda alguna la fundación de la Academia llevó consigo un cambio por lo que respecta al oficio de los escultores, carpinteros y mazoneros, que si bien hasta el momento habían logrado convivir con modelos y estructuras antiguas para ejecutar retablos, a partir de ahora el ejercicio de su oficio, el aprendizaje del mismo, el método de estudio y su profesión seguiría derroteros muy diferentes. Aún así cabe decir que el proceso no fue uniforme ni rápido y que los antiguos

²²⁹ BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, *Ignacio Vergara y el Gremio de carpinteros de Valencia*, Ars Longa, 2000, n. 9-10, p. 98-99 y BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2003, p. 267.

parámetros gremiales²³⁰ o de taller se perpetuaron hasta finales del XIX.

De entre los estatutos de la Real Academia de San Carlos hay uno que nos interesa para nuestro ámbito de estudio. Se trata de la prohibición cuarta de dichos estatutos.²³¹

“Deseando que las imágenes sagradas se hagan con la perfección posible, y que la impericia de los que la formen no prosiga haciendo irrisibles los objetos de nuestra veneración. Prohibido bajo la misma multa de cincuenta ducados, á todo profesor de Pintura, Escultura, Grabadura que no tenga licencia para ello de la Academia, pintar, esculpir y grabar para el público Imágenes sagradas: Y mando a todos los individuos de la Academia, que en este punto procedan con toda justicia, sin dar licencia á quien no la merezca, ni negarla al benemérito: con la prevención de que por conceder estas licencias no ha de poder exigir directa ni indirectamente derechos ni maravedís algunos.”

De acuerdo con esta disposición y centrándonos en el campo que nos ocupa, bastantes escultores, en gran parte también asistentes a las aulas académicas, que ejercían su profesión desde que habían obtenido el gremio de carpinteros de Valencia, se apresuraron a convalidar aquellos títulos otorgados por la corporación tradicional pasando el examen de reválida de la nueva institución. El mismo año de la fundación de la Academia²³² escultores como José Esteve Bonet obtuvieron la aprobación para poder ejercer su profesión. Una vez conseguida dicha aprobación el siguiente paso era el de la obtención del grado de académico de mérito. Si la primera suponía la capacitación de los aspirantes para ejercer su profesión el segundo paso implicaba su integración dentro del cuerpo académico. Entre los primeros en obtener el título de académico de

²³⁰ MOLAS RIBALTA, P., *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la revolución industrial*, Madrid, 1970.

²³¹ Estatutos de la Real Academia de San Carlos. Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1828, p. 55-56.

²³² Ver BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, *La Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros*, B.S.C.C., 2003, p. 316.

mérito tenemos al ya mencionado José Esteve Bonet y Francisco Bru, entre otros. Estos escultores²³³ pugnaron asimismo por los premios de los diferentes concursos celebrados en la Academia de San Carlos y por la obtención de los distintos cargos que iban vacando generándose entre ellos una gran competitividad y en ciertas ocasiones una manifiesta rivalidad.

A todo ello hay que acometer la espinosa cuestión de los retablistas o arquitectos adornistas. En una misma rama, brazo o sección del gremio de carpinteros se englobaba a los escultores, tallistas, retablistas o arquitectos, así de madera como de piedra y yeso, y los que vacían de papel y lienzo. Esto se refleja bien, porque por ejemplo, en los contratos de aprendizaje de quienes querían formarse con algunos conocidos escultores, en los que se establece que éstos, como maestros carpinteros de esta rama del gremio, tenían que enseñar a sus aprendices escultura, arquitectura (de retablos) y adorno.

En un principio no quedó muy claro a quién competían éstas dos últimas facultades, así que los diferentes sectores interesados intentarían llevarlas a su terreno. Había que establecer su permanencia en la órbita gremial o bien eran competencia de las Nobles Artes. La solución no era sencilla. Así el fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez Campomanes, en un informe²³⁴ que emitió en 1769 declaraba: “tampoco es fácil discernir los verdaderos escultores de los tallistas y retablistas.”

Siguiendo a Ana M^a Buchón, sabemos del carácter despreciativo que tenía el vocablo “tallista”, considerando la talla como la causa de la decadencia y abandono de las artes. Así pues en 1778 el grabador Pedro Pascual Morales, en un dictamen emitido a raíz de un conflicto surgido entre escultores y carpinteros de Barcelona,²³⁵ se negaba a examinar “si la talla era hija de los

²³³ IGUAL ÚBEDA, A., y MOROTE CHAPA, F., *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*, B.S.C.C., 1993.

²³⁴ Para saber más sobre este informe véase CHOCARRO BUJANDA, C., *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la Academia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, p. 42.

²³⁵ MARTINELL, C., *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, 1951, p. 36.

mejores carpinteros o de los peores escultores.”

El primer conflicto con el que tuvo que enfrentarse la Academia de San Carlos de Valencia al poco de su fundación²³⁶ fue a causa de la pretensión de un grupo de retablistas o adornistas de examinarse y acceder al escalafón académico y con él al disfrute de las prerrogativas sociales y artísticas que ello implicaba. Según ha demostrado Berchez este conflicto fue una primera muestra de dos modos diferentes de concepción del modelo académico de esos años: por un lado de escultores y pintores que veían el dibujo figurativo como fundamento de las artes, y consideraban de su incumbencia lo relativo a los retablos, el adorno, etc. Por otra parte tenemos al sector de académicos y arquitectos que compiten con los primeros pues defendían la independencia del hecho arquitectónico y su concepción como un todo indivisible. En la Academia de San Fernando el asunto se trató como una evidencia más de la resistencia de las corporaciones gremiales frente a la aplastante e imparable realidad académica. De hecho, el gremio de carpinteros no quedó ajeno al conflicto y no perdió ocasión cuando vió la posibilidad de recuperar terreno; así en la junta ordinaria del 16 de mayo de 1770 la corporación tradicional preguntó a la Academia de San Carlos si los retablistas adornistas aprobados por ella, debían pagar o no las cuotas gremiales. Ante esta cuestión difícil de responder la Academia de San Carlos decidió recoger los títulos concedidos a retablistas y adornistas, aduciendo como razón que los tallistas utilizaban el título académico para trabajar en obras pertenecientes al gremio de carpinteros, lo que originaba continuos pleitos. Lo que observamos es que son años duros para el ejercicio de la profesión, que el nuevo sistema académico encontró muchas resistencias lo que provocó confusión, procesos de demanada, litigios entre todas las partes. Las leyes estaban todavía por hacerse y pulirse.²³⁷

Cabe hacer un inciso al respecto en el caso de los retablistas adornistas que fueron aprobados por la Academia. Según explica Ana M^a Buchón había tres

²³⁶ Para estudiar este asunto en profundidad véase BÉRCHEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1987

²³⁷ BÉRCHEZ señala *opus cit*, 1987, p. 286-287.

vías para aquellos que habían solicitado examen para obtener la aprobación para ejercer su profesión de retablistas o arquitectos adornistas. Unos optaron por la vía académica a través de la aprobación en la sección de escultura, siendo su formación escultórica y dependencia docente con Ignacio Vergara y Jaime Molins el Mayor. Entre este grupo se encontraban José Esteve y Francisco Sanchís entre otros. Una segunda vía era la de seguir en el gremio como retablistas gremiales. Este fue el caso de Luis Mari y Francisco Robles. Una tercera opción fue la que siguieron Vicente Esteve y Tomás Granell, que accedieron a la sala de arquitectura de la Academia, donde aprendieron los rudimentos de los órdenes arquitectónicos y composiciones menores. Así pues observamos que los escultores académicos ejecutaban retablos con relativa facilidad, los agremiados ejercían sus facultades tradicionales con total impunidad y la Academia de San Fernando corría un tupido velo. Ante esta situación en 1773 los directores de arquitectura optaron por conceder unas pocas habilitaciones para poder idear y dirigir la escultura de retablos.

Otro de los causantes de estos continuos pleitos²³⁸ fueron los escultores académicos. De hecho existen numerosos casos de enfrentamiento en Valencia entre destacados escultores académicos y el gremio de carpinteros, en cuyo seno habían recibido su formación.

Entre los numerosos pleitos acontecidos consideramos oportuno relatar uno de los más importantes²³⁹ y en cuya resolución tuvo que intervenir el rey. Sus protagonistas fueron José Esteve Bonet, José Puchol Rubio y Pedro Juan Guissart, a la sazón, director, teniente y académico de mérito por la escultura respectivamente y que también afectó a Jaime Molins.

²³⁸ Para saber más acerca de pleitos entre escultores académicos de San Carlos y el gremio de carpinteros de la ciudad véase BUCHÓN CUEVAS A. M^a., *La fundación de la Real Academia de BBAA de San Carlos*, opus cit, p. 327.

²³⁹ Conflicto ampliamente tratado por BÉRCHEZ GÓMEZ, J., *opus cit.*, 1987, p. 251-256.

Estos artistas, en su día examinados de maestros carpinteros, realizaban obras relacionadas con el adorno, que el gremio creía de su competencia y por lo tanto les exigió el pago de la contribución del oficio que no hubieran hecho efectiva desde su incorporación a la Academia de San Carlos. En caso contrario debían hacer denuncia expresa del magisterio gremial. A ello hay que añadir que a causa de la incertidumbre legislativa surgida por el nuevo ordenamiento académico, hubo aprendices u oficiales de gremios formados con escultores académicos que trabajaban el adorno, como una rama de las nobles artes y no del gremio. Uno de estos casos es el ocurrido con el discípulo de Jaime Molins, Bautista Morón el cual fue sorprendido por el gremio en 1776 realizando “quatro columnas, una cornisa y unos colgantes de flores y otros adornos de que estaba trabajando de Dn José Esteve.”²⁴⁰

Este hecho, que intranquilizó al gremio, hizo que en 1776 éste denunciara a algunos de estos “intrusos” por hacer trabajos de carpintería sin estar examinados por la corporación. El clima era pues bastante crispado entre unos y otros y a pesar de la mediación del corregidor, a la vez presidente de la Academia, la denuncia gremial prosperó por el apoyo del alcalde del crimen que obligó a los escultores denunciados a pagar sus contribuciones e hicieran renuncia de su magisterio gremial. Ante esta situación la Academia de San Carlos, mediando la de San Fernando, recurrió al Rey.

El parecer del monarca quedó expresado en la Real Resolución de 22 de junio de 1777.²⁴¹ En ella se alude al privilegio número 2 del estatuto XXX de la Academia de San Carlos, según el cual “los académicos profesores de cualquier especialidad estaban facultados para ejercer libremente sus profesiones, sin que ningún juez ni tribunal pudiera obligarlos a incorporarse a gremio alguno ni ser examinado por ellos ni estar sujetos a contribuciones. A este privilegio se añadían los de la Academia de San Fernando, en los que se

²⁴⁰ ARASCV, Legajo 67, n. 56, “memorial de Bautista Morón”. Referencia documental recogida por BERCHEZ GÓMEZ, J., opus cit., 1987, p. 251.

²⁴¹ Recogida en la *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*, Valencia, imprenta de Benito Monfort, 1828, p. 9-14.

aclara que, reconociendo la nobleza de las Artes, cualquier individuo de la Academia que se incorpore a algún gremio quedaría privado de los honores y grado de académico, pues era incompatible el título y profesión de académico con el servicio gremial.”

Así, conforme con estos privilegios los artistas implicados en este pleito: Esteve, Puchol y Guissart quedaban separados del gremio de carpinteros desde que fueron creados académicos, sin que tuvieran que renunciar expresamente a sus magisterios lo que significa que estaban exentos de contribuciones gremiales.

El Rey por medio de la Academia de San Fernando y con el fin de evitar futuras dudas declaró que los profesores académicos tenían libertad para ejercer su arte sin ejecución gremial. Se entendía también para aquellos que perteneciendo al gremio fueran nombrados académicos. A partir de entonces quedaban separados del gremio del que fueron maestros y exentos de contribuciones, “por ser incompatible el honor de Académico, con el servicio gremial, y antes bien se les prohíbe expresamente practique semejante acto de renuncia, so pena de ser borrado de la lista de académicos.” En este caso se hallaban los tres escultores citados, que el rey en un acto de piedad cambió por “una reprehensión.” Carlos Chocarro²⁴² advierte que este litigio fue uno de los muchos ejemplos de cómo la línea divisoria entre gremio y Academia, superada ya en la corte madrileña, era aún muy difusa en la periferia. Revela que en un amplio sector de artistas existía un elevado desconocimiento de lo que suponía una Academia estatal de Arte.

El segundo apartado de la Real Resolución de 22 de junio de 1777 se pronunciaba sobre el recurso que interpuso el gremio de carpinteros de

²⁴² CHOCARRO BUJANDA, C., *opus cit*, 2001, p. 65.

Valencia al Rey respecto a considerar facultad suya la realización de “todas las obras de madera incluso los retablos, canceles de iglesias, púlpitos, tallas, ornatos y cuanto de esta materia se egecute y que los Profesores graduados de Académicos, solo puedan trabajar estatua, sin ocuparse en aquellos obrajes que por la regularidad de diseño que exigen en su forma principal ó en su talla y adornos accidentales, pertenecen a los Profesores de las Bellas Artes.” Asimismo, el gremio pedía en su recurso que aquellos que carecían de titulación académica tenían que abstenerse de hacer estatuas, adornos y obras similares, hasta que no se examinaran de maestros carpinteros.

A propósito de esta cuestión la real resolución resolvió:

“Que es privativo de los profesores aprobados por la Academia, hacer retablos, púlpitos, canceles, prospectos de órganos, y demás adornos de Iglesia, ú otros pertenecientes a la Bellas Artes, siempre que contengan partes tocantes a ella: que si algunas de dichas obras fueran llanas, y no contuviesen objeros de Arquitectura, Escultura, ú otros ornatos, no las pueden hacer los Profesores, so pena de ser tenidos por Artífices serviles, y de ser como tales excluidos de la Academia: que los que se llaman Tallistas no deben contarse entre los Artífices de la Bellas Artes, á menos que la Academia los reconozca por tales, después da haber sido examinados y aprobados en alguna de ellas, y por consiguiente no les será lícito, sin esta circunstancia, hacer obras relativas á las mismas Artes: que si en el Gremio de Carpinteros hubiese algún Individuo, que por su talento merezca ser Académico, sea admitido, precediendo solicitud suya, y el correspondiente exámen; y que asi como cesará desde entonces de ser del Gremio, y quedará libre de toda contribución, según se expresa en el artículo XXX de los Estatutos de la Academia de San Carlos, y en el XXXIV de la de San Fernando, deberá también abstenerse de trabajar en obra perteneciente al Gremio de Carpinteros, y ocuparse solo en las que sean propias de las Bellas Artes, y dependientes del dibujo.”

A pesar de la intención aclaratoria esta ley no potenció la paz entre ambos bandos, puesto que seguía siendo poco clara y ambigua y no dejaba bien atadas las cuestiones que habían originado el conflicto entre las dos partes:

gremio de carpinteros y escultores académicos. No cabía duda que la pertenencia al ámbito académico era totalmente incompatible con la actividad gremial, pero no entraba en pormenores de lo que un sector u otro tenía derecho a trabajar. La pretensión de delimitar las competencias, obligaciones y derechos de cada uno no quedó lo suficientemente clara en esta resolución real; y si a ello sumamos la mentalidad gremial y barroca de muchos artesanos y algunos académicos, la solución al conflicto estaba todavía lejos. La realidad fue que la ley dio lugar a distintas interpretaciones según el interés de las partes que originaron nuevas infracciones.²⁴³

Entre los años 1776 y 1790 Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, se dirigió a Tomás Bayarri, el entonces secretario de la Academia de San Carlos, haciéndole partícipe de sus recelos sobre el cumplimiento de la ley por parte de los escultores académicos y las reticencias a la misma de los carpinteros. Los unos y los otros le tenían preocupado porque sabía que el conflicto estaba lejos de resolverse.²⁴⁴ De hecho los enfrentamientos entre escultores y carpinteros no cesaron y los carpinteros siguieron planteando cursos y denuncias ante lo que consideraba intromisiones de aquéllos en sus competencias.

Así, los temores de Ponz se vieron confirmados y en 1880 asistimos a una nueva denuncia del gremio de carpinteros por intromisión. _Por su parte las medidas tomadas por la Academia de San Carlos no se hicieron esperar. La institución valenciana recordó la Real Resolución de 1777 para que ni escultores ni maestros carpinteros se inmiscuyeran en sus respectivos oficios, cosa que beneficiaba por igual a ambas partes.

Es de suponer que los continuos recursos y denuncias de los académicos contra los gremios relacionados con lo artístico suponían un obstáculo en el camino de las academias oficiales para el progreso de las Nobles Artes. Los

²⁴³ BÉRCHEZ GÓMEZ, *opus cit.*, 1989, p. 255.

²⁴⁴ TRAMOYERES BLASCO, L., *Epistolario artístico valenciano*, Archivo de arte de Valencia, nº 3, 30 de septiembre de 1916, p. 112. Estas cartas fueron ya citadas por IGUAL ÚBEDA, A., *opus cit.*, p. 103 y BÉRCHEZ GÓMEZ, J., *opus cit.*, 1989, p. 254 y 255.

carpinteros se resistían al cambio puesto que durante muchísimo tiempo su corporación englobó los diferentes oficios (trazistas, escultores, entalladores...) que tenían la casi exclusividad de la ejecución de retablos. En Valencia concretamente los enfrentamientos protagonizados por el gremio de carpinteros contra escultores académicos tuvieron especial relevancia. El gremio se convirtió en una espina que tuvo que soportar la Academia de San Carlos en los lustros que siguieron a su creación oficial.

Cristóbal Belda²⁴⁵ nos recuerda que si bien los gremios siguieron existiendo hasta bien avanzado el siglo XIX, su repercusión en el terreno artístico fue nula, y ya a finales del XVIII la ruptura del viejo sistema estaba a punto de consolidarse. Las nuevas formas de conocimiento y de aprendizaje plasmadas en títulos académicos impedían cualquier vínculo con la actividad gremial. Asistíamos así a un nuevo concepto social del artista.

²⁴⁵ BELDA NAVARRO, C., *Metodología para el estudio del retablo barroco*, Imafrontera, 1996-1997, p. 9-24.

7.3. OBRADORES, TALLERES Y ARTISTAS MÁS RELEVANTES

PERE DORPA

Durante el siglo XVI el capítulo de la escultura en tierras de la diócesis de Tortosa se encuentra falto de una visión de conjunto. Los más importantes artistas como Damián Forment,²⁴⁶ desarrollaron su carrera en otros ámbitos, y parece que en este periodo nos quedamos huérfanos de grandes personalidades en el ámbito escultórico. Sin embargo, no debemos de menoscabar la significación de la figura de Pere Dorpa en la segunda mitad del siglo XVI. Sus inmejorables aportaciones en las ciudades de Vinaròs, Sant Mateu, Burriana, Onda y la propia Tortosa lo convierten, sin ningún género de duda, en el escultor más importante de esta etapa, cuyo origen flamenco sabemos gracias a las investigaciones de Mercedes Gómez Ferrer.²⁴⁷

Las primeras noticias que nos llevan a este artista fechan el 30 de julio de 1552, día que era contratado para finalizar el imponente retablo de la localidad de Sant Mateu.²⁴⁸ Sin duda, una de las grandes obras de Dorpa es la majestuosa estructura del retablo mayor de esta ciudad, al tratarse de un complejo escultórico monumental con modelos italianizantes.

El deseo de un gran retablo por parte de los sanmatevanos se remonta a 1519, fecha en que ya hay constancia de una imagen del apóstol Mateo. El

²⁴⁶ MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón, Damián Forment escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Gobierno de la Rioja, Fundación Bancaixa, Diputación de Zaragoza y Fundación el Monte, Zaragoza, 1996.

²⁴⁷ GÓMEZ FERRER, M., *Sobre los inicios del escultor Pedro Dorpa en Valencia (act.1545-1586)*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 2004.

²⁴⁸ Sobre este retablo véase OLUCHA MONTINS, F., "Pedro Dorpa y los retablos de San Mateo, Vinaròs y Burriana" en *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1992, p. 399-403 y OLUCHA MONTINS, F., "Retablo Mayor de Sant Mateu" en el Catálogo de la Exposición de *Paisajes Sagrados*, San Mateo, 2005, p. 376-379.

proyecto se demoró casi veinte años (a causa de les Germanies), y no lo comenzó el pintor flamenco, pues lo que hizo Dorpa fue retomar el trabajo de Joan de Salas, escultor y arquitecto aragonés que comenzó el trabajo del altar en 1537, comprometiéndose a finalizar en 15 meses la parte central, la hornacina que habría de cobijar el titular y el Calvario del remate. Se trataba de un artista formado con Forment e impregnado de italianismo, y fue él quien tomó al carpintero de Catí Jaume Galià, quien había aprendido el oficio en Valencia, abierto taller en Sant Mateu y además era avalado por su participación en la decoración de la capilla de la Font de la Salut en la cercana Traiguera. Galià se hizo cargo de la obra desde 1538, pero no elaboró el Crucificado, ni la Virgen y el San Juan que tenían que encumbrar el retablo. Catorce años transcurrieron sin grandes avances. A pesar del talento del artista de Catí, el cual le valió la confianza de los jurados de Sant Mateu, era claro debido a la lentitud de su trabajo que requería de un verdadero maestro, capaz de dar la traza de todo el retablo, trabajase los altos relieves, las figuras y las esculturas de todo el conjunto; Dorpa fue el elegido. Éste se trasladó a Sant Mateu para ejecutar la obra, pues aunque en el momento del encargo figura como habitante de Valencia, en abril de 1553 ya consta como residente en esa vila. Tal fue el éxito de este retablo que a partir de entonces le llovieron nuevos encargos. Recibió así pues otro cometido muy relevante: el desaparecido retablo de Vinaròs ejecutado entre 1560-1565. A continuación de las obras de Vinaròs se le contrató para la realización de un tabernáculo para el altar mayor de la Seo de Tortosa, pieza también desaparecida. Otra pieza relevante que se puede observar en el territorio de la antigua diócesis de Tortosa es en la iglesia del Salvador de Onda, donde se conserva una imagen del Salvador policromada por Joan de Joanes y atribuida a este escultor.²⁴⁹

Dorpa falleció en 1586 en la población de Sant Mateu donde como hemos señalado estableció su taller y residencia. Con anterioridad a la presencia de Dorpa en Sant Mateu no teníamos noticias de este artista hasta las nuevas

²⁴⁹ <http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0022837.xml?s.q=Pere+I%27ERmit%C3%A0#.VBCCTmNZQ7I>.

investigaciones aportadas por Gómez Ferrer.²⁵⁰ En fecha del contrato con el retablo de Sant Mateu Olucha Montins señala a Dorpa como “*habitador de Valencia*” y por tanto hasta hace poco se le suponía de origen valenciano. Es Gómez Ferrer quién gracias a nuevas evidencias documentales²⁵¹ dio luz al tema de los orígenes de este importante escultor considerado el máximo introductor de la corriente renacentista en lo que escultura se refiere.

Poco más de un mes después de la firma de las capitulaciones para la continuación del retablo de Sant Mateu, en el que Dorpa figura como habitante de la ciudad acepta en su taller a un aprendiz, llamado Miguel Cabanyes de origen lemosín. Este documento nos presenta a “*Petro Dorp, alias lo flamenc*” quien recibe en su casa a Miguel Cabanyes francés, natural de Bort en la diócesis de Limoges, residente en Valencia para enseñarle el oficio de estatuario durante tres años. Este dato nos confirma el origen de Petro D’Orp como flamenco. Posiblemente pudo ser originario de la región belga de Orp donde se sitúa la población de Orp-le-Grand, en la actual zona de Bravante de habla francesa. Con la ayuda de este dato podemos perfilar la llegada del artista a nuestras tierras y perfeccionar su biografía. Sabemos por el documento extraído del Patriarca (Real Colegio del Corpus Christi) de Valencia que en 1552 era un maestro reconocido que tenía a su cargo aprendices como el tal Miguel Cabanyes de Limoges, al que se compromete a enseñarle el oficio de escultor durante tres años. Mercedes Ferrer deduce que la fecha de septiembre de 1552 tras el encargo en julio de ese año del importante retablo de Sant Mateu nos confirma a un maestro consolidando un taller capaz de hacer frente a un encargo de estas dimensiones. Por otra parte la conjetura de su origen flamenco nos sirve para identificarlo con el maestro escultor conocido como Pedro Flamenco que se encuentra presente en la ciudad de Valencia en los años inmediatamente anteriores. Se trata de un entallador que figura en la

²⁵⁰ GÓMEZ FERRER, *opus cit*, 2004.

²⁵¹ Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, notario: Jaume Fontes, 18873, 9 de septiembre de 1552. *Ego Michael Cabanyes gallico nativo loci de Bort diócesis de Limotjes Valencie residens gratis et cum hoc presenti publico instrumento ete mitto pono e afirmome dictum Michelem Cabanyes vobis eum honorabile Petro Dorp alias lo flamench statuaria dicte civitatis habitator, ad officium statuarii ad tempus tria annorum. Testes Michael Porcar lapicida et Martinus Navarro caligarius.*

nómina de los maestros que trabajaban para la marquesa de Zenete, doña Mencía de Mendoza la cual tras su matrimonio con el conde de Nassau y su estancia en Flandes se estableció en Valencia tras contraer segundas nupcias en 1541 con el duque de Calabria. Esta duquesa que vivía en el Palacio Real mantuvo una destacada actividad cortesana. Hay noticias de su descomunal biblioteca, su amplia colección pictórica y su rico ajuar, y toda una serie de objetos suntuosos que la rodearon hasta su muerte a principios de 1554. A partir de los inventarios de bienes *post mortem* se sabe de la extraordinaria cantidad de bienes de origen flamenco, así como también las conexiones con pintores destacados en el panorama pictórico valenciano de la época, entre ellos Juan de Juanes. Será pues en este marco en el que podamos situar al escultor Pere Dorpa.

En 1544 se produce un interesante episodio que nos confirma con más claridad la presencia de Pere Dorpa en la ciudad de Valencia. Doña Mencía de Mendoza llegó a un acuerdo con los miembros del Consell Municipal para la fundación de una universidad en Valencia. Un ambicioso proyecto²⁵² que no se llevó a cabo.

El proyecto de universidad incluía la construcción de un nuevo edificio financiado por la marquesa. En este marco hemos de entender las noticias de la presencia en Valencia de unos enigmáticos maestros extranjeros Bolart y Bries que en un documento cobrarían de Doña Mencía por unas trazas que habían realizado de un colegio.²⁵³

Este documento es una carta de procura firmada el 12 de marzo de 1546 ante el notario de la marquesa donde se nos informa que el antes mencionado arquitecto Bolart nombra al imaginero Felipe de Bries para que pueda cobrar unas trazas o maquetas hechas para un colegio. El colegio se refiere al edificio

²⁵² Sobre este proyecto véase FELIPO A., "El proyecto universitario de doña Mencía de Mendoza. Las capitulaciones de 1544", *Doctores y escolares. Segundo Congreso Internacional de las Universidades Hispánicas*, Valencia, 1995. Vol. 1, p. 141-154.

²⁵³ LASSO DE LA VEGA, M., "Doña Mencía, marquesa de Cenete (1508-1554)", *Real Academia de la Historia*, Madrid, 1942.

universitario que no llegó a realizarse y que la marquesa tenía que patrocinar. Como testigo de este acto figura Pere Flamenco, entretallador de la señora duquesa y el clérigo Batiste Corbera, que era además maestro de arquitectura. Si se sabe con certeza que Pere Dorpa se hallaba en la nómina de trabajadores que en 1552 se encontraban al servicio de la duquesa de Calabria.²⁵⁴ No era el único de origen flamenco y es probable que formara parte de los servidores que la acompañaron desde Flandes. Mencía muere en 1554 y Pere Dorpa se supone que por estas fechas ya contrataba como maestro independiente puesto que la duquesa al final de su vida había abandonado el Palacio Real, tras la muerte del Duque de Calabria en 1550, y había ido disminuyendo paulatinamente el número de encargos artísticos. Por su fecha de fallecimiento deducimos que Pere o Pedro Dorpa a su llegada a Valencia, llegada documentada en 1545,²⁵⁵ era un joven entretallador procedente de Flandes de la ciudad de Orp. No se sabe si estaba relacionado con Bolard y Bryes o simplemente fue testigo por formar parte de la casa de la marquesa de Cenete. Estuvo ligado a ella, sin duda alguna y como maestro a su servicio trabajó en obras de talla y escultura hasta 1552, fecha en la que parece establecerse como artista independiente con taller propio en la ciudad de Valencia donde recibe aprendices. En su taller contrata el afamado retablo de Sant Mateu y para ello se trasladó a esta población del Maestrat, como ya se ha dicho, donde estableció su residencia. Desde allí ejecutó otros encargos de igual envergadura como el retablo de Vinaròs o el tabernáculo de la Seo de Tortosa. Las fotografías antiguas, restos dispersos de retablos y documentos nos muestran los magníficos trabajos de uno de los escultores más prolíficos y notorios en el ámbito castellanense de la segunda mitad del siglo XVI. Murió en Sant Mateu en 1586.

²⁵⁴ Archivo del Palau, Legajo 144, 2. Pagos a capellans, plateros, cantores de capilla, oficiales, criados, damas, dueñas y mujeres. Entre los nombres está Pietre entretallador.

²⁵⁵ Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, notario: Jaume Fontes, 18873, 9 de septiembre de 1552.

CRISTOBAL LLORENS (Bocairent ca. 1550-Valencia 1616)²⁵⁶

Pintor y escribano,²⁵⁷ natural de Bocairent donde nació hacia 1550. Se sabe que el 20 de diciembre de 1579 se hallaba en la ciudad de Bocairent, donde recibió como notario que era, el testamento de Vicente Joanes, su maestro. En Bocairent permaneció este pintor y notario muchos años y recibió escrituras sobre la herencia de Vicente Joanes. Fue un gran seguidor de los postulados juanescos y muy conocido por dos retablos conservados y documentados que se encuentran en la iglesia parroquial de Alacuás. Se trata del retablo mayor dedicado a la Asunción de la Virgen (1597-1600) y el retablo de San José (1612). Estas obras han servido para poder atribuirle otras, como las tres tablas en Santa María de Alcoy, pertenecientes a un desaparecido conjunto de los misterios del Rosario; otras dos con un San Pedro y San Juan Evangelista en la iglesia de Xixona, y un largo etc. De Cristóbal Llorens hay obra documentada²⁵⁸ pero escasa conservada. Se sabe que en 1584 trabajaba en el retablo de San Julián para el convento carmelita de Bocairent.

El 3 de marzo de 1615 ajustó en Vinaròs el retablo de Nuestra Señora Señora del Rosario, la pintura por 220 libras y recibe 75 libras, 6 de la primera paga. El día 16 de agosto de 1615 recibe en Vinaròs 30 libras del prior de la cofradía de San Abdón y Senén de la villa de la Jana, por dorar las dos imágenes de los dichos santos. El 23 de noviembre de 1615 ajustó con los cofrades del Nombramiento de Jesús, de la villa de Vinaròs, al pintar y dorar el retablo de dicha cofradía por 300 libras y recibió 100 a cuenta. Se casó con Águeda Penalba de cuyo matrimonio tuvo dos hijos y dos hijas y murió el 27 de mayo de 1645 en la villa de Bocairent.

Se trata sin ningún género de dudas de un pintor transicional del primer barroco valenciano, con un arte afin al contramanierismo propio del último cuarto del siglo XVI. Entre sus obras más reseñables en nuestra provincia se encuentran

²⁵⁷ ARQUES JOVER Fr., A., *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos auténticos*, Alcoy, 1982, p. 138.

²⁵⁸ ARQUES JOVER Fr., A., *opus cit*, 1982, p. 138-143.

San Agustín y San Gregorio Magno, doctores de la Iglesia, conservadas en la iglesia parroquial de San Bartolomé de La Jana. Estas obras, que se recrean en el detalle y el aspecto espontáneo y casero son propias de la piedad popular del seiscientos. Probablemente fuesen ejecutados sobre 1613, fecha en que esta documentada la presencia del pintor en la localidad dorando las imágenes de los santos Abdón y Senén para una cofradía.

Suyos son también las claves con los santos patronos, protectores de Vinaròs, presentes en las bóvedas de la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción, lo cual es buena muestra de la versatilidad artística de este hombre de leyes. Como ya se ha dicho anteriormente, originarias de Vinaròs son también las piezas del Retablo de los Misterios del Rosario, conservados por el Museo de Bellas Artes de Castellón. Estas piezas, que representan la Adoración de los pastores, la Adoración de los Reyes Magos, la Resurrección, la Asunción y Pentecostés formarían parte de la predela del retablo y son una prueba excelente del arte de Cristóbal Llorens, seguidor de los postulados estéticos juanescos y bien conocido por los dos retablos ya mencionados de la iglesia parroquial de la Asunción de Alaquàs.²⁵⁹ Otra obra suya presente en nuestra geografía es el San Juan Bautista de la iglesia parroquial de San Bartolomé, en La Serra d'en Galceran.

JUAN SARIÑENA (1545-1619)

De probable origen aragonés Juan Sariñena²⁶⁰ estuvo activo en Valencia durante los últimos años del siglo XVI y principios del XVII, donde sentó las bases para la aceptación de un nuevo lenguaje naturalista que superaba las fórmulas manieristas e idealizantes de Juan de Juanes. Recibió encargos del Patriarca Juan Ribera, ostentó el título de pintor de la ciudad, sin embargo, antes de que transcurriera un siglo desde su muerte su fama se apagó rápidamente.

²⁶⁰ FITZ DARBY, D., *Juan Sariñena y sus colegas*, Valencia, 1967.

Nada se sabe de sus primeros años de vida, pero consta que en 1570 se hallaba en Roma y que allí continuaba en 1575, sin que quepa descartar, a la vista de las influencias que se advierten en sus pinturas, algún viaje a Venecia. En cuanto a su estancia en Roma, poco común entre los pintores valencianos del momento, Sariñena tiene mucho que agradecer a los monjes del monasterio cisterciense de Santa María de Benifassà. Según los Anales del Real Monasterio de Nuestra Señora de Benifaza, escrito por fray Miguel Juan Gisbert y traducidos posteriormente al castellano por fray Joaquín Chavalera, Sariñena pudo marchar a Roma gracias a las recomendaciones del abad de dicho cenobio: fray Juan Barberá (Muñoz Sebastià, 2003: 521). En este texto se indica claramente que Sariñena quedó huérfano de padre a una edad muy temprana, cuando se progenitor se encontraba pintando el retablo de San Jaime de Bel, y su educación quedó en lo sucesivo a cargo de los monjes.

Se cree que pudo ser el autor del lienzo del Calvario del retablo del Santísimo Cristo de Sant Mateu.²⁶¹

JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ (finales del XVI, principios del XVII)

Es uno de los escultores más destacados que trabajaron en tierras de Castellón en los últimos años del siglo XVI y principios del XVII. Aparece documentado²⁶² por nuestras comarcas y como vecino de Benicarló en el 1586 cuando en compañía del escultor Vicente Redorat aceptó trabajar para la cofradía del Santísimo Nombre de Jesús de la Catedral de Tortosa, las cuatro figuras de los evangelistas del retablo de dicha cofradía. En 1598 esculpió la cruz cubierta o *peiró* del Santuario de la Virgen de la Salud de Traiguera. Entre 1608-1609 se sabe que trabajó en el retablo mayor de la parroquia de Cabanes. En el 1610 lo encontramos, el 14 de abril en Albocàsser, acordando la fabricación del retablo mayor del ermitorio de Sant Pere y Sant Pau. En el año siguiente concertó la fabricación de un retablo para la iglesia de San

²⁶¹ SÁNCHEZ GOZALBO, A., "Arte en San Mateo. El altar de la Pasión", B.S.C.C., Castellón, 1927, p.161 y ss.

²⁶² OLUCHA MONTINS F., y ALLEPUZ MARXÀ X., *opus cit.*, 2012, p. 26.

Nicolás de Castellón. Entre 1612 y 1628 documentamos su presencia en el monasterio de Benifassà, trabajando en el retablo mayor la imagen de la titular así como haciendo diversas reparaciones.

Se conserva en la Parroquia de San Joan Baptista de Cabanes un Salvador Eucarístico. Se trata de una puerta de sagrario de forma rectangular, que presenta en el medio, encajado en un plafón de arco rebajado, el motivo iconográfico tallado en relieve.

URBANO FOS (Arns (Tarragona) 1607, Valencia 1658)²⁶³

Un estudio pionero para recuperar la personalidad de este pintor fue ofrecido en 1987 en la exposición de los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo.²⁶⁴ Aquella tentativa, válida en aquel momento, sirvió como puente para nuevas investigaciones que han permitido aclarar las muchas incógnitas que se cernían sobre el pintor. Hay que distinguir tres etapas en Urbano Fos. La primera que transcurre en Tortosa, la segunda etapa y la más documentada es la que corresponde a su establecimiento como pintor en Castellón y la tercera en Valencia, ciudad en la que aparece documentado en 1650. Una importante parte de su producción se concentra en Castellón y alrededores, donde hizo numerosos encargos en el periodo comprendido entre los años 1635 y 1650. Las pinturas del retablo de Alcalà de Xivert las ejecutó en este periodo, puesto que participan del colorido propio de esta etapa. Parece ser que para elaborar la composición de los cuadros partió de estampas y de soluciones formales que parecen extraídas de pinturas vistas en Valencia. El estilo de Urbano se muestra heredero de la tradición ribaltiana, con ciertos ecos de Espinosa, con tipos recios y sólidas figuras de tono severo con sombreados de gusto tenebrista. Estas cualidades ribaltescas fueron suficientes para convencer a los críticos de que sus obras eran en realidad de Francisco, y en verdad es indudable que Fos estaba muy familiarizado con la tradición de Ribalta, sin

²⁶³ LLUM DE LES IMATGES/2014. *Opus cit.*, p. 602.

²⁶⁴ BENITO DOMÉNECH, F., OLUCHA MONTINS, F., *Urbano Fos, pintor (1615-1650)*, Generalitat Valenciana, 2003.

embargo, las circunstancias que le pusieron en la órbita ribaltesca están todavía hoy muy oscurecidas.

Piezas de interés son el Salvador Eucarístico conservado en el Museo de Bellas Artes de Castellón, cuyo tipo de decoración en su reverso indica que en el pasado fue la portezuela de un sagrario. Urbano Fos pintó también una obra de estas características para el sagrario de la parroquia de Santa María de Morella.²⁶⁵

Así mismo, el Museo Nacional del Prado conserva dos obras suyas, cuyas cualidades las hicieron pasar como del puño de Ribalta, pero que realmente devieron pertenecer a Fos. Tal y como dice Vicente Marco García, en su camino en busca de paternidad Pérez Sánchez²⁶⁶ dio en el clavo al relacionar estilísticamente esta pareja de lienzos con el que representa San Eloy y Santa Lucía, conservado en la iglesia de San Agustín de Castellón; una obra que Delphine Fitz Darby²⁶⁷ asignó a la producción de un pintor del círculo ribaltiano y que bautizó con el nombre de laboratorio de “Maestro de San Roque”, por la pareja de lienzos que con esta misma iconografía, se conservan en la iglesia arciprestal de Santa María de Morella y el ayuntamiento de Castellón.

La primera propuesta en vincular la producción del desconocido “Maestro de San Roque” con la del pintor Urbano Fos fue la de Rosas Artola²⁶⁸ (1976; 124-130) quien, por error, confundió el San Roque del consistorio castellonense con un lienzo realizado por Fos para la Casa Blanca de Castellón, cuando en realidad se trata de una obra perfectamente documentada que procede de la ermita de Sant Roc del Pla. Tras éste le siguieron Kowal,²⁶⁹ quien ya recoge la

²⁶⁵ LLUM DE LES IMATGES/2014. *Opus cit.*, p. 602

²⁶⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Caravaggio y el Naturalismo Español*, Sevilla-Madrid, 1973.

²⁶⁷ FITZ DARBY, D., *Francisco Ribalta and his School*, Cambridge, 1938, p. 186-190.

²⁶⁸ ROSAS ARTOLA, M., *Una pintura de San Roc falsamente atribuida a Francisco Ribalta*, B.S.C.C., Castellón, 1976, p. 124-130.

²⁶⁹ JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, introducción y notas de María Elena Manrique, Cátedra, Madrid, 2006.

pareja de lienzos del Prado con obra de Fos, y Benito Doménech en sus respectivos estudios de 1981 y 1987. La atribución a Urbano Fos de la pareja de lienzos del Museo Nacional del Prado solo ha sido puesta en duda por Bautista García (1998-99: 99-100) al atribuirlos a Vicente Gozalbo.

Un pormenorizado análisis estilístico de la pareja de lienzos del Museo del Prado, como ya pusieron de manifiesto otros autores, evidencia una vinculación formal directa con el liezo de San Eloy y Santa Lucía del convento de los agustinos de Castellón. La expresión del rostro de San Vicente Mártir presenta una gran similitud con el de la santa de Siracusa, y los angelillos que aparecen en ambas composiciones son prácticamente idénticos. Del mismo modo, subraya esta vinculación la ejecución y el tratamiento que recibe la dalmática de diácono del santo valenciano, similar a la de del San Eloy del lienzo de Castellón. Esta misma forma de trabajar los tejidos adamascados en tonalidades rojas y amarillas las volveremos a encontrar en una de las escasas obras documentadas de Urbano Fos: el Retrato del patriarca San Juan de Ribera de Corpus Christi de Valencia; dato este que, nuevamente, refuerza la autoría de Urbano Fos en la pareja de lienzos del Museo del Prado. Con esta pintura también comparten otros rasgos estilísticos como el gusto por el detalle en la ejecución de los puños de encaje, el estudio anatómico de la mano que aparece extendida y la entonación fría del celaje del fondo.²⁷⁰

BARTOLOMÉ MUÑOZ (1633-87)

El escultor Bartolomé Muñoz²⁷¹ fue uno de los muchos aragoneses que acamparon por tierras valencianas. Nació en Balomar, cerca de Albarracín. Hijo de Bartolomé, labrador y de Isabel Rigla. Educado probablemente en talleres valencianos se acercó en Alcalá de Xivert donde se casó con Vicenta Coloma

²⁷⁰ LLUM DE LES IMATGES/2014. *Opus cit.*, p. 606-608.

²⁷¹ SÁNCHEZ GOZALBO, A., "La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el escultor Pedro Ebrí", Castellón, BSCC, 1949, p. 107-109.

y allí le nacieron varios hijos: el 18 de enero Gabriel, su primogénito, también escultor como su padre. Fue el fundador de una dinastía de escultores que durante el siglo XVII dejaron buena parte de su producción artística por nuestras tierras. Con posterioridad su actividad se desarrolló en Alcalà, Castellón, Albocàsser, Ares, La Jana, Vinaròs y Catí. A juzgar por las obras analizadas de su taller podemos considerar a los Muñoz los introductores del orden salomónico en tierras de Castellón, antes incluso que Julio Leonardo Capuz.

El 28 de diciembre de 1655²⁷² se bautizó en Morella a Francisco Juan, hijo de Bartolomé y Vicenta Coloma, siendo los padrinos Gabriel Muñoz y Clara Colom a de Muñoz. Bartomé al enviudar de Vicenta se casó nuevamente con Ana Sans, hija del escultor Agustín Sans.

En colaboración con Francisco Esbrí trabajó Bartolomé en la fábrica de los retablos del sagrario y trasagrario del altar mayor de la iglesia de Santa María de Castellón, el 22 de enero de 1638 firmaron capitulaciones estos dos escultores de Alcalà de Xivert con los jurados de Castellón. Estando ya en Morella contrataron padre e hijo los retablos de Albocàsser y de Ares del Maestre.

Gabriel Muñoz cobró e 9 de enero de 1670 parte del precio del retablo de Santa Lucía²⁷³ y el 7 de marzo de 1671 otorgó carta de pago del retablo de los Ángeles,²⁷⁴ ambos retablos eran para la parroquia de la Jana.

²⁷² OLUCHA MONTINS, F., "Dades per a la història de l'art als Ports de Morella i el Maestrat. (Segles XIV-XIX), en *B.S.C.C.*, Castellón, 2010, p. 409.

²⁷³ Prot. Vicente Alberó. A.H.E.M.

²⁷⁴ Prot. Vicente Alberó. A.H.E.M.

GABRIEL MUÑOZ COLOMA (1634-1698)

Hijo de Bartolomé Muñoz se sabe por Sánchez Gozalbo que nació en Alcalá de Xivert el 18 de enero de 1634 y que hacia 1655 vivía en Morella donde abrió un taller y se casó con Clara Coloma. Contrató junto a su padre los retablos de Albocàsser y Ares. Se sospecha que en su obrador de Morella se formó Vicente Dols Ximeno debido a los vínculos de parentesco establecidos entre ambos. Gabriel fue padrino de bautizo de la hermana de Dols y cinco años después en 1680 fue testigo de boda de la otra hermana de Vicente Dos.

En 1669 contrató con los jurados de la Jana la realización del retablo de la Virgen de los Ángeles.

PEDRO EBRÍ

Yerno de Bartolomé Muñoz, Ebrí se educó en el taller de su suegro y de su cuñado Gabriel Muñoz. Siguiendo a Sánchez Gozalbo²⁷⁵ sabemos que en el siglo XVII existía en Alcalá de Xivert una escuela escultórica de la que surgieron varios talleres. De dichos talleres salieron obras como los retablos del sagrario y trasagrario del altar mayor de la parroquia de Santa María de Castellón (1638); el retablo mayor de Alcalá de Xivert (1640-1667),²⁷⁶ tallado por Gabriel Muñoz y pintado por Urbano Fos,²⁷⁷ el retablo de la Purísima Concepción para la capilla de la Comunión de la Arciprestal de Santa María (1670), el retablo mayor de Nuestra Señora de los Ángeles de la Jana (1671), el de Ares del Maestre (1673), el de Albocàsser (1672-1675) y los retablos del altar mayor (1677) y de San Antonio Abad (1680) de la iglesia parroquial de Catí y el retablo del convento de los dominicos del Forcall (1677). Como podemos comprobar la trayectoria artística de esta familia estuvo

²⁷⁵ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit*, p. 105-108.

²⁷⁶ MILIÁN BOIX M., *Inventario Monumental Dertusense*, manuscrito inédito, 1933-35, p. 18 y Tormo E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Calpe, Madrid, 1923, p. 33.

²⁷⁷ BENITO DOMÉNECH F., y OLUCHA MONTINS F., *Urbano fos, Pintor (1615-1658)*, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2005.

estrechamente ligada a las tierras del Maestrat y sus alrededores. Tal fue el éxito de sus encargos que Gabriel, trasladó en 1655 su taller a Morella, Pedro Ebrí, más joven, debió quedarse al frente del taller de Alcalà.

No se han conservado retablos de Ebrí, pero podemos aproximarnos a su obra a través de documentos gráficos que nos muestran diversos de sus trabajos. A sabiendas que Ebrí aprendió y repitió los mismos esquemas compositivos de su suegro, sus retablos como los re de Catí, El Forcall y la Vallivana adoptaron composiciones y estructuras más avanzadas estéticamente e incorporaron plenamente el orden salomónico y el doble cuerpo de hornacinas en las calles laterales.

Finalizados los encargos de Castellón en 1677 Pedro Ebrí se trasladó a Catí, donde firma las capitulaciones para el retablo mayor de su iglesia y al año siguiente el de la capilla de San Antonio Abad. Para poder atender mejor estos dos encargos, de considerable categoría, trasladó el taller y su familia temporalmente a Catí. Precisamente durante su estancia en Catí en 1680 le nació un hijo. También fue obra suya otro monumental retablo, colocado en 1678 en la iglesia del convento de los dominicos, de Forcall. Una vez finalizados los retablos se trasladó a Vallibona, donde se encontraba en 1683 y donde también construyó otro retablo.

Al año siguiente en 1684 Pedro Ebrí murió, dejando a su viuda, Josefa Muñoz, representada por su hermano, amplios poderes para administrar y recoger el importe de las anualidades pendientes de los retablos de Catí y de Castellón.

LÁZARO CATANI

Olucha Montins²⁷⁸ lo supone de origen italiano como parece delatar su apellido, caso de no ser el “Castany”. Las primeras noticias que se tienen de su actividad son de 1681 cuando contrata con los administradores de San Roc del

²⁷⁸ OLUCHA MONTINS, F., *Dos siglos de actividad artística en la villa de Castellón 1500-1700 (noticias documentales)*, Diputació de Castelló, 1987, p. 32-33.

Pla la realización del retablo mayor. En 1685 contrata la realización del retablo de la *Mare de Déu de l'Assumpció* para la iglesia de Santa María de Castellón, efectuando diversos trabajos en las capillas de la cabecera de la iglesia, donde estaba el órgano. Posteriormente trabajó en el retablo mayor de la *Mare de Déu dels Àngels de Sant Mateu*. En Castellón residía en la calle del Agua. Falleció hacia 1705.

JULIO LEONARDO CAPUZ (1660-1731)

Escultor²⁷⁹ español nacido en Ontinyent (Valencia) en 1660 y fallecido en 1731, discípulo de José Churriguera. Hizo sus estudios en Valencia junto con su padre, que también era escultor, al que superó en mérito. Entre sus obras más importantes²⁸⁰ destacan la de Santo Tomás de Villanueva y San Vicente Ferrer, en la iglesia de San Salvador de Valencia, la escultura de Felipe V que se encuentra en el museo de Bellas Artes de Valencia y la de San Miguel en la iglesia de Benigànim. Además, es autor del retablo de la Cueva de Santa Altura, del retablo de mayor de la Colegiata de San Bartolomé y, la que es su primera obra documentada y lamentablemente desaparecida, el retablo mayor de la iglesia de Burjassot, así como de las fachadas de la iglesia de los Santos Juanes y de la iglesia de la Santa Cruz, ambas en Valencia.

Hace su irrupción en tierras de Castellón con el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Castellón, sustituyendo a Catani en dicho cometido. Se considera el introductor de la columna salomónica en el Reino de Valencia.

²⁷⁹ IGUAL ÚBEDA, A., *Leonardo Julio Capuz, Escultor valenciano del siglo XVIII*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1953.

²⁸⁰ LÓPEZ AZORÍN, M.J., "Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia (1697-1726)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1996, p. 94-97.

VICENTE DOLS (Morella, 1652-Morella, 1730)

Vicente Dols nace en Morella el mes de abril de 1652 y muere en la misma localidad en el mes de junio de 1730.²⁸¹ Fue uno de los más célebres retablistas de su tiempo participando activamente en el proceso de barroquización de la iglesia gótica de Santa María de Morella.²⁸² Se le atribuyen el retablo de las Almas de Morella (1678), el retablo de la Virgen del Rosario de Benassal (1683), el de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de Sant Mateu (1693), el del Rosario de Cinctorres (1689), el retablo mayor de El Boixar (1694), el retablo mayor de Morella (ca. 1699), las trazas de la sillería del coro también de Morella (1703), la remodelación de la capilla del Carmen (1726-32) y el retablo de la ermita de la Vallivana (1729). Estos datos son indicadores de un retablista altamente cualificado y muy reputado en estas tierras.

Relacionado con la familia Muñoz se conjetura que fue con éstos con quién aprendió el oficio de escultor. Dols provenía de una familia de tejedores razón por la cual Sánchez Gozalbo propuso la tesis de que aprendió el oficio fuera, ya que no hay noticias de él hasta que tiene 21 años.²⁸³ Julià Pastor²⁸⁴ sin embargo no ve en este dato ninguna información relevante puesto que en la época hasta los 21 años, es decir hasta la mayoría de edad, no se podía firmar ningún documento público. El dato que nosotros consideramos importante es las relaciones familiares que durante años se establecieron entre las familias Dols y los Muñoz, Bartolomé y Gabriel, padre e hijo y escultores de Alcalà de Xivert. Esta relación llegaba al grado de ser padrinos de bautismo y testigos de boda.²⁸⁵ De ahí se desprende que a raíz de este parentesco Vicente Dols hubiera aprendido el oficio en el taller de los Muñoz cuyo obrador estaba en

²⁸¹ A.H.E.M. Liber Mortuoum Villae Morellae 1725-1805, folio 11 r.

²⁸² SÁNCHEZ GOZALBO, A., "El escultor Vicente Dos Ximeno", *Almanaque Las Provincias*, 1934, p. 411-416.

²⁸³ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, p. 411-416.

²⁸⁴ PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *Retaule altar major de l'església arxiprestal de Morella. Recuperem patrimoni*, Generalitat Valenciana, València, 2000, p. 40.

²⁸⁵ PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *opus cit.*, p. 41.

pleno auge en los años de juventud de Dols. Aún con todo, la aseveración de que Dols fuera aprendiz de los Muñoz no deja de ser una hipótesis puesto que no se han hallado documentos que lo verifiquen y es prácticamente imposible realizar un estudio comparativo de las obras de todos ellos debido a la desaparición de la obra de los Muñoz.

JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA (Cocentaina, 1600-Valencia, 1667)

Nacido en Cocentaina en 1600²⁸⁶ y establecido en Valencia donde, a partir de la muerte de los Ribalta en 1628, se convirtió en el pintor de mayor prestigio de la ciudad y cabeza indiscutible de la Escuela Valenciana. Formado con su padre, Jerónimo Rodríguez de Espinosa,²⁸⁷ fue un artista precoz, y ya se le conoce una pequeña tabla firmada con doce años. En la formación de su estilo fue determinante la influencia de Francisco Ribalta y su obra también estuvo influenciada por Juan Ribalta, de su misma edad pero con más avanzada estética (y tristemente muerto joven), y Pedro de Orrente.

Su producción fue muy abundante y, a pesar de las muchas pérdidas documentadas, se conserva un elevado número de obras. Aunque centrado básicamente en la pintura religiosa hagiográfica y del Nuevo Testamento, cultivó también el retrato al que le predisponía su formación naturalista. Con dotes de buen colorista, su estilo, basado esencialmente en el naturalismo tenebrista de entonación cálida a la manera de los Ribalta, apenas evolucionó, aislado en Valencia de las corrientes del barroco decorativo que triunfaban contemporáneamente en Madrid y en Sevilla.

A pesar de que el grueso de su obra fue realizada en y para Valencia, también se le conocen encargos en tierras castellonesas, como los tres lienzos

²⁸⁶ ARQUES JOVER, J., *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982.

²⁸⁷ ARQUES JOVER, J., *opus cit.*, 1982.

documentados en la iglesia arciprestal de Santa María de Morella, realizados para el nuevo altar mayor. Se conservan fragmentos de la Santísima Trinidad e integra la Última Cena, obra firmada pero de la que carecemos fecha de ejecución. Esta obra y su ejecución se encuentra totalmente imbuida en el impulso renovador del concilio de Trento, cargada de naturalismo, una representación arquitectónica a la forma italiana, representando una edificación de planta basilical y capiteles estipiados coríntios y es de destacar ese impulso hacia la piedad popular, pues el caliz presente no es otro que el Santo Caliz de Valencia, quizá la reliquia más importante conservada en el antiguo Reino de acuerdo con el clamor barroco popular.

PABLO PONTONS (1622-1691)

Fue un pintor barroco español,²⁸⁸ natural de Valencia y discípulo según Antonio Palomino de Pedro de Orrente, de cuyo estilo será continuador en la región valenciana. De madre murciana y al parecer emparentada con Orrente, Pontons se muestra en su obra conservada, de tono estrictamente naturalista, cercano también a los modelos de Jerónimo Jacinto Espinosa, aunque con una técnica de pincelada más suelta como corresponde a las fechas más avanzadas. Carácter orrentesco tienen las pinturas del altar mayor de la arciprestal de Santa María de Morella, con la representación anacrónica de Jaime I asistiendo a la primera misa tras la conquista de Morella, y el Moisés entregando las tablas de la ley al pueblo israelita del Museo de Bellas Artes de Murcia.

Antonio Ponz, en el tomo 4 de su *Viage de España*, editado en 1774, mencionó con elogio los cuadros perdidos del claustro bajo del convento de mercedarios calzados de Valencia, dedicados a las vidas de San Pedro Nolasco y San Pedro Pascual, de los que decía estaban pintados “*con bastante manejo, y verdad.*”

²⁸⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España 1600-1750*. Cátedra, Madrid, 1992.

Pablo Pontons gozó de una gran reputación como pintor en la sociedad valenciana del siglo XVII, y por ello realizó numerosos encargos para las clases altas y algunas de las principales parroquias y conventos del Reino de Valencia. Una prueba de su talento artístico, como se ha mencionado antes, se encuentra en la iglesia de Santa María de Morella, para la que pintó un conjunto de ocho lienzos, destinados al exorno del retablo mayor de la parroquia.

AGUSTÍN SANZ (1590-1656)

Sabemos de él que era escultor, nacido en Morella²⁸⁹ y que nos lo encontramos trabajando en 1621 en el retablo de Santa Ana de Vilafamés, trabajo por el que recibió 130 libras. Elaboró también las trazas del retablo mayor de Vilafamés y fue también el autor del retablo mayor de la iglesia parroquial de Vilafranca datado en 1608. Trabajó también en Castellfort donde realizó el retablo de la tabla del consell. Vinculado con la familia Muñoz fue padrino de bautizo del hijo del también escultor Bartolomé Muñoz y de Vicenta Colom. La hija de Agustín Sans se casó con Bartolomé Muñoz, una vez éste enviudó, firmándose las capitulaciones matrimoniales en 1656.

JUAN PÉREZ CASTIEL (1650-1707)

Juan Pérez Castiel²⁹⁰ fue un arquitecto barroco que trabajó en muchas iglesias valencianas. Nacido en Cascante (Teruel) en torno al año 1650, murió en Valencia en 1717. Desde muy joven trabajó en la ciudad de Valencia y fue maestro mayor del capítulo de la catedral entre 1672 y 1707. A su llegada a Valencia entró en el taller de Pedro Artigas y se casó con una de sus hijas. En 1667 realizó el claustro del monasterio de Santa María del Puig, junto al

²⁸⁹ OLUCHA MONTINS, F., "Dades per a la història de l'art als Ports de Morella i el Maestrat. (Segles XIV-XIX), en *B.S.C.C.*, Castellón, 2010, p. 416.

²⁹⁰ ALDANA FERNÁNDEZ, S., *El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel*, B.S.C.C., 1968.

genovés Francesco Verde. Su estilo barroco es muy ornamentado y se caracteriza por el uso del orden salomónico. En su vertiente como escultor destaca el retablo desaparecido que realizó para la ermita de la Sagrada Familia de la Vall d'Uixó.

Conocido también por elaborar los planos del palacio de San Pío V.

JUAN MORENO (actividad documentada hacia mediados del XVII)

Juan Quintín de la Porta, más conocido como Juan Moreno, es uno de los pintores de la escuela ribaltesca. La primera noticia sobre su actividad lo sitúa en Godall (Montsià), donde concierta un retablo para la iglesia parroquial.²⁹¹ Más tarde fijó su residencia en Valencia, pues en 1617 aparece casado con una mujer llamada Vicenta Sabater. En esta ciudad debió permanecer un tiempo, empapándose de la estética ribaltiana, ya que tres años más tarde seguía allí, firmando una concordia con Miguel Sanchis.

Las características estilísticas y formales de Juan Moreno son: iluminación contrastada, plegados de las telas y paleta cromática ribaltiana. Estas características las podemos encontrar en las cuatro pinturas con asuntos de la Pasión del antiguo retablo de la iglesia de la Sangre de Castellón, que debieron ser realizadas en los años que el pintor residió en la ciudad, de hecho hay noticias de que se encontraba en la villa de Castellón en 1622.

El 21 de mayo de 1624 hay noticias de que se le pagaron a Juan Moreno en Vilafamés, 18 libras por el cuadro de la Concepción de Nuestra Señora y tres cuadros que ha pintado para cubrir los que estaban en la capilla de Santa Ana, de mosén Simó.²⁹² Víctor Marco García²⁹³ indica que la cronología de la

²⁹¹ Archivo de la Catedral de Tortosa. Protocolos notariales de Pere Maridà, 2, 15 de abril de 1640, folios 62v.-63v. Noticia localizada por Joan Hilari Muñoz I Sebastià.

²⁹² OLUCHA MONTINS F., y ALLEPUZ MARXÀ X., *Opus cit.*, 2012, p. 33.

²⁹³ LLUM DE LES IMATGES/2014. *PULCHRA MAGISTRI. L'Esplendor del Maestrat a Castelló*, p. 590.

Purísima Concepción coincide en el momento en que debieron de ejecutarse las pinturas de La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, Santa Lucía y Santa Bárbara. Este conjunto de tres tablas conservadas en la parroquia de Vilafamés, proceden de un antiguo retablo desacabalado del mismo templo y del que no tenemos noticia alguna. Las pinturas siguen las pautas del naturalismo de principios de siglo. Olucha Montins relacionó el lienzo de la Visión del padre Jerónimo Simón que se conserva todavía en la parroquia, con este conjunto de pinturas. Todas estas pinturas tienen unas características comunes: personajes de rostro oval, amable e inexpresivo con una peculiar nariz respingona, buscan la mirada del espectador. Los pliegues de las vestiduras tienen un aspecto duro y acartonado y la paleta cromática tiende a una coloración de gamas frías, húmeda y vaporosa.

El 3 de agosto de 1625 se encargaron a Juan Moreno los trabajos de dorado, estofado y esgrafiado del desaparecido retablo mayor de la Arciprestal de Vinaròs, y aunque no se tenga constancia documental, el doctor Víctor Marco García, supone muy acertadamente que Juan Moreno debió de ser también el autor material de las pinturas que en él se encontraban y que eran de temática mariana. Este cometido debió de ser pospuesto ya que a finales de ese año, concretamente el 26 de diciembre, aparece en la Mata de Morella con su hermano José firmando las capitulaciones del trabajo del dorado del retablo de la iglesia parroquial, para el que pintó un total de trece tablas, por lo que presume que hizo lo propio con el retablo de las pinturas de Vinaròs. En 1632, finalizado su cometido en La Mata, volvió a Vinaròs. En esta ciudad se presupone que debió de haber permanecido un largo periodo de tiempo, puesto que se ocupó de diferentes encargos, puesto que años más tarde en 1632 doró y pintó la imagen y la peana del gremio de labradores de Vinaròs, volviendo de nuevo a esa población 10 años más tarde para dorar el sagrario y el altar mayor de la parroquia, dorando también el lecho de la *Mare de Déu d'Agost*.

BERNARD MONFORT (actividad documentada hacia mediados del XVII)

Las noticias²⁹⁴ que tenemos de Bernard Monfort son que se encontraba en 1620 asentando el retablo mayor de la iglesia parroquial de Rubielos. Una vez finalizó el retablo mayor de Vilafamés se trasladó en 1626 a Castellón para trabajar en el lecho de la Virgen de Agosto, recibiendo diversas pagas entre los años 1626 y 1627 por un total de 100 libras. En 1629 nos lo encontramos de nuevo en Vilafamés elaborando el retablo de la capilla del Rosario.

JOSEP CONCA (actividad documentada hacia mediados del XVII)

Sobre Conca tenemos muy pocas noticias. Ningún autor antiguo lo menciona y se desconoce atribución artística a su persona. A parte de lo que dicen los libros del *Consell* de Vilafamés, sabemos que en 1638 actúa como perito tasador del pintor Urbano Fos, nombrado por el mismo pintor para examinar unos cuadros que Fos realizó para la iglesia de Santa María de Castellón. Años después, en 1645, se encontraba en Catí, donde figura como testimonio en un acto notarial. De esta información se puede elucubrar la afinidad de Conca con Fos. El planteamiento estilístico de éste, el cual conocemos a través de las obras que le han sido atribuidas recientemente²⁹⁵ es el mismo que se aprecia en las telas del retablo de Vilafamés.

Se presupone que en 1637 debió de dorar el retablo mayor de Vilafamés y muy posiblemente poco después pintó sus lienzos. Este trabajo, según los estudios de estos últimos años²⁹⁶ fue realizado por Conca, pintor formado muy posiblemente en el obrador de Ribalta como lo atestiguan los lienzos

²⁹⁴ OLUCHA MONTINS F., y ALLEPUZ MARXÀ X., *opus cit.*, 2012, p. 33.

²⁹⁵ BENITO DOMENECH, F., OLUCHA MONTINS, F., *Urbano Fos, pintor (1615-1658)*, Museo Bellas Artes de Castellón, 2003.

²⁹⁶ OLUCHA MONTINS F., y ALLEPUZ MARXÀ X., *opus cit.*, 2012, p. 35 y véase informe del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Generalitat Valenciana.

conservados de Vilafamés. Allí, en ese obrador sería donde seguramente conocería a su mujer, Margarida Marçó, hijastra del pintor Juan Ribalta (1596-1628), hijo del afamado Francisco Ribalta, con la cual se casó en 1627. Tuvieron un hijo Marcel·lí Conca, también pintor y sabemos que en el 1648 ya había muerto, pues el 3 de diciembre de ese mismo año su viuda dictaba testamento.

Como ya hemos expuesto anteriormente Conca mantuvo fuertes lazos de amistad con Urbano Fos, el cual lo nombró pèrito para examinar unas pinturas que el mencionado Fos había trabajado para el sagrario de la iglesia de Santa María de Castellón entre 1635 y 1638, pero el *consell* de Castellón rechazó el nombramiento, muy posiblemente por esos lazos de amistad. Lo encontramos documentado en Valencia en 1627. Sabemos que Conca en el 1636 estaba en Castellón recibiendo 4 libras por el “dorado de unas estrellas de oro fino y dado de azul l’armario de nuestra senyora de agosto” de la parroquia de Santa María. A partir de agosto de ese mismo año se documenta ya en Vilafamés, dándole el *consell* de la villa casa donde vivir y pintar. Después de mirar varias casas Conca eligió para vivir la casa del doctor, la “*casa on està lo doctor, pues lo pintor a dit que ninguna de quantes li han amostrat més a propòsit que aquella.*” Elegida la casa del doctor, lo que comportó el enfado del facultativo que amenazó incluso de marcharse: “*Fonch proposat que quina casa donaran al doctor, pues per ara ninguna més propòssit per a Conca que pugua pintar que la que està dit doctor, y aquell no vol estar en altra casa que se diu que si la y lleven que se’n anirà. Se determina que li donen la casa de Geroni Mallassén o, de Antoni Renau y sinó que Déu lo encamine.*” En marzo del año siguiente Conca se trasladó allí y el 10 de julio de 1639 el *consell* acudió al maestro para que diera su opinión en relación a las capitulaciones para dorar el retablo del Rosario. En 1642 parece ser que había finalizado de pintar los lienzos del retablo mayor y en diciembre de ese año se buscó un pintor que examinara el trabajo elaborado: “*Fonch proposat que’s fara venir pintor per a rebre lo retaule y també les Claus. Comissió als jurats per a que facen venir un mestre pintor per a rebre lo retaule y les Claus y que s’avise a Conca en faça venir altre*” ; lo cual se elaboró en enero de ese año, dándose por buena, según acordó el consejo del 28 de enero de 1643: “*Fonch propoosat que ha vengut per ordre*

del concell un pintor per a reconexer y veure així lo retaule com les Claus o roses de la iglesia, lo qual, juntament ab lo altre que ha vengut per part de Conca, los quals han fet relació y que així vejen si la donara per bona y ben acabada y si judicaren aquella conforme demana dit Conca. Se determina que's done per bona y ben acabada la obra dita del retaule juntament ab les Claus, llohan la relació feta per los pintors." En el mes siguiente se desestimó hacer las puertas para el retablo mayor. En este aspecto cabe recordar que era muy frecuente elaborar unas puertas para proteger los retablos como ocurrió en la iglesia parroquial de Santa María de Castellón con el retablo de Paolo de San Leocadio.

El doctor Marco García²⁹⁷ nos presenta la figura de Conca junto a otro pintor, Andrés Marzo. De la biografía de Andrés Marzo se sabe algo gracias a la documentación a portada por Azorín.²⁹⁸ Sabemos que estuvo casado con Merina Conca, hermana del pintor José Conca. De este matrimonio nacieron tres hijos, un varón con el nombre de Blas y que también se dedicó al oficio de pintor y dos mujeres. Por otro lado, José Conca, contrajo nupcias con una hermana de Andrés Marzo, e hijastra de Juan Ribalta, estableciéndose así lazos familiares entre dos familias de pintores. Es de destacar que los Marzo-Conca fueron quienes heredaron todos los modelos, estampas, grabados y diferentes materiales que en el pasado habían pertenecido a Francisco y Juan Ribalta pues, muerto éste último sin descendencia, sus bienes pasaron a Mariana Roca de la Serna, la madre de Andrés Marzo, y de ella a este pintor.

Se le atribuye (no sin dudas), una obra conservada en la iglesia parroquial de Alcalà de Xivert, la Comunion de los apóstoles, obra realizada en el segundo tercio del XVII. En ella se aprecia clarísimamente la influencia de Ribalta, siendo buena muestra del naturalismo valenciano. También obra suya, y también imbuida de las influencias ribalteñas, se nos presenta la Comunion de los apóstoles, preservada en la iglesia parroquial de la Asunción de Vilafamés.

²⁹⁷ LLUM DE LES IMATGES/2014. *PULCHRA MAGISTRI. L'Esplendor del Maestrat a Castelló*, p. 245.

²⁹⁸ LÓPEZ AZORÍN, M^a.J, *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid, 2006, p. 64.

LOS OCHANDO DE ALMASSORA

La destrucción y casi total desaparición de las obras de los Ochando han dificultado en gran medida un estudio a fondo y eficaz de esta saga de artistas que inundaron la provincia de Castellón con un estilo muy propio y difundiendo los cánones estéticos del lenguaje barroco del siglo XVIII. Algunas de sus producciones se conocen gracias a fotografías antiguas, y descripciones más o menos detalladas de estudiosos e historiadores del arte del siglo pasado. Lo que sabemos con certeza de los Ochando no pasa de líneas generales y datos cortos haciéndose complicado su estudio, aunque bastantes de sus miembros estén documentados²⁹⁹ y vinculados con la villa de Almassora. Aún con todo Yeguás i Gassó³⁰⁰ les atribuye un origen castellano.

Lo que si es cierto es que de su obrador u obradores salieron infinidad de retablos para decorar las ermitas e iglesias de nuestras comarcas a lo largo de todo el siglo XVIII. A pesar de su relevancia, la escasez de las fuentes documentales no han permitido elaborar un estudio extenso y riguroso sobre esta interesante saga de retableros. Las aportaciones más interesantes vienen de la mano de Ferran Olucha³⁰¹ el cual revela la constante movilidad de estos artistas que cubrían amplios circuitos, según las ofertas de trabajo, facilitando de este modo el intercambio de ideas y fórmulas. En general, constituyen una saga que se transmitió el oficio de generación en generación, siendo característica la versatilidad de estos artífices que trabajaron con diversos materiales (madera, estuco, piedra) y géneros escultóricos distintos durante una centuria (desde finales del XVII hasta finales del XVIII), ejerciendo un amplio control, podría decirse, que casi absoluto, si tenemos en cuenta en la infinidad de poblaciones que trabajaron.

²⁹⁹ CODINA ARGAMENOT, E., "Artistas y artesanos del siglo XVIII en Castellón", en *B.S.C.C.*, Castellón, 1946, p. 271-300.

³⁰⁰ YEGUÁS I GASSÓ J., "Els Ochando. Una família d'escultors barrocs amb lligams a Constantí", en *Estudis de Constantí* 28, 2012, p. 39-48.

³⁰¹ OLUCHA MONTINS, F., *Unes notes sobre els escultors Ochando*, C.E.M., boletín 49 y 50, p. 73-84.

Sin que nada se haya podido esclarecer sobre su origen,³⁰² algunos autores los ubican en Aragón, otros en la Sénia o en Castilla, a los hermanos Ochando en general, se les atribuyen los retablos mayores de las iglesias de Atzeneta, Nules, Almassora, Castellfort, Castell de Cabres, Cervera, Ortells, Portell, Artana, Traiguera, el de la Virgen de Gracia de Vila-real, altares de capillas laterales, retablos de capillas de iglesia como el caso de Xert, la ornamentación de interiores de talla churrigueresca y la portada de la iglesia de Onda³⁰³ que nos sirve como modelo de sus retablos, así como obras menores de taller. Asimismo cabe reseñar que de sus obradores salieron trabajos para las poblaciones de Albocàsser, La Alcora, Betxi, Castellón, Catí, Eslida, Montanejos, Morella, Nules, la Salzadella, Sant Mateu, la Sènia, Tírig, Vilafranca, Vinaròs, etc. Semejante listado de poblaciones en las que dejaron su huella nos muestra la magnitud e impronta de su trabajo por el que fueron muy relevantes desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII.

Su repertorio decorativo es muy variado teniendo en cuenta que son cien años de actividad ininterrumpida. Las columnas de fuste liso o estriado revistadas con guirnaladas helicoidales son muy vistas en sus retablos pero los Ochando se verán también insertados en la fiebre salomónica así como también imitaron el modelo de los retablos tardíos de los Churriguera y de la arquitectura efímera barroca.

Del primer Ochando del cual existe documentación³⁰⁴ es de José Ochando I (doc. 1695-1759) el cual aparece en el año 1695 elaborando una “trona” para la iglesia del hospital de Vila-real, asimismo en 1792 otro Jose Ochando trabaja en Vinaròs. Este dato nos confirma la coincidencia de más de un José Ochando, a veces cronológicamente coetáneos. Gracias a los estudios de Ferran Olucha, podemos seguir a grandes líneas la vida de uno de ellos. En 1725 un José Ochando se encuentra en Almassora haciendo de testimonio en

³⁰² OLUCHA MONTINS, F, *opus cit.*

³⁰³ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Castellón, 2004, p. 412.

³⁰⁴ OLUCHA MONTINS, *opus cit.*

una escritura realizada en la sacristía de la iglesia de dicha población. En 1727 un José Ochando Navarro estaba trabajando en la Alcora realizando el retablo de San Joaquín para la parroquia. Parece ser que fue por aquel entonces cuando se le ofreció trabajar para la fábrica de cerámica que acababa de fundar el conde de Aranda y José Ochando acabó como maestro y dibujante de talla, siendo con los años, responsable de la Academia de Pintores creada por la fábrica. Está así pues, documentando en la Alcora como asalariado de la fábrica de cerámica del conde de Aranda, con intermitencias de 1727 hasta 1763. Entre 1722 y 1731 lo encontramos trabajando en Montanejos y en Vinaròs y desde 1734 lo ubicamos en Morella realizando el retablo de la Trinidad de la Arciprestal. El 1735 se le contrató para diseñar el retablo de la capilla de las Almas de la iglesia de la Asunción de Albocàsser, el cual talló Luís Ochando (doc. 1722-1739) y que suponemos hijo del anterior y se hallaba entre 1741 y 1760 en el Bajo Aragón.³⁰⁵ Este José Ochando por lo que respecta a datos personales sabemos que se casó con Josefa María Aicart y bautizó una hija en Morella en 1736. Murió en 1773. Aparecen otros José Ochando que vivían en la Sènia. El primero de ellos está documentado en 1721 y trabajaba y vivía en dicha población. En 1735 trabajaba en el retablo de la capilla de la Comunión de la iglesia de Santa M^a Magdalena en Vilafranca. En el 1762, en la parroquia de Tírig un Jose Ochando “de la Cénia”, realizó el retablo mayor. Otro José Ochando que aparece con el título de “pintor de altar” parece que vivía en Toledo entre los años 1784 y 1785 y el gremio de labradores de Vinaròs encargó a un José Ochando la decoración, revestimiento y talla de la capilla del Salvador de la iglesia Arciprestal de la Asunción, la cual fue dorada poco después por el dorador valenciano Manuel Latorre.

Se tiene constancia de que a lo largo del siglo XVIII vivían en Almassora Luis, Manuel y Juan Ochando. Éstos estaban emparentados con el José Ochando que vivió en la Alcora. La hipótesis más acertada según las fechas de construcción del retablo de la Natividad, es que estos escultores tendrían un obrador consolidado en Almassora, donde vivían y desde donde elaboraron el retablo antes mencionado. Sabemos que Luis Ochando en 1722 es citado

³⁰⁵ THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII: estudio documental*, Alcañiz, 1998, p. 114 y ss.

como “Luis Ochando de Almazora” junto con otros dos artistas “todos tres escultores, los más visibles de estas tierras”. Se sabe también que estaba casado con Pascuala Navarro y que en el 1728 trabajaba en la ermita de l’ Avellà en Catí, donde realizó el sagrario y el retablo mayor del trasagrario o camarín, hoy en día desaparecidos.

El mismo Luis Ochando hizo el retablo del trasagrario del convento de las monjas agustinas de Sant Mateu en el año 1731. Entre 1735 y 1737 realizó el retablo de las Almas de la parroquia de Albocàsser, diseñado por José Ochando. En 1737 lo vemos también junto con Manuel Ochando realizando el retablo mayor de la parroquia de Betxí. De este Manuel Ochando (doc. 1737-1760), se sabe que en 1742 trabajaba en la ermita de la Virgen de Gracia de Vila-real, realizando los altares de la Visitación de la Virgen y de San Antonio Abad. También sabemos de él que en 1756 trabajaba en el retablo mayor de la iglesia de la Purísima de la Salzadella por 1.000 libras. En el 1760 lo encontramos en Almassora, viudo de Angela Ferrer. Ese mismo año Manuel Ochando Mayor, tal y como aparece escrito en el documento³⁰⁶ trabaja en Eslida en el retablo de los Dolores y en la capilla de la Comunión, junto con Manuel Ochando Menor, Raimundo Ochando y Bernardo Ochando. En el 1766 Manuel Ochando talla el retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de Tírig, dorado años después por Jose Fabregat. Entre 1773 y 1780 talla el retablo de la ermita de San Antonio de Betxí. En 1789 tenemos constancia de un Manuel Ochando “escultor de Almazora”, en Vila-real elaborando el retablo de la Virgen de los Dolores del convento Carmelita. De Juan Ochando sabemos que trabajaba en el 1702 en el hospital de Vila-real y que en 1734 aparece en la documentación como “escultor”, labra una imagen de San José encargada por el gremio de labradores de Castellón.

A parte de estos Ochando existe otra rama con este mismo apellido, seguramente hijos de los anteriores: Bernardo, Ramon, Raimundo, Domingo y los dos Manuel. Uno de estos últimos denominado “el menor” trabajó en Eslida en 1760 y el otro, que se casó Vicenta Martínez, vivía en València y tuvo un

³⁰⁶ OLUCHA MONTINS, *opus cit.*

hijo en 1769. Bernardo Ochando aparece trabajando, el 1760, en el al retablo de Virgen de los Dolores de Eslida junto con los dos Manuel (“Mayor” y “Menor”) y Raimundo. El 1783 se encuentra en la iglesia de Sant Mateu, realizando los capiteles de la capilla de San Clemente. Ramon Ochando aparece documentado en Castellón, en el 1768 como “escultor de Almazora”, por unas dietas para ir a la subasta del retablo de la capilla de la Comunión de Santa Maria; y en el 1777, lo encontramos en la adjudicación de un nuevo retablo para el ermitorio de la Virgen del Lidón. Domingo Ochando aparece en 1788 como vecino de Valencia, donde su sobrino, Miguel Jerónimo Ochando Martínez, trabaja con él para aprender el oficio. Miguel Jerónimo ingresa, diez años después en el gremio de carpinteros de Valencia. En cuanto a Antonio Ochando³⁰⁷ y en cuanto a documentación nos aparecen dos. Uno trabajaba en la parroquia de Catí y el otro, desarrolla toda su actividad artística en tierras de Tarragona,³⁰⁸ instalándose en Constantí. Éste trabajaba entre 1747 y 1800 en el altar mayor de Constantí,³⁰⁹ el del Rosario de Riudecols, también lo encontramos en Cornudella, y en Juneda haciendo seis retablos y en Riudecanyes con el retablo del Rosario. Muere hacia 1800.

LOS VERGARA

Famosa saga que controló en gran medida el quehacer artístico valenciano durante buena parte del siglo XVIII, alcanzando algunos de sus miembros una fama que ha perdurado hasta nuestros días. Salvo José Vergara, que se dedicó a la pintura, cultivaron la escultura y las especialidades que entonces se le asociaban: la arquitectura de retablos, la talla y el adorno arquitectónico. La primera generación de esta familia estuvo representada por Francisco

³⁰⁷ VIDAL I SOLÉ, M., “L’escultor vuitcentista Antoni Ochando i la seua activitat a la diòcesi de Tarragona”, en *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 18, 1989, p. 7-11.

³⁰⁸ YEGUÁS I GASSÓ J., *opus cit.*

³⁰⁹ PUIG I TÀRREG, R., “El taller de escultura de Antoni Ochando a Constantí” (S. XVIII), en *Estudis de Constantí*, Constantí, 12, 1996, p. 41-45.

Vergara El Mayor³¹⁰ y su hermano Manuel Vergara El Mayor.³¹¹ El primero es figura clave para explicar el prestigio de la saga. Discípulo de Leonardo Julio Capuz,³¹² permaneció ligado a él, trabajando en su obrador hasta los treinta y cinco años. La relación entre ambos, a juzgar por los comentarios de las fuentes³¹³ fue estrecha, extendiéndose al terreno personal. Trabajó en algunas obras contratadas por Capuz, como en las estatuas regias del paseo de la Alameda, para el que esculpió la escultura de Luis I, siendo al parecer, autor de otras obras que se le atribuían a aquel.

De entre los escultores de la generación³¹⁴ de Vergara El Mayor, es decir nacidos en las últimas décadas del siglo XVII y activos sobre todo en el XVIII, iban a empezar a minar el casi monopolio escultórico de Julio Leonardo Capuz. Entre ellos pueden mencionarse a Luciano Esteve, Andrés Robres, Juan Bautista Borja y Francisco Esteve. Este último artífice junto con Antonio Salvador del desaparecido retablo mayor del Santuario de la Font de la Salut de Traiguera.

A una generación intermedia entre la de éstos e Ignacio Vergara pertenece el escultor Jaime Molins Artigues, emparentado doblemente con los Vergara, pues en primeras nupcias casó con una hermana de Francisco Vergara Bartual, y por segunda vez contrajo matrimonio con una hermana de Ignacio

³¹⁰ PINGARRÓN SECO, F., "Nuevas referencias documentales sobre la vida y la obra de Francisco Vergara el Mayor (1681-1753) y su familia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, II, p. 505-514 y FERRI CHULIO, A. de Sales, *Francisco Vergara Bartual. Un escultor del settecento*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.

³¹¹ FERRI CHULIO, A. de Sales, *El escultor Manuel Vergara*, Sueca, Imprenta de Luis Palacios, 1999 (I).

³¹² ALCAHALI, BARÓN DE (RUÍZ DE LIHORY, J.), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1987.

³¹³ Para saber más sobre los Vergara véase BUCHÓN CUEVAS, A. M^a. "Los Vergara" en el *Atlas Visual de las Provincias*, Valencia, Federico Doménech, 1998.

³¹⁴ ARAUJO GÓMEZ, F., *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1885.

Vergara, prima hermana de la anterior. Escultor, y sobre todo prolífico retablísta, con los Vergara participó del control artístico que éstos ejercieron en los dos cuartos centrales del siglo XVIII. Como sus dos suegros, Manuel Vergara El Mayor, estuvo muy ligado al gremio de carpinteros de Valencia, en el que ocupó numerosos cargos. Asimismo, tuvo un papel destacado en la Academia de Santa Bárbara,³¹⁵ promovida por sus cuñados, desempeñando el empleo de director de escultura y arquitectura. En su formación fue fundamental el trato que tuvo con los artífices extranjeros activos en Valencia entre fines del siglo XVII y los primeros años del XVIII. De su producción, en gran parte desaparecida, destaca su actividad como director de la obra de piedra blanca de la puerta de los Hierros portada de la catedral de Valencia,³¹⁶ en la que aparece documentada su presencia desde 1727.

Fue Francisco Vergara cabeza de una empresa familiar que gracias a él tuvo muchas facilidades para obtener el casi monopolio que iban a ejercer sus hijos, Ignacio y José.³¹⁷

Hermano de Francisco Vergara³¹⁸ El Mayor fue Manuel Vergara El Mayor, conocido por ser padre de Francisco Vergara Bartual. Es poco lo que se sabe de él y probablemente no alcanzó la fama de su hermano. En ocasiones colaboró con él. Se centró sobre todo en la retablística, si bien la mayoría de sus obras se han perdido. Las noticias gremiales³¹⁹ nos lo presentan como un hombre comprometido con la tradicional institución, en la que desempeñó

³¹⁵ ALDANA FERNÁNDEZ, S., "La Academia valenciana de las tres nobles artes. Notas sobre su emplazamiento", *Valencia Atracción*, julio de 1995, nº 245, p. 14-15.

³¹⁶ PINGARRÓN SECO, F., "La fachada barroca de la catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, p. 52-64.

³¹⁷ FERRI CHULIO, A. de Sales, *El escultor Ignacio Vergara Bartual*, Sueca, Imprenta de Luis Palacios, 1999. Para saber más sobre Jose Vergara véase CATALÀ GORGUES, M. A., *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2004.

³¹⁸ BELDA NAVARRO, C., "Francisco Vergara y la Academia de San Lucas de Roma", *Ars Longa*, 1994, nº 5.

³¹⁹ TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1889.

varios cargos. Por esa misma fuente se sabe que murió sufriendo dificultades económicas. Tuvo dos hijos escultores: Manuel y Francisco Vergara Bartual, ambos conocidos por el calificativo de El Menor. El primero trabajó vinculado a sus familiares, el segundo conocido como El Romano, por su marcha a la capital italiana. Después de trabajar algunos años en tierras valencianas marchó a Madrid, donde entró en la corte interviniendo en la decoración escultórica del Palacio Real. En 1745 logró una beca para trabajar en Roma, ciudad donde murió habiendo alcanzando notable fama. Las figuras de los dos primos hermanos: Francisco Vergara Bartual e Ignacio Vergara Gimeno se contrapusieron. Si Ceán Bermúdez se inclinó por el primero, Orellana prefirió al segundo. En cualquier caso cada uno alcanzó al máximo sus objetivos en los medios en que se movieron.

Concluimos el apartado de la familia Vergara con la figura de Jaime Molins Vergara, hijo del conocido Jaime Molins Artigues³²⁰ y de una hija de Manuel Vergara El Mayor. Perteneció a la generación de escultores formados en el ámbito gremial y que también estudiaron en las aulas académicas. A pesar del respaldo familiar favorecido por el poder de su padre y de sus tíos Ignacio y José Vergara, en la Academia de San Carlos ni siquiera consiguió el título de académico de mérito.

IGNACIO VERGARA (Valencia 1715, Valencia 1776)

Nacido en Valencia en 6 de febrero de 1715. Fue un prestigioso escultor hermano de José Vergara Gimeno (pintor). Se le considera como uno de los mejores escultores valencianos del siglo XVIII. Fue discípulo de su padre Francisco Vergara y de Evaristo Muñoz,³²¹ influyendo también en su formación

³²⁰ Véase BUCHÓN CUEVAS, A. M^a., “Nuevos datos biográficos sobre Jaime Molins Aceta y José Puchol Rubio”, *Archivo de arte valenciano*, 1985, p. 95-96 y ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970.

³²¹ ALDANA FERNÁNDEZ, S., *opus cit*, 1970.

artística Konrad Rudolf.³²²

Ana María Buchón³²³ describe a Vergara como “un hombre de carácter moderado y pacífico, muy responsable y trabajador, y con una gran vocación docente.”

Cabe reseñar su relación con el gremio de carpinteros de Valencia³²⁴ y su papel en el desarrollo del academicismo artístico valenciano. En 1744 se examinó de maestro carpintero, lo que le permitía trabajar los *obrages* de su oficio y abrir tienda. Asimismo asumía las obligaciones de no contradecir las ordenanzas y asistir a las juntas de la institución, pero Ignacio siempre mostró un claro desinterés por esta institución puesto que no asistió a las juntas y, a diferencia de otros miembros de su familia, nunca ocupó ningún cargo en la institución. Según opinión de Buchón, Ignacio Vergara se consideraba un escultor y un artista que ejercía una profesión liberal y no se sentía identificado con los meros carpinteros que desempeñaban un oficio mecánico.³²⁵

Fue nombrado académico de mérito en la Academia de San Fernando de Madrid en 1762. Este hecho le obligaba a desvincularse del gremio de carpinteros de Valencia, cosa que no hizo hasta seis años después, precisamente cuando se fundó en esta ciudad la Academia de San Carlos, de la que fue nombrado director de escultura.

Sobre el decisivo papel de los hermanos Ignacio y José Vergara en el academicismo artístico valenciano del siglo XVIII se ha insistido mucho. Junto

³²² BERCHEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, Bancaixa, 1993.

³²³ BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, *Ignacio Vergara Gimeno. Escultor barroco o académico valenciano, tesis de licenciatura inédita*, Universidad de Valencia, Universidad de Valencia, 1986.

³²⁴ BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, “El escultor Ignacio Vergara y el Gremio de carpinteros de Valencia”, *Ars Longa*, 2000, núms., 9 y 10, p. 93-100.

³²⁵ BERCHEZ GÓMEZ, J., “Cultura artística entre la tradició i la novetat”, en ARDIT, Manuel (coord...) *Historia del País Valencià*, vol. IV, Barcelona, Edicions 62, 1990.

con su hermano José, intervino en la creación de la fundación de la Academia de Santa Bárbara, origen de la Real Academia de San Carlos y Escuela de las Nobles Artes en Valencia; contó con los títulos académicos de director general de dicha academia y con el de académico de mérito de la de San Fernando de Madrid.

Es bien conocido el protagonismo de Ignacio Vergara en el academicismo artístico valenciano de mediados del XVIII. De su vocación académica ya se hicieron eco las fuentes contemporáneas del artista, que destacaron su entrega a la docencia. Mucho más conocida es sin embargo su relación con el Gremio de carpinteros de Valencia.

Las noticias que se tienen de Ignacio Vergara y el Gremio de carpinteros de Valencia las proporcionan básicamente Orellana, Igual Úbeda, Morote Chapa y Ana M^a Buchón Cuevas.³²⁶ Todos estos autores advierten de que en el Gremio de carpinteros estaban englobados los escultores como un brazo más dentro del mismo, sometidos a una estricta reglamentación. Ignacio Vergara Gimeno, aprendió dibujo en la academia privada del pintor Evaristo Muñoz y escultura con su padre Francisco Vergara El Mayor, quién había obtenido el magisterio del Gremio de carpinteros de Valencia en 1716. Rápidamente asimiló las enseñanzas recibidas de ambos. De acuerdo con las fuentes, Ignacio Vergara empezó a aprender escultura en el obrador paterno entre los catorce y los quince años, y al cabo de poco más de dos años debió conseguir una buena formación, que le permitió empezar a trabajar en el oficio. Se sabe que desde sus comienzos profesionales, y mientras vivió su padre estuvo empleado en su casa. De la actividad de Ignacio en estos primeros años es poco lo que se conoce. Cabe reseñar de esta primera etapa la obra en la que intervino antes de ser maestro, el retablo de la ermita de la Virgen de la Misericordia y San Sebastián de Vinaròs, que trabajó junto a su padre. En 1744 se le concedió el magisterio a Ignacio Vergara. Como pieza del exámen presentó una imagen de

³²⁶ En ORELLANA MARCOS A., *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento, 1967, p. 417. En IGUAL ÚBEDA, A., y MOROTE CHAPA, Francisco, *Diccionario de escultores valencianos del siglo XVIII*, Castellón de la Plana, B.S.C.C., 1933, p. 13,21,22, 107, 108 y 119.

la Virgen del Rosario. El artista quedaba así autorizado a tener tienda abierta y a trabajar “los obrajes” propios del gremio, tanto en la ciudad de Valencia como fuera de ella. Asimismo obtenía las mismas “preeminencias, prerrogativas, e inmunidades” que hasta entonces disfrutaban los maestros del gremio. Ignacio Vergara por su parte manifestó su aceptación del magisterio y prometió ser fiel al gremio, no contravenir sus ordenanzas ya en vigor o futuras, así como ser obediente al clavario y demás oficiales, acudir a las juntas siempre que fuera convocado y pagar los impuestos de la institución.

En sus primeros años de maestro pensamos que Ignacio Vergara no tendría tienda abierta. En esos años el artista seguiría trabajando en el obrador paterno, más que por no contar todavía con medios suficientes para establecerse por su cuenta y abrir tienda, porque aún permanecería soltero y, dada las buenas relaciones entre padre e hijo, no tendría prisa por independizarse laboralmente, y más teniendo en cuenta que los encargos de Francisco Vergara el Viejo serían numerosos. Muerto su padre en 1753 pasó a dirigir el taller.

Ana M^a Buchón señala el hecho de que en los años en que Ignacio Vergara estaba vinculado al gremio de carpinteros de Valencia nunca desempeñara ningún cargo en la institución, como lo prueban las listas de maestros que formaban la prohomenía. La escasa atención de Ignacio por los asuntos del gremio puede explicarse, quizá por la diferente concepción de su actividad, directamente relacionada con su fuerte vocación académica. Las fuentes contemporáneas al artista resaltaron el gran papel que desempeñó en el desarrollo del academicismo artístico valenciano desde mediados del siglo XVIII. Creemos que Ignacio se encontraba entre los artistas que defendían el libre ejercicio de su arte, frente al inmovilista y arcaico sistema gremial, con todas sus trabas. Así pues la faceta académica de Ignacio Vergara es fundamental para valorar su figura. Por lo importante que fue para él la actividad académica y por haber sido uno de los artistas, junto con su hermano José Vergara, más implicados en la creación y funcionamiento en la Academia de Santa Bárbara y en los primeros años de vida de la de San Carlos. A partir de 1762 el escultor se centró en la enseñanza académica; no descuidó sus

encargos y llevó a cabo personalmente importantes obras. Entre sus primeros alumnos en la nueva academia de San Carlos se encontraban los luego famosos escultores José Esteve,³²⁷ Francisco Sanchis, discípulos suyos, y José Puchol.

Por lo que se refiere a su obra se puede tener una idea de cómo era su taller gracias al inventario de sus bienes muebles, en el que se detallan las distintas dependencias de su casa destinadas a obradores, con mención de los bocetos, dibujos, estampas, herramientas y otros objetos. Como hombre adelantado a su tiempo, Ignacio Vergara puede ser tomado como ejemplo de escultor metódico, con un taller ordenado.

Ana María Buchón³²⁸ plantea el arte del artista desde varios aspectos. Comenzando por su formación, como se ha dicho, aprendió dibujo en la academia privada de Evaristo Muñoz, y escultura con su padre, el cual le enseñó los rudimentos de esta disciplina. Además a través de él entraría en contacto con el arte de Leonardo Julio Capuz, y con escultores extranjeros que él trató y que le enseñaron a parte de cuestiones técnicas lo importante de valerse del natural. Según su hermano y él mismo confesaron, fue decisivo para ellos el trato que mantuvieron con el pintor y grabador Hipólito Rovira Meri, quién como a otros jóvenes les inculcaría, al menos en teoría, la “verdadera escuela de estudio” y la grandeza del aprendizaje en las obras de la antigüedad, de todos modos Ignacio Vergara aunque interiorizó esta información clasicista nunca llegó a desprenderse de la herencia del barroco. Por otro lado, Ignacio Vergara estaba familiarizado con el manejo de estampas y gracias a ellas entró en contacto con lo que se hacía en la Roma contemporánea, conociendo obras señeras de Filippo Della Valle, Pietro Bracci y su primo Francisco Vergara Bartual. También conectaría, gracias a estas estampas con las tendencias dominantes en la capital italiana entre 1700 y 1715, en concreto, con el clasicismo del barroco tardío romano.

³²⁷ LÓPEZ JIMENEZ, J. C., “Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1959, p. 62 y ss.

³²⁸ BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, *Ignacio Vergara...opus cit.* 1986.

La clientela de Ignacio fue principalmente eclesiástica. Gran parte de sus obras fueron destinadas a parroquias, conventos y monasterios. También las cofradías se encontraron entre sus comitentes. Entre sus obras civiles trabajó para el Ayuntamiento de Valencia y para algunos nobles valencianos como el tercer marqués de Dos aguas, para el cual realizó la puerta principal de alabastro de su casa solariega y que ha constituido una de sus obras más conocidas. Aceptó también encargos para el marques de Nules.

En cuanto al destino de sus obras la mayoría fueron para territorio valenciano, aunque se sabe que también trabajó para otros lugares de España, como Barcelona y algunas localidades de Murcia y Cádiz.

Manejó con maestría la piedra, la madera, el estuco, el barro y trabajó tanto en relieve como en bulto redondo. Sus imágenes de madera se mejoraban con una cuidada policromía. En las telas combinó varias técnicas y decoraciones. En las imágenes más lujosas recurrió al estofado y combinó motivos a punta de pincel sobre oro o sobre pintura, imitando las sedas de la época con delicados ramilletes florales, y utilizó en las piezas más sobrias la pintura plana. Las carnaciones suelen ser mate o mixtas entre mate y a pulimento, con sabia aplicación de matices y veladuras. En ocasiones recurrió al uso de algunos postizos, los más frecuentes ojos de cristal y dientes de pasta o marfil.

Como es sabido, Ignacio Vergara hizo incursiones en el terreno arquitectónico, y en este campo fue responsable de muchas trazas de retablos y del diseño de algunas portadas. Asimismo llevó a cabo obras como adornista. Esto se explica por su formación en el seno del Gremio de Carpinteros de Valencia, que englobaba a escultores, tallistas y retablistas. Precisamente la primera de esas facetas de su producción sería la más cuestionada por un sector de la Academia de San Carlos. Logró un aire dulce y refinado en en las imágenes de sus vírgenes y una gran belleza y lirismo en sus ángeles y arcángeles.

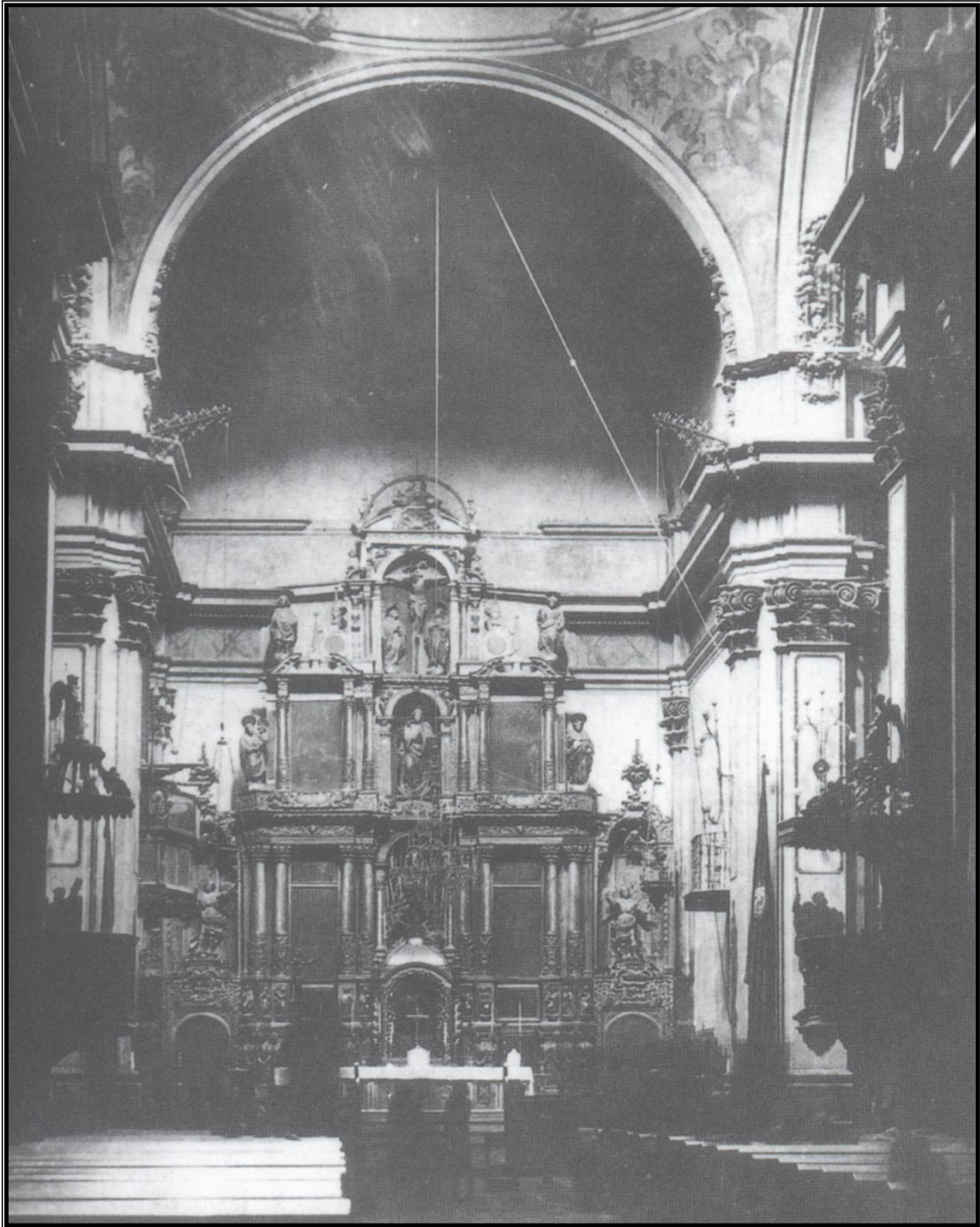
En palabras de Ana María Buchón, Ignacio Vergara tuvo una notable influencia

en la escultura de su tiempo. Ya Orellana señaló que “gracias a él se introdujo en Valencia la perfección de este arte”, pues inculcó la importancia de la práctica del dibujo. Para ello fue determinante su labor docente en las aulas académicas. También ejerció un importante influjo a través de sus obras. La pervivencia de su estilo se pudo rastrear en sus discípulos. De todos, es José Esteve Bonet el más representativo. Además parece ser que este último tuvo en su poder y manejó bocetos de Vergara, con lo que ello supone de posibles obras de referencia y de asimilación de sus modelos artísticos. Asimismo existen obras anónimas del siglo XVIII en las que se puede rastrear su huella estilística.

Llegados a este punto Buchón considera sin género de dudas a Vergara como un eje vertebrador de la escultura valenciana del setecientos por dos motivos: principalmente y como se ha repetido hasta la saciedad por su papel protagonista en la consolidación del academicismo artístico en Valencia y, a la vez, porque fue pionero en romper definitivamente con el gremio de carpinteros de Valencia, que durante siglos había englobado en su seno a los escultores. Vivió pues, una época fronteriza, y eso se plasmó en los aspectos formales de su obra y en su mentalidad artística.

**ÍNDICE DE POBLACIONES POR ORDEN
ALFABÉTICO**

ALCALÀ DE XIVERT



Retablo mayor de la iglesia parroquial de Alcalá de Xivert. Foto extraída del libro de: Meseguer Folch, V. et al. La iglesia y el campanario de Alcalá de Xivert, Alcalá de Xivert, C.E.M., 2003.



EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA. Gabriel Muñoz y Urbano Fos. 1640. Desaparecido.

“El retablo mayor de varios cuerpos corintios, tiene elegancia y regularidad, haciéndole buen juego las esculturas y pinturas del mismo. Aquéllas son de Gabriel Muñoz y éstas de la escuela de Ribalta.”

Así nos describe el retablo Sarthou en su obra,³²⁹ el cual atribuye la autoría de las pinturas del altar mayor a Jerónimo Jacinto de Espinosa. Tormo también atribuye estas pinturas a la escuela de Ribalta y en consecuencia a la mano de Espinosa.³³⁰ Nuevas aportaciones investigadoras³³¹ han concluido que se trata de una obra salida del taller de Urbano Fos.

Milián Boix³³² va un poco más lejos en su apreciación de la obra. Coincide con los otros dos autores sobre la participación de Espinosa y recalca la inconfundible huella de la escuela ribalteña. “*Lo hizo Gabriel Muñoz, en 1640-1667. Estilo barroco-churrigueresco,*³³³ de tres cuerpos, orden corintio; magníficas esculturas: San Juan, Purísima; San José, San Vicente Ferrer, Calvario. Tiene preciosas pinturas atribuidas al mismo tallista y a Espinosa; descuellan: La Cena y Multiplicación de los panes que atribuyo a Espinosa, San Pedro y San Pablo del mismo autor, con reservas; Elías en el destierro, Goliat, bautismo de Jesús, David. Toda la pintura de lienzos es de escuela ribalteña inconfundible.”

El hecho de no haberse localizado el contrato de las pinturas del retablo ha provocado que en las últimas décadas surgieran diversas hipótesis sobre quién

³²⁹ SARTHOU CARRERES C., *Geografía general del Reino de Valencia*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Castellón, 1989, p. 967.

³³⁰ TORMO, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, p. 33.

³³¹ BENITO DOMENECH F. y OLUCHA MONTINS F., *Urbano Fos, Pintor (1615-1658)*, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2005 y LLUM DE LES IMATGES/2014. *PULCHRA MAGISTRI*, p. 602.

³³² MILIÁN BOIX M., *opus cit.*, p.20.

³³³ El retablo no es churrigueresco como indica Milián Boix sino que responde claramete al prototipo de retablo escurialense que fue muy difundido en las primeras décadas del siglo XVII.

pudo haber sido el autor material de las mismas. Bautista García³³⁴ propuso el nombre de Vicente Gozalbo, pintor del que se conocen muy pocas noticias, mientras que Benito Doménech³³⁵ y Olucha Montins las atribuyeron a Fos, este último con una trayectoria profesional mejor definida. Sin descartar la propuesta de Bautista García los estudiosos se inclinan a pensar más en Fos, especialmente por las relaciones profesionales que éste mantuvo con el círculo de la familia de entalladores Muñoz. Uno de los encargados de la talla del altar fue Gabriel Muñoz. Sabemos de él que junto a su padre, Bartolomé Muñoz y su cuñado Pedro Ebrí, vivían a mediados del siglo XVII en Alcalà de Xivert.³³⁶ De sus talleres salieron obras como los retablos del sagrario y trasagrario del altar mayor de la parroquia de Santa María de Castellón, cuyas pinturas fueron elaboradas por Fos, el retablo mayor de Nuestra Señora de los Ángeles de la Jana, el de Ares del Maestre y el de Albocàsser. Bartolomé Muñoz, era un aragonés que estableció su taller en Alcalà de Xivert. Su hijo Gabriel, también escultor, trasladó su taller a Morella hacia el 1655. Estando Gabriel en Morella contrataron, padre e hijo los retablos de Albocàsser y Ares del Maestre. Como podemos comprobar la trayectoria artística de esta familia estuvo siempre muy ligada a las tierras del Maestrat y cercanías. El contrato para la ejecución del retablo de Alcalà llevaba grabadas dos fechas. La fecha de ejecución que data del 17 de junio de 1640³³⁷ y la fecha del dorado. Las partes firmantes fueron Francisco Moliner, de Ulldecona, Cosme Febrer de Benicarló, Bartolomé Muñoz, de Alcalà de Xivert y Francisco Sans de Morella, todos ellos entalladores. El retablo fue dorado, pintado y estofado en 1667 por Agustín Sans de Càlig.

El corpus pictórico del retablo lo componían ocho óleos. Hay un lienzo de temática mariana que representa la Anunciación y la Asunción. Otros tres que

³³⁴ BAUTISTA GARCÍA, J.D., "El pintor Vicent Gozalbo", *Estudis Castellonencs*, 8, Castellón, 1998-99, p. 93-117.

³³⁵ BENITO DOMÉNECH, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, cat. Exp., Valencia-Madrid, 1987.

³³⁶ SÁNCHEZ GOZALBO, A., "La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el escultor Pedro Ebrí", *B.S.C.C.*, 1949, p. 105.

³³⁷ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, p. 105.

recogen escenas alusivas a la hagiografía del titular del templo: San Juan Bautista en el desierto, Bautismo de Jesús y Martirio de San Juan Bautista. Por último la Multiplicación de los panes y la Última Cena, escenas alusivas al sacramento de la Eucaristía. En todos ellos se aprecia el estilo característico del pintor, que supo conjugar la estética naturalista de Francisco Ribalta con una serie de nuevas aportaciones que fueron introducidas en Valencia por Pedro Orrente, apreciables, sobre todo, en sus composiciones de figuras menudas y en el tratamiento de algunos paisajes de fondo de iluminación crepuscular. Se caracteriza por una pincelada fluida y empaste ligero y el gusto por sólidas figuras. Es evidente también la deuda con Jerónimo Jacinto de Espinosa. Estos óleos se conservan en la iglesia parroquial de Alcalà de Xivert. A juzgar por las fotografías conservadas, se trataba de un altar de considerable tamaño. Morfológicamente correspondía a la tipología reticular cuya trama seguía el sistema arquitectónico de Vignola. Formalmente era un retablo de planta rectilínea y adaptada a la cabecera, sistema propio del retablo escurialense que armoniza las formas horizontales y verticales, así como combinaba la pintura y la escultura la cual en este caso empezaba a adquirir protagonismo. Constaba de un completísimo zócalo, un banco, dos cuerpos y un ático. El banco cajeado estaba ornado con hileras de esculturillas en altorrelieve, combinado con pinturas a modo de predela. Su uniformidad se rompía por la intromisión del sagrario que inundaba el cuerpo alto. Formaban parte de la estructura del retablo dos portadas que accedían al trasaltar. El primer cuerpo lo integraban unas columnas pareadas de capitel corintio y medio fuste decorado con motivos vegetales. Las columnas encuadraban dos lienzos que serían los que pintó Urbano Fos. En el centro a modo de hornacina encuadrada por finísimas columnillas estaba la imagen del titular y a los extremos en otros dos nichos y sobre las puertas de acceso al trasaltar se hallaban dos figuras de arcángeles. El segundo cuerpo, más pequeño, repetía el mismo esquema compositivo que el primero. Formado por dos lienzos, también de Fos, estaban encuadrados en una estructura arquitectónica rematada por un frontón partido incurvado con estilizada punta de diamante en el centro. Coronando el retablo se hallaba el ático que adoptaba una forma de templete, el cual albergaba el conjunto escultórico de la Pasión. Cuatro santos, no identificados, completaban los extremos del altar.

ALMASSORA



Retablo mayor de la iglesia parroquial.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA NATIVIDAD. Luis, Juan y Manuel Ochando. Mediados del siglo XVIII.

Conocemos este retablo solo por antiguas fotografías y cuya autoría Milián Boix³³⁸ atribuyó a los Ochando. El retablo adaptado al muro arquitectónico era de tres calles y con zócalo, un cuerpo y un ático. Como en el retablo de Atzeneta carecía banco de modo que una saliente cornisa quebrada en varios planos separaba el zócalo del primer cuerpo. Más desarrollado era el entablamento que separaba el primer cuerpo del ático, pero como el anterior muy quebrado y con varios planos. Decorado con bajorrelieves de inspiración vegetal, volutas de enlace y cabecitas de querubines.

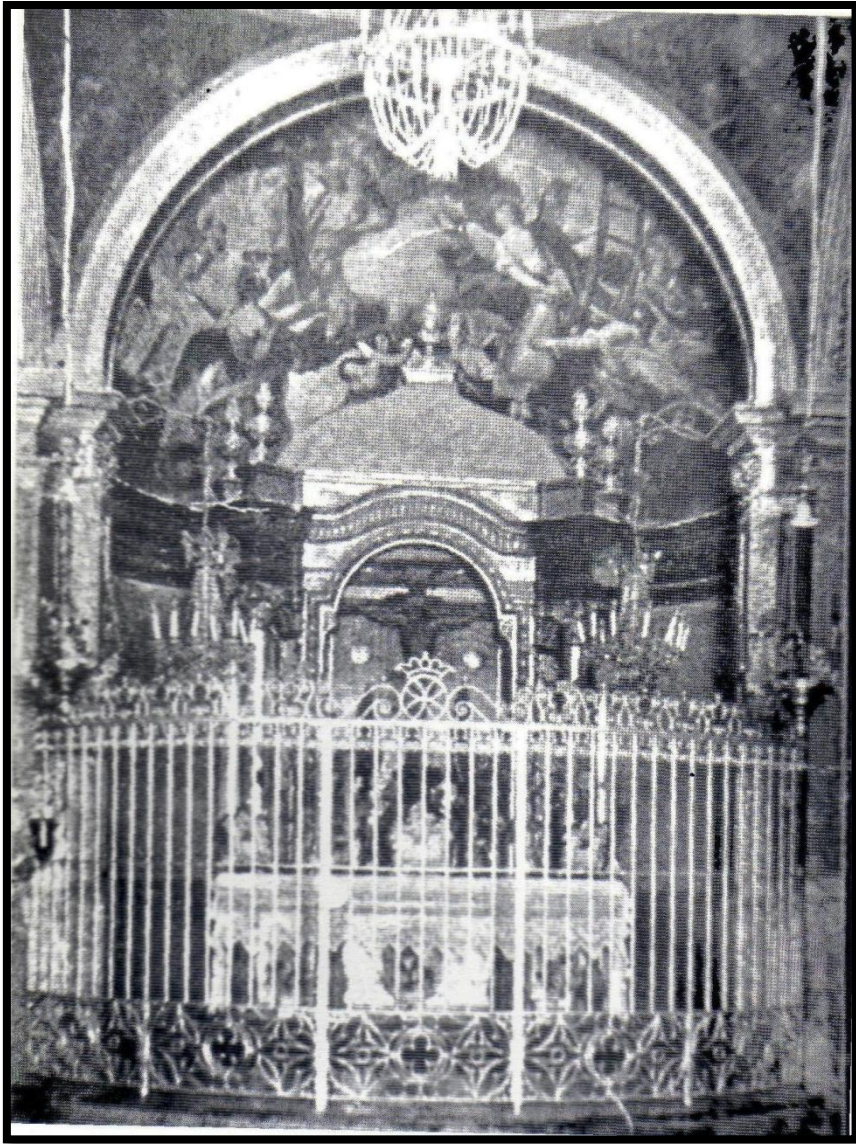
La calle central destacaba respecto a las laterales en anchura y profundidad. Una gran hornacina abocinada, la de la santa titular, la Virgen de la Natividad sobre peana de ángeles y nubes, se abría en el primer cuerpo sobre un tabernáculo de sección cuadrangular que rompía el zócalo.

Las hornacinas de la calle central eran de escasa profundidad y se caracterizaban por un claro barroquismo, provistas de rica ornamentación en las repisas y edículos planos que albergaban las esculturas de San Pedro y San Pablo. Los elementos definidores de su arquitectura eran 6 potentes columnas salomónicas de orden compuesto y 4 espiras ocultas bajo la espesa hojarasca enroscada. Las figuras de los santos se hallaban en los intercolumnios. En el cuerpo alto se hallaba la Purísima inscrita en un tondo ovalado y flanqueado por columnas salomónicas y pilastras, en cuyos fustes se repetía una decoración muy similar a la del cuerpo bajo. Merece especial mención la elegante incurvación del frontón del remate superior roto por una gran rocalla central. Figuras a plomo en los extremos completaban la composición.

Este retablo era comparable, con el de Atzeneta, por fortuna este último conservado. Son estructuras con similar composición con la salvedad de que el de Atzeneta adquiere forma de cascarón y el de Almassora se adapta al muro

³³⁸ MILIÁN BOIX, M., *opus cit.*, p. 35.

retranqueando los soportes logrando un perfil mixtilíneo. Lo que tienen en común es que carecen de banco, solución poco usual en nuestro ámbito de estudio. En ambos casos las figuras escultóricas son de gran calidad, por sus posturas y el ritmo de sus plegados, lo que es muy evidente en el retablo de la Trinidad de Morella, también de la familia Ochando. Comparten el mismo gusto por las rocallas con ángeles, así como los angelitos en los entablamentos y en el intradós del arco de la hornacina y las rosetas decorativas. En los dos retablos el fuste es salomónico de cuatro espiras y con decoración de hojas de acanto enroscada, así como las hornacinas de los santos en los intercolumnios convertidos en edículos planos. La misma solución se eligió en el ático con la Purísima inscrita en tondo circular. Son composiciones en definitiva de gran empaque, creadas para tener el absoluto protagonismo con respecto a otros elementos decorativos.



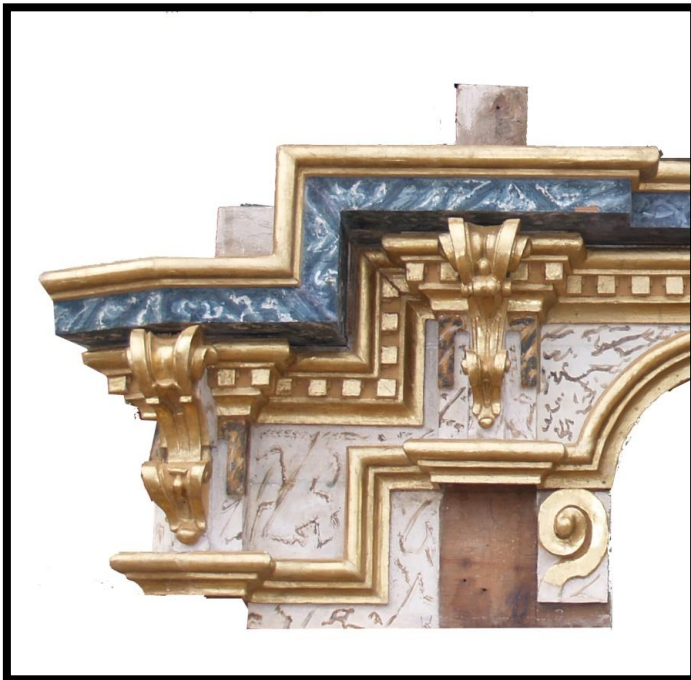
Retablo del Cristo de Almassora.

EL RETABLO DEL SANTÍSIMO CRISTO DE ALMASSORA. Anónimo. Siglo XVIII. Desaparecido.

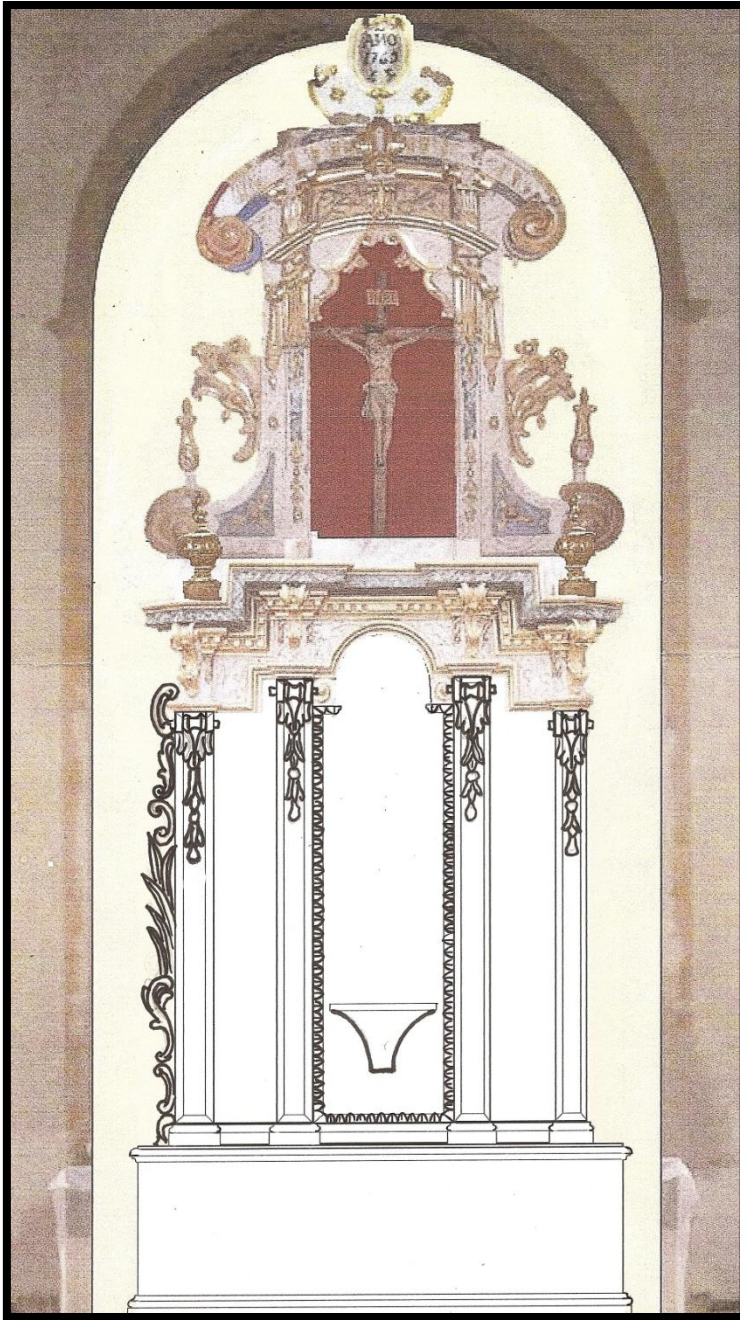
El deseo de remarcar aún más la importancia del Santísimo llevó a desgajar el tabernáculo del retablo, haciéndolo pieza independiente y aislada. Su situación exenta permitía la veneración del Sacramento rotando a su alrededor, particularmente cuando el tabernáculo se colocaba debajo de la cúpula. Su verticalidad funcionaba como eje o punto de máxima visibilidad.

Era un retablo baldaquino que se componía de cuatro columnas, con un perfil turriforme y una doble estructura, formando un templete exento, preparado para el rezo en la cercanía. Los retablos exentos o baldaquinos constituyen un capítulo muy interesante en la retablística andaluza y castellana, siendo por contra escasos los ejemplos documentados y conocidos en la provincia de Castellón. Estos tabernáculos solían tener un lugar preferente en las iglesias siendo muy adecuados para las capillas de planta central o situándose en medio de las respectivas cabeceras, como es el caso de retablo mayor de la ermita de la Ermitana de Peñíscola, ejemplar también desaparecido.

ARES DEL MAESTRE



Fragmentos del retablo de la capilla de la Comunión de Ares hallados en la cripta de la iglesia parroquial.



Aspecto hipotético del retablo de la capilla de la Comunión de Ares.

LOS RETABLOS DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN. 1769.

Anónimo. Fragmentos conservados.

La población de Ares contaba con una parroquia la cual fue destruida en la Guerra de Sucesión en 1707. Este antiguo templo tuvo un importante retablo realizado por la familia Muñoz cuyas trazas seguían el mismo modelo ejecutado en la capilla de la Comunión de la iglesia de Santa María de Castellón.³³⁹ Era una fábrica en la que trabajaron padre e hijo,³⁴⁰ y era 30 años posterior al que realizó Gabriel en Alcalà de Xivert cuya tipología reticular y trama seguía el sistema arquitectónico de Vignola. Formalmente -el de Alcalà- era un retablo de planta rectilínea y adaptada a la cabecera, así como combinaba la pintura y la escultura, pero creemos que el retablo de Ares respondía a nuevos criterios. El trabajo de la familia de los Muñoz dilatado en el tiempo se mueve entre el prechurriguesmo o barroco purista a las líneas ya plenamente churriguerecas. Por el momento nos resulta muy complicado precisar tipológicamente este retablo ya que no ha quedado fotografía registrada y las fuentes documentales no han aportado gran cosa al respecto.

Bartolomé y Gabriel Muñoz eran vecinos de Morella. Padre e hijo cobraron por el retablo de Ares la cantidad de 481 libras el 10 de abril de 1673, según la un época.³⁴¹ Realizó otros trabajos en ese año: el 16 de abril confiesa recibe de los Jurados y Síndico de Ares tres libras “*per lo treball y dies que ha uacat en treballar la porta de la Sacristía de la yglesia de la parroquial de dita present vila.*” Este retablo fue destruido junto con la iglesia en 1707 después de la batalla de Almansa. El templo actual se construyó entre 1717-1735 y como era de esperar tras su edificación se pensó en dotar a la iglesia de un altar mayor del cual nada se ha podido precisar.

Sin embargo si podemos aportar interesantes datos a través de unos fragmentos hallados por la Fundación Blasco de Alagón en la cripta de la

³³⁹ JUAN PUIG, P., “Escultores en Catí”, B.S.C.C., 1943, p. 282-307.

³⁴⁰ JUAN PUIG, P., *opus cit.*, p. 295.

³⁴¹ *Ibídem*, p. 295.

parroquial de Ares. Las noticias que se han podido extraer de las investigaciones llevadas a cabo son las de un retablo desarmado que se encontraba en la capilla de la Comunión, el cual se cree, fue escondido en la cripta durante la Guerra Civil y que pasado el peligro, se sustituyó por otro sin policromar y de aspecto más grande que el anterior. Además, la puerta que da entrada a dicha capilla presenta las ornamentaciones y las imitaciones de mármol muy parecidas al retablo que se intervino, reforzando la idea de que el interior de la capilla sería el lugar inicial del retablo en cuestión. Estos fragmentos se encontraban en un deplorable estado de conservación, puesto que como se ha dicho estaban en el interior de la cripta de la iglesia de Ares, escondido y sin ningún tipo de embalaje ni protección en un lugar con unas condiciones de humedad relativa probablemente muy altas y por lo tanto muy perjudiciales.³⁴² Toda esta manipulación incorrecta produjo la pérdida y rotura de algunas partes de la mazonería de la obra y las malas condiciones de “embalaje y almacenaje” contribuyeron al estado deplorable de conservación en el que se encontraron los fragmentos.

Éstos nos han permitido aproximarnos morfológicamente a la obra. Se han conservado de esta enorme fábrica un monumental ático con frontón avolutado y curvo y un entablamento quebrado con varios planos, decorado con dentellones y ménsulas de raigambre vegetal. Éste separaba el ático del cuerpo principal donde se abría una hornacina. Desconocemos la fórmula empleada en el cuerpo bajo así como en el zócalo o banco. A juzgar por los fragmentos conservados se trataba de un retablo de estilo barroco tardío con influencias de transición de carácter neoclásico, que se ven reflejadas en una suavidad de formas y una sustitución de materiales, cambiando los grandes retablos dorados por retablos policromados a imitación de mármoles. Este tipo de retablo se caracteriza por adaptarse al formato de la pared que lo alberga, tendiendo, de este modo, a la verticalidad.

Por su estructura, podemos decir que probablemente albergaría una imagen o un lienzo en su cuerpo central. Cada parte del retablo presenta unas

³⁴² Informe de restauración de la Fundación Blasco de Alagón.

características ornamentales que cabe destacar. Por un lado está el remate del retablo que es una cartela ovalada en cuyo interior tiene la siguiente inscripción: "Año 1769", seguramente la fecha de su ejecución. Se encuentra decorado por pequeños roleos y motivos vegetales. El ático responde a la tipología del último barroco o rococó, ornado con volutas de tamaño medio y unas borlas doradas. En la parte superior del vano, aparecen unas ornamentaciones a modo de telón o dosel, cerrando de manera historiada el hueco destinado al lienzo, tabla o imagen. Como remates laterales aparecen unos aletones que cierran compositivamente el conjunto, y una voluta gigante a cada lado rematada por un pináculo, que se contraponen a las dos que cierran el arco superior. La cornisa se disponía justo por debajo del ático, y sus adornos con volutas y motivos vegetales son semejantes a los explicados anteriormente en el remate. Justo en el centro podemos observar un pequeño arco de medio punto rematado con una moldura dorada, que se cree formaba parte de sitio destinado a albergar el tabernáculo o sagrario.

El soporte utilizado para la realización del retablo es madera de pino, en este caso "pinus nigra" o pino silvestre. El retablo está policromado utilizando una gama reducida de colores, el blanco, azul y tierra ocre. La policromía intenta imitar el veteado de un mármol, técnicas muy utilizadas en la realización de retablos de estilo rococó o en aquéllos que ya anuncian el academicismo. Los dorados están localizados en todas las molduras que enmarcan la estructura (mazonería) del retablo y en todas las ornamentaciones de tipo floral. La técnica utilizada para dorar fue la denominada "al agua", con oro fino y posteriormente bruñido.

ATZENETA

Lo que acontece en Atzeneta podria calificarse de bendición. El interés de esta población radica en que sorprendentemente conserva todos sus retablos, tanto el del altar mayor como los de las capillas laterales que se salvaron casi íntegramente de la fiebre iconoclasta de la Guerra Civil. También se conserva el archivo parroquial, estudiado parcialmente por mosén Jesús Miralles y que aún a día de hoy puede ayudarnos a desvelar algunas incógnitas. Los retablos laterales han sufrido a través de los años algunos desperfectos y en varios de ellos se observan partes faltantes pero que no impiden obtener una visión del conjunto y que serían, dado el caso de una restauración, fáciles de subsanar. Atzeneta y Figueroles, cuya iglesia parroquial ha conservado sus retablos, podrían calificarse de un caso “a parte” en la provincia de Castellón y en los territorios de la diócesis, un caso merecedor de un estudio en profundidad y por supuesto meritorio de abordar una restauración en algunas de estas piezas de gran valor. El análisis de estos retablos podría convertirse en una pequeña panorámica por las diversas corrientes que jalonaron el barroco de los siglos XVII y XVIII. Sin lugar a dudas, es en el periodo barroco donde las realizaciones escultóricas más notables corresponden al campo de la retablística y Atzeneta es una excelente muestra de ello. Los retablos de la parroquial son en su mayoría de madera tallada, policromada y con predominio del oro. Todo el conjunto de esta iglesia parece un museo del Barroco.

La iglesia de Atzeneta del Maestrat,³⁴³ de la que se decía en la primera mitad del siglo XVII que era “*xica i fosca*”, debía de encontrarse muy deteriorada cuando comenzó a construirse la que actualmente conocemos, hacia 1674; de ahí se explica que su ornamentación sea en gran parte barroca. De hecho en la visita pastoral³⁴⁴ de 1602 se apunta la fuerte decisión de emprender las obras en el templo. Las sucesivas visitas iban describiendo la ruina del mismo. Es

³⁴³ Sobre la iglesia parroquial de Atzeneta véase GIL SAURA, Y., *opus cit*, p. 307; MIRALLES PORCAR, J., “El temple parroquial de l’església de Atzeneta. II part”. *L’aigua Nova*, 11, octubre, 1982, p. 14-17.

³⁴⁴ MIRALLES PORCAR, J., “Parròquia de Sant Bertomeu. Atzeneta del Maestrat”, *B.S.C.C.*, 1999, p., 65.

muy significativa la descripción pesimista de las visitas de 1634 y 1637, “*desenllosat, amb clots, fosca, xica, plena de goteres. Les capelles desiguals i brutes. Els retaules desllustrats fins al punt que no es reconeixen les figures dels sants.*”³⁴⁵ En 1685 están en plena reconstrucción y no será hasta 1701 cuando en la visita se dice “*invenit bene.*”

Al igual que muchas de las parroquias valencianas de esa época se configuró como un templo de nave única con capillas entre contrafuertes rematado en un presbiterio plano, sin crucero, que cubría con una bóveda de cañón con lunetos que desembocaba en el arco abocinado del retablo mayor. Esta iglesia fue ampliada en 1858 con la unión del templo y la capilla de la comunión, configurándose el espacio como actualmente lo conocemos.

Consideramos oportuno antes de entrar en materia elaborar una pequeña síntesis de los altares que provenían del antiguo templo y cuya advocación se trasladó a la nueva parroquial. Siguiendo las pesquisas de mosén Jesús, el antiguo templo tenía muchos altares, los cuales aparecían amontonados. Los altares que siempre han estado desde la antigua parroquial son: el mayor, el cual hasta el siglo XIX tenía una doble advocación (Virgen de los Ángeles y San Bartolomé), el Santísimo, Santa Ana, la Virgen del Rosario y la Virgen del Belén son altares de los “*de sempre.*” El antiguo de San Sebastián es a día de hoy el de la Virgen de los Desamparados. El de San Juan Bautista es actualmente el del Corazón de Jesús. El de las Almas del Purgatorio se ha convertido en el altar de la Virgen del Carmen. El de San Martín es hoy de San Pedro y el Buen Pastor de San Antonio. Las otras advocaciones quedan presentes en el altar mayor. San Pedro y San Pablo en las puertas del trasaltar y la Purísima es la imagen central del tercer cuerpo del retablo.

Es obvio que al estrenar templo parroquial los habitantes de Atzeneta quisieran ornar su nueva iglesia con renovados retablos, desapareciendo así pues aquéllos antiguos que se decía estaban amontonados y sucios. La visita pastoral de 1674 incide en el hecho de que “*l’altar major i l’altar de Santa Ana*

³⁴⁵ MIRALLES PORCAR, J., *opus cit.*, p. 65.

*están desfets per ocasió que s'està fent l'esglèsia nova.*³⁴⁶ En la visita pastoral del 12 de mayo de 1718 el reverendo Luis Pohoner³⁴⁷ dice encontrar todos los altares bien y Don Luis Garzía Manero, obispo de Tortosa, se muestra satisfecho respecto a los altares en la visita realizada el 21 de octubre de 1763,³⁴⁸ mandando retirar las sepulturas que había en la capilla de Santa Ana.

Todos los retablos que vamos a analizar a continuación datan de 1699 en adelante, siendo así pues Atzeneta una muestra de la génesis y evolución del retablo del siglo XVIII en la provincia de Castellón.



³⁴⁶ *Ibidem*, p. 116.

³⁴⁷ A.D.T.

³⁴⁸ A.D.T.





Retablo mayor de San Bartolomé.

EL RETABLO MAYOR DE SAN BARTOLOMÉ. Luis, Manuel y Juan Ochando de Almassora. 1727. Conservado.

Las elevadas cotas de barroquismo alcanzan en este retablo a su más eximio representante y por suerte conservado casi íntegramente. Es un retablo dedicado a San Bartolomé, aunque antes de la Guerra Civil tenía doble advocación: San Bartolomé y la Virgen de los Ángeles. Ambas imágenes fueron destruidas y sólo la del santo fue repuesta. Está atribuido a los Ochando.³⁴⁹ Estos escultores proyectaron un retablo que cubría todo el paramento, incluida la bóveda, disponiendo su cornisa principal a la misma altura que la iglesia, de tal forma que daba la impresión de que ésta se prolongaba fundiéndose con la del retablo. Su tipología es la que David

³⁴⁹ OLUCHA MONTINS, F., *Unes notes sobre els escultors Ochando*, boletín nº 49 y 50, p. 73-83.

Vilaplana³⁵⁰ denomina “*retaule-closca*” y cuyo antecedente se halla en la arciprestal de Torrent, aunque en este caso el ático aún se resuelve al modo tradicional. La de Atzeneta es una fábrica de columnas salomónicas de orden corintio con abundancia y minuciosidad de detalles con motivos vegetales, animales y figuras de santos y ángeles. Conserva el lienzo bocaparte del Salvador.

Como sucede en el retablo catalán³⁵¹ esta pieza carece de banco, cosa bastante excepcional en el retablo castellonense, de modo que una saliente cornisa separa el zócalo del primer cuerpo. Otro entablamento más amplio que el anterior separa el primer cuerpo del ático. Es un entablamento quebrado, decorado con bajorrelieves, rocallas y cabecitas de querubines.

De abajo a arriba tenemos: un elevado zócalo muy rico. Las puertas de acceso al trasaltar tienen aquí en alto relieve las figuras de San Pedro, en el lado del Evangelio, y la de San Pablo, en el lado de la Epístola. Hay además cuatro grandes ángeles a modo de atlantes con postura y gestos de esfuerzo como si sostuvieran el peso del retablo. El barroquismo del zócalo solo es comparable al de Morella. Es sin lugar a dudas un zócalo de gran riqueza escultórica por los ya citados atlantes, sus puertas esculpidas y por las figuras en alto relieve³⁵² que se implantan en los netos y el sagrario que se abre iniciado el primer cuerpo y que adquiere forma de templete con cerramiento curvo y columnas salomónicas con hojas de vid enroscadas. A juzgar por una antigua fotografía y por el libro de visitas pastorales de a partir de 1816 este retablo poseía un tabernáculo, en donde se exponía el Santísimo Sacramento.³⁵³ Este

³⁵⁰ VILAPLANA, D., “Génesi i evolució del retaule barroc” en LLOBREGAT, E. e YVARS, J.F., *Hª de l'art al País Valencià*, vol II, València, Tres i Quatre, 1988, p. 222.

³⁵¹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., “El retablo catalán a través de obras de Josep Sunyer y Pau Costa” en *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88, p. 367-383.

³⁵² completan el programa iconográfico del retablo San Marcos, San Juan, Santiago Apóstol, San Benito, San Antonio Abad, San Lucas y San Mateo.

³⁵³ A.P.A. libro visitas pastorales a partir de 1816. “El altar mayor dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles y San Bartolomé, titulares de la iglesia y éste patrono del pueblo. En el tabernáculo de él se expone el Smo. Sacramento, en una custodia de plata, con pies de bronce, dorada, asiendo a lo menos catorce luces y continuamente unas lámparas, de labor de cobre, que hay en frente. En el sagrario, colocado en el altar del Buen Pastor que es el de la

tabernáculo rompía el zócalo hasta llegar al primer cuerpo. Así pues originariamente el retablo, como el de Morella, se acomodaba a las características de muchos altares valencianos de la época, en cuanto se trataba de un retablo tabernáculo que albergaba en su parte central la talla de la Virgen, en el caso que nos ocupa de los Ángeles, hoy sustituida por la de San Bartolomé.

Se trata pues, de una fábrica de planta de ocho caras, conformando una exedra en el presbiterio, adaptándose así al marco arquitectónico con una concavidad bastante acusada. Las hornacinas de la calle central son de escasa profundidad y se caracterizan por un claro barroquismo, provistas de rica ornamentación y de gran riqueza decorativa, tanto interior como exterior y cuyas paredes se ornamentan con pinturas vegetales muy estilizadas. En la hornacina del primer cuerpo se halla San Bartolomé sobre peana de ángeles y nubes. Es un estrecho nicho enmarcado con hojarasca abultada y rematado con rocalla elevada por querubines. En el cuerpo alto la Purísima se inscribe en un tondo ovalado flanqueado de columnas salomónicas y estípites. En los extremos y sobre volutas enroscadas se apoyan las imágenes de bulto de Santa Bárbara y Santa Lucía, portadoras del símbolo de su martirio. Las columnas salomónicas que articulan el cuerpo principal son de cuatro espiras, de orden compuesto y con vides y hojas de acanto enroscadas. Sus calles laterales poseen unos pomposos edículos planos que albergan a San Juan y San Sebastián, apoyados sobre peanas y cubiertos con guardamalletas, también sostenidas por airosos querubines. Sobre el entablamento del segundo cuerpo se sitúa una rica decoración ornamental - muy curvada- en forma de cascarón en cuyos extremos del muro de cierre y apoyados sobre repisas tenemos las figuras de San Cristóbal y San Roque.

La mazonería del retablo es estofada en oro y su policromía muy nutrida. Ésta decora la arquitectura y esculturas del retablo y se emplea el estofado a pincel y el esgrafiado fundamentalmente en elementos vegetales. Son destacables

Comunión se venera el Smo. Sacramento en un copón de plata [...] asiendo continuamente a su frente una lámpara de cobre entre ambos sagrarios.”

las formas y acabados toscos de algunas de las esculturas, sobre todo las de los ángeles que se muestran un tanto imperfectas, como si estuvieran ejecutadas para ser contempladas a lo lejos. Las carnaciones están realizadas con técnica oleosa.

En definitiva se trata de un retablo de grandes dimensiones cuya cornisa principal, muy curvada, cubre todo el muro de cierre del presbiterio y donde se combina en decoración rocallas, querubines con filacterias, hojas de acanto enroscadas y frutas. El padre eterno se asienta en el centro. Cuenta con abundancia de columnas salomónicas y se caracteriza por un elevado zócalo con puertas y una segunda hornacina sobre la del titular. Tiene un ático con nicho donde se combinan los relieves en la decoración. Destaca por la minuciosidad de detalles con placas vegetales y motivos animales, figuras de santos y cabecitas de ángeles. La diferencia con otros retablos estudiados es que la preeminencia del titular no se hace aquí tan ostensible, pero como en aquéllos mantiene el carácter didáctico-narrativo por medio de figuras de santos. Otra joya del altar, y ya comentadas, son las imágenes de la Purísima, Santa Lucía, Santa Bárbara, San Cristóbal y San Roque, San Juan y San Sebastián que denotan la mano de un artífice de primerísima calidad.



Retablo de San Juan Bautista.

EL RETABLO DE DE SAN JUAN BAUTISTA. (Corazón de Jesús advocación actual). Anónimo. Medios del XVII. Conservado.

Esta capilla era antiguamente la subida al campanario.³⁵⁴ Es un retablo de planta rectilínea ceñida al muro, carente de movimiento. Se compone de un elevado banco con dos puertas y niños atlantes que sostienen el segundo cuerpo el cual se organiza en torno a la hornacina de remate en cascarón con la imagen del titular. En las calles laterales, sobre voladas repisas, se sitúan

³⁵⁴ MIRALLES PORCAR, J., *Mossèn Jesús Miralles, historiador. Recull de la seua obra*, Ajuntament d'Atzeneta, C.E.M., 2011.

imágenes de Santa Teresa y San Luis Gonzaga que sostiene la palma de su martirio en una de sus manos. Nos consta documentalmente que la imagen de Santa Teresa data de 1894 y que fue realizada en un taller de imaginería de Valencia.³⁵⁵ El santo titular, elevado sobre peana de nubes está de pie, encuadrado en un nicho de sección curva. Los soportes de este retablo son columnas de fuste estriado y orden compuesto con golpes de rocalla en su tercio inferior. En el ático dos estípites flanquean un tondo desposeído de imagen flanqueado por pilastras y estípites. Las imágenes que albergan tanto las repisas como la hornacina son modernas, habiéndose perdido las que originariamente ostentaba el retablo.

Este retablo se adscribe a los primeros momentos de estética rococó puesto que incluye columnas de fuste estriado con decoración de finas rocallas en su tercio inferior, pero mantiene la presencia de estípites y guardamalletas como recuerdo de la última fase churrigueresca. Su policromía basada en tonos suaves, grises y azules marmoleados le otorga gran elegancia. Lo podemos situar a mediados del siglo XVIII.

³⁵⁵ A.P.A. Papel suelto. Valencia, 26 de septiembre de 1894. "Recibí de Doña Blanca Pitarch por mano de Don Domingo Enrich Pbro. la cantidad de mil quinientos reales por el importe de una Santa Teresa de tamaño natural, con su nombre, ángel, dos serafines, paloma, libro y pluma."



Retablo de las Almas.

EL RETABLO DE LAS ALMAS. (Virgen del Carmen advocación actual)
Anónimo. Medios del XVIII. Conservado.

Se encuentra ubicado en la que fue capilla de las Almas del Purgatorio, de hecho en el actual altar del Carmen quedan dos bajo relieves de la ánimas. El retablo fue restaurado y dorado recientemente gracias a una donación particular. De todos modos siguen faltándole fragmentos de pan de oro y observamos piezas mal encoladas.

Se trata de una obra que se mantiene dentro del barroco tardío o rococó, con absoluto dominio de lo arquitectónico sobre lo decorativo, fechable en la segunda mitad del XVIII. Toda la fábrica aparece absolutamente dorada. Consta de un elevado zócalo donde se asienta la mesa del altar, un banco, cuerpo de tres calles y amplio ático que cierra todo el testero de la capilla.

Es una fábrica de movimiento escalonado con una profunda hornacina que alberga la imagen de la Virgen del Carmen. Combina las columnas con otros soportes, como estrechas pilastras que articulan todo el conjunto y el ático. El banco cajeado, luce hermosos relieves de rocallas y decoración vegetal estilizada. Sobre él se presentan dos columnas estriadas de orden compuesto y fuste estriado que luce guirnaldas en forma de rombo semejantes a los soportes del retablo mayor de Traiguera. Otros motivos rococó adornan el tercio inferior. Sobre discretas repisas se hallan figuras de los santos en las calles laterales. Una elegante cartela cierra el cuerpo bajo para dar paso a un friso corrido desde donde se levanta el ático, articulado por pilastras de escaso resalte que sustentan una cornisa incurvada en el centro. Voladas repisas sustentaban esculturas, hoy desaparecidas.

Son notables los dibujos elaborados en los lisos de la madera, la elegante y sinuosa ornamentación vegetal a base de hojas arpadas, plantas y flores. Todo de carácter naturalista. El tema infantil tan recurrente en el barroco es más comedido aquí que en otros retablos de la misma iglesia. Las cabecitas de querubines se ven en este caso reducidas como detalle de las ménsulas.

Llama la atención el zócalo en el que existen dos paneles con bajo relieves que no tienen nada que ver ni con la decoración ni con la talla del retablo. Se trata de fragmentos reaprovechados de otro altar.



Retablo de San Pedro Mártir.

EL RETABLO DE SAN PEDRO MÁRTIR. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVIII. Conservado.

Si seguimos lo que investigó Mosén Jesús³⁵⁶ esta capilla estaba bajo la advocación de San Martín y aparece “*sempre molt polsós, ple de caixes i caixons. Com si ningú no es preocupara d’ell.*” Pasó como otros altares de la iglesia anterior a la nueva. Pero tiene una novedad, una vez se hizo la nueva parroquia la capilla pasó a denominarse de San Martín y San Pedro Mártir. Hasta 1936 se encontraba todavía la imagen de San Martín en el altar. Ahora

³⁵⁶ MIRALLES PORCAR, J., *opus cit.*

sobre la guardamalleta que rompe el ático hay una cartela con escudo y mitra como símbolo del obispo. Para todos, a día de hoy es el altar de San Pedro Mártir.

La obra que nos ocupa junto con el de Santa Ana podría ser una muestra de los retablos que se hicieron a partir del siglo XVIII. Con la llegada de los borbones los artistas de la corte, muchos de ellos de origen francés e italiano vieron en el estilo churrigueresco una interpretación vulgar del arte barroco y divulgaron un nuevo gusto. El ligero movimiento de concavidades que articula el espacio con una suave inclinación de paños curvos y rectos es un claro síntoma rococó. Es una pieza que se asienta sobre un zócalo de mampostería, banco cajado que se traduce en altura en diversos planos, configurando un airoso perfil mixtilíneo. El frontón hendido cubre la calle central y en lo decorativo priman rocallas muy puristas, ornamentación vegetal geométrica y dentellones en toda su longitud. Es interesante la moldura tallada con esquinas que enmarca la hornacina, coronada por un frontón que simula un telón de fondo teatral y que se repite en las calles laterales a modo de guardamalletas. Tiene columnas estriadas de orden compuesto con hojas de acanto y volutas en los capiteles. Las columnas poseen estrías pero no en toda su longitud. Un tercio del fuste está ornado con guirnaldas. En las calles cóncavas se conservan unas repisas molduradas con vegetación que sustentaban imágenes devocionales, hoy desaparecidas. Son notables los dibujos realizados en los lisos de la madera, imitando mármoles. La policromía empleada es básicamente verde, blanca y dorada como el retablo "gemelo" de Santa Ana. Faltan en el ático las columnas y la imagen que se asentaría sobre el voladizo de encuadre del entablamento. Toda la pieza se encuentra en un estado de conservación deficiente.



Retablo de la Virgen de Belén



Talla gòtica de Nuestra Señora de Belén.

EL RETABLO DE LA VIRGEN DE BELÉN. Anónimo. Siglo XVIII. Conservado.

Según Mosén Jesús³⁵⁷ “*Nostra Senyora de Betlem sempre apareix com a que està bé, fins i tot en 1674, quan quasi tots están desfets perquè s’està fent nova l’església. De l’església anterior és l’únic que ha conservat la imatge antiga i que encara admirem.*” La escultura de Nuestra Señora de Belén es una talla gòtica tardía de hacia 1400 y representa a la Virgen sedente con mano derecha en alto y Niño en la rodilla izquierda. Han desaparecido las 4 esculturillas que representaban a los Reyes y a San José.

³⁵⁷ MIRALLES PORCAR, J., *opus cit.*

Se trata de un retablo de planta rectilínea en la que únicamente sobresalen los soportes, de un solo cuerpo, con ático y tres calles. Ocupa todo el testero de la capilla. La fábrica arranca directamente desde el suelo, apuntalada en un amplio sotabanco o basamento de madera en el que se apoya la mesa del altar. Sobre éste se descansa un banco cajeadado que en su día estuvo decorado con lienzos y pinturas sobre tabla. En el neto principal hay hoy una pintura de la dormición de la Virgen, de probable etapa de postguerra y de mala calidad. Las calles se separan entre sí por bellísimas columnas de fuste liso decorado con guirnaldas de flores en forma de rombo y que remarcan el efectismo teatral que posee todo el conjunto. Este tipo de soporte era muy difundido en las arquitecturas efímeras y tenía como antecedente algún grabado del tratado de Juan de Arfe. En los extremos se hallan finísimas pilastras. El entablamento es escalonado en el cuerpo principal y curvo y escalonado en el ático. Las imágenes en las calles laterales que se sustentaban sobre voladas repisas de influjo italiano aquí han desaparecido.

Es interesante la solución de la hornacina poligonal de la calle central moldurada con hojas y ornamentación vegetal. El remate superior a modo de cortinaje teatral combina el granate y el azul con gran acierto. En el interior de la hornacina vemos esgrafiados muy perjudicados a causa de las humedades que han provocado los faltantes de pan de oro y de película pictórica. Lo mismo sucede en las calles laterales, donde hay unas desafortunadas pinturas las cuáles vendrían a sustituir las imágenes escultóricas devocionales desaparecidas y que se eran sustentadas por ligeras repisas. Los retoques o repintes polícromos de brillos y purpurinas son de una calidad ínfima pero se hicieron en su día para subsanar los faltantes. Una elegante rocalla con la estrella de Belén en el centro aúna las cornisas que dan paso al ático, el cual se levanta sobre la calle central y está articulado por columnas -iguales que las del cuerpo central- y que sustentan una cornisa incurvada en el centro para adaptarse a la disposición del lienzo o pintura sobre tabla que presidía esta zona. La ausencia de pintura ha sido subsanada por un añadido del anagrama de María. La decoración es básicamente vegetal a base de hojas arpadas, plantas, flores de vivo colorido y querubines que actúan a su vez como remate de ménsulas.

Es uno de los más sobresalientes retablos de la iglesia parroquial, remarcable también por el dorado y la policromía. Atendiendo a sus características es fechable, aunque con reservas, en la primera mitad del siglo XVIII.

La obra se mantiene dentro del rococó con el predominio de lo arquitectónico sobre lo decorativo, siendo su talla de excelente calidad.



Fragmentos del retablo de la Virgen del Rosario encontrados en la parroquial. Mismo elemento decorativo de roseta y hojas se repite en el altar mayor.





Retablo de la Virgen del Rosario.

EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO. Atribuido a los Ochando. Primera mitad del XVIII. Conservado.

El retablo conservado es una hermosa pieza que aúna los componentes del barroco churrigueresco: movimiento, abigarrada ornamentación y el orden salomónico. Por sus características es fechable en la primera mitad del XVIII. El retablo se levanta sobre un elevado zócalo donde se inserta la mesa nueva del altar y ocupa todo el testero de la capilla asentándose los guardapolvos en los muros laterales de la misma para prolongarse en el ático por el intradós del arco. El tipo de planta, con cierta movilidad por la disposición escalonada de los

órdenes, lo acerca a la morfología de fachadas-retablos tales como la de Vinaròs finalizada en 1702.³⁵⁸

El retablo el cual se articula sobre cuatro potentes columnas salomónicas consta de banco, un solo cuerpo y un ático. El banco cajeado se decora con placas vegetales, rocallas y ángeles atlantes. El nicho central en torno al que se organiza la fabrica, tiene un cerramiento curvo y alberga la imagen de la titular. Una vistosa hojarasca con cabeza de querubín rompe un potente entablamento de doble moldura escalonada. El ático tiene como centro una hornacina que da cobijo a una escultura de San José con Jesús niño flanqueado por columnas salomónicas con sarmientos y vides enroscadas y estípites.

En todo el conjunto es notable el uso del dorado, destacando la policromía de colores rojo y verde y esgrafiados en los netos, formando cenefas de tipo geométrico o vegetal. No pasan desapercibidas las columnas salomónicas que articulan el conjunto donde trepan hojas de acanto bicromas en las más salientes y tallos de rosas enroscadas en las entrantes.

En la iglesia parroquial se encontraron cuatro fragmentos que con toda probabilidad pertenecen a este retablo, ya que concuerdan en morfología y policromía con el conjunto de la obra. Estos fragmentos que con toda probabilidad se descolgaron del retablo son dos jarrones dorados con esgrafiados en los netos y otros dos compuestos de hojarasca y una especie de rosetas en el centro como ornamento. Este mismo detalle se repite en el intradós del arco de la forfícula central. Asimismo este tipo de rosetas se pueden ver en la cornisa curvada de cierre del altar mayor.

Las fuentes no dicen nada al respecto de la autoría, sin embargo si hemos podido hallar relación con los Ochando. Tal relación viene dada por los modelos empleados e incluso la técnica que se asemejan a los utilizados por

³⁵⁸ GONZÁLEZ TORNEL, P., "Los antiguos retablos barrocos de Xàvia y Dénia y la retablistica valenciana en torno a 1700" en actas del *Quart Congrés de la Marina Alta*, Alicante, Juan Gil Albert, 2007, p. 235-250.

esta familia de escultores en el retablo de San Bartolomé³⁵⁹ de la misma parroquia. El paralelismo que se establece entre ambos retablos es en el tipo de columna salomónica cuyo fuste está recorrido por vides, con acusado relieve de zarcillos y apretados racimos de uvas dobles. La talla es casi idéntica al del citado retablo mayor de San Bartolomé. Por otro lado es indudable la similitud del fuste de las columnas con hojas de acanto enroscadas, así como el motivo decorativo de las rosetas. Por todo ello consideramos que este retablo cercano cronológicamente al del altar mayor podría haber sido realizado por el mismo taller que se vio plenamente insertado en la fiebre salomónica.

³⁵⁹ Atribuido a los Ochando.



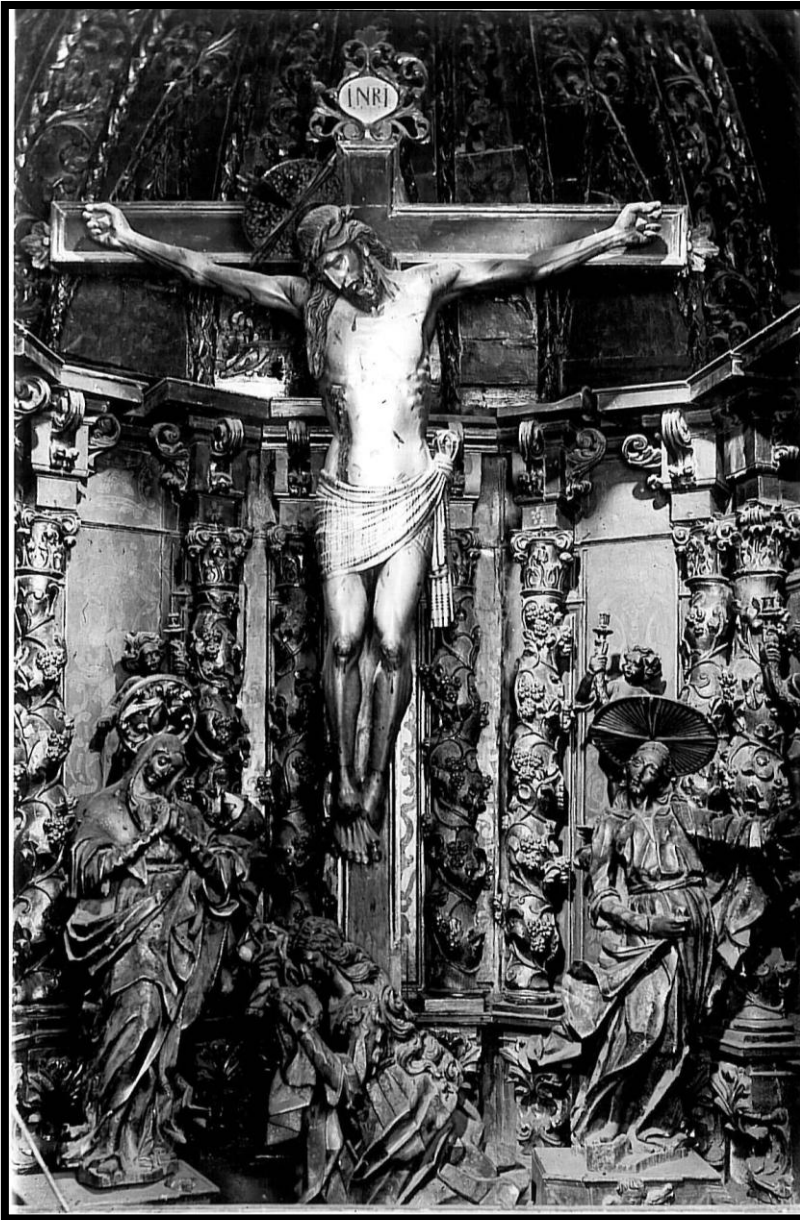
El retablo de Santa Ana.

EL RETABLO DE SANTA ANA. Segunda mitad del XVIII. Conservado.

La advocación de Santa Ana viene de antiguo ya que proviene de la primitiva iglesia. Es uno de los altares que mosén Jesús denomina “de los de siempre”. Este retablo es muy semejante al retablo de San Pedro Mártir y por su movimiento de paños y planta mixtilínea podríamos inscribirlo en la corriente rococó, en la segunda mitad del XVIII. Lastimoso es su estado de conservación, faltándole tres columnas que en este caso son de carácter decorativo, no son un elemento articulador. Se compone de un elevado banco

de mampostería con sendas puertas, un cuerpo y un ático. Las calles están separadas por columnas de fuste estriado y tercio inferior decorado.

Una profunda hornacina con cerramiento hexagonal alberga la imagen de Santa Ana con la Virgen niña. Las imágenes de las calles laterales se sustentan sobre voladas repisas decoradas con golpes de hojarasca. Es peculiar su remate superior a modo de gablete que simula un cortinón o telón de efectismo muy teatral. El frontón curvo y hendido sobre la calle central da paso al ático en el cual la imagen de San José se sostiene sobre una ligera peana. En lo decorativo prima el juego de volúmenes, la policromía imitando jaspes y mármoles y una estética depurada. Son notables los dibujos a modo de polseras realizados en los lisos de la pared del ático. Por sus similitudes deducimos que este retablo junto con el de San Pedro son del mismo periodo y realizados por un mismo autor o taller. Las imágenes son modernas. Su estado de conservación es en general muy deficiente. En cuanto a la policromía, este retablo así como el ya mencionado de San Pedro, o el de San Juan Bautista de la misma iglesia, denota el gusto por la riqueza de tonos de color que invade los retablos a mediados del setecientos. Son retablos que imitan la piedra y los mármoles como referente de prestigio. Podemos espigar algunos ejemplos de nuestro entorno como son los retablos de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua de la Parroquia del Santo Ángel Custodio de la Vall d' Uixó,



El Santísimo con imágenes desaparecidas de estilo flamenco.



**Frontal de altar
conservado en la iglesia
parroquial.**



Retablo del Santísimo Cristo.

EL RETABLO DEL SANTÍSIMO CRISTO. José Sancho. 1699. Parcialmente Conservado.

Mosén Milián hizo alusión³⁶⁰ a este retablo cuando visitó en 1935 el templo de Atzeneta. Tal vez porque constituye, a nuestro parecer, el más bello ejemplo de los retablos de las capillas laterales y también de nuestras comarcas. Datado

³⁶⁰ MILIÁN BOIX M., *opus cit.* p. 5.

en 1699³⁶¹ es el más antiguo de la parroquia, el cual suponemos se estaba elaborando a la vez que el templo parroquial sufría una importante reconstrucción. La sabia disposición entre la arquitectura, la decoración y la escultura lo convierten en una temprana pieza del barroco churrigueresco en la retabística de la zona. Corresponde al prototipo de retablo hornacina o retablo-cascarón, cuyo esquema es en esencia un alto banco, cuerpo único de una sola calle y ático el cual cubre por completo el muro de cierre de la capilla. Destaca el amplio nicho de planta poligonal cuyas paredes se ornamentan con esgrafiados sobre pan de oro que dibujan formas vegetales estilizadas o cenefas de tipo geométrico.

Sería pues un retablo ecléctico de estructura y concepción puramente churrigueresca en donde la imaginería ganó terreno con imágenes de estilo flamenco de los siglos XVI-XVII que adquirieron en época barroca un renovado y suntuoso ámbito: el retablo y por lo tanto el culto. En su origen el Cristo estaba flanqueado por San Juan, la Virgen y la Magdalena.³⁶² Lamentablemente solo se conserva la imagen del Cristo. Se trata de una figura dinámica y esbelta de dramatismo contenido, sin cargar el acento en la sangre. A pesar de muerto, el cuerpo no se desploma y se ha evitado la tensión en los brazos. Se ha buscado la mayor naturalidad posible obteniendo una figura de gran elegancia.

Los desperfectos volumétricos son muy llamativos, así como los importantes depósitos de suciedad que determinan el aspecto de deterioro generalizado. Faltan cresterías y las cuatro grandes columnas salomónicas que vendrían a articular el retablo, más otras once -de 4 espiras y media con capitel corintio- que se hallaban en el interior de la profundísima hornacina donde se encontraban las figuras. Entre las columnas, faltantes de pan de oro revelan la ausencia de ménsulas que servían para sustentar las figuras de los ángeles

³⁶¹ Según inscripción que existe detrás del Cristo: *Este retablo le hizo Jusepe Sancho escultor del la villa de Onda, y se empezó a trabajar por el mes de octubre del año 1697.* MILIÁN BOIX M., *opus cit.* p. 5.

³⁶² SÁNCHEZ ADELL, J.; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.; OLUCHA MONTINS, F., *Castellón de la Plana y su provincia*, Castellón, 1990, p. 227.

que portaban candelabros para las velas. A juzgar por la fotografía conservada suponemos que las desaparecidas columnas que estructuraban la fábrica eran como las del profundo nicho. Columnas salomónicas cuyo fuste estaba recorrido por sartas, racimos de uva y guirnaldas con flores.

Existía una cortina³⁶³ que tapaba la imagen del Cristo, la cual solo se descubría cuando se hacía un acto litúrgico en este altar o en el momento de la consagración en el altar mayor. Para mostrar la imagen del Cristo debían de encenderse dos cirios antes de correr la cortina. Así pues esta pieza responde también al prototipo de retablo-tramoya, tan difundido en años posteriores. La tramoya, como es sabido era un elemento extraído de la escenografía teatral para producir en los fieles un efecto sensacional. En este caso la tramoya era la cortina que permitía efectuar cambios en el transcurso de la misa.

En definitiva este retablo es muy interesante por varias razones: su lujoso despliegue y fantasía logrados con el efectismo teatral de la tramoya. Las esculturas de bulto redondo de gran calidad por sus posturas, ritmos delicados y la profundidad de plegados. Y otro elemento a sobresalir es la potenciación del centro del retablo que se consigue con un amplio y profundo nicho. A todo ello hay que añadirle la maestría de su decoración volumétrica y carnosa, con roleos vegetales que inundan los espacios, así como los esgrafiados en los netos y estofados y encarnaduras al pulimento, siendo más sonrosadas las de los ángeles de los áticos portadores de los símbolos de la Pasión. Es una de las mejores piezas conservadas no solo en Atzeneta sino en la provincia de Castellón.

³⁶³ En la visita pastoral del 25 de septiembre 1686 ya se hace mención de una cortina color carmesí para el Santísimo. *Santíssim Sacrament. Mana fer una cortineta de color carmesí.* MIRALLES PORCAR, J., "Parròquia de Sant Bertomeu. Atzeneta del Maestrat", B.S.C.C., 1999, p., 117.



El retablo de San Juan.

LA ERMITA DEL CASTELL

La ermita de la Virgen del Esperanza o del Castell, como es popularmente conocida, es la que el cronista Martín de Viciano vio a mediados del siglo XVI. Se trata de un notable conjunto arquitectónico elevado sobre un pequeño promontorio cuyo centro lo constituye la bella torre medieval conocida como *El Castell*, fortificación originaria del siglo XIV, probablemente construida sobre otra anterior musulmana, que controlaba el paso al señorío desde las sierras vecinas.

La ermita se construyó en el s. XVIII y estaba en principio bajo la advocación de Nuestra Señora de la Esperanza y los santos Fabián y Sebastián, aunque

posteriormente se dedicó a San Sebastián y San Juan Bautista. Se trata de un edificio de factura sencilla, capilla rectangular de mampostería con refuerzos de sillares y cubierta de tejas a dos aguas. El interior es tan austero como el exterior. Consta de una sola nave dividida en cuatro tramos, con cabecera plana en la que se halla el altar mayor y un meritorio tríptico con las imágenes de la Virgen de la Esperanza, San Sebastián y San Juan Bautista, obra contemporánea del artista Ángel Costa.



Lienzo de San Juan Bautista del antiguo retablo de la Esperanza.

EI RETABLO DE SAN JUAN. Taller de Espinosa. Siglo XVII.

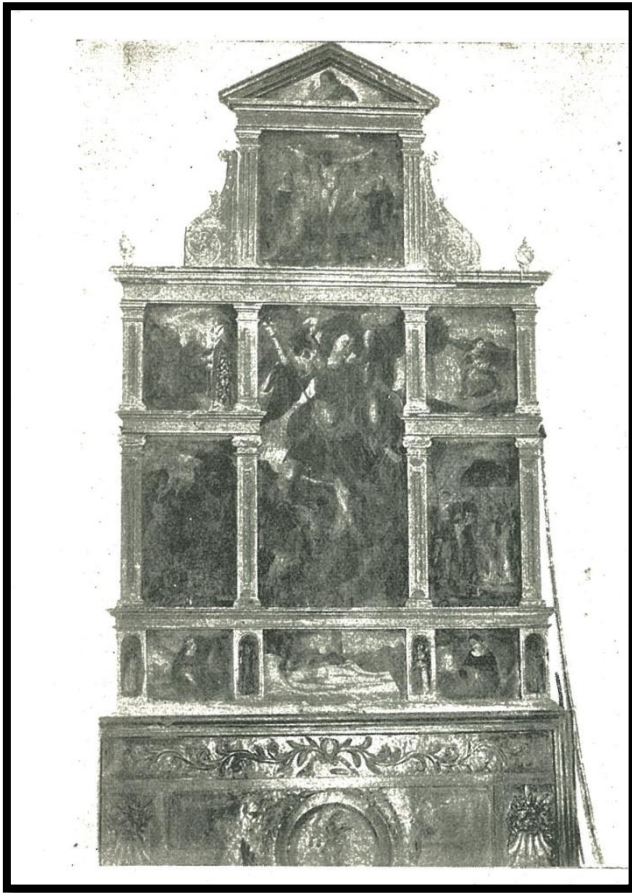
En el siglo XVII como motivo de la renovación de la ermita se instaló un nuevo retablo dedicado a San Juan Bautista y a la Virgen de la Esperanza. Tenemos escasas noticias sobre este retablo,³⁶⁴ cuyo lienzo se atribuye a la escuela de Espinosa pero en ningún momento se hace alusión a su estructura. Tampoco habla del lienzo del remate de la Esperanza. A pesar de las guerras carlistas del siglo XIX el retablo mayor se mantuvo y lo conocemos gracias a una fotografía de Alfonso Vila y Moreno en su trabajo *Castelló, Terra de Romeries*,

³⁶⁴ MILIÁN BOIX M., *opus cit.*, p. 5. "LIENZO SAN JUAN BAUTISTA. Ermita del Castell. representa al Santo precursor en el desierto. De Gerónimo de Espinosa, sin reservas. Sánchez Gozalbo en el Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, T. X, p. 13, lo califica de taller de Espinosa sin definir. Paisaje, dibujo y cromatismo de tonos rojo-parduzcos y encarnado moreno propio del referido autor. Se encuentra en el centro del altar mayor, de cuya iglesia y altar es titular. Mérito artístico extraordinario."

ganador del premio Diputación de Castellón en el CXV Juegos Florales de lo Rat Penat de 1998. El retablo fue destruido en 1936 y solo se conserva el lienzo de San Juan Bautista. Este lienzo se ha reubicado con poco acierto en la iglesia parroquial de la población como parte del conjunto retablístico de San Antonio. En las obras de restauración de la ermita se recuperó el muro de estilo clasicista ecléctico que pretendía recordar el retablo barroco desaparecido.

El retablo barroco que nos ocupa era de planta rectilínea ceñida al muro y se elevaba sobre un alto zócalo donde se insertaba la mesa del altar. Sobre un banco se disponía un gran cuerpo donde se situaba un cuadro flanqueado por columnas pareadas de orden corintio y fuste de estría de pez y tercio inferior de hojarasca. Una sencilla cornisa daba paso a dos volutas que enmarcaban un templete con frontón partido y pintura que actuaba a modo de ático. Dos puntas de diamante en los extremos completaban el conjunto. En cuanto a la decoración ésta era subsidiaria de la arquitectura y en ella predominaba la geométrica de raigambre manierista. Prescindiendo de lo escultórico, la estructura arquitectónica del retablo encuadraba perfectamente con el denominado Barroco purista y está en la misma línea interpretativa que el retablo de la ermita de San Isidro y San Pedro de Castellón. Se trata de fábricas de raigambre clasicista, líneas depuradas y contención decorativa. El retablo del Santísimo Cristo de Sant Mateu se halla también en la misma línea de barroco desornamentado.

ALBOCÀSSER



Retablo de San Miguel. Ermita de San Miguel.

RETABLO MAYOR DE LA ERMITA DE SAN MIGUEL. Anónimo. Siglo XVI.

Se trataba de un retablo de *pinsell* que se hallaba en la ermita del titular y que desapareció en la pasada Guerra Civil. Mantenía una estructura de ascendencia renacentista y constaba de 14 tablas con escenas alusivas al santo. Se articulaba mediante un banco o predela, un cuerpo estructurado mediante listeles acanalados y un ático. El cuerpo principal estaba dividido en tres compartimentos en donde se situaban en el centro San Miguel, y en los laterales pinturas sobre el programa iconográfico que albergaba. Todas las pinturas sobre tabla estaban insertadas en encasamientos cuadrados. En el ático se hallaba el Calvario y el padre eterno en el frontón.



Retablo mayor iglesia parroquial de Albocàsser.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN. Bartolomé y Gabriel Muñoz. 1672-1687.

Obra que Milián Boix³⁶⁵ atribuye a los Muñoz, Bartolomé y su hijo Gabriel que en 1672 firmaron capitulaciones con el ayuntamiento de esta población. Se sabe la fecha de su finalización, 1687, gracias a una cartela que llevaba esculpida en el ático.

³⁶⁵ MILIÁN BOIX, M., *opus cit.*, p. 12. En A.P.M. en protocolo notarial de Vicente Alberó.

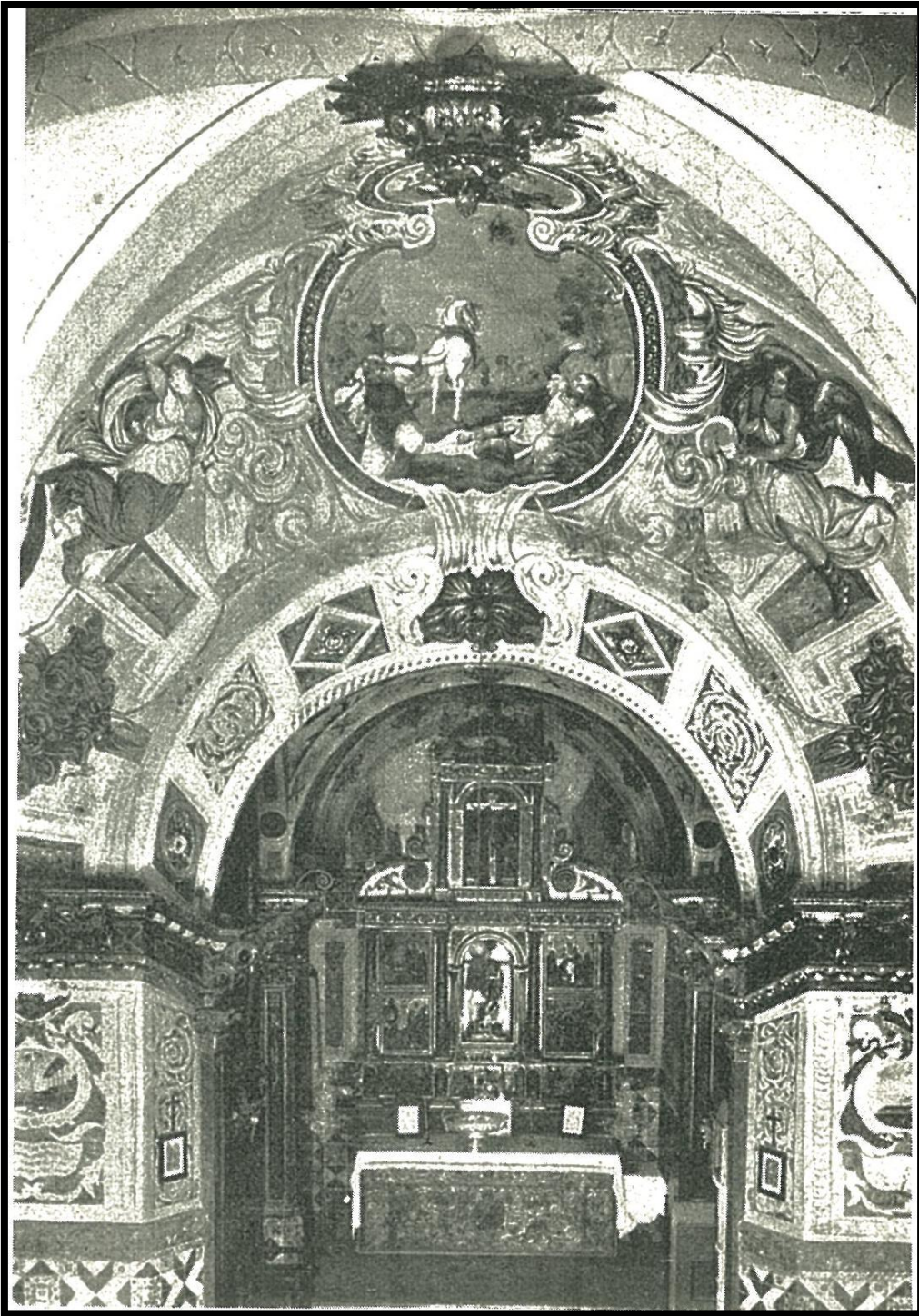
El esquema compositivo que presenta esta fábrica va a ser reproducido en otros retablos que elaboró Pedro Ebrí, yerno de Bartolomé. Puede considerarse que el taller de los Muñoz fue de los primeros en implantar el orden salomónico en las comarcas de Castellón, siendo pues Albocàsser a juzgar por los datos obtenidos una de las primeras poblaciones que se acogió a esta innovación en los soportes. Sólo dos años después en 1674 la basílica del Lledó de Castellón³⁶⁶ requería de un retablo de columnas salomónicas y estípites. De hecho, la junta de fábrica le exigió a Ebrí, cuñado de Gabriel, que labrara un retablo “conforme es practica en Madrid”, y en las capitulaciones que firmó para construir el retablo mayor de la parroquial de Catí se dice “*ha de ser a la castellana*”. A partir de entonces se difunde esta “manera” y se plasma en Villareal siendo la capilla de San Pascual el máximo exponente del arte churrigueresco castellonense.

El retablo de Albocàsser como el de Catí era una notable pieza de orden salomónico, la cual mantenía un doble piso de hornacinas en las calles laterales, frente a los encasamientos de la calle central, que se elevaban sobre el tabernáculo hasta romper el entablamento. Son retablos, los de la familia Muñoz, de trazas muy semejantes, con el mismo tipo de columnas de cuatro a seis espiras, hornacinas o nichos de medio punto, cartelas, decoración de tipo cartilaginosa y figuras a plomo.

El de Albocàsser era un retablo adaptado al marco arquitectónico, de tres calles, un alto basamento, banco cajeadado y ricamente policromado y dos cuerpos, ejerciendo el segundo de ático donde se desarrollaba el conjunto del Calvario y repetía un esquema muy similar al del cuerpo bajo. La calle central era separada de las laterales por columnas salomónicas de fuste liso. Las figuras de San Joaquín y Santa Ana se situaban en los nichos de los intercolumnios. La Virgen de la Asunción ocupaba la hornacina central y en los extremos dos discretos aletones de decoración vegetal completaban el retablo.

³⁶⁶ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Lledó en la historia*, Diputación de Castellón, 1995, p. 112.

En altura se componía de un elevado zócalo con placas de decoración geométrica sin elementos iconográficos. Sobre el zócalo se elevaba un banco que se quebraba a causa del tabernáculo el cual tenía forma de templete con frontón triangular. Un sobrio entablamento, quebrado con varios planos, separaba el primer del segundo cuerpo. Figuras escultóricas sobre repisas coronaban el ático. Se trataba de una fábrica ya muy barroca por sus entablamentos quebrados y el dominio absoluto de las columnas salomónicas,



Retablo mayor del ermitorio de San Pablo. Foto Sarthou.

RETABLO MAYOR DE LA ERMITA DE SAN PABLO. Juan Vázquez. 1610.

Nos hallamos frente un retablo que mantenía fórmulas artísticas del siglo XVI y que conocemos por antiguas fotografías. Sarthou³⁶⁷ lo data en 1610 y Yolanda Gil³⁶⁸ atribuye su autoría a Juan Vázquez. Vendría a situarse en el presbiterio plano de la iglesia de la ermita con hospedería dedicada al santo.

El retablo era de planta lineal adaptada al testero con elementos de tradición manierista como la claridad en la estructura de las calles, cuerpos bien diferenciados, el uso de columnas de orden compuesto, recuadros para las pinturas y decoración de grutescos y guirnaldas pintadas o en relieve.

Se levantaba sobre un entablamento que servía de mesa de altar. Sobre él una predela dividida en pequeñas fornículas que albergaban pinturas o pequeñas esculturas. El primer cuerpo se dividía en tres calles, siendo más profunda la central donde se ubicaba una hornacina con la figura escultórica de San Pablo. Sendos lienzos alusivos a la vida de santo adornaban las laterales. El entablamento que dividía el cuerpo bajo del ático se quebraba en el centro y estaba decorado con grutescos. Dos grandes volutas de transición daban paso a un ático concebido a modo de edículo adintelado con columnas de fuste liso y tercio inferior ornamentado que flanqueaban el Calvario. La figura en alto del padre eterno remataba la composición.

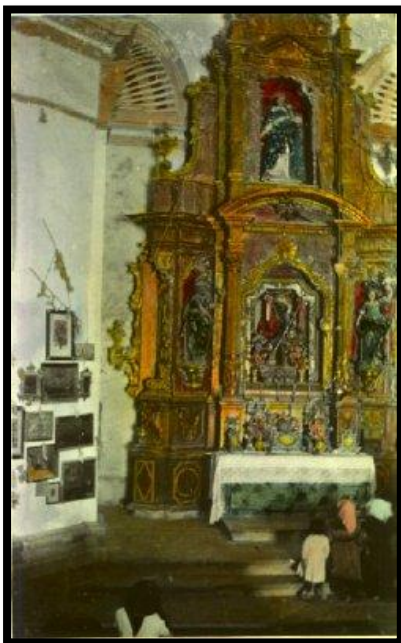
³⁶⁷ SARTHOU CARRERES C., *Geografía General del Reino de Valencia*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, p. 503.

³⁶⁸ GIL SAURA, Y., opus cit., p. 422.

BENASSAL



Retablo mayor de la ermita de San Cristóbal.



RETABLO MAYOR DE LA ERMITA DE SAN CRISTÓBAL. Anónimo.1772.

Carente de estudio y semidesconocido podemos acercarnos a este retablo gracias a antiguas fotografías. Se emplazaba en el presbiterio de la iglesia de la ermita de San Cristóbal, cuyo templo se bendijo en 1730.³⁶⁹ El retablo que nos ocupa fue erigido en 1772 y desapareció en la Guerra Civil.

En alzado constaba de un zócalo, banco y dos cuerpos. El primer cuerpo disponía de tres calles en tanto el segundo tenía un ático con hornacina, erigida sobre la central. La hornacina central se disponía en avance respecto a las calles laterales. El resultado era un retablo de tres calles de disposición curvilínea, donde las laterales se encontraban ligeramente más retiradas que la central siguiendo un juego de concavidades, estructura de vertiente berninesca. Definía su arquitectura la presencia de columnas de orden compuesto con tercio inferior decorado con rocalla. La hornacina del primer cuerpo destacaba en anchura y profundidad situada en un edículo con frontón curvo partido y con la escultura de San Cristóbal. Las calles laterales albergaban sobre repisas y guardamalletas las imágenes de santos no identificados. La solución empleada en el ático era la de un templete con frontón triangular con hornacina. Coronaba el conjunto un remate superior que estilizaba el retablo.

A grandes rasgos la decoración se basaba en, rocallas, jarrones de remate en las repisas, voladas proyecturas, y aletones de enlace con concha asimétrica situados en los extremos de ambos cuerpos; ornamentos indicadores del último barroco. De mayor empaque aunque de estructura semejante era el retablo de la Virgen de la Soledad de Nules datado en 1768.

³⁶⁹ CANTOS I ALDAZ, F.X., AGUILERA I ARZO, G., *Inventari d'ermites, ermitatges i santuaris de l'Alt i Baix Maestrat* (Castelló), Castellón, Diputación de Castellón, 1996, p. 28,29.

BEL

Retablo de la parroquia de San Jaime de Bel.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JAIME.
Sariñena el mayor. Ca. 1560.

El retablito se levanta sobre una predela dividida en pequeñas fornículas que alberga pinturas o pequeñas esculturas. El primer cuerpo se divide en tres calles, siendo más profunda la central donde se ubica una hornacina con la

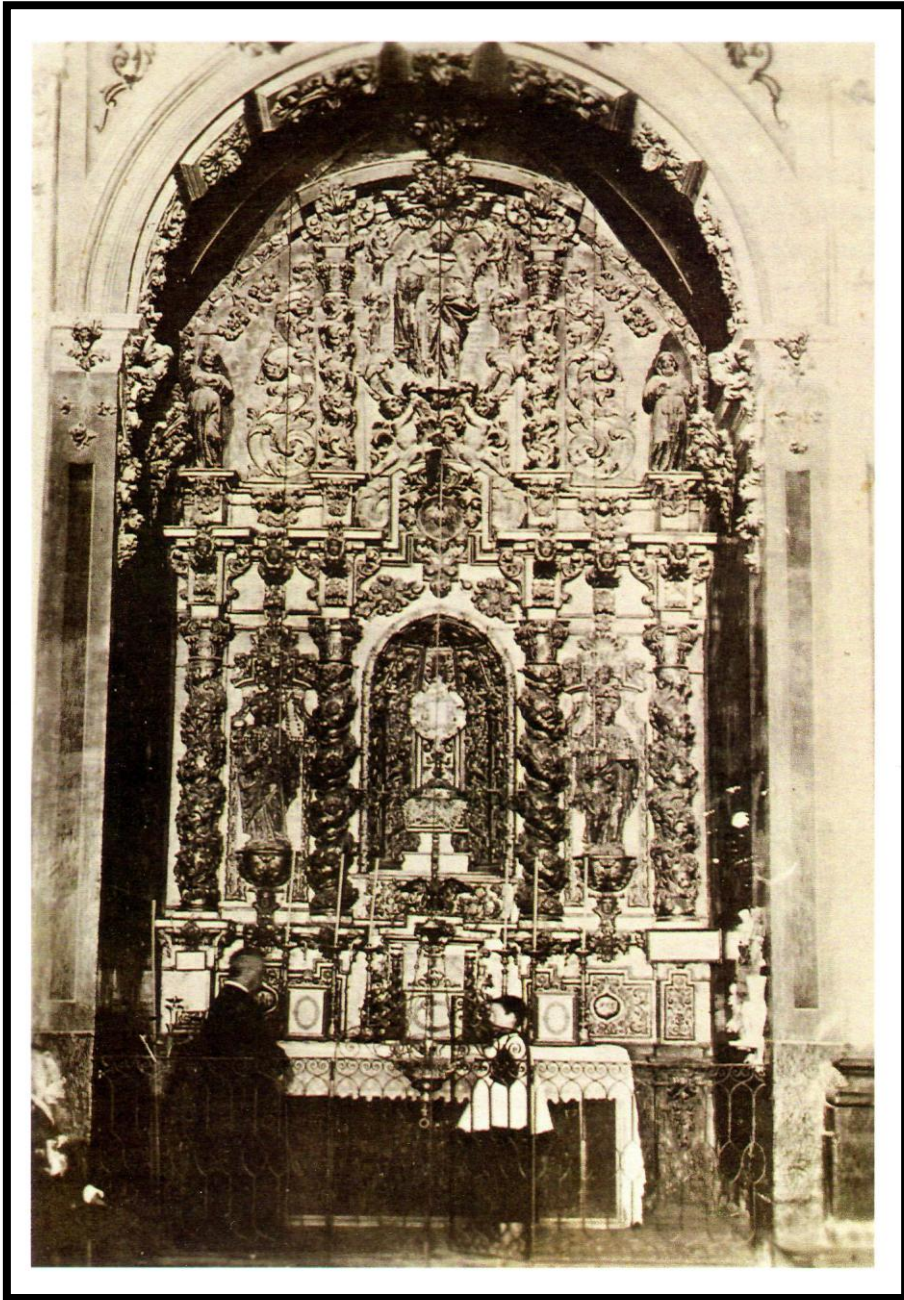
figura escultórica de San Pablo. Sendos lienzos alusivos a la vida del santo adornaban las laterales.

Se trata de un retablo de *pinsell* que mantiene una estructura tardomedieval con calles divididas por discretas molduras y pilastras ornadas con decoración geométrica. Constaba de tres calles verticales, una predela y dos polseras, una no conservada. Todas las pinturas al óleo sobre tabla se insertan en encasamientos lobulados. La fábrica se levanta sobre una predela dividida en tres compartimentos en donde se sitúan en el centro Cristo con San Juan y la Virgen, y en los extremos San Jerónimo y M^a Magdalena penitentes. Las pinturas del cuerpo principal se disponen del siguiente modo: en la calle central la tabla de San Jaime peregrino, en las laterales San Juan Bautista y San Antonio Abad. En el segundo cuerpo se sitúan las escenas de Santa Ana, la Virgen y el Niño y la Visitación. En el ático la Ascensión. En el desaparecido guardapolvo queda solo la imagen de Santa Lucía.

La autoría³⁷⁰ de este retablo se conoce gracias a una noticia extraída de los Anales del Real Monasterio de Benifassà. Según la información contenida en este códice el pintor Sariñena se encontraba residiendo en aquel cenobio al quedar huérfano de padre. Su progenitor falleció en Benifassà mientras pintaba el retablo de San Jaime de la iglesia parroquial de Bel. El documento del monasterio no indica el nombre de pila del Sariñena que pintó este retablo pero Benito Doménech apuntó que podía tratarse de un tal Pere Sariñena que aparece documentado en Benassal en los años 1561 y 1562 pintando sendos retablos para las ermitas de San Roque y San Cristóbal. Este mismo pintor aparece también en Castellón confesando haber recibido 30 libras para pintar un retablo para la parroquia de Atzeneta.

³⁷⁰ MARCO GARCÍA V., "Retablo de San Jaime" en cat. exp. *Llum de les Imatges, PULCHRA MAGISTRI, L'esplendor del Maestrat a Castelló*, 2013-2014, p. 524.

BETXÍ



Retablo de la Piedad. 1716.

EL RETABLO DE LA PIEDAD DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES. Anónimo. 1716. Desaparecido.

Era un retablo de madera tallada y policromada ubicado en la capilla del Cristo de la Piedad de la iglesia parroquial. Se sabe que tuvo un coste de 190 libras y 290 el posterior dorado, pagado con las limosnas de los feligreses.³⁷¹

Esta fábrica mostraba la clásica distribución churrigueresca de cuerpo gigante rematado en cascarón y asentado sobre un banco con cartelas y entrepaños. A pesar de subordinarse al marco arquitectónico presentaba cierto movimiento por el avance de los soportes que enmarcaban las calles y la consecuente ruptura de las líneas horizontales del entablamento.

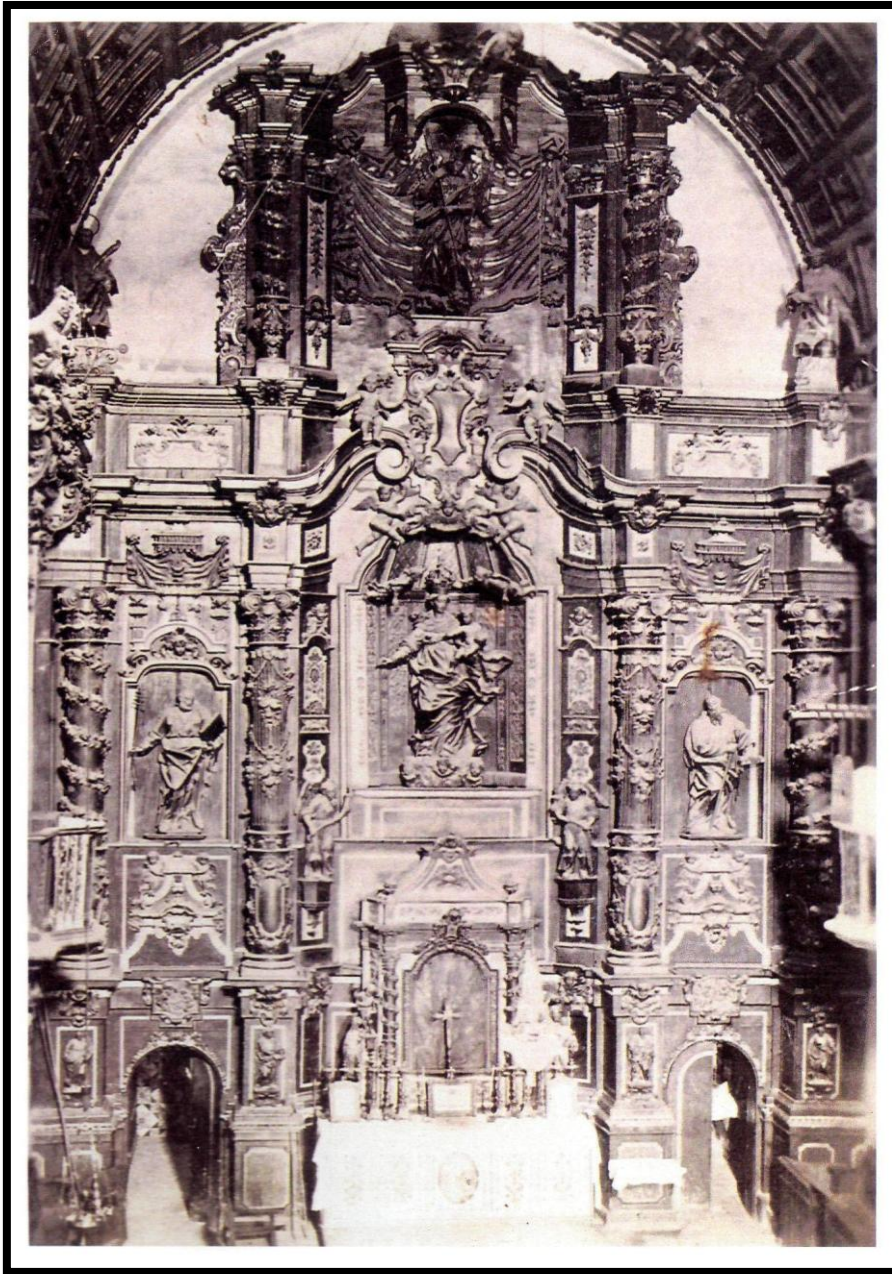
El retablo se levantaba sobre un elevado zócalo y ocupaba todo el testero de la capilla. Se articulaba sobre cuatro potentes columnas salomónicas con sarmientos y vides enroscadas y constaba de un banco, un solo cuerpo y un ático que se prolongaba hasta el intradós del arco del muro de cierre de la capilla. El banco cajeadado se decoraba con placas vegetales y esgrafiados. El nicho central en torno al que se organizaba la fábrica tenía un cerramiento curvo y albergaba la imagen de la titular. Aquí han desaparecido las profundas hornacinas de las calles laterales que se observan en otros retablos de porte churrigueresco. Las esculturas aparecían suspendidas sobre ménsulas o discretos soportes.

Una vistosa cartela con decoración de hojarasca rompía el entablamento de doble moldura escalonada, dando paso al ático que estaba compuesto por un alto relieve de San Francisco al que le daban cobijo dos columnas salomónicas con igual o semejante decoración de talla avolutada que las del cuerpo inferior. En todo el conjunto era notable el uso de decoración de tipo geométrico o vegetal, cabezas de serafines, y ornamentación de talla avolutada, la cual se concentraba especialmente en vanos y soportes dejando espacios lisos

³⁷¹ BREVA FRANCH, F., *Art a Betxí, Argamenot*, Castellón, 1990, p. 48.

creando una sensación de claroscuro. Se introducían, como en otros retablos figuras de santos a plomo sobre las columnas.

Es notoria la relación existente entre el diseño desarrollado en esta obra y en el retablo mayor de la ermita de la Virgen de la Misericordia de Vinaròs. En ambas fábricas se evidencia la influencia de las fachadas-retablo y en ambos casos la estructura es de un solo cuerpo, con banco y ático cerrado en semicírculo, en la que se ha resaltado la importancia de la calle principal. La diferencia estriba en que en Vinaròs se abren dos puertas en el zócalo que daban acceso al camarín, sin embargo Betxí tenía un carácter más unitario al prolongarse el ático hasta el intradós del muro de cierre de la capilla.



Retablo mayor de la iglesia parroquial de los Ángeles.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES. Luis y Manuel Ochando. 1733-42. Desaparecido.

Se trataba de un retablo con tabernáculo cuyo diseño estructural era muy novedoso ya que no es frecuente en otros retablos mayores analizados, solo equiparable al retablo mayor de la iglesia parroquial de Traiguera. Son piezas influenciadas por la moda francesa, donde la rocalla adquirió gran protagonismo como elemento decorativo y cuya composición busca el movimiento y el efecto ondulante.

Respondiendo a una etapa morfológicamente avanzada presentaba soportes de fuste liso continuo y de tercio de talla con decoración de rocalla. La decoración se concentraba en torno a los ejes ordenadores de la arquitectura, haciendo contrastar éstos con las líneas horizontales lisas de los entablamentos.

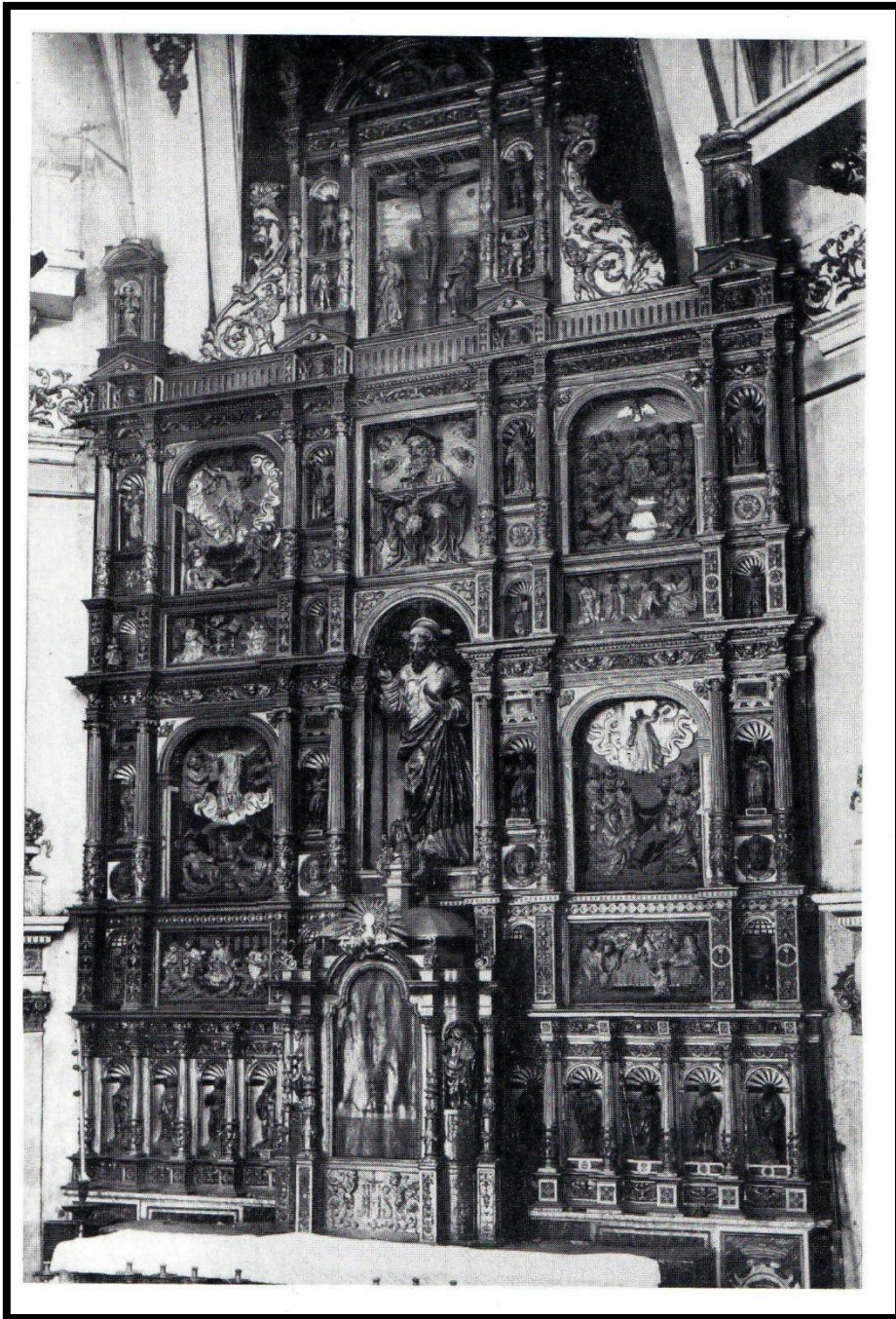
Era una fábrica que presentaba un marcado movimiento producido por el avance de los soportes que enmarcaban la calle central, otorgándole una gran profundidad y remarcando su importancia, disponiéndose como calle que albergaba el tabernáculo, la imagen de la titular y San Miguel. La imagen de la Virgen de los Ángeles se situaba en una hornacina ovalada sobre repisa circular y bajo dosel de cortinaje y ángeles; descansaba como era habitual sobre una peana de querubines. El ático se cerraba en semicírculo con soportes que repetían en su fuste el mismo esquema decorativo que en la calle principal. Los elementos definidores de su estética eran por un lado las columnas compuestas de tercio de talla decoradas con rocalla, siendo el fuste de gran originalidad. Las del cuerpo central de fuste estriado estaban decoradas con guirnaldas romboidales y las laterales con ornamentación vegetal que se enroscaba al fuste y que alcanzaba una gran sensación volumétrica, siendo ésta una solución muy novedosa y original. La incorporación de guardamalletas en los edículos servía para albergar las esculturas de San Pedro y San Pablo.

En altura era un retablo con un elevado zócalo quebrado en varios planos. Había dos puertas a uno y otro lado de la mesa del altar. El sagrario rompía el zócalo en la calle central para ocupar su espacio. Era un sagrario poligonal con columnas iguales que las del cuerpo central y ático. La profundidad que separaba la calle central de las laterales era muy visible, creándose varios planos cuyo espacio albergaba la decoración escultórica. La hornacina central tenía una cubierta a modo de cúpula que sobresalía en la parte frontal. Un entablamento avolutado roto por golpe de rocalla inauguraba el ático. La decoración se centraba en los netos y elementos articuladores, basada en guirnaldas, cintas, follaje, rocallas, ángeles, cabezas de serafines y trapos colgantes.

Este retablo mayor de la iglesia de Betxí, constituye sin género de dudas una excelente muestra de que la arquitectura retablística tuerce el rumbo en aras de la modernidad. Ya en otros retablos mayores como el de Nules y Onda se optó por eliminar la columna salomónica y reducir el ornamento, pero el retablo de Betxí va más allá adaptándose plenamente en 1733³⁷² a la moda que difundían en Francia, siendo uno de los primeros ejemplares rococó en nuestro ámbito de estudio.

³⁷² BREVA FRANCH, F., *Art a Betxí, Argamenot*, Castellón, 1990, p. 87-88.

BURRIANA





Paneles escultóricos de la Anunciación y Adoración de los Magos.
Círculo de Pere Dorpa.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL. Círculo de Pere d' Dorpa.
1599. Desaparecido.

Las tallas conservadas en madera dorada y policromada, pertenecientes al retablo de la iglesia parroquial del Salvador nos aproximan a la grandeza estilística de los retablos renacentistas. Un importante episodio por su influjo en algunas obras de la Plana y de la provincia de Castellón, fue el de la actividad sucesiva en Sant Mateu (1537-1559), y Vinaròs (1566) del maestro escultor Pere Dorpa. Estos trabajos constituyen la primera interpretación monumental escultórica romanista de toda nuestra geografía. Los nuevos modelos incorporados derivan de Forment, donde se había formado Salas. El retablo de Sant Mateu, lastimosamente destruido en 1936, como ocurrió con el del Salvador de Burriana, sirvió de punta de lanza para introducir las nuevas formas renacentistas en nuestro territorio. El último de los maestros del retablo, Dorpa, pasó a trabajar a partir de 1560 en el retablo mayor de Vinaròs,

también es éste el caso de otra pérdida inigualable. En esta línea interpretativa nos encontramos con el hermoso hallazgo de varios fragmentos del retablo desaparecido de Burriana, datado en 1620³⁷³ según Vilaplana. Datación no refrendada por Olucha que lo sitúa en fecha anterior, hacia 1599.

El de Burriana era un complejo conjunto escultórico monumental ordenado “a la romana”³⁷⁴ y configurado en tres cuerpos horizontales, un banco más remate superior. Se organizaba en tres calles verticales separadas por cuatro entrecalles que contenían hornacinas ordenadas por pilastras, dentro de las cuales se ubicaban las figuras, que se combinaban con elementos del repertorio decorativo italianizante de guirnaldas, grutescos, roleos, racimos y espigas. En el banco se situaban las figuras de bulto. Sobre éste el cuerpo principal que presentaba una hornacina de grandes dimensiones donde se situaba la figura del Salvador flanqueada por seis hornacinas, tres a cada lado. El tercer cuerpo presentaba una hornacina central y dos laterales descansando sobre sendos paneles de relieves, el de la Anunciación y la Epifanía. La crucifixión remataba el cuerpo superior. Y en los extremos a cada lado, carnosos roleos a modo de volutas que se enroscaban con los aletones de enlace del cuerpo superior.

Tenemos la suerte de conservar varios paneles escultóricos. Uno de ellos es el de la Anunciación que se sitúa en un interior con un fondo pintado sobre la estructura de madera para lograr mayor recogimiento y crear una atmósfera más íntima. María y el ángel San Gabriel, carentes de gestualidad e inexpresivos. Destaca el jarrón sobre el que vuela la paloma del espíritu así como el pie del atril, de base con volutas, muy propio del repertorio clásico. La escena de la adoración de los magos es otro de los paneles conservados en el

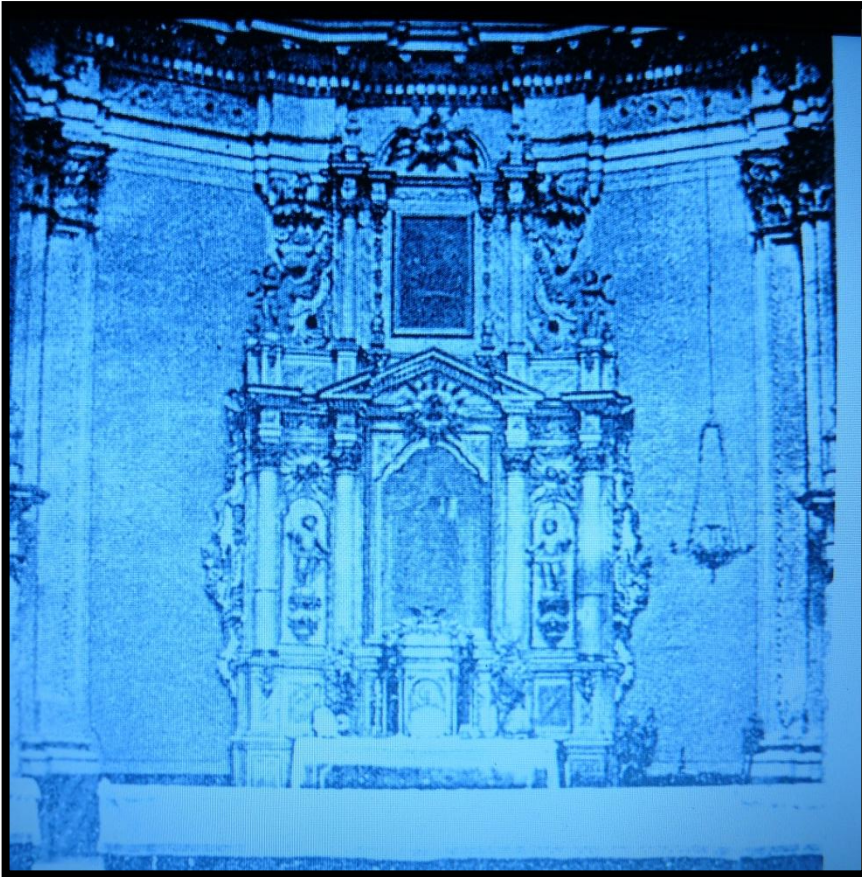
³⁷³ VILAPLANA D., “Génesi i evolució del retaule barroc” en LLOBREGAT, E. e YVARS, J.F., *Hª de l’art al País Valencià*, vol II, València, Tres i Quatre, 1988, p. 210 y ss.

³⁷⁴ A mediados del siglo XVI, el Concilio de Trento marca una cesura en la vivencia religiosa y el arte en particular. La necesidad de una mayor claridad y contundencia en la transmisión del mensaje evangélico hace que se atemperen ciertos excesos formales manieristas. Surge así el estilo “a la romana”, que será el predominante hasta el fin de siglo, conviviendo no obstante con el manierismo, que conservó cierta vigencia. Siguiendo el nuevo estilo, los retablos adquieren una concepción más arquitectónica y monumental acentuándose la severidad en la decoración (frontones, columnas exentas, frisos, triglifos y metopas), mientras las imágenes se vuelven expresivas y gesticulantes, en un intento de resultar persuasivas.

cual se ha detectado la mano de diferentes artífices de factura más hábil que el anterior panel.

El desarrollo iconográfico³⁷⁵ de este retablo se realizó del siguiente modo: en la predela en pequeñas fornículas se situaban los doce apóstoles. En el banco o primer estadio, se situaban en las entrecalles las figuras de los cuatro evangelistas, con sus símbolos correspondientes, mientras que en los paneles escultóricos se representaban la Adoración y la Circuncisión. En el primer piso se hallaban dos manifestaciones de Jesucristo como Salvador de la iglesia institucional. En las entrecalles, dentro de pequeñas fornículas los doctores y padres de la iglesia. En los relieves escultóricos teníamos la Transfiguración en el monte Tabor y la Ascensión. En la calle central y ocupando un lugar preferente en el conjunto del retablo se abría una gran hornacina para alojar la gran escultura de bulto del Salvador. En el entablamento superior o tercer estadio había como en los cuerpos bajos cuatro pequeñas hornacinas que contenían santos que no se han podido identificar. En los relieves escultóricos se representaban la Anunciación y la Epifanía. En el segundo piso se representaba la Gloria a través de una doble representación de la Trinidad y de la iglesia triunfante con los santos de devoción popular de Burriana. En las entrecalles estaban las esculturas de San Blas, San Miguel Arcángel, San Antonio Abad y San Francisco de Asís que enmarcaba los relieves de la Resurrección, la Trinidad y el Pentecostés. La solución propuesta en el ático seguía las premisas habituales de colocar la Crucifixión en el coronamiento del retablo. En sendas calles laterales y con doble cuerpo de fornículas la presencia de cuatro santos mártires: San Cosme, San Sebastián, San Roque y San Damián. En la segunda mitad del XIX se modificó el cuerpo inferior para incluir un tabernáculo con un lienzo bocaparte del Cristo Eucarístico de Juan de Juanes. El retablo de Burriana representaba un mayor sentido volumétrico que los de Sant Mateu y Vinaròs. Una versión intermedia entre el retablo de Sant mateu y el de Burriana es el de la iglesia de la Pobla de Benifassà de menores proporciones que los dos retablos mencionados.

³⁷⁵ GIL I CABRERA, J.LL., "El nou retuale major" en *Historia de Burriana*, Ayuntamiento de Burriana, 1987, p. 109,110.



Retablo de la capilla de la Comunión.

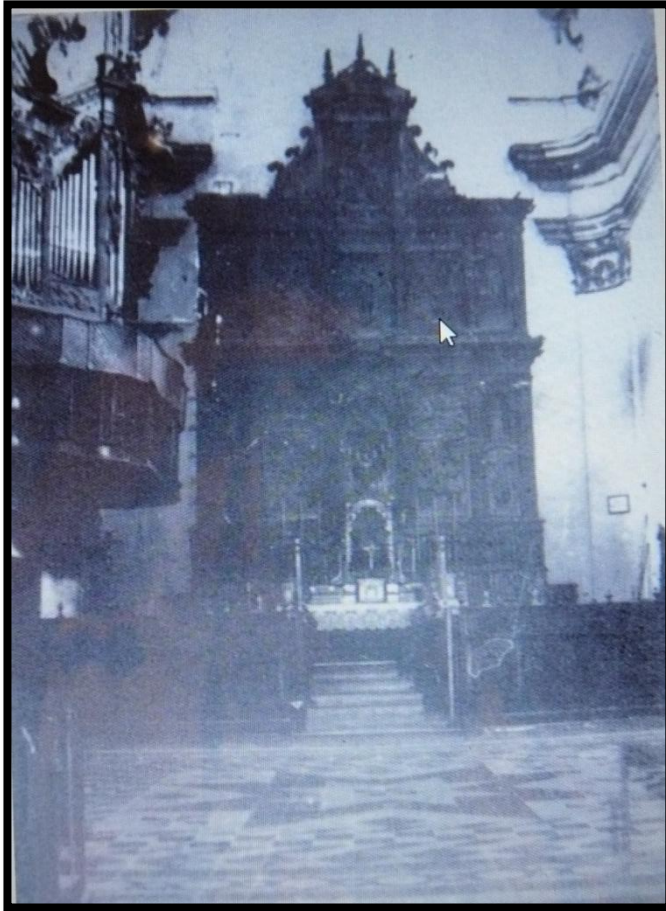
EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LA COMUNIÓN. Anónimo. Mediados del siglo XVIII. Desaparecido.

Una de las principales transformaciones llevada a cabo en la iglesia del Salvador de Burriana fue la construcción a mediados del siglo XVIII de la nueva capilla de la Comunión, cuyo interior se decoró según las pautas del clasicismo de raíz francesa. En esta línea se construyó el retablo del ábside el cual se estructuraba en base a un zócalo donde se asentaba la mesa del altar, un cajeadado banco y dos voluminosos cuerpos con pintura y decoración escultórica. Definían su arquitectura cuatro potentes columnas de fuste liso y orden compuesto dispuestas en avance creando un perfil mixtilíneo. Se situaban en los intercolumnios esculturas que aparecían suspendidas sobre ménsulas o discretos soportes. El centro de la composición se veía enfatizado por una hornacina inscrita en un edículo a modo de un templete con frontón triangular. Sobre este primer cuerpo se levantaba el ático constituido también por dos

columnas similares a las del cuerpo bajo. Albergaba un lienzo de temática desconocida y estaba rematado por un cerramiento curvo. Tanto en el primer cuerpo como en el ático había aletones de intersección con semejante decoración de talla avolutada y rocalla. Esculturas de ángeles a plomo se hallaban en las repisas del cuerpo alto.

En este retablo se revalorizaron los elementos arquitectónicos y se abogó por la sencillez ornamental y el orden clásico. La columna y el orden sustituyeron la algarabía de etapas anteriores, solo se utilizó la rocalla como elemento ornamental aislado, dejando buena parte de las superficies lisas. Esta pieza constituye un precedente de lo que aconteció a finales del XVIII en el que el retablo clásico se impuso de forma oficial desde las Academias.

CABANES



Retablo de la iglesia parroquial.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE CABANES. Anónimo.
Siglo XVI-XVII. Desaparecido.

Desaparecido en el 36 es una pieza que conocemos por fotografías. Correspondía a la tipología reticular, siendo su mazonería una retícula de hornacinas para albergar esculturas y relieves. Se distribuía en un sotabanco, un banco muy elaborado con pequeños nichos que contenían esculturillas, dos cuerpos y un ático. La separación de las calles se hacía por medio de columnas de orden clásico.

El primer cuerpo se desarrollaba en torno a cinco calles verticales, la central con única hornacina rota por el sagrario que nacía en el banco. Un doble cuerpo de hornacinas había en las calles de los extremos y un clásico

entablamento nos llevaba al segundo cuerpo también dividido verticalmente en cinco calles con nichos de sección cuadrangular en el centro y circular en los extremos. La estructura casi cuadrada del retablo se unía al ático por medio de unas volutas de transición decoradas con cresterías y motivos vegetales.

El programa iconográfico³⁷⁶ del retablo se desarrollaba de abajo arriba del siguiente modo. El Padre eterno en el frontón triangular y relieve del Calvario en el ático. En el cuerpo alto se hallaban en paneles escultóricos las escenas en relieve del Nacimiento de San Juan, Inmaculada y Predicación de San Juan. En los nichos laterales se hallaban también relieves de temática desconocida. El primer cuerpo mucho más desarrollado albergaba en los extremos un doble piso de hornacinas donde se ubicaron en el lado del evangelio las esculturas de Santa Águeda y un santo desconocido, y en el lado de la epístola, San Roque y Santa Lucía. El relieve de San Juan bautista adquiría protagonismo al situarse en el centro, flanqueado por sendas hornacinas rematadas en frontón curvo que albergaban escenas también en relieve del Bautismo de Jesús y la Degollación. El sagrario que rompía el banco tenía un lienzo del Salvador. En el banco muy trabajado se disponían en pequeños nichos las esculturillas de los 12 apóstoles.

³⁷⁶ Descripción del repertorio iconográfico realizado en 1962 por Guillermo Vicente Andreu Valls. Facilitado por Ferran Olucha.

CÀLIG

Retablo dedicado a la Virgen de la ermita del Socorro. Archivo Mas.

EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA ERMITA DEL SOCORRO. Finales del XVI. Desaparecido.

Desaparecido y registrado en el archivo Mas, de notable interés era el retablo de la Virgen de la ermita del Socorro de Càlig. El conjunto era muy próximo a la modalidad italiana,³⁷⁷ en forma de tríptico y con un núcleo figurativo -figura, tabla, tela pintada- que en este caso constituye un nicho para esculturas. Normalmente estos retablos estaban pensados para capillas laterales u oratorios pequeños. La pieza constaba de tres calles verticales, dos pisos más un ático, guardapolvos laterales y una predela. La separación de las calles se hacía por medio de pilastras de orden clásico y decoradas con grutescos. La estructura casi cuadrada del retablo se unía al ático por medio de unas volutas profusamente decoradas con motivos vegetales y hojas de acanto. El ático rematado por un frontón triangular que albergaba una pintura del Padre eterno y una tabla de la Virgen.

Las escenas principales se completaban con la predela que estaba dividida en tres compartimentos separados por molduras que llevaban insertados tondos circulares con pinturas, de un claro lenguaje renacentista. La separación de los compartimentos se solucionó por medio de pilastras clásicas y decoradas con grutescos y elementos florales.

En cuanto a las pinturas habría un total de 19 contando las de la polsera desaparecida y los tondos de la predela. Tanto en las pinturas del guardapolvo como en las dos calles inferiores apreciamos una clara intencionalidad de buscar la profundidad, llegando a sugerir arquitecturas fingidas que encuadran la escena representada. Este efecto se logra con una original combinación de bajo relieves junto efectos pictóricos que acentúan la sensación de perspectiva. Por lo que respecta al repertorio iconográfico éste es esencialmente mariano. En la hornacina central había un conjunto escultórico donde vemos representados a la Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana. En el ático se

³⁷⁷ Tipo de retablo que se constituía en base de un núcleo figurativo -figura, tabla, tela pintada, o en forma de tríptico- y que solía utilizarse en retablos pensados para capillas laterales u oratorios pequeños

hallaba la Inmaculada rodeada de símbolos marianos, arbustos y con una filatelia que los identifica. En las calles escenas de La Anunciación, La Visitación, San Zacarías y San José con Virgen niña.

La combinación de escultura y pintura nos demuestra que se trataba de un retablo de finales del siglo XVI con ciertas reminiscencias del pasado, si partimos de la base que en su policromía encontraríamos gran profusión de dorados, aunque ya esté totalmente integrado en el lenguaje ornamental del renacimiento. Su tipología corresponde, como hemos dicho, a la modalidad italiana. Eran retablos destinados, como el del Rosario de Vinaròs, a capillas laterales y cuyos comitentes solían ser particulares o cofradías.

Respecto a su autoría no hemos encontrado por el momento noticia alguna, por lo que consideramos arriesgado adjudicarle paternidad, aunque por el análisis del tratamiento que se le otorga a las pinturas, se deduce que no era un maestro muy aventajado en las nuevas aportaciones que le ofrecía el lenguaje renacentista, que copia un repertorio de imágenes según los cánones establecidos y que presenta una serie de características, deudoras plenamente de las maneras habituales en la pintura de la segunda mitad del seiscientos. Sus pinturas son más bien toscas y populares, propias de un maestro establecido en un obrador, pero alejado de los grandes centros productores de retablos. Esta pieza guarda concomitancias con los retablos de Bel y Cortes de Arenoso.

CASTELLÓ DE LA PLANA



Retablo altar mayor de la ermita de San Isidro y San Pedro.

EL RETABLO MAYOR DE LA ERMITA DE SAN ISIDRO Y SAN PEDRO.

Antonio López. 1652. Conservado.

En 1652, Cristóbal Figuerola y Pedro Castell, como Prior y Procurador respectivamente de la *Casa i Ermita de Sant Isidre i Sant Pere* contrataban con el escultor de Valencia Antonio López la construcción de un retablo de madera para el altar mayor, que aún se conserva en su lugar original. Este retablo, dorado por Francisco Mercer Mas en 1672, dispone de un vano central donde se exhibía originalmente un lienzo de autor anónimo, del siglo XVII, que representa a los dos santos titulares acompañados de algunas figuras, una de las cuales se cree que pueda ser el propio Antoni Castell, promotor de la ermita.³⁷⁸ Esta pintura fue retirada en 1936 para evitar su destrucción y se conserva en el museo de la Catedral de Santa María.

Tipológicamente es un retablo clasicista por sus proporciones alargadas y superficies planas, no obstante su decoración nos hace adivinar la presencia cercana del barroco. Se levanta sobre un elevado zócalo de mampostería que sirve a su vez de mesa de altar. Sobre él un banco quebrado que da lugar en altura a varios planos. La estructura central está flanqueada por sendas columnas corintias a cada lado. Las más exteriores de fuste estriado y tercio inferior tallado con aristas de espina de pez. El entablamento está concebido a base de dentellones, decoración vegetal enroscada en los netos y grandes volutas de remate en los ángulos. El ático es un añadido de época posterior.

En el año 1971 una desafortunada intervención cubrió la policromía original del retablo, siendo ésta tapada por pigmentos y papel encolado de dudosa calidad. Estos repolicromados se realizaron de manera aleatoria ocultando no solo las lagunas, sino importantes superficies de policromía original adyacente. Este repinte desvirtúa por completo la pintura y el dorado original de la obra la cual puede verse seriamente dañado si equipos técnicos de restauración no intervienen.

³⁷⁸ PASCUAL MOLINER V., *Tresors amagats, les ermites de Castelló*, Diputació de Castelló, 1997.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA. Julio Leonardo Capuz. 1697. Desaparecido.

A finales del XVII un importante número de templos góticos valencianos fueron objeto de una remodelación. La iglesia de Santa María de Castellón respondía a los cánones propios del gótico mediterráneo y debió de ser remodelada así como otros templos similares para transformarse en un habitáculo más adecuado para las necesidades litúrgicas de la Contrarreforma. La iglesia consagrada en 1594 -hoy sustituida por un edificio de nueva planta- se configuró como un templo de una sola nave con capillas entre contrafuertes y cabecera poligonal con un gran absidiolo central.³⁷⁹ El templo parroquial de Castellón no podía competir con Tortosa, ni las vecinas Segorbe o Valencia, de ahí el intento de esta profunda renovación a lo barroco intentando ajustarse a las directrices litúrgicas contrarreformistas.

En este proceso de barroquización³⁸⁰ del templo adquiere un interesante protagonismo el retablo mayor. En el altar mayor se situaba desde finales del XV un retablo de Paolo de San Leocadio, que a su vez vino a sustituir otro de Reixach.³⁸¹ El retablo de Paolo a imitación del de Valencia fue cerrado por unas puertas pintadas por Vicente Requena. De él dijo Viciana: “el retablo principal es el mayor del reyno, es hermoso y fue labrado de mano de Pablo de Sancto Leocadio, solemne artífice.” Tras ese altar mayor y aprovechando el absidiolo central de la cabecera gótica, se construyó un sagrario en 1631 el cual fue decorado años después, concretamente en 1638 por lienzos de Urbano Fos.³⁸² Ese mismo año se contrató con los escultores Bartolomé Muñoz y Francisco Ebrí la realización de dos pequeños retablos, uno en el exterior del altar mayor

³⁷⁹ Para saber más sobre esta iglesia véase GIL SAURA, Y., *opus cit.*, 2004, p. 278-279.

³⁸⁰ OLUCHA MONTINS, F., *Dos siglos de actividad artística en la villa de Castellón 1500-1700*, Castellón, 1987.

³⁸¹ SÁNCHEZ GOZALBO, A., “Iglesia de Santa María de Castellón, el altar mayor”, *B.S.C.C.*, 1977-1978, P.145-147.

³⁸² BENITO DOMÉNECH, F., OLUCHA MONTINS, F., *Urbano Fos, pintor, Catálogo de exposición*, Valencia, 2003 y OLUCHA MONTINS, F., “Una panorámica del art a la vila de Castelló entre 1500-1700”, *B.S.C.C.*, 1988, p. 149-188.

y otro en el interior del sagrario. A pesar de la gloria que tuvo durante años el retablo de Leocadio, éste no se ajustaba a la nueva estética de columnas salomónicas, grandes entablamentos, querubines, florones y hojarasca. Lenguaje ornamental confrontado con el equilibrio clasicista de la etapa anterior. Tal cosa obligaba al cambio.

La historia de la construcción del retablo barroco que nos ocupa arranca en 1685 cuando se contrata a Lázaro Catani para la remodelación del presbiterio.³⁸³ Catani era conocido en la vila por la elaboración de otros retablos de algunas capillas laterales y composturas en las capillas de la cabecera de la iglesia donde se situaba el órgano.³⁸⁴ El cometido de Catani era construir un retablo seisavado, reutilizando las pinturas que ocupaban el altar mayor, complementándolas con estatuas y con un sagrario en la parte delantera. Según palabras del propio Catani, “*éste no feu retaule en lo altar major de la Yglesia parrochial de dita Vila sino un adorno per acomodar los quadros de les portes del Retaule Vell, que tot consistía en guarnicions y alguns trosos de talla per a adorno.*”³⁸⁵ Entre los lienzos del “*retaule vell*” se conserva un lienzo realizado para el retablo mayor del sagrario. Lienzo que representa a San Miguel y San Roque y fue realizado por Urbano Fos. El 18 de abril de 1635, el pintor Urbano Fos había solicitado a los jurados de la villa la adjudicación de estas pinturas, y su propuesta fue aceptada. Cobró 600 libras por el trabajo de los lienzos de dicho retablo y por los lienzos del altar de San Roque y San Blas. No se ha encontrado ningún documento que nos hable de los temas que Fos representó para la decoración del sagrario. En definitiva lo que debió de hacer Catani para el altar mayor era una composición adaptable al presbiterio y que relegara las viejas tablas de San Leocadio, pasadas de moda.

³⁸³ OLUCHA MONTINS, F., *Dos siglos de actividad artística en la villa de Castellón 1500-1700 (noticias documentales)*. Diputación de Castellón, 1987, p. 37 y ss.

³⁸⁴ GIL SAURA Y., “La polémica en torno al retablo mayor de la iglesia de Santa María de Castellón de Leonardo Julio Capuz”, *B.S.C.C.*, 2000, p. 191.

³⁸⁵ Las capitulaciones del retablo de Catani en SÁNCHEZ GOZALBO, A., “Iglesia de Santa María de Castellón. El altar mayor”, *B.S.C.C.*, 1977-1978, P. 144-160, 365-395, 1-29. En apéndice documental.

Esta estructura pronto resultaría insuficiente a los ojos de la junta hasta que según el propio Catani “*havent determinat la fabrica de dita Yglesia el que es fera un retaule gran al modern dispongueren el que es feren plantes y capitols y se li encomana la obra al dit Julio Capus.*”³⁸⁶ La junta asesorada por el escultor Vicent Rovira y el dorador Gaspar Asensi decidió que Catani no era el artista idóneo para proseguir con el proyecto ya que la composición propuesta por él no se atenía a lo capitulado.³⁸⁷ De todos modos cabe decir que Catani era un escultor de reconocido prestigio y de actividad abundante en Castellón. En 1681 tenía contratado el retablo para la capilla del Descendimiento de la Cruz de la iglesia parroquial y contrataba en esa misma fecha la realización del retablo mayor de la ermita de Sant Roc del Plà. En 1690 por motivos que ignoramos, a Vicente Dols se le rescindió el contrato por el cual debía de realizar el retablo mayor de la ermita dels Angels de Sant Mateu³⁸⁸ siendo sustituido por Catani.

El 15 de octubre de 1691 se enviaron a Julio Capuz³⁸⁹ a Valencia las medidas para elaborar las trazas del nuevo retablo, que en un principio parece ser debía funcionar como soporte de unas pinturas, un total de siete cuadros³⁹⁰ pero como veremos a continuación los hechos irán adquiriendo otros derroteros. Tardaron dos años en llegar los Capuz (Julio y Leonardo Julio) a Castellón y firmaron el contrato el 15 de mayo de 1693, dos días después de rescindirle el contrato a Catani.³⁹¹

³⁸⁶ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, 1977-1978.

³⁸⁷ GIL SAURA Y., *opus cit.*, 2000, p. 191.

³⁸⁸ BETÍ, M., “El retablo de los Ángeles”, en revista *Los Ángeles*, nº 3, de 13 de marzo de 1919.

³⁸⁹ GONZÁLEZ TORNEL, P., “Leonardo Julio Capuz y los retablos de la Cueva Santa en Altura y del convento de la Puridad de Valencia”, *B.S.C.C.*, 2002, P. 499-517.

³⁹⁰ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, 1977-1978. Estos cuadros eran un lienzo del Salvador para el Sagrario, un cuadro principal del que no se especifica el asunto, uno de la Coronación de la Virgen para el remate y dos a cada lado representando la Presentación de Jesús en el templo, el Nacimiento de Jesús, los Desposorios de la Virgen y San José y la Natividad de la Virgen.

³⁹¹ La rescisión del contrato de Catani y las capitulaciones del contrato con Leonardo Julio Capuz están reproducidas en SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.* En apéndice documental.

Ante la tesitura expuesta, entra la figura de Capuz como el artista que iba a elaborar un retablo “*a lo modern*”, lo cual supuso una remodelación completa del presbiterio, donde no solo se produce el quehacer de una mazonería de retablo sino la introducción, según palabras de Yolanda Gil³⁹² de una verdadera arquitectura dentro de otra arquitectura. Esta remodelación responde a las mismas necesidades de otros templos como el de Morella, Tortosa o la misma Catedral de Valencia. En las obligaciones del contrato se disponían con todo lujo de detalles los elementos que debían de integrarlo, incluyendo estructura y ornamentación dedicada a la Asunción de la Virgen. El protagonismo del retablo, siguiendo los postulados contrarreformistas recaería en el sagrario, en torno al cual se situaban las columnas salomónicas, tan de moda en la época “entreligassades de unos cogollos de talla y entremezclados tres pajaros en cada coluna; dichos cogollos que tengan buen relieve y proporción.”³⁹³ Sobre el sagrario debía de situarse un nicho *de* “nueve palmos y medio de lus y por dentro levantarlo si ser pudiera hasta catorce palmos y de ondo siete palmos , las paredes quadradas guarnecidas de una goleta tallada de unas ojas arpadas, que tenga las molduras y faxa medio palmao de ancharia y que se haya de guarnecer tanto las paredes de los lados como el techo de arriba a quadros proporcionados y el respaldo que se haya de hazer a la mesma proporción de quadros y dicho respaldo se haya de disponer a modo de dos puertas que se puedan abrir y cerrar por si acaso los señores eletos quisieren hacer transparente.” En este apartado de las capitulaciones quedaba abierta la posibilidad de hacerse un transparente sobre el que se debía colocar el lienzo del Salvador, que mediante un mecanismo podía subir y bajar, y “dicho quadro se podrá abrir subiéndole arriba.” Como podemos comprobar todos los preceptos de la teatralidad y misticidad barroca están en este retablo contemplados. Sobre este primer cuerpo se proyectó un cascarón de gran concavidad con lunetos de arista a arista que disfrazase la estructura gótica. Tras estas transformaciones el retablo ideado por Capuz tuvo como resultado una imponente pieza de gran concavidad donde el orden gigante salomónico se correspondía con el salomónico de la nave coronado por una bóveda

³⁹² GIL SAURA Y., *opus cit.*, p. 192.

³⁹³ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, p. 5.

semiesférica. Una vez empezó la construcción del retablo y después de haber realizado el primer cuerpo el 22 de febrero de 1695 el escultor y la fábrica firmaban una modificación del contrato *“estaría millor lo dit retaule, si en lo segon cos es fera un arch toral y en lo nicho principal de la verge un arch abosinat de modo que digues ab lo demes de la obra.”* Es probable que estas modificaciones estaban encaminadas a hacer que el retablo se integrase perfectamente con la remodelación de la nave, siendo el arco toral del segundo cuerpo como el que se sitúa en la embocadura del retablo de la iglesia de Atzeneta construido también en la misma época. Ambos retablos, el de Castellón y el de Atzeneta contribuyen a configurar el presbiterio como la escena de un teatro. En cuanto al programa iconográfico se deja un poco al criterio de Capuz, *“que en orden de la escultura se deja a la elección de los señores eletos poner los santos que mas gustaren”*; sin embargo se especifica claramente que la imagen principal de la Asunción sea representada con un trono de ángeles y serafines *“de relieve entorno y baxo los pies quatro apostoles del natural con un sepulcro en medio entre las columnas seis apostoles de nueve palmos y medio de todo relieve, y en los cargamientos de las columnas torales dos que hacen cumplimiento al numero doze.”* En el remate la figura de Dios Padre. La obra estaba terminada en 1697.

Lo lamentable del retablo de Capuz es que nunca llegó a dorarse lo que le supuso un rápido deterioro. En años posteriores la obra fue objeto de un pleito,³⁹⁴ en el que se cuestionó la destreza del escultor arguyendo la escasa visibilidad del presbiterio. Retablo y remodelación de la nave fueron eliminados en la repristinación en clave neogótica realizada por Vicente Martí Salazar en

³⁹⁴ El pleito contra Julio Leonardo Capuz y los miembros de la junta de la fábrica está ampliamente estudiado por Yolanda Gil en GIL SAURA, Y., *opus cit.*, 2000, p. 189-205. En este pleito se plantearon cuestiones de interés sobre el espacio que debía ocupar el presbiterio, recordemos que ampliamente remodelado, la noción que se tenía de escultura y arquitectura y de cómo la primera paulatinamente estará al servicio de la segunda; y lo más interesante de este litigio es que varios artistas barrocos del momento (Los Guilló, Dols, Catani) tuvieran una interesante controversia sobre desde qué lugar debía mirarse un retablo. Capuz con su ingenio, y arguyendo obras de primer orden de Rudolf y Borromini, entre otros, puso de manifiesto con gran argucia que los retablos no estaban concebidos para ser vistos lateralmente. Capuz buscaba un lugar desde el que se produjera una visión ortogonal mientras que los Guilló y otros se planteaban la observación desde diferentes puntos de vista.

1869. Derribado durante la última guerra civil, se levanta hoy en su lugar un nuevo templo.

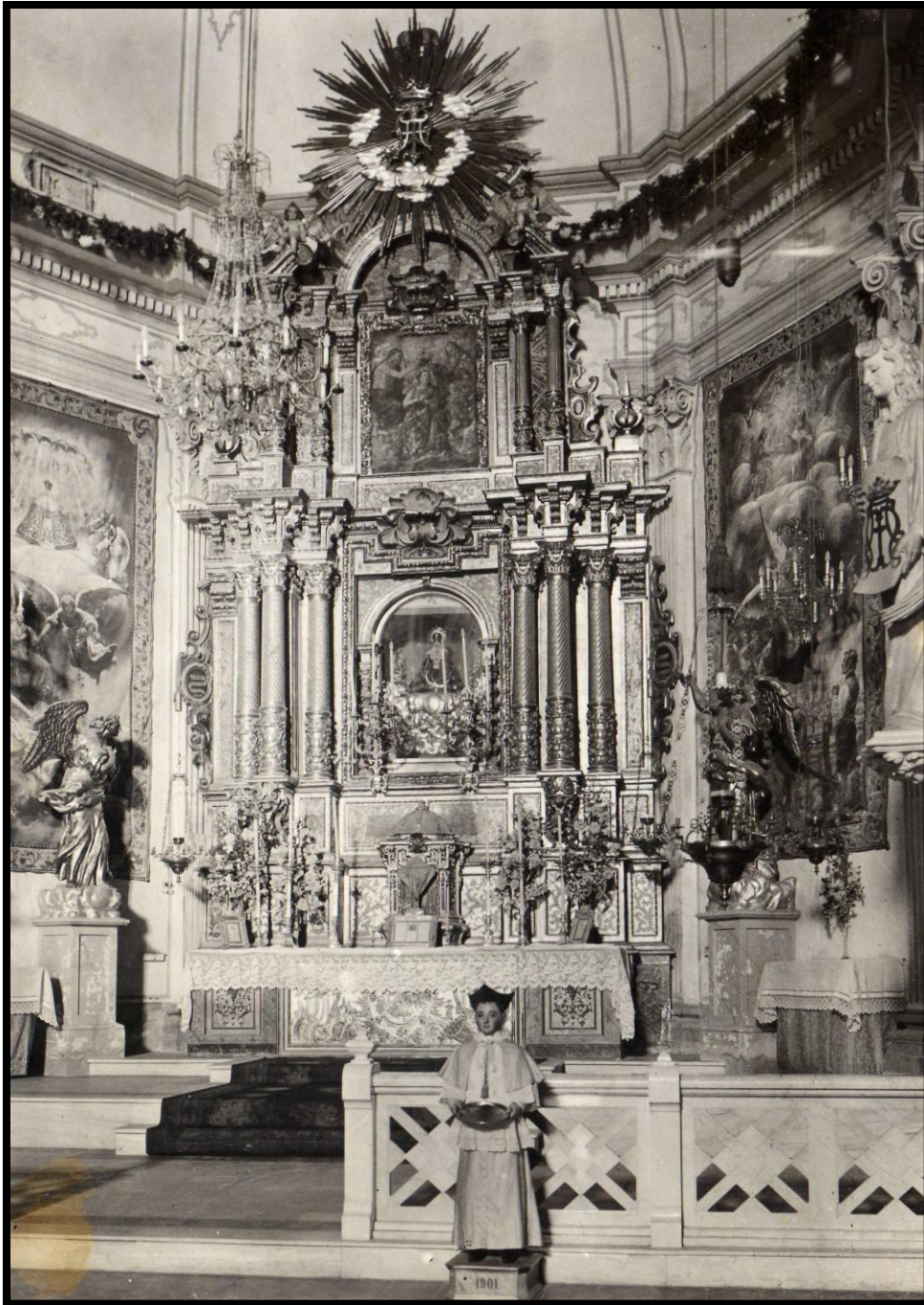


Retablo del camarín e Imagen de la Virgen del Lledó, en la hornacina central del retablo del camarín





Óleo sobre lienzo de la Virgen del Lledó. Sigo XVII. Monasterio de las monjas Dominicanas de Vila-real.



Retablo altar mayor santuario del Lledó, modificado por Casaus y López en 1766. Foto cedida por Ferran Olucha.



Detalle del retablo del camarín del Lledó. Finales del XVIII.

EL RETABLO MAYOR DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DEL LLEDÓ. Pedro Ebrí.1674. Desaparecido.

En 1366 se halla según la tradición la imagen del Lledó. En el lugar situado junto al *Caminàs*, se edificó un primitivo templo el cual fue fruto de sucesivas remodelaciones. La ermita que en un principio era un edificio sencillo con arcos apuntados y cubierta de madera a dos aguas, fue ampliada en el siglo XVI. En este periodo se abovedó y se construyó la portada, aún hoy conservada.³⁹⁵ La ampliación se realizó “conforme la planta y perfil ha entregado Juan Ibáñez.”³⁹⁶ Éste concibió un crucero cubierto con cúpula y linterna. En una segunda fase acometía la construcción de una sacristía, el altar mayor y el camarín o trasaltar, con dos puertas de acceso al lugar donde se veneraba la Virgen. De estas obras solo nos han llegado planos y referencias del contrato, ya que esta ampliación de Ibáñez quedó fagocitada por la reconstrucción de Laviesca en el siglo XVIII. Es en el periodo de finalización del crucero de Juan Ibáñez en 1673 cuando en la visita pastoral del obispo Fageda³⁹⁷ se puso de manifiesto la necesidad de construir un nuevo retablo mayor, el cual fue realizado en 1674 por el entonces ya afamado Pedro Ebrí.³⁹⁸ Este retablo venía a sustituir a otro antiguo de estilo gótico. Este antiguo altar que fue trasladado en 1663 al nuevo crucero de Ibáñez resultaba insuficiente para las proporciones de la nueva arquitectura del presbiterio, además de no corresponder a los cánones estéticos de la segunda mitad del siglo XVII. El retablo que se requería era “*fet de escultura*” por lo que se necesitaba un escultor que lo tallase y no un pintor como antaño. Se precisaba

³⁹⁵ Sobre la basílica del Lledó puede verse GIL SAURA, Y., *opus cit.*, 2004, p. 399 y ss. ; TRAVER TOMÁS, V., *Antigüedades de Castellón de la Plana*, Castellón, 1958; FRANCÉS CAMÚS, J.M., OLUCHA MONTINS, F., RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *Lledó i el culte marià castellonenc*, Castellón, 1982; FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *Historia de la Basílica de Lledó*, Castellón, Diputación de Castellón- Universitat Jaume I, 1999.

³⁹⁶ SÁNCHEZ GOZALBO, A., “La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el arquitecto Juan Ibáñez”, *B.S.C.C.*, 1945, p. 264 y ss.

³⁹⁷ Visita pastoral de 17 de noviembre de 1673 a la ermita de la Virgen del Lledó: *Visitavit dictum heremitorium et invenit que lo altar es molt vell y esta despintat [...] que dins dos anys fassen dita altar nou ates dita hermita te renda en pena de excomunicacio*. A.C.T., Vist. P. 50, C. 12, s/p.

³⁹⁸ SÁNCHEZ GOZALBO, A., “La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el escultor Pedro Ebrí”, *B.S.C.C.*, XXV, 1949, p. 94-125.

un retablo “*amb targetes en lo resalt principal del banch, uns colgants de fruytes als caps dels estípites del remat.*”³⁹⁹ Por aquellos años se encontraba en Castellón un escultor de cierto renombre que trabajaba junto Bartolomé Muñoz⁴⁰⁰ y que estaba en la ciudad montando el retablo de la recién inaugurada capilla de la comunión de Santa María. El escultor elegido por los administradores fue Pedro Ebrí, yerno de Muñoz y con él firmaron las capitulaciones el 6 de agosto de 1674 para la construcción del citado retablo.⁴⁰¹ Se trataba de un conjunto de talla que seguía los cánones importados de Madrid, de columnas salomónicas y estípites. Consta de dos cuerpos. El primero, el de mayor tamaño, tenía seis columnas salomónicas, adornadas con racimos de uvas, hojas de parra, vistosos pájaros y dos querubines en cada una de ellas, coronadas por capiteles compuestos decorados con hojas trepadas. Para esculpir las seis columnas los administradores se comprometieron a entregar al escultor cuatro cipreses, tallados cerca del santuario. Tenía también el retablo seis retropilastras, con sus correspondientes basas y capiteles. Estaban decoradas con estípites en su parte frontal y cartelas almohadilladas en su parte inferior. Las columnas descansaban sobre un banco. Un entablamento (arquitraque, friso y cornisa) de orden compuesto con molduras decoradas a base de trepa separaba el primer del segundo cuerpo. El centro del friso que decoraba la cornisa aparecía resaltado con cartelas almohadilladas y motivos vegetales dorados con pan de oro muy del gusto barroco. La hornacina se abría en la parte central del primer cuerpo, muy adornada y albergaba la imagen de la patrona de la ciudad.

El segundo piso del retablo estaba compuesto por cuatro columnas, de menor tamaño que las del primero, también decoradas con emparrados, estípites y cartelas almohadilladas con colgantes de frutas. En la parte central entre los dos pares de columnas se reservó un espacio de cinco palmos y medio de alto,

³⁹⁹ Prot. Jaume Cases. Archivo Histórico Municipal de Castellón. 1678, noviembre, 2, Castellón Tomás y Francesc Mercet examinan el retablo del Lledó construido por Pere Ebrí. Documento reproducido en FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *opus cit.*, p. 555-556.

⁴⁰⁰ Gabriel Muñoz hijo de Bartomé Muñoz conocido por elaborar la traza y mazonería del retablo mayor de Alcalà de Xivert en 1640 y el retablo mayor de Albocàsser

⁴⁰¹ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, 1949, p. 111.

por cuatro palmos y medio de ancho, para colocar un lienzo de pintura con el tema de la Coronación de la Virgen pintado por Vicent Guilló en 1692.⁴⁰²

El remate del retablo se levantaba sobre un nuevo entablamento de orden compuesto con arquitrabe, friso y cornisa. En el centro de la cornisa se dispuso una tarja y en los aleros dos esculturas con ángeles portadores de los anagramas de la Virgen. El retablo estaba coronado por una tarja o cartela de cinco palmos donde destacaba el escudo de Castellón. En los cuerpos inferiores otras cartelas se decoraban con las armas de los Peris.

Pedro Ebrí acordó con los administradores la cantidad de 450 libras que empezó a cobrar el 22 de enero de 1675, el mismo día que su equipo de trabajadores comenzaba los trabajos de montaje, *“he pagat a Miquel Queralt y altres, trenta sis lliures, tres sous, per sos jornals.”* En las capitulaciones también se contempló que el escultor podía residir en la casa prioral. Poco después se excavó el testero de la capilla para colocar la hornacina del retablo y se abrió un portillo provisional en el muro para trasladar las piezas con más facilidad desde el exterior, *“racholes y algeps se an gastat en obrir lo nicho y porta pera posar lo retaule nou, fer la mesa altar y altres faenes pera N^a Sra. del Lledó.”*⁴⁰³ Una vez estuvo el retablo montado, el 2 de noviembre de 1678, fue supervisado por los hermanos Tomás y Francesc Mercer Vilarroig, peritos examinadores. Éstos advirtieron a Pedro Ebrí de *“falten en dita obra y retaule segons dita planta y capitols unes targetes en lo resalt principal del banch, uns colgants de fruytes als caps dels estípites del remat y també que lo nuvol sobre que está la imatge de la verge es chic y se havia de haver fet machor, comensant lo a fer del puesto ahon asenten los angels fins a la verge, y mes ample y espayos y que executantse y fense lo desus dit que quedaba la obra de dit retaule ben feta y executada segons bona architectura y capitols, y que per quant les targetes y colgants no son de defecte ni deslluixen la obra, se omet al fer aquelles y aquells y eixecutant lo dit Ebrí lo nuvol en la forma*

⁴⁰² SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, p.119.

⁴⁰³ Trienio de agosto 1674 a agostob1677. Obrería de Vicent Figuerola. Legajo Lledó nº 23. A.M.C.

*sobredita, queda aquella perfecta y ben acabada segon dita planta y capitols.*⁴⁰⁴ Así pues, la ausencia de cartelas en el banco, la falta de ramos colgantes de frutas en los estípites de la parte superior, y sobre todo la inexcusable pequeñez del conjunto de nubes que servían de peana a la Virgen, obligaron a Ebrí a corregir lo estipulado con la finalidad de que la imagen flotara sobre una más amplia base, rodeada de ángeles y serafines.

Siete años después la junta de administradores quiso dorarlo y contrató para tal cometido al dorador Francesc Mercer Vilaroig⁴⁰⁵ el cual se comprometió a acabarlo en el plazo de un año por el precio de 500 libras (una cantidad desorbitante si tenemos en cuenta que a Ebrí se le pagaron 450). Una vez finalizado el dorado fue inspeccionado por otro dorador de más prestigio, Bernardo Mulet.⁴⁰⁶

Las paredes de la hornacina que albergaban la imagen de la Virgen aparecían decoradas con ángeles pintados sobre tabla, portadores del *lledoner* entre cuyas ramas se entrelazaban serafines, completando la decoración las virtudes de la Virgen. El contrato con el dorador especificaba con todo detalle como se esperaba que fuera la decoración; así pues los ángeles arrodillados eran dorados con ropajes esgrafiados de vivos colores y brocados. Las alas también estaban pintadas de diferentes colores y esgrafiadas, los rostros encarnados a punta de cincel o al pulimento, y el cabello a imitación del natural, pero realzado en oro. Los niños que sustentaban el trono se decoraron igual que los ángeles, encarnados a pulimento y con los cabellos también realzados en oro. El resto del trono, donde se hallaba la imagen imitaba un conjunto de nubes con los ángeles que la sostenían atildados con un graduado de oro, picado en campo azul. Los administradores quedaron satisfechos con la obra la cual fue definitivamente completada cinco años después en 1695 cuando el escultor Lázaro Catani, recompuso el trono de la imagen, añadiendo nuevas cartelas al retablo.

⁴⁰⁴ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, p.119.

⁴⁰⁵ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *opus cit.*, 1949.

⁴⁰⁶ Documento reproducido en FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *opus cit.*, p. 133.

La hornacina central del retablo, siguiendo la moda se cubría con una cortina de tafetán para ocultar la imagen de la Virgen. En el caso del santuario del Lledó toda la hornacina iba protegida, en la parte del camarín, con una puerta y cerradura. La imagen y hornacina que cobijaban la imagen, con otras dos columnas salomónicas de menor tamaño, aparecían temporalmente cubiertas, a su vez con un lienzo bocaparte móvil que pintó Luciano Salvador en 1678 y que reproducía con total exactitud lo que ocultaba. Pocos años después en el inventario de 1681, aparece un nuevo cuadro de pintura al óleo, de autor anónimo, con el mismo tema de la Virgen y los ángeles plateados y que tenía la misma función que su predecesor: tapar el nicho del retablo. Lo curioso es en apenas unos años este lienzo sustituyó el bocaparte pintado por el valenciano Luciano Salvador, el cual fue sacado a subasta sin saberse las causas.⁴⁰⁷ Una pintura muy parecida es la que se encuentra en el monasterio de las monjas dominicas en Vila-real, desconociendo las circunstancias en que este lienzo llegó al monasterio.

En los años sucesivos la ermita de la Virgen del Lledó se convirtió en un edificio más atrayente por sus proyectos y la polémica que éstos suscitaban que por los resultados conseguidos, siempre supeditados a la escasez económica de una villa que se empeñó de hacer de su santuario el más grande del ámbito valenciano. El periplo del retablo de Ebrí no hace sino que poner de manifiesto la sucesión de proyectos que no se llevaban a cabo.⁴⁰⁸ El resultado fue una versión modesta de los proyectos originales y se caracterizó por las dos cúpulas de teja vidriada azul correspondientes al crucero y el camarín, sin tambor ni linterna. A partir de ahí los esfuerzos se centraron en el ornato del edificio, fundamentalmente el retablo mayor y el camarín. En mayo de 1766 los maestros de retablos Julián López y Ramón Casaus propusieron modificar el retablo del siglo XVII. Para tal cometido la junta les abonó la suma de 30 libras.⁴⁰⁹ En esas modificaciones y a juzgar por las fotografías conservadas, las

⁴⁰⁷ FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *opus cit*, p. 125.

⁴⁰⁸ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Castellón, 2004, p. 399-404.

⁴⁰⁹ Junta del 6 de mayo de 1766. Papeles sueltos (1763-1766). Legajo Lledó. AMC. En FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *opus cit*, p. 205.

columnas salomónicas, fueron suprimidas y sustituidas por otras de fuste estriado y tercio inferior decorado, de mayor contención decorativa que las salomónicas tan solicitadas en el siglo anterior. Por lo demás la estructura del retablo siguió siendo la misma pero si sufrió importantes cambios el camarín, concluido en 1769 y al que se accede por una doble escalinata que parte del propio crucero. Las modificaciones afectaron principalmente a la hornacina de la Virgen, donde fue colocado nuevamente el lienzo bocaparte móvil, pegado sobre un tablero. En las capitulaciones⁴¹⁰ se establece con los escultores que lo reformaron, una idea de las proporciones de la hornacina, con diez palmos de alto por siete de ancho, abierta tanto hacia el altar mayor como hacia el camarín. La gran novedad fue la tramoya, de modo que la imagen de la Virgen pudiera rodar de cara al camarín, “siempre que se ofrezca”, como indica el documento, y esto debía hacerse con toda perfección y arte. Se propuso añadir una “peana graciosa”, a lo que venía a ser un remiendo del retablo de Ebrí. Concluida la obra del santuario, en agosto de 1766 el carpintero Juan Macip plantó nuevamente en el testero del templo el monumental retablo de Ebrí.

Estas reformas, sin embargo, parecían no ser suficientes y en 1777 se decidió prescindir del citado retablo que resultaba pequeño para las nuevas proporciones del presbiterio, además de que se le consideraba desfasado y pasado de moda según la corriente neoclásica. Por eso, al concluir las obras, se tomó la misma decisión que el siglo XVII: desechar el antiguo retablo y construir otro nuevo. Este proyecto,⁴¹¹ sin embargo, nunca llegó a buen puerto, por lo que el retablo del XVII con sus modificaciones se salvó temporalmente

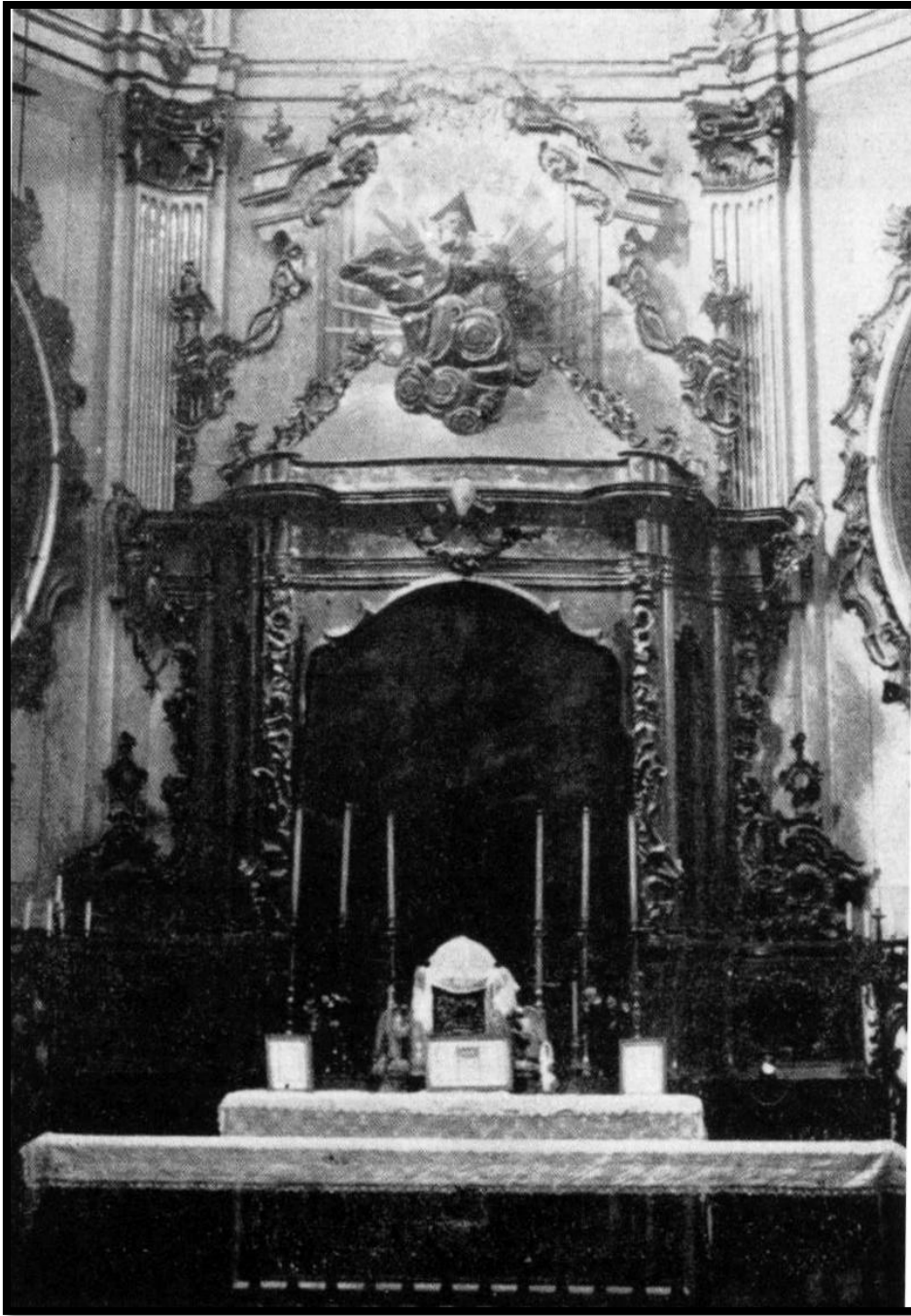
⁴¹⁰ Capitulaciones reproducidas en FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *opus cit.*, p. 604. En apéndice documental.

⁴¹¹ Para el proyecto del retablo del siglo XVIII se organizó un concurso en el que participaron cinco escultores, lo que pone de manifiesto la importancia del encargo. Postularon para tal cometido Ramón Casaus, Vicente Esteve, Tomás Granell, escultor de l'Alcora; Cristóbal Maurat, de Vilafamés, Ramón Ochando, de la conocida saga de Almassora y el escultor y profesor de Bellas Artes, Manuel Bisbal. La propuesta de este último fue la que convenció a la Junta firmándose el contrato el 6 de noviembre de 1777. El incumplimiento reiterado del escultor llevó a la Junta a rescindirle el contrato a Bisbal, proponiendo como nuevo artista retablero a Ramón Casaus, el cual tampoco pudo ver realizado su sueño de construir el retablo mayor de la basílica del Lledó, porque la Junta tomó el acuerdo en 1789 de fabricar uno de estuco. Al final quedó en su lugar, como es sabido, el retablo del siglo XVII de Ebrí con las reformas efectuadas de López y Casaus en 1766. Para saber más sobre este proyecto véase FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *opus cit.*, p. 192 y ss.

hasta que los hechos acontecidos durante la Guerra Civil se encargaron de hacerlo desaparecer.



Cuadro de Vicente Castell en el que nos deja un testimonio de la iglesia y capilla de la Sangre.



Altar mayor de la capilla del Cristo Yacente.

EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR Y EL RETABLO DE LA CAPILLA DEL CRISTO YACIENTE (1772).

No hay constancia documental del momento de la aparición en la ciudad de Castellón de la Cofradía de la Sangre, si bien se presupone⁴¹² que se fundó en la primera mitad del XVI. Esta cofradía tenía su sede física en una capilla del claustro del convento de San Agustín, siendo trasladada en 1565 al hospital de la vila, donde se les cedió una capilla. A partir de entonces en dicha capilla se acometieron unas obras de ampliación, dando lugar a un templo sencillo de una sola nave. Con el tiempo el aumento de la devoción hacia la escultura del Cristo de la Sangre propició que a principios del siglo XVIII se acordara realizar una capilla expresamente para la imagen, así como una total remodelación de la iglesia.

El retablo elegido para albergar la imagen recurrió a los efectos de los artificios barrocos y era tipológicamente lo que se denomina un retablo Cristo Yacente. Se trataba un receptáculo o armario, con profusión de rocallas, boquillas y remates curvilíneos muy en la línea del último barroco valenciano. Estaba totalmente dorado y lo cubría el lienzo del Santo Entierro de José Vergara, que podía subir y bajar como un telón, dejando la imagen visible para ser adorada, tan solo las terceras dominicas y los días de indulgencia.⁴¹³

Se deduce pues que era un retablo en el que la tramoya se utiliza como instrumento válido para la sorpresa y lo insólito. Toda la capilla se decoraba con escayola dorada aumentando su artificiosidad, así como el sentido iconológico estaba patente en la forma de la planta, soporte de una cúpula con linterna, simbolizando el sentido cósmico de la muerte y la resurrección.

⁴¹² OLUCHA MONTINS, F., "Documents per a la historia de les manifestacions artístiques a la vila de Castelló de la Plana. Segles XVII i XVIII" en *Estudis Castellonencs*, nº 11, 2006-2008, p. 583-648.

⁴¹³ Libro de juntas en el acta del 12 de abril de 1772.

En cuanto a la imagen⁴¹⁴ del Cristo Yacente es interesante reseñar que es una de las piezas de imaginería barroca más admiradas de la provincia de Castellón. Tal fue la devoción que generó esta talla que el entusiasmo local la acogió como un talismán protector y compartió con la Mare de Déu del Lledó el patronazgo contra los infortunios.

Este retablo fue sustituido⁴¹⁵ en el siglo XVIII por otro de corte neoclásico. En 1937 fue derribada la iglesia de la Sangre después de haber sido expoliadas sus imágenes, aunque se salvaron las pinturas de los Vergara, los zócalos de cerámica, las tablas del retablo y las imágenes de la Virgen de la Soledad y el Santo Sepulcro. El antiguo edificio fue sustituido por una nueva capilla realizada por Vicente Traver la cual está integrada en el edificio de la nueva Diputación Provincial.

⁴¹⁴ GASCÓ SIDRO, A.J., opus cit., p. 147 y ss.

⁴¹⁵ A partir de las obras de reforma (1731-1768) de la nueva capilla de la Sangre fue cuando el retablo de 1608 se desmontó. Solo se conservan estos cuatro lienzos y se desconoce el paradero y características de las restantes piezas que conformaban la obra.



Retablo de Sant Jaume de Fadrell.

EL RETABLO DE LA ERMITA DE SANT JAUME DE FADRELL (CASTELLÓN). Anónimo. 1769. Conservado.

Fadrell, que hoy da nombre a una partida de huertas situada al sur de Castellón, junto al Caminàs, fue la mayor de las alquerías musulmanas del término. Tras la conquista del territorio por Jaime I en 1233, el monarca lo donó a la Orden de Santiago, convirtiéndose en encomienda menor dependiente de la de Montalbán.

Fue esta Orden la que construyó la primitiva ermita, dedicada a su patrón San Jaime, así como un cementerio anexo que aún existe. Este templo, mantenía trazas góticas típicas de las llamadas "*iglesias de reconquista*", con sus

característicos arcos fajones apuntados. Hacia finales del siglo XVI se iniciaron las obras de la nueva iglesia, origen de la actual ermita.

La nueva ermita, edificada perpendicularmente a la primitiva, fue profundamente reformada en el año 1696 por el maestro de obras Ignasi Vilallave.⁴¹⁶ En el proceso de reforma de la ermita en 1704 Miquel Queral impulsó la renovación de ornamentos y manifestó el deseo de elaborar un retablo para el altar mayor. Gracias a un inventario de 1769⁴¹⁷ se tiene conocimiento de este retablo lo que nos permite adjudicarle una cronología cercana a esta fecha.

Consta de un alto basamento sobre el que se alza un banco, un cuerpo de tres calles y se cierra con un ático que llega hasta el muro de cierre de la cabecera del templo. Tienen un tipo de planta con cierta movilidad por la disposición escalonada del zócalo y del banco que se traduce en altura. En la calle central una refinada moldura aparece encuadrando el nicho en torno al que se organiza el retablo. La hornacina de sección poligonal alberga la escultura de San Jaime matamoros. Las columnas de separación de las calles se han convertido aquí en un follaje ondulante rematado por volutas, jarrones y pomos. En los lisos de las calles cóncavas se practicaron pinturas de San Abdón y San Senén enmarcados por rocallas.

Llama poderosamente la atención la cornisa que separa el cuerpo bajo del ático. Se trata de un cornisamento mixtilíneo formado por líneas curvas y rectas y cuyo modelo se repite en el frontón del ático logrando un refinado movimiento. La solución del cuerpo del ático incurvado hacia dentro delata la total implantación de modelos franceses en este retablo. Un marco de rocalla alberga el lienzo de San Miguel y una guardamalleta engloba la pintura del ático.

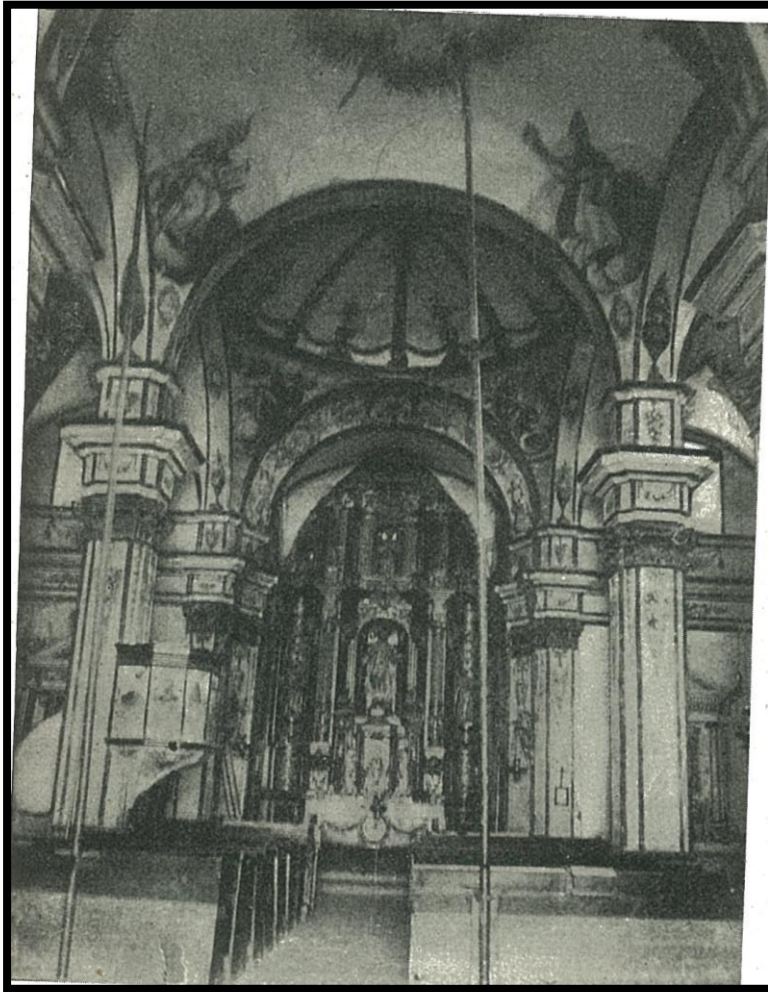
⁴¹⁶ OLUCHA MONTINS, F., "Noves dades sobre algunes ermites de la ciutat de Castelló", B.S.C.C., Castellón, 2007, p. 159,160.

⁴¹⁷ OLUCHA MONTINS, F., *opus cit.*, p. 160.

En lo decorativo priman las rocallas muy puristas que se distribuyen en formas muy concretas de la fábrica (bancos, ménsulas,...), hojas de acanto estilizadas, elegantes jarrones y pomos en los remates de los ángulos del cuerpo alto y bajo y relieves de glorias ocupan los áticos y espacios sobre la hornacina principal.

Imposibilitando su adscripción por el momento a un artífice o taller, si podemos sin embargo establecer analogías con el retablo de San Cristóbal de Vilafamés, por sus semejanzas estructurales y la coincidencia de aspectos decorativos. El tratado del padre Pozzo fue quién informó a los artífices de estos retablos. Los dibujos escenográficos contenidos en la obra de Pozzo ejercieron un considerable influjo en el desarrollo del Barroco. En sus láminas se advertía la facilidad con que podían combinarse el clasicismo de Bernini y las extravagantes propuestas de Borromini. La mezcla daba como resultado un diseño imaginativo y elegante constituyéndose como el núcleo del clasicismo internacional europeo del siglo XVIII. Este tratado llegó a España y Nueva España de la mano de los colegios jesuitas. En sus bibliotecas pudieron ojearlo profesionales de la arquitectura traduciéndose después estos modelos a los retablos.

CASTELL DE CABRES



Retablo mayor iglesia parroquial.

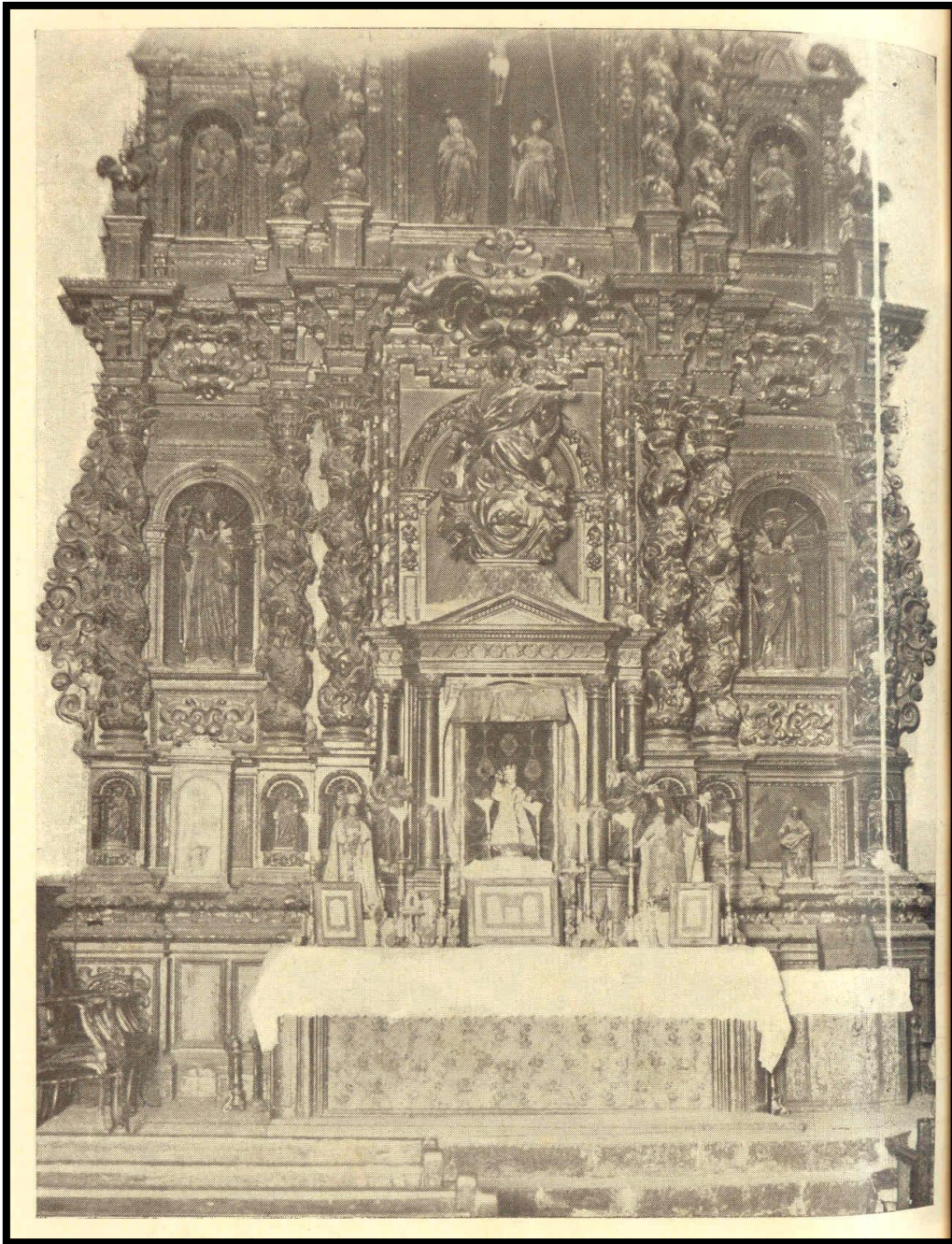
EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO.

Siglo XVIII. Los Ochando. Desaparecido.

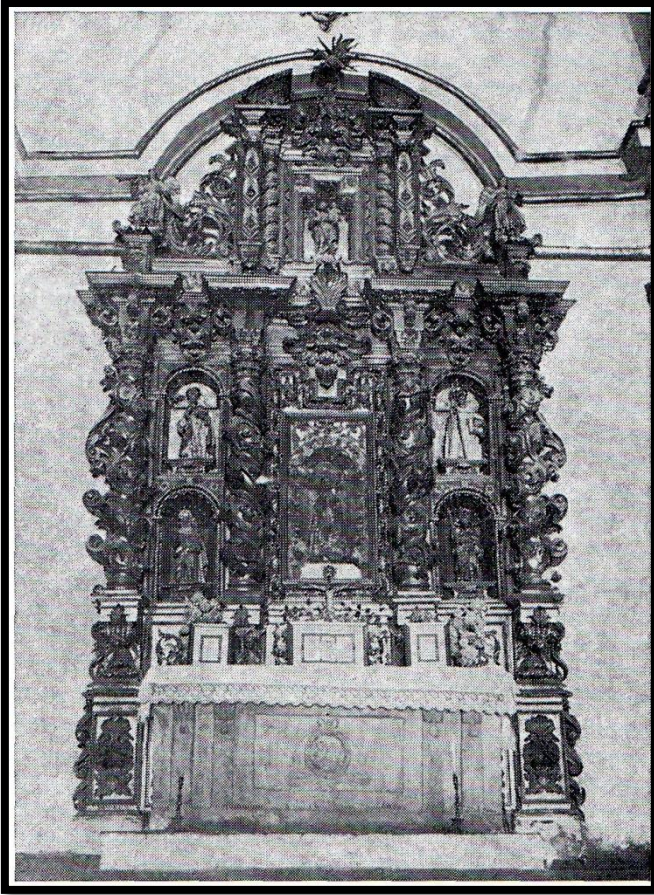
El de Castell de Cabres era un retablo atribuido a los Ochando⁴¹⁸ cuya estructura había mudado de contenidos en post de una vuelta a la simplificación en los volúmenes y el abandono de las columnas salomónicas. Constaba de un elevado zócalo, un gran cuerpo, y un ático que venía a ser la prolongación del cuerpo bajo. La uniformidad de éste se rompía por la intromisión del sagrario que inauguraba el cuerpo alto. El primer cuerpo constaba verticalmente de tres calles, destacando la central con una profunda

⁴¹⁸ MILIÁN BOIX, M., *opus cit.*, p. 100.

hornacina que albergaba la imagen de San Lorenzo. El adelantamiento de los soportes otorgaba gran protagonismo al eje central vertical. En altura y siguiendo el mismo esquema se erigía otra hornacina que contenía la escultura de San Vicente Ferrer. Completaban el programa iconográfico las esculturas de Santo Tomás de Aquino y San Isidro. El módulo central del ático estaba articulado mediante cuatro columnas coronado por un escueto frontón triangular. Desaparecido en la Guerra Civil y a causa del silencio de las fuentes solo podemos aportar acerca de este retablo esta escueta descripción formal.

CATÍ

Retablo mayor de la Asunción de la iglesia parroquial de Catí.



Retablo mayor de la ermita de San Bartolomé y San José de Villahermosa del Río.

LOS RETABLOS DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE CATÍ. EL RETABLO MAYOR DE LA ASUNCIÓN (1681), EL RETABLO PARA LA CAPILLA DE SAN ANTONIO ABAD (1680). Pedro Ebrí. Desaparecido.

Al hablar de los retablos de la iglesia parroquial de Catí es indispensable acometer un pequeño análisis sobre el floreciente siglo XVII en esta villa.⁴¹⁹ Es en esta etapa cuando se hace la capilla y retablo del Ángel de la guarda, la ermita de San Vicente Ferrer, la capilla principal de la ermita de Santa Ana, la ermita de Nuestra Señora del Pilar, la capilla del Nombre de Jesús y su retablo, la capilla pequeña de San Roque, la ermita de San José y se eleva el segundo piso del santuario de la Avellà. Esta fiebre constructiva se traslada a los

⁴¹⁹ PUIG PUIG, J., *Historia breve y documentada de la real Villa de Catí*, Diputación de Castellón, Castellón, 1998, p. 61.

retablos, ya que es en este periodo cuando se elaboran el retablo de San Martín, el de San José y el del altar mayor, el cual también se doró. Es también en este siglo cuando se trabajó por la independencia política y económica de Catí respecto a Morella.

Los retablos de Catí están intrínsecamente relacionados con Pedro Ebrí, yerno de Bartolomé Muñoz. Ebrí se educó en el taller de su suegro y de su cuñado Gabriel Muñoz. Gracias a Sánchez Gozalbo⁴²⁰ sabemos que en el siglo XVII existía en Alcalá de Xivert un obrador de escultura de la que surgieron varios talleres entroncados con esta familia. En dichos talleres se elaboraron los retablos del sagrario y trasagrario del altar mayor de la parroquia de Santa María de Castellón; el retablo mayor de Alcalá de Xivert, tallado por Gabriel Muñoz y pintado por Urbano Fos,⁴²¹ el retablo mayor de Nuestra Señora de los Ángeles de la Jana, el de Ares del Maestre, el de Albocàsser y los retablos que nos ocupan de la iglesia parroquial de Catí. Como podemos comprobar la trayectoria artística de esta familia estuvo estrechamente ligada a las tierras del Maestrat y sus alrededores. Tal fue el éxito de sus encargos que Gabriel, trasladó en 1655 su taller a Morella y Pedro Ebrí, más joven, se quedó al frente del taller de Alcalá. La dilatada trayectoria de esta familia de retableros no nos pasa desapercibida ya que hemos observado que la primera generación se mantuvo fiel a las formas del barroco más purista y comedido mientras que Ebrí recurrió al empleo de las columnas salomónicas que en su etapa como escultor independiente eran ya demandadas por los comitentes. El relevo generacional de los Muñoz está ligado con el arranque del barroco pleno en manos de Ebrí.

Finalizados los encargos de Castellón en 1677 Pedro Ebrí se trasladó a Catí, donde firma las capitulaciones para el retablo mayor de su iglesia y al año siguiente el de la capilla de San Antonio Abad. Para poder atender mejor estos dos encargos, de considerable categoría, trasladó el taller y su familia temporalmente a Catí. Precisamente durante su estancia en la villa le nació un

⁴²⁰ SÁNCHEZ GOZALBO, A., "La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el escultor Pedro Ebrí, Castellón", B.S.C.C., 1949, p. 105-108.

⁴²¹ BENITO DOMENECH F., y OLUCHA MONTINS F., *Urbano fos, Pintor, opus cit.*

hijo en 1680. Una vez finalizados los retablos se trasladó a Vallibona, donde se encontraba en 1683.⁴²²

Al año siguiente en 1684 Pedro Ebrí murió, dejando a su viuda, Josefa Muñoz, representada por su hermano, amplios poderes para administrar y recoger el importe de las anualidades pendientes de los retablos de Catí y de Castellón.

Es también interesante lo que nos dice Puig sobre el estreno del altar mayor. En el capítulo XLVIII de su libro.⁴²³

Las noticias sobre el dorado del retablo son bastante precisas. El 21 de noviembre de 1697 se hacen los capítulos para dorar el retablo del altar mayor. *“Dit día (30 de juny 1697) determinaren de daurar lo retaule magor y que el daure Víctor Monserrat, daurador de la vila de Alforcall, ab que los Srs. Jurats y Officials y lo Sr. Rector y alguns altres preures de la present vila parlen a dit Víctor Monserrat en quant lo daurarà. Dit dia (28 agost 1697) determinaren de donar lo retaule magor a daurar a Víctor Monserrat en 1000 lliures y lo diner que se li donará de bestreta done fiança y si no la vol donar que ferme albará de sa mà propia.”*⁴²⁴

El beneficiario Gabriel Verdú, en su libro Grandezas de Catí⁴²⁵ pondera dicho retablo cuando él vivía diciendo: “la iglesia mayor tiene un retablo que toma la altura del Templo, muy hermoso, de variedad de Santos y la invocación principal es de la Asunción de nuestra Señora.” No sabemos en qué consistieron dichas fiestas que, sin lugar a dudas, además de religiosas, serían

⁴²² PUIG PUIG, J., *opus cit.*, p. 47

⁴²³ *Ibidem*, p. 47. “1681. Grandes fiestas por el estreno del retablo del Altar Mayor. El año 1681 había acabado Pedro Ebrí el retablo del Altar Mayor, que fue esculturado en la Torre (Casa de Nasio), delante de la casa Miralles. Como era un retablo monumental y de buena factura, no es extraño que se proyectaran y celebraran grandes festejos para satisfacción y alegría del pueblo, aunque entonces no debía lucir mucho por no estar aún dorado.”

⁴²⁴ PUIG PUIG, J., *opus cit.*, p. 60.

⁴²⁵ Llibre del Consell A. M. y A. P. Libre décimas y Bol. Año 1946, p. 194.

de corridas de toros y comedias, como se acostumbraba en los días extraordinarios.

El retablo de la Asunción de Catí era una notable pieza de orden salomónico, la cual mantenía un doble piso de hornacinas en las calles extremas, frente a los encasamientos de la calle central, que se elevaban sobre el tabernáculo hasta romper el entablamento. Este retablo seguía una línea interpretativa muy acorde a modelos posteriormente difundidos y muy dilatados en el tiempo, como es el caso de los retablos de la ermita dels Àngels de Sant Mateu (1690), el de la Virgen del Llosar de Vilafranca (1703) y el de la Virgen del Socorro de Peñíscola (1780). Todos ellos de trazas muy semejantes, con el mismo tipo de columnas de cuatro a seis espiras, hornacinas o nichos de medio punto, cartelas y decoración de tipo cartilaginosa.

La documentación gráfica nos permite corroborar su indudable maestría. Era un retablo adaptado al marco arquitectónico, de tres calles, zócalo, banco, dos cuerpos, ejerciendo el segundo a la vez de ático. La calle central era separada de las laterales por columnas salomónicas en las que se enroscaban tallos y racimos de vid. Figuras de santos situadas en los nichos de los intercolumnios completaban el conjunto. Los extremos de las calles laterales estaban flanqueadas por aletones vegetales.

En altura se componía de un elevado zócalo con placas de decoración geométrica sin elementos iconográficos. Sobre el zócalo se elevaba un banco que se quebraba a causa del tabernáculo el cual tenía forma de templete con frontón triangular. El banco era una gran pieza ornamental y estaba compuesto por seis pequeñas hornacinas con figuras de talla de bulto redondo. Un amplio entablamento, quebrado con varios planos, separaba el primer del segundo cuerpo. Desconocemos la fórmula empleada del remate superior del ático. De estructura muy similar es el retablo que se construyó para la ermita de San Bartolomé de Villahermosa del Río.

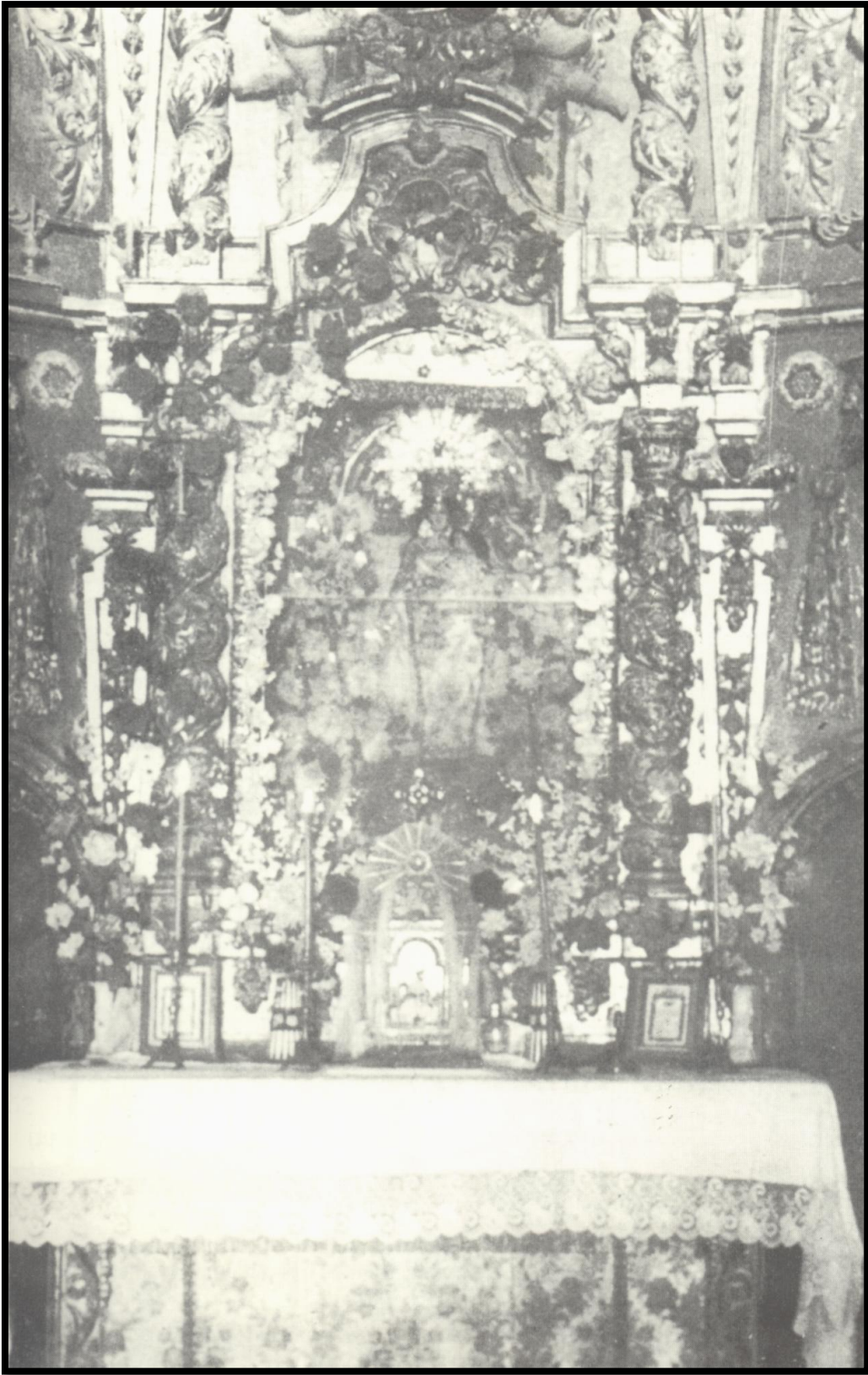
El 5 de septiembre de 1722 se quiso hacer un nuevo sagrario para el altar mayor⁴²⁶ el cual se talló, doró y montó en 1723. Lo elaboró el escultor de Albocàsser Pascual Llopis y costó 50 libras según el siguiente ítem: “*Item he donat a Pascual Llopis a compte del Sacrari deset lliures. Ítem a Pascual Llopis a compliment de cinquenta lliures per lo sacrari y trassacrari li dono tres lliures.* Se pensó también hacer un cuadro⁴²⁷ y una puerta para cerrar dicho sagrario con una imagen del Salvador, que era una copia de la del célebre Juan de Juanes. El bocaparte se bajaba -por medio de un simple mecanismo dotado de una polea y palanca de madera y que era movida por el sacristán desde dentro de la sacristía - para abrir y poner en dicho sagrario la Custodia.

Al hablar de la iglesia parroquial Juan Puig⁴²⁸ hace mención de otro retablo también de Ebrí, el de San José para el cual no hubo medios para costearlo, de ahí que fuera de pequeño tamaño. El consejo acordó ceder para ello leña de la Cerrada, que se vendía y su producto servía para pagarlo. Tal determinación se tomó el 24 de mayo de 1681 que es en la época en la que se debió de elaborar el altar. Era un retablo muy pequeño y se colocó (altar y retablo) donde hoy está la capilla de San Luis Gonzaga. Se sabe que fue trasladado a la capilla de la Comunión en el crucero abierto en la de San Miguel, en el siglo XVIII, cuando aquella fue levantada por el cura Celma. En este altar de San José se colocó en 1685 el Santísimo Sacramento, sirviendo así de capilla de la Comunión. Este retablo fue sustituido en 1930 por otro fabricado en Barcelona. Todos los retablos que nos ocupan en este capítulo sufrieron la funesta suerte de 1936.

⁴²⁶ PUIG PUIG, J., *opus cit*, p. 73.

⁴²⁷ Puig habla de “cuadro” lo que en realidad es sin género de duda un lienzo bocaparte.

⁴²⁸ PUIG PUIG, J., *opus cit*,.



Retablo altar mayor de l'Avellà.

EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR. 1715. Anónimo. **EL RETABLO CAMARÍN.** 1728. Luis Ochando. Desaparecidos.

Desde finales del siglo XVII se produjo un proceso de embellecimiento y ampliación del templo del santuario de la Mare de Déu de la Font de l'Avellà el cual se vio plasmado en la realización de un nuevo retablo mayor⁴²⁹ realizado en 1698 por el escultor Víctor Montserrat, que aunque creó un ambiente suntuoso para albergar la imagen de la Virgen de l'Avellà resultó insuficiente, por ello en el siglo XVIII el santuario fue sometido a una intensa reforma.⁴³⁰ En esta reforma se amplió el crucero con cúpula ciega y sin linterna. Bendecida la nueva capilla, la fama del santuario se extendió de modo que las limosnas aumentaron y así se permitieron elaborar un nuevo retablo más ostentoso que el anterior. A nuestro entender ese retablo anterior, debió de ser un altar de escaso mérito artístico, o así al menos lo explica Ricardo Carreras.⁴³¹ El retablo se finalizó en 1715 y fue dorado cinco años después, en 1720.

El retablo del altar mayor se trataba de una bella fábrica que hemos podido estudiar gracias a un viejo documento gráfico que nos permite visualizar con ciertas dificultades la obra, pero ayuda a componer una idea de la fastuosidad de la pieza, ejemplo de retablo salomónico y de estípites. Se trataba de una obra ornada profusamente con motivos vegetales de talla, dándose aquí la característica plenamente barroca del *horror vacui*. Al parecer y según nos relata Ricardo Carreras existieron ciertas discrepancias entre el artista escultor y el párroco que no veía con muy buenos ojos tanto despliegue decorativo, abogando por un arte más discreto. Pero la moda de la época y los gustos de los feligreses así lo impusieron.

Era una pieza donde se supo conjugar lo ornamental con lo arquitectónico. Ambos cuerpos del retablo se articulaban mediante columnas salomónicas y

⁴²⁹ GIL SAURA, Y., *opus cit*, p. 408

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 408.

⁴³¹ CARRERAS R., "La comarca de Morella, Catí IV, Lugar de Señorío", Castellón, B.S.C.C., 1928, p. 286,287.

estípites. En el cuerpo central se dispuso el pequeño sagrario y se abrió un nicho para albergar la imagen de la Virgen de l'Avellà.⁴³² Las columnas eran de cinco espiras y se enroscaban hojas y sartas de vid. Los estípites se ornaban con rocallas, conchas y elementos vegetales de acusado carácter geométrico. Un gran golpe de hojarasca sustentada por ángeles se prolongaba hasta el segundo cuerpo. En esta fábrica así como en el retablo de la ermita dels Angels de Sant Mateu la decoración abigarrada oculta las líneas arquitectónicas.

Años después, en 1728, uno de los Ochando, Luis Ochando, hizo el sagrario pequeño y el retablo del camarín del que no nos consta la existencia de ninguna imagen. En el año 1729 Fr. D. Bernardo García, Abad del convento de Benifassà, mandó pintar los lienzos de dicho retablo.⁴³³

⁴³² Sobre la imagen dels Angels véase SALES FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal castellanense destruida en 1936*, Sueca, 2000.

⁴³³ CELMA F., *opus cit.*, p. 58.

FIGUEROLES



Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Mateo.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MATEO.

1728

Este altar mayor salomónico está dedicado a San Mateo a cuya advocación está la iglesia. Es una fábrica subordinada al marco arquitectónico cuya estructura es de madera tallada, policromada y dorada. Está ordenado con columnas salomónicas al estilo de los retablos de portada. Su organiza en dos cuerpos y tres calles más banco, profusamente decorado a base de la

intercalación de pilastras y dos puertas. El repertorio iconográfico se completa con las imágenes nuevas de Santa Teresa y San José sustentadas por sencillas repisas decoradas con cartelas y cresterías.

La talla ornamental, lejos del abultamiento de los retablos del Forcall, el de la Sagrada Familia de la Vall o el de la Vallivana, es más comedida siendo su decoración de carnosas hojarasca, cartelas y paños. Se alternan los espacios lisos con los cargados de decoración. El repertorio decorativo es esencialmente barroco, con guirnaldas de hojarasca que se enrocan en espiral en las columnas salomónicas. En el centro se halla el sagrario que rompe el banco y sobre éste una hornacina de disposición adintelada donde se halla la escultura del titular. La crucifixión en el ático está flanqueada por columnas salomónicas. Destaca el cerramiento incurvado del frontón partido por una elegante cartela. Los esgrafiados de los netos son de etapa posterior, así como la policromía que parece actual.



Retablo del Santísimo Cristo de la iglesia parroquial de San Mateo.

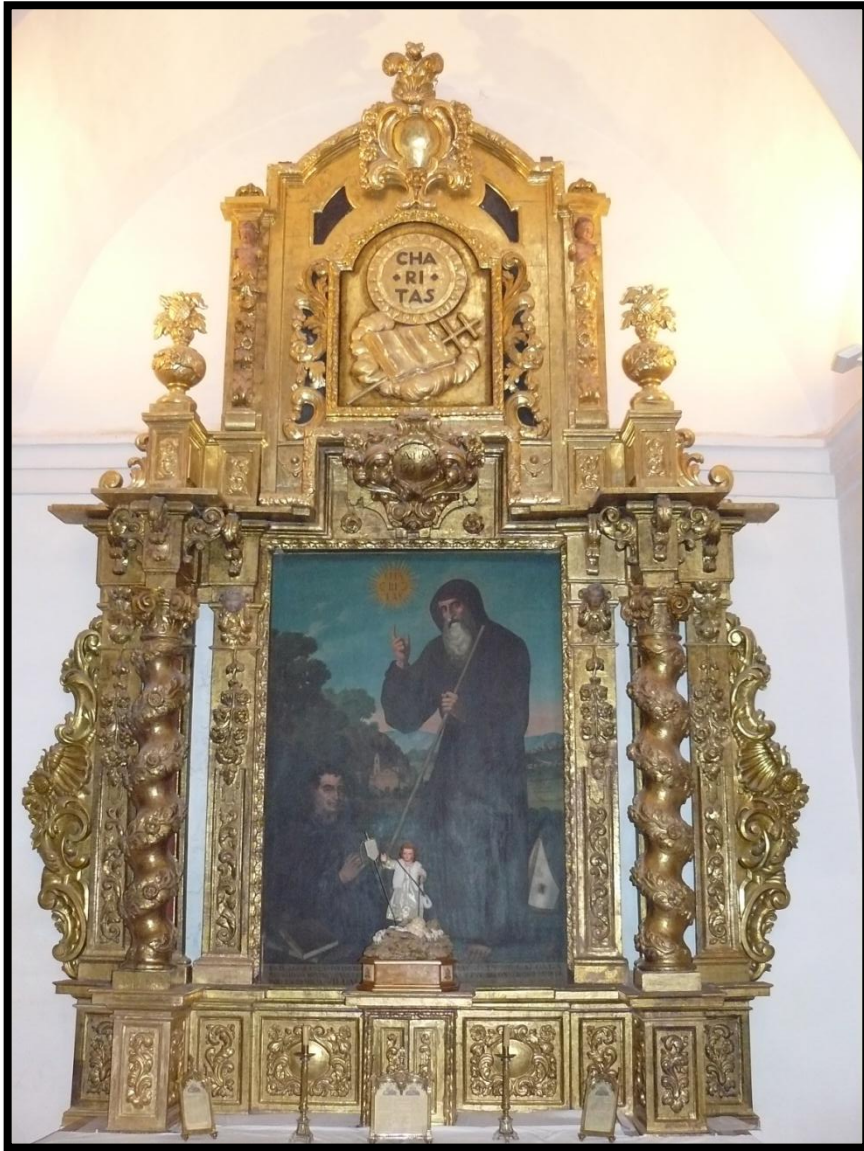
EL RETABLO DEL SANTÍSIMO CRISTO. Principios del XVII.

Compositivamente es una obra de líneas clásicas que consta de un solo cuerpo y que sirve como soporte de un lienzo. Es un retablo de planta lineal, pilastras, entablamento con triglifos y metopas y ático con padre eterno.

Es un altar rematado por frontón adintelado coronado por una cartela y sostenido por dos pilastras de decoración geométrica. Especialmente llamativa es la policromía de los roleos, cresterías, hojas de acanto que se extienden por el friso y el banco.

En lo que respecta a la pintura así como en el lienzo de la misma iglesia del retablo de San Bernardo a juzgar por sus características puede tratarse de un artífice tardío de Ribalta. El lienzo sirve como telón de fondo de una escultura de Jesús en la cruz, flanqueada por las figuras pintadas de San Juan y la Virgen. Palomero Páramo⁴³⁴ define este tipo de fábricas como cuadro de altar o relieve de altar. Nosotros proponemos la terminología de retablo-marco ya que es en esencia un marco en forma rectangular con pilastras y frontón en el que se inscribe una pintura.

⁴³⁴ J.M., PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983.



Retablo de San Francisco de Paula de la iglesia parroquial de San Mateo.

EL RETABLO DE SAN FRANCISCO DE PAULA. 1729. Anónimo.

El retablito es de planta lineal y está formado por un basamento decorado con placas vegetales, un cuerpo estructurado con dos columnas y un ático. El pequeño basamento se quiebra creando varios planos que se prolongan en altura y hacen avanzar ligeramente las dos columnitas de orden salomónico de cinco espiras en las que se enrosca una elegante y estilizada hojarasca y elementos florales. Ambas están encuadradas entre dos aletones con decoración de concha asimétrica y movimiento ondulante, indicador del rococó y probable añadido posterior. Las molduras y entablamentos son orladas con

ménsulas naturalistas y elementos geométricos enroscados, jarrones en los extremos y cabecitas de querubín. La fornícula central está enmarcada por una moldura de hojas que alberga un lienzo de escuela valenciana en el que se representa a San Francisco de pie y con la figura del donante. Una clásica cartela rompe el entablamento y nos lleva hasta el ático de cerramiento curvo. Conserva la tramoya y hornacina de madera de sección poligonal que se oculta tras el lienzo corredizo de San Francisco.

En cuanto a la policromía ésta se centra sobre todo en los adornos del ático y en las encarnaduras de los querubines, siendo el resto del retablo completamente dorado. De mayor empaque es el retablo del molino Noguera de Vinaròs pero de análoga estructura.



Retablo de San Bernardo de la iglesia parroquial de San Mateo.

EL RETABLO DE SAN BERNARDO. Mediados del XVII.

Se trata de un retablo elaborado para albergar una pintura cuya traza muestra un modelo de líneas clásicas. Para ennoblecer la pieza se destinaron dos columnas acanaladas con tercio inferior decorado con cartela y hojarasca enroscada. Ambas columnas flanquean una tabla central con la representación de la Aparición de la Virgen a San Bernardo. Milián Boix⁴³⁵ aporta una escasa noticia sobre este lienzo, fechado en 1667 y cuya composición evidencia la deuda con los seguidores de Zurbarán y Ribalta mostrando sombreados de

⁴³⁵ MILIÁN BOIX, M., *opus cit.*, p. 164.

gusto tenebrista y figuras de tono severo. Nos presenta una disposición simétrica, frontal y piramidal. El santo aparece vistiendo el hábito blanco de pliegues perpendiculares mirando a la Virgen de la Leche que lleva el niño en brazos y comprime su pecho. En la parte baja están los retratos de los donantes: el Dr. D. Pedro Miguel Bernat, rector de Lluçena y su hermano Mateo, el primero como eclesiástico y el segundo de caballero, cuya identidad se conoce por la inscripción que figura junto a ellos. Marco García⁴³⁶ que a su vez sigue la propuesta de Bautista García atribuye esta obra a Vicente Gozalbo, basándose en las dependencias estilísticas con la obra de Urbano Fos y el carácter retardatario de la pintura.

Siguiendo con la descripción del retablo el banco se quiebra haciendo avanzar las dos columnas que rompen en altura el entablamento cuyo repertorio ornamental es eminentemente naturalista. La composición se cierra con una cartela en torno a la cual se constituye una ornamentación volumétrica y carnosa de inspiración vegetal.

Es en suma lo que Martín González tipificó como retablo-cuadro.⁴³⁷ Ejemplares de la misma tipología conserva la parroquia de Figueroles. Este mismo concepto de retablo al servicio de un cuadro se aprecia en el altar estudiado del Santísimo Cristo de Sant Mateu.

⁴³⁶ MARCO GARCÍA, V., "Aparición de la Virgen a San Bernardo" en cat.exp. *Llum de les Imatges, Espais de llum*, 2008-2009, p. 570.

⁴³⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 82-83.



Retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de San Mateo.

EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO. Segunda mitad del XVIII.

Es un retablo de planta lineal y perfil mixtilíneo con marcado movimiento pero de esquema simplificado si lo comparamos con otros retablos de este periodo, dando como resultado una pieza elegante y ligera. Consta de un banco, un solo cuerpo y un ático. En la calle central hay una hornacina de sección poligonal que alberga la imagen moderna de la Virgen del Rosario. El ático configurado con roleos vegetales de transición y rematado por un pequeño frontón circular

posee un marco ovalado y moldurado de rocallas que alberga un lienzo de San José con el Niño.

La decoración se basa fundamentalmente en elementos vegetales estilizados y suaves golpes de rocalla que se distribuyen en toda la composición. Observamos una cartela en el banco con racimos de vid y cabecitas de querubines. Jarrones y airosos aletones de enlace rematan los ángulos de los extremos. Se trata de una pieza que bebe indudablemente de la moda francesa que incorporó a los retablos la rocalla o forma de concha asimétrica como elemento decorativo, lo que incrementó el efecto de movimiento. Posteriormente la rocalla y su efecto ondulante influyeron en el diseño de las formas del mobiliario y de los soportes de sustentación del retablo.

Existe una relación clara entre este retablo y los de estilo rococó de Vilafamés, el de San Cristóbal y el de los Socorros.



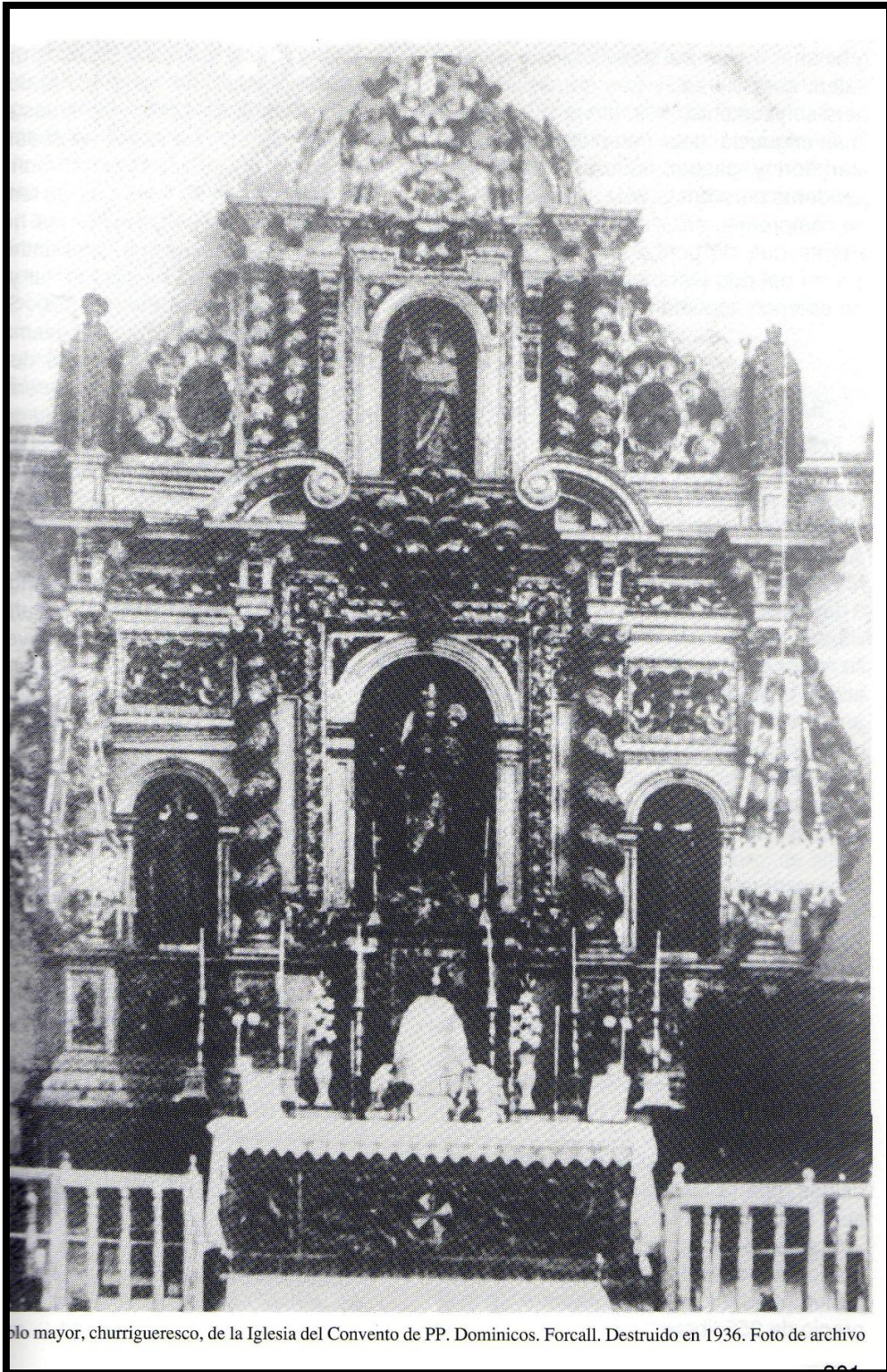
Retablo de las Almas de la iglesia parroquial de San Mateo.

EL RETABLO DE LAS ALMAS. Primera mitad del XVIII.

Este retablo está ordenado en torno a un núcleo pictórico en el que se representa a las almas purificadas del purgatorio al redentor sentado a la derecha del padre y en presencia de la Virgen. La estructura cuadrada del retablo solo se rompe por la disposición retranqueada del banco y soportes columnarios. El entablamento se quiebra también en altura y sobre él se dispone un ático cuyas pinturas (Anunciación, Ascensión y Pentecostés) parecen haber sido añadidas en etapa posterior. El retablo se articula mediante una calle de un único cuerpo, rematado por un ático, presentando un

lenguaje adaptado al pleno barroco, cerrando lateralmente el conjunto dos columnas salomónicas con elementos florales y hojarasca enroscada en su fuste y pilastras con elegante decoración vegetal.

En cuanto a la policromía ésta se centra en los adornos vegetales que adquieren un aspecto rojizo combinado con el oro que se reserva para la ornamentación vegetal. Uno de los elementos a destacar son las columnas salomónicas de tonalidad azul marmoleado donde destacan en oro los elementos florales.

FORCALL

Retablo mayor, churrigueresco, de la Iglesia del Convento de PP. Dominicos. Forcall. Destruído en 1936. Foto de archivo

Retablo mayor convento de los Dominicos.

EL RETABLO DEL CONVENTO DE LOS DOMINICOS. 1677. Pedro Ebrí. Conservado.

El retablo del convento de los dominicos del Forcall era una notable pieza de orden salomónico que se contrató en 1677 con el escultor Pedro Ebrí y que sería dorado a partir de 1692 por el forcallano Víctor Monserrat.⁴³⁸

La documentación gráfica nos permite corroborar la indudable maestría del escultor que proyectó un retablo adaptado al marco arquitectónico, de tres calles, zócalo, banco y dos cuerpos, ejerciendo el segundo a la vez de ático. La calle central era separada de las laterales por columnas salomónicas de cinco espiras. Los extremos de las calles laterales estaban flanqueados por aletones cubiertos de talla volumétrica y carnosas.

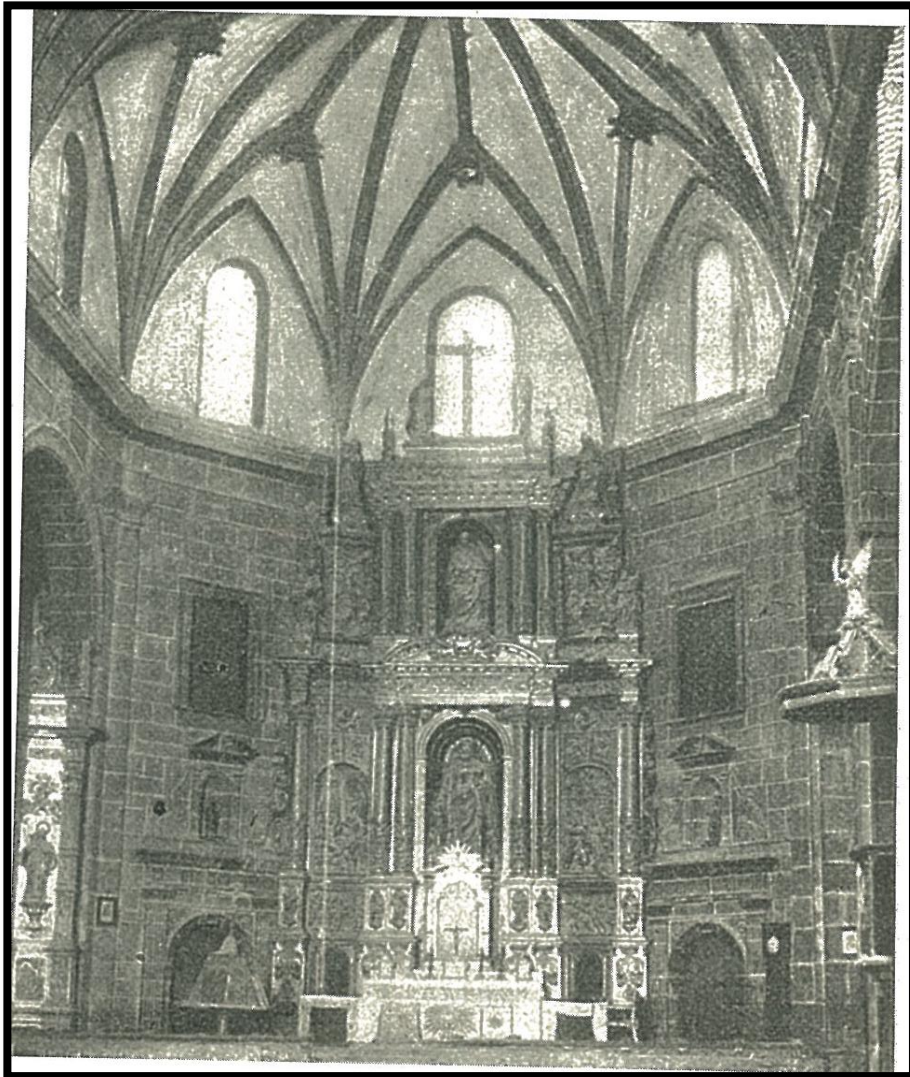
En altura se componía de un elevado zócalo sobre el que se elevaba un banco con placas de decoración geométrica y elementos iconográficos. El banco se quebraba a causa del tabernáculo el cual adquiría forma de templete. Un amplio entablamento, quebrado con varios planos, permitía sobreelevar el ático dispuesto a manera de portada, estructurado por cuatro columnas salomónicas -dos a cada lado-, una hornacina con la imagen de la Virgen del Rosario y volutas de enlace cubiertas de talla y acroteras en los extremos. El ático se componía por una hornacina con la escultura de San Blas y se cerraba por una decorada cartela con ángeles.

El cuerpo central se organizaba en tres calles, más resaltada la central tanto por su anchura como por su avance espacial hacia el espectador y por sus soportes. Esta calle era cerrada por dos potentes volutas de transición hacia el ático y cartela de talla ornamental con fuerte resalte lo que le confería mayor empaque a la obra.

⁴³⁸ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 374-375.

El relevo generacional de la familia Muñoz llevado a cabo por Pedro Ebrí está ligado con el arranque del orden salomónico en nuestro ámbito de estudio. Ebrí fue también el artífice de los retablos mayores de la Vallivana, de la Virgen del Lledó y de Catí. Fábricas de trazas muy semejantes, con el mismo tipo de columnas de cinco espiras, hornacinas o nichos de medio punto y decoración de tipo cartilaginosa, con cartelas, florones, y volutas de tallos enroscados.

LA JANA



Retablo mayor de La iglesia parroquial.

EL RETABLO MAYOR DE IGLESIA PARROQUIAL DE SAN BARTOLOMÉ.
Francisco Moliner y Lázaro Tramullas 1635. Desaparecido.

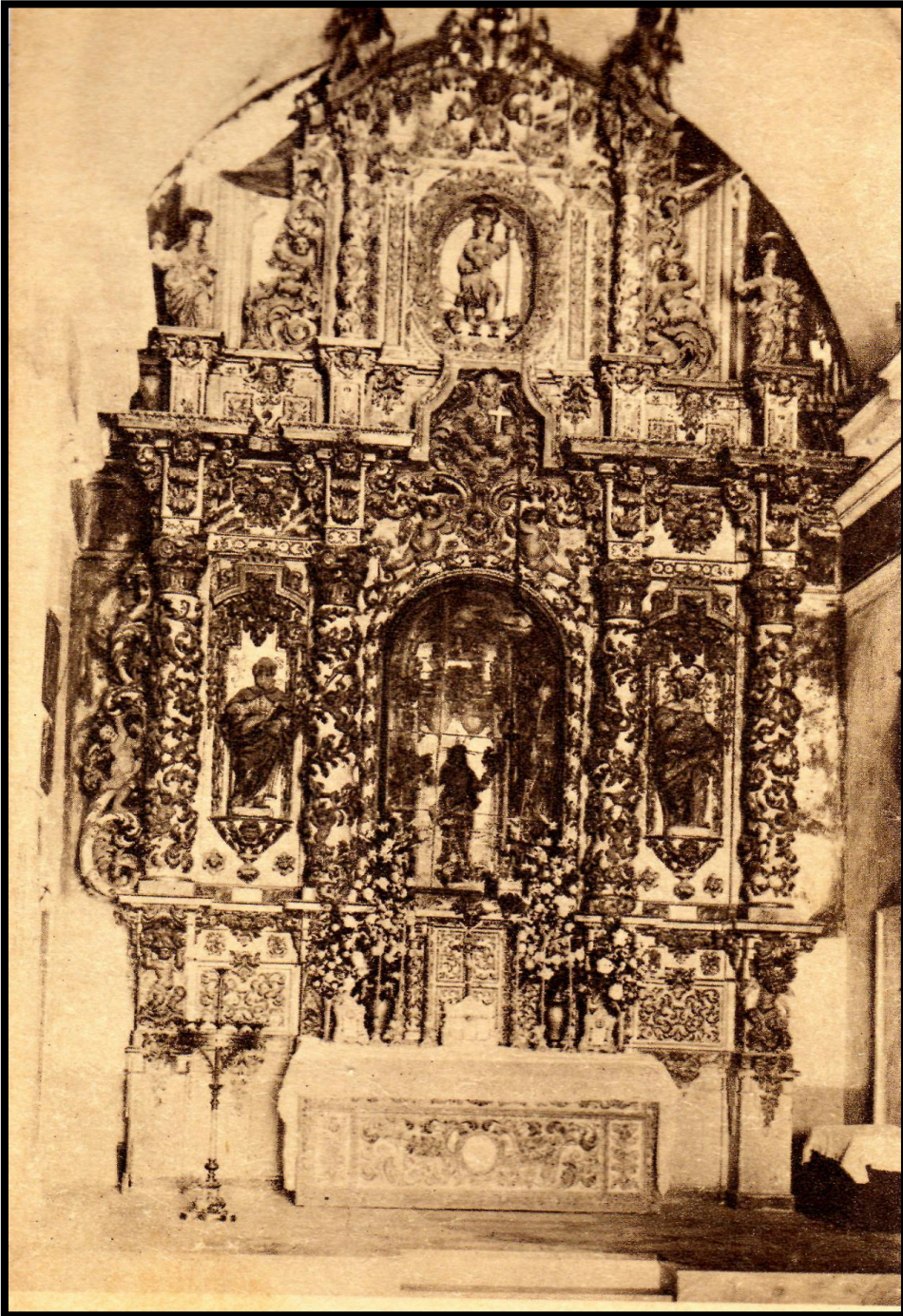
A juzgar por las fotografías conservadas, se trataba de un altar eminentemente escultórico concebido con buenas tallas y paneles con relieves. Formalmente era un retablo de planta rectilínea y adaptado a la cabecera, sistema propio del retablo que armonizaba las formas horizontales y verticales, así como combinaba la escultura de bulto con paneles de relieves. Se trataba de retablos convertidos en grandes pantallas de madera, moduladas según un

esquema reticular que organizaba los núcleos figurativos en relieves e imágenes de fácil lectura popular.

Constaba de un zócalo, un banco, un gran cuerpo, y un ático que venía a ser la prolongación del cuerpo bajo. En el zócalo se abrían dos puertas y el banco cajeadado estaba ornado con esculturillas adheridas a los netos, combinadas con paneles escultóricos. La uniformidad de ambos se rompía por la intromisión del sagrario que inauguraba el cuerpo alto. El primer cuerpo constaba verticalmente de tres calles, destacando la central con una profunda hornacina casetonada donde se asentaba la gran escultura de San Bartolomé. El adelantamiento de los soportes otorgaba gran protagonismo al eje central vertical, mientras que en las calles laterales quedaba espacio para los paneles escultóricos. El entablamento corrido con decoración de dentellones, cabecitas de querubines y ornamentos de raigambre manierista sostenía un frontón curvo partido por una cartela. En altura y siguiendo el mismo esquema se erigía otra hornacina que guardaba la imagen, también de gran tamaño, de la Asunción. El módulo central del ático estaba articulado mediante cuatro columnas corintias, tales como las del primer cuerpo con fuste estriado y fuste inferior ricamente ornado con elementos vegetales volumétricos. El ático sostenía un friso con ménsulas de decoración y volutas en la parte superior. Los módulos laterales se mostraban independientes y quedaban rehundidos. Cuatro figuras de santos a plomo se hallaban en las repisas de los ángulos.

La peculiaridad de este retablo típicamente seiscentista radica en la declinación de sus miembros hacia el módulo central, el uso de la columna corintia y el lenguaje todavía clásico en los órdenes arquitectónicos. Los recuadros como en los retablos de Vinaròs y Burriana de etapa anterior se guardaban para los relieves escultóricos, las hornacinas para las esculturas y la decoración se declinaba por cierta herencia manierista. La innovación barroca venía dada en la simplificación de las escenas en post de la retícula central, buscando ganar en el discurso claridad y potenciando los elementos constructivos tales como las columnas y frontones.

LA VALL D'UIXÓ



Retablo de la ermita de la Sagrada Familia de la Vall d'Uixó. Foto cedida por Ferran Olucha.

RETABLO DE LA ERMITA DE LA SAGRADA FAMILIA. Anónimo. Mediados del XVIII. Desaparecido.

La ermita de la Sagrada Familia de la Vall d'Uixó⁴³⁹ se halla en un montículo cercano a la población, situada en el paraje de la cuevas de San José. Esta pequeña capilla sufrió grandes desperfectos en la Guerra Civil, encontrándose hoy muy renovada. Legado y testimonio de su pasado cultural era su retablo desaparecido en los primeros meses de la contienda, conocido por documento fotográfico en el que nos apoyamos para realizar un análisis.

Este retablo buscaba, como era frecuente la apoteosis de la espectacularidad barroca en el presbiterio. La iglesia, de pequeñas dimensiones, de una sola nave con dos capillas laterales y cabecera plana, estuvo presidida por este imponente retablo que sin lugar a dudas acaparaba toda la atención del feligrés. Se trataba de una fábrica salomónica con una talla muy profusa en la línea del retablo mayor de la ermita del Salvador de Onda.

Se estructuraba en base a un zócalo donde se asentaba la mesa del altar, un cajeadado banco y dos voluminosos cuerpos de fornida decoración escultórica, visiblemente ordenados por columnas salomónicas con hojas y sartas de vid enroscadas en su fuste. Todo el retablo presentaba una profusa decoración de talla menuda enfatizándose en el remate superior con elementos de rocalla, formas avolutadas, guirnaldas y figuras de querubines que se enredan en ornamentos foliáceos. Esculturas de bulto redondo a plomo se hallaban en las repisas.

Sobre este primer cuerpo se levantaba el ático constituido también por columnas salomónicas y aletones con semejante decoración de talla avolutada. Tanto en el primer cuerpo como en el ático había hornacinas que alojaban esculturas. En este retablo han desaparecido las profundas fornículas de las calles laterales y las esculturas aparecen suspendidas sobre ménsulas o discretos soportes.

⁴³⁹ BORJA DOSDÁ, V., *El legado del Ángel, historia y patrimonio*, Parroquia del Santo Ángel Custodio de la Vall d'Uxó, 2008, p. 102.

En el cuerpo inferior y principal, las figuras esculpidas aludían a la Sagrada Familia: San José, Jesús en el centro y al otro lado la Virgen. Las figuras del ático presentan a Cristo como Buen Pastor inscrito en un óvalo en el centro, y en los extremos, sobre pedestales, las figuras de San Juan Evangelista y San Juan Bautista. Se atribuye la traza de este retablo a Juan Pérez Castiel.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ BORJA DOSDÁ, V., *opus cit.*, p. 102. Véase ALDANA, S., "El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel", B.S.C.C., 1968.



Retablo de San Francisco.

EL RETABLO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS DE LA PARROQUIA DEL SANTO ÁNGEL CUSTODIO. Segunda mitad del XVIII.

Se trata de una elegante pieza rococó elaborada en marquetería de mármoles, yeserías y rocallas doradas y policromadas. Es un retablo de planta lineal y de esquema simplificado si lo comparamos con otros retablos de este periodo, dando como resultado una pieza elegante y ligera. Consta de un zócalo donde se asienta la mesa del altar, un banco cajeadado, un solo cuerpo y un ático rematado con rocalla y guardamalleta. El entablamento curvado superior es interrumpido por un golpe de rocalla. La composición se asienta sobre dos columnas de orden compuesto y fuste estriado con tercio inferior decorado y guirnaldas enroscadas. Molduras de hojas rematan el cuerpo bajo. Dos

hornacinas de sección poligonal; la superior alberga las imágenes de San Francisco de Asís. Sus calles son lisas con policromía que imita mármoles.

De relevancia son las pinturas al fresco que decoran la bóveda de la capilla, representando las llagas a San Francisco en el monte Alverna, obra de José Vergara Gimeno.⁴⁴¹

⁴⁴¹ GIMILIO SANZ, D., *José Vergara (1726-1799). Del tardobarroco al clasicismo diociesesco*, Valencia, 2005



Retablo de San Antonio.

EL RETABLO DE SAN ANTONIO DE PADUA DE LA PARROQUIA DEL SANTO ÁNGEL CUSTODIO. Segunda mitad del XVIII.

De planta lineal y perfil mixtilíneo es este retablo cuya arquitectura es de incipiente estilo rococó. Su traza que deriva de modelos tardobarrocos muestra una gran claridad de líneas y acentúa el sentido unitario de la arquitectura, siguiendo otros modelos del mismo periodo como los retablos del Carmen o de Nuestra Señora de Belén de Atzeneta. Elaborado con mampostería y rocallas doradas y policromadas.

La fábrica arranca directamente desde el suelo, apuntalada en un amplio sotabanco o basamento de madera en el que se apoya la mesa del altar. Sobre

éste se descansa un cuerpo dividido en tres calles separadas por dos pilastras acanaladas de capitel compuesto. En la hornacina central está la imagen moderna de San Luis Gonzaga. Se veneran también las imágenes de San Tarsicio, Santa Gema Galgani y San Antonio de Padua, antiguo titular, sobre discretas repisas. Volutas de transición rematan los ángulos de los extremos y del ático. El entablamento del cuerpo principal es escalonado, muy sobrio, solo decorado con dentellones. En el cuerpo superior hay un alto relieve que representa la visión del Niño Jesús de San Antonio de Padua.

En cuanto a la policromía es muy propia del siglo XVIII la cual introduce el pigmento marmoleado y en donde los tonos de color inundan los retablos, posee un aire más cortesano, de claro influjo foráneo, que por momentos traslada conceptos del rococó europeo al Barroco vernáculo. A partir de finales del XVIII se consagra pues, el mármol, que se convierte en elemento de prestigio.

LA VALLIVANA



Retablo mayor de la Vallivana.

EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA VALLIVANA. Vicente Dols y Pedro Ebrí. 1732.

El desarrollo iconográfico de este retablo se desarrollaba en torno a la Virgen de la Vallivana, imagen de barro cocido policromado datada el siglo XIV⁴⁴² y salvada de la fiebre iconoclasta de 1936. El retablo que nos ocupa no fue el único que desapareció en el Santuario. En las capillas laterales había cuatro altares, dos barrocos y dos platerescos (todos desaparecidos en la Guerra Civil) que ostentaban en el centro de los arcos los estucos de las familias morellanas que los donaban. El retablo mayor actual es una bella pieza que imita muy bien al de Vicente Dols. Es una pieza que se elaboró entre 1941-1958 en los talleres de los Salesianos de Sarrià (Barcelona) bajo la dirección de Gaspar Mestre, coadjutor salesiano natural de Forcall.

Concluida la construcción del templo en 1728⁴⁴³ se contrató con Vicente Dols y Pedro Ebrí el retablo mayor que separaba el presbiterio del camarín. Se contrató por 900 libras, según una época de 1732.⁴⁴⁴ Dols murió antes de finalizar el encargo por lo que fue Ebrí quien acabó la fábrica, siendo criticado por José Ochando y Bartolomé Sales en el momento de su finalización en 1732.⁴⁴⁵ El 20 de enero de 1730 aparece un hijo del escultor “Visente Dols menor”. Eso explicaría los pagos que se hacen a Dols después de su fallecimiento. Interpretamos que se podría tratar de deudas al padre que cobró el hijo.⁴⁴⁶

⁴⁴² SALES FERRI CHULIO, A., *Iconografía mariana valentina*, Valencia, 1986.

⁴⁴³ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 409-411.

⁴⁴⁴ A.H.N.M. 953, Gaspar Jovani. V. 951. 18 de septiembre 1732, folio 199. En PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *Retaule altar major de l'església arxiprestal de Morella. Recuperem patrimoni*, Generalitat Valenciana, València, 2000.

⁴⁴⁵ A.H.N.M. 953, Gaspar Jovani. V. 953. 14 de mayo de 1734, folio 87. En PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *opus cit.*

⁴⁴⁶ A.H.N.M. 953, Gaspar Jovani. V. 949. 20 de enero de 1730, folio 43. En PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *opus cit.*

Este retablo poseía frontones en ambos planos: en el plano del templo y el camarín. A juzgar por las fotografías conservadas el retablo de Dols era una pieza de mazonería dorada y policromada con magnífica estructura de doble cara (disposición que tuvo bastante fortuna en el ámbito aragonés y que en esta zona se repetirá en la ermita de la Virgen de la Jana). Se trataba de un retablo escultórico cuya distribución de cuerpo gigante se adhería al muro del presbiterio. Era una fábrica asentado sobre planta mixtilínea, bastante movida, que potenciaba las sensaciones claroscurotas. Se empleó una estructura de un cuerpo central más adelantado, con calles laterales retranqueadas, buscando un carácter unitario. Utilizaba columnas salomónicas y estípites con cabezas de querubín y guirnalda, lenguaje estilístico muy propio del primer cuarto del siglo XVIII, en el que ambos soportes, de efecto claramente anticlasicista tuvieron gran difusión. Las columnas salomónicas de la calle central eran de cinco espiras, tanto en el cuerpo central como en el ático, decoradas con emparrados. De gran sencillez eran los estípites que conformaban las calles laterales, estilizados y decorados con talla vegetal que enmascaraba ligeramente su estructura. Del mismo modo e igual de ornamentados eran los del ático.

Su complejidad estructural se acompañaba de una enorme variedad de soportes y motivos decorativos entre los que se incluían rocallas con cabezas de querubines, esculturas de raíz berninésca bajo guardamalletes, trapos colgantes, festones y placas. En el ático dos ángeles sostenían una hornacina con marco de talla de golpes de hojarasca muy abultada. Era un retablo dinámico y exuberante, fastuoso, abigarrado y de condensación decorativa. Todo ello en aras de conseguir una mayor sensación de cuerpo gigante acorde con la cronología más avanzada de esta obra. A ello hay que añadir el dorado, la luz de las velas y el color que acompañaba a estos retablos, siempre evocando un mundo trascendente. Recursos formales en un arte al servicio de la persuasión. A los lados del retablo se situaban las escaleras desde las que se podía acceder al camarín.

Se conserva en el Museo González Martí de Valencia el frontal de altar⁴⁴⁷ de este retablo. Es una pieza rectangular, a la que le falta la parte inferior. Está trabajada en estuco moldurado con una base de madera. La decoración se estructura en base a una cartela central que contiene el anagrama de la Virgen. La decoración es a base de hojas de acanto encadenadas y cestas de Se conserva el frontal de altar de este retablo adornado con flores, así como otros elementos vegetales policromados en verde y rojo. Las secuencias decorativas, así como el recubrimiento con oro y plata fina aproximan a los frontales de altar al trabajo de los orfebres a los cuales se intentaba imitar.

⁴⁴⁷ IZQUIERDO RAMÍREZ, A., "Frontal de altar del Santuario de la Virgen de la Vallivana", en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI, L'esplendor del Maestrat a Castelló*, Llum de les imatges, 2015, p. 692.

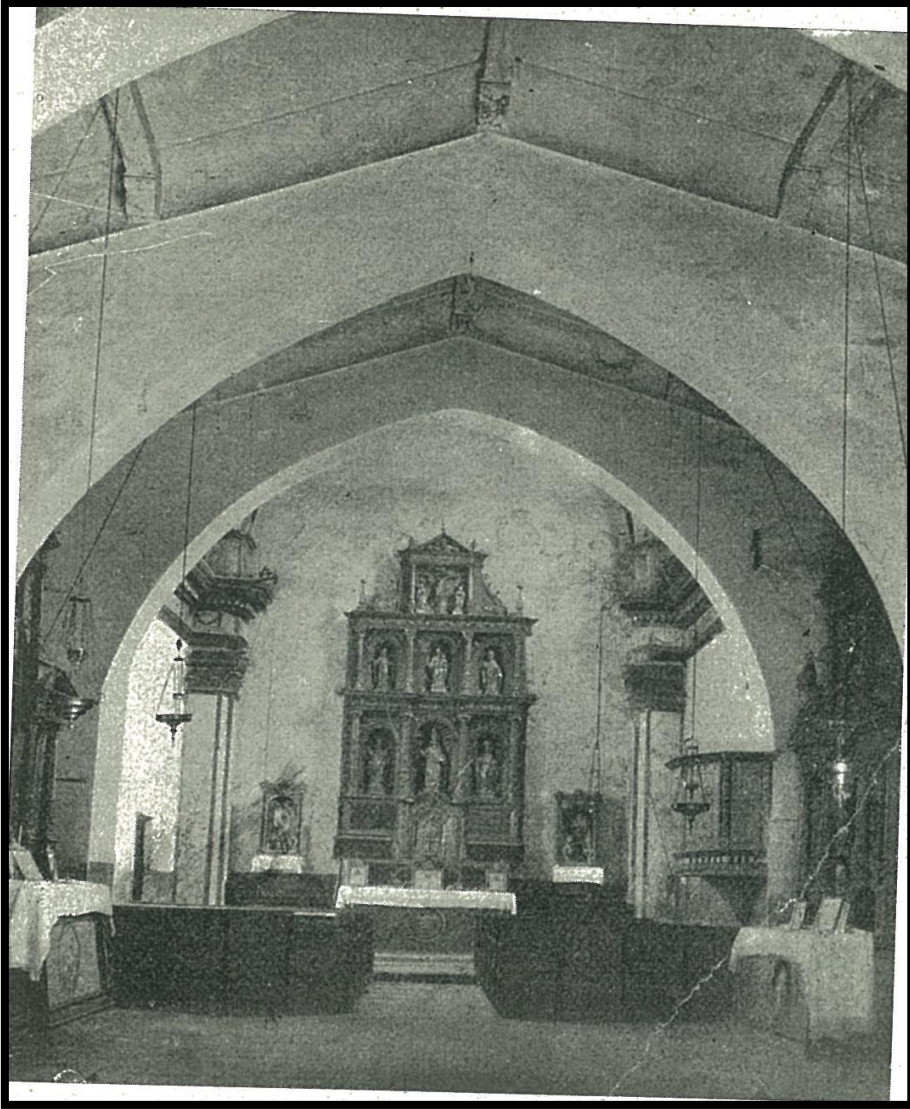
LA POBLA DE BENIFASSÀ

EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA. Autores varios. 1641. Desaparecido.

Siguiendo a Chavalera⁴⁴⁸ la talla de este retablo corrió a cargo de Fra Lucas Manyà “*carpintero de gran habilidad.*” Tal era su habilidad que el Abad de Santes Creus lo mandó llamar para hacer la talla de los asientos del coro del monasterio, y allí murió, en Santes Creus habiendo finalizado la obra en 1641.⁴⁴⁹ Los capiteles de las columnas fueron ejecutados por el escultor denominado maestro Jiménez, mientras que la talla de la Virgen fue realizada por el afamado maestro Vázquez. Los lienzos los pintó José Mena y, según Chavalera, “*eran pinturas a la verdad de mérito.*” Se distribuyeron de la siguiente forma: en el cuerpo de abajo del retablo, donde habían seis columnas de orden corintio, que dejaban cinco espacios. En el centro el tabernáculo y a cada uno de sus lados, dos pinturas. Una con la representación del nacimiento de Cristo y la otra con la representación de los Reyes Magos. Los dos cuerpos de los extremos estaban ocupados por figuras de santos de la orden. En el segundo cuerpo una hornacina central con la talla de la Virgen, titular del monasterio, y a cada lado cuatro lienzos, los dos de la izquierda con representaciones de San Bernardo crucificado y San Bernardo lactando de la Virgen. En el lado derecho de la hornacina, otros dos lienzos de San Miguel y San Sebastián, patronos de Benifassà. Este retablo desapareció a causa de la excomunión, sin que hayamos tenido noticia alguna de las tallas y las pinturas.

⁴⁴⁸ Los anales de Chavalera fueron escritos a partir del año 1806, cuando inició la traducción al castellano del manuscrito de P. Gisbert. En el año 1807 continuó con la historia de los abades a partir de Jaime Talarn (1604-1605) y el día 1 de marzo de 1808 lo acabó de escribir, según señala el prólogo de su obra. El original de este manuscrito se encuentra en el colegio de los Jesuitas de Sarrià (Barcelona). *La Societat Castellonenca de Cultura* posee dos copias, una procedente del legado de Manuel Betí y la otra del legado de Casimir Melià Tena.

⁴⁴⁹ CHALAVERA. Mns. Cit. Fol. 205 v.



La Pobla de Benifassà. Interior de la iglesia del monasterio. Foto Sarthou.

RETABLO DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA. Anónimo. Siglo XVI. Desaparecido.

El conjunto escultórico de este retablo estaba ordenado “a la romana”, cuya concepción arquitectónica consistía en una retícula de hornacinas que albergaban esculturas de una mayor carga expresiva que en la etapa renacentista. Se configuraba en una banco, una predela, dos cuerpos horizontales, más un ático. Verticalmente se organizaba en tres calles que contenían hornacinas ordenadas por columnas de orden clásico, dentro de las cuales se ubicaban las figuras, que se combinaban con elementos del repertorio decorativo italianizante. La predela rota por el sagrario de probable

etapa posterior estaba compuesta por sendos paneles escultóricos cuya temática no se ha podido precisar. Sobre ésta el cuerpo principal que presentaba una hornacina de grandes dimensiones donde se situaba la figura del titular flanqueada por dos hornacinas. El segundo cuerpo presentaba una hornacina central y dos laterales. La crucifixión remataba el cuerpo superior. Y en los extremos a cada lado, dos roleos a modo de volutas cerraban el ático. Por su morfología es equiparable al retablo de la iglesia parroquial de Cabanes.

LLUCENA



Retablo de la ermita de San Vicente. Foto cedida por Ferran Olucha.

EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA ERMITA DE SAN VICENTE.

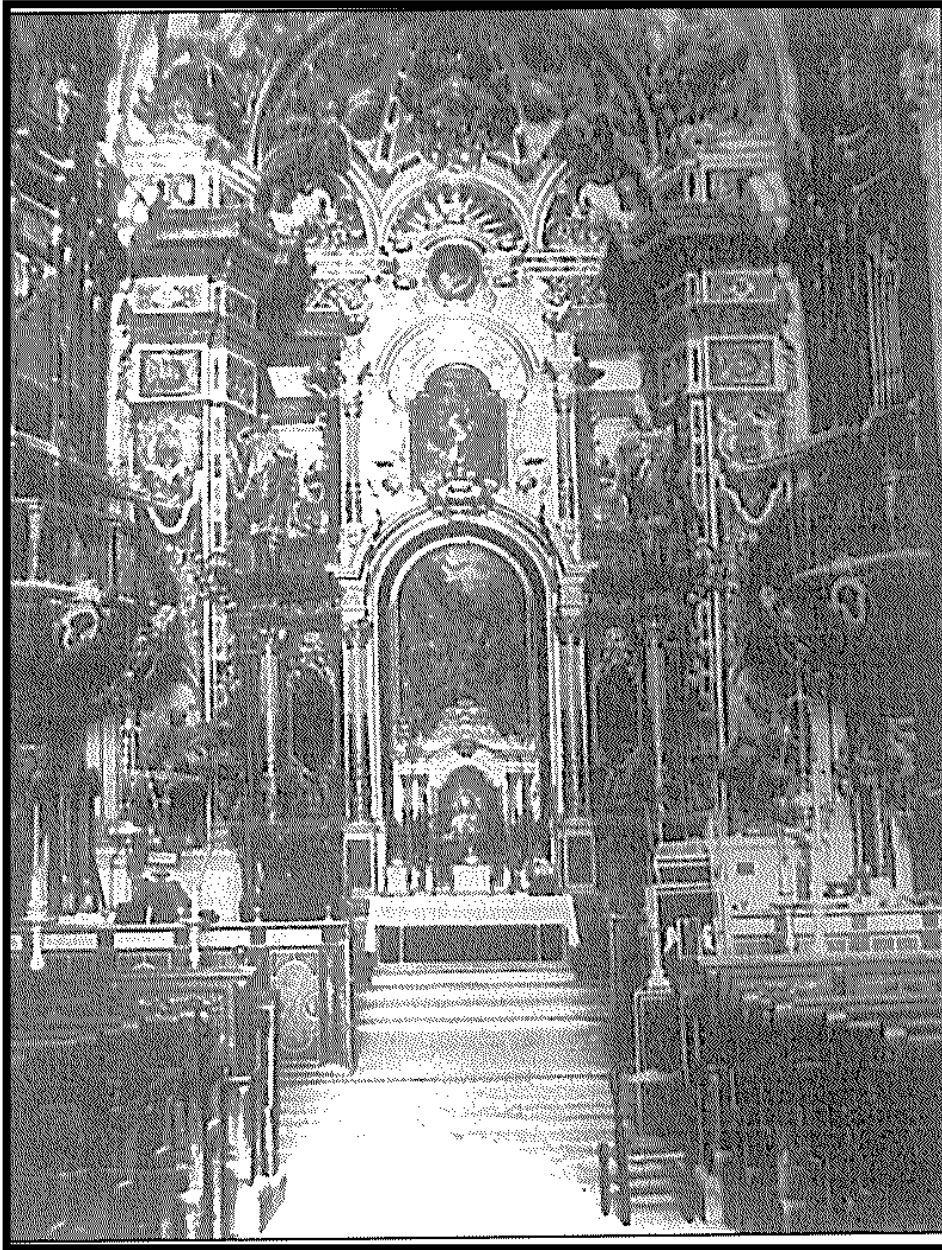
Primera mitad del siglo XVII. Anónimo. Desaparecido.

La ermita de San Vicente está situada en el término municipal de Llucena y data del siglo XVII, época en la que el culto a San Vicente experimentó un notable incremento. El edificio fue objeto de diversas reformas a lo largo de todo el siglo XVIII. Gracias a referencias fotográficas se conoce la existencia del retablo mayor que datamos dadas sus características en la primera mitad del XVII.

Se trataba de una fábrica que mantenía fórmulas artísticas del siglo XVI. Era de planta recta para adaptarse al testero y su arquitectura no invadía por completo el espacio del presbiterio. Respondía a la tipología de los retablos que seguían

los órdenes clásicos con claridad estructural de calles y cuerpos diferenciados, uso de columnas y frontones curvos partidos con puntas de diamante. Se trataba de una pantalla de madera modulada según un esquema reticular que organizaba los núcleos figurativos para albergar pinturas y la imagen del titular. La fábrica se dividía en tres calles ocupando la fornícula central la escultura de San Vicente el cual era cubierto por un lienzo bocaparte en el que se representaba la llegada de la reliquia a Lluçena.⁴⁵⁰ En las calles laterales se hallaban los lienzos alusivos al santo: Aparición de Cristo a San Vicente, Predicación, muerte del Santo y milagros. La Crucifixión se hallaba en el centro de la composición del ático que mostraba a desnivel otros dos lienzos de temática desconocida. La predela estaba formada por tres compartimentos, presidida por el sagrario en el centro y dos pinturas en los extremos. La decoración se basaba en grutescos, guirnaldas y cabecitas de querubines

⁴⁵⁰ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., OLUCHA MONTINS F., "Aspectes artístics del patrimoni religiós de Lluçena" en *Monogràfica de Lluçena*, Castellón, 2000, p. 444-445.



Retablo mayor de la iglesia parroquial.

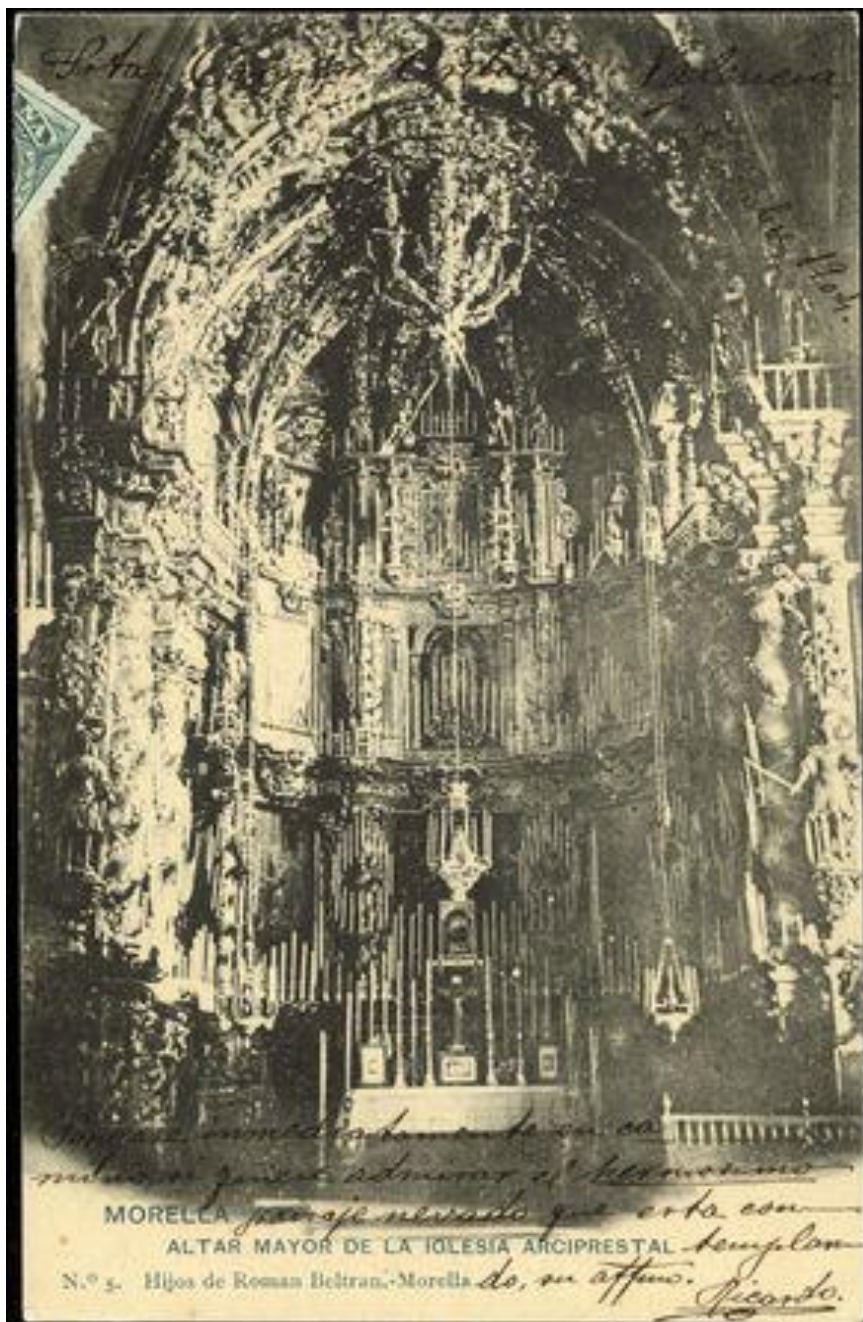
EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASCENSIÓN. Segunda mitad del siglo XVIII.

Anónimo. Desaparecido.

El retablo mayor de Llcena era una elegante pieza muestra del barroco de transición al rococó en los territorios de la provincia de Castellón. De grandes dimensiones ocupaba todo el muro de cierre del presbiterio, adaptándose a él. Era un retablo de gran cuerpo y remate o coronamiento que encajaba con el arco del ábside semiesférico. De gusto refinado prescindía de los soportes del pleno barroco, siendo las columnas salomónicas sustituidas por finas columnas corintias de fuste estriado en los dos tercios superiores y el inferior engalanado. Se trataba de una fábrica que carecía de exigencias arquitectónicas, siendo sus soportes discretas ménsulas, pilastras adosadas al muro, y un acusado entablamento que se perdía entre la decoración. Era así pues un altar que descansaba sobre un elevado zócalo de madera en el que se abrían dos puertas. Se dividía en tres calles, separadas por columnas. En la calle central se disponía el tabernáculo a modo de templete y un gran lienzo de la Ascensión de la Virgen llegaba hasta el ático. Allí había otro lienzo, más pequeño y de configuración mixtilínea, que tal vez representaba la Coronación de la Virgen. El padre eterno coronaba el remate superior. En las calles laterales había también otros lienzos en marcos de rocalla. Dos esculturas de santos o apóstoles se situaban a plomo sobre la cornisa.

Los creadores de este retablo eran sin género de dudas unos artífices cualificados del último barroco que mantuvieron su evolución hacia formas rococó.

MORELLA



Retablo mayor de Morella.



Retablo de Morella. Aspecto actual.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA ARCIPRESTAL DE SANTA MARÍA.

Vicente Dols, Pablo Pontons y Jerónimo Jacinto de Espinosa. 1685-1735.

Durante la segunda mitad del XVII y principios del XVIII se inicia en toda nuestra zona, en Morella especialmente una actividad artística destacable. En el campo de la arquitectura se hicieron la iglesia de San Miguel y la nueva capilla de Vallivana. En cuanto a los retablos fue un gran momento de florecimiento barroco que se trasladó en el recubrimiento de estructuras góticas, el gusto por el relieve y las esculturas de bulto. En este momento en Morella confluyen muchos artistas, escultores, pintores, doradores.⁴⁵¹

La construcción del retablo mayor de la arciprestal y la remodelación que conlleva sigue siendo confusa.⁴⁵² En el propio retablo se pueden leer dos fechas, 1685 y 1735, en las que finalizarían el dorado y la subsiguiente remodelación de toda la capilla mayor. Tras la primera voluntad de construir esta obra expresada en 1648, sabemos que en 1658 se estaba realizando y que en 1666 estaba acabado a falta de dorado⁴⁵³ y en 1685 ya se había dorado.

Para entender mejor el proceso de construcción y autoría de esta colosal obra habremos de hablar de dos fases de intervención.⁴⁵⁴ La primera etapa es la que nos permite cerciorarnos de que el escultor Vicente Dols no pudo ser el artífice ni tan siquiera colaborador en el conjunto escultórico, no por lo menos en su primera fase. Refiriéndonos a este artífice constan noticias de él en 1705, cuando es llamado a un pleito por la construcción del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Castellón y firmaba como prueba de sus méritos haber realizado el retablo mayor y capilla de la iglesia de Morella por 4000

⁴⁵¹ MILIÁN BOIX, M., y SIMÓ CASTILLO, J.B., *El maestrazgo histórico y Morella, Historia y arte*, Vinaròs, 1983.

⁴⁵² GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 274.

⁴⁵³ A.H.E.M., *Llibre de visites*, 1658, "*vistare altare maius [...] et invenit quel fan ara nou y que 'l està per a daurar*", 1664, "*visitavit altare maius [...] et invenit bene y que encara esta pera daurar*", 1685 "*visitavit altare maius [...] et invenit bene y que se està daurant lo retaule*", 1686, "*visitavit altare maius [...] et invenit bene y que esta ya daurat*".

⁴⁵⁴ PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *Retaule altar major de l'esglèsia arxiprestal de Morella. Recuperem patrimoni*, Generalitat Valenciana, València, 2000, p. 46 y ss.

libras,⁴⁵⁵ pero los trabajos no terminarían al menos hasta 1735, fecha que aparece en el retablo como la de finalización del dorado. De ello deducimos que Dols intervino en la obra, pero no en la primera fase, cuestión sobre la que hablaremos con posterioridad. Si se observa bien la estructura del conjunto, vemos que ésta a pesar del carácter unitario del ábside fue elaborada en varias intervenciones dilatándose en el tiempo 77 años y distinguiéndose dos momentos de ejecución. El primer trabajo consistió en elaborar un cuerpo central estructurado en altura en tres calles y dividido horizontalmente en tres filas con dos puertas practicables en la parte inferior de configuración mucho más clasicista y que contrasta con la ornamentación de los frentes laterales del presbiterio y parte superior del retablo. Así pues las dos primeras intervenciones corresponden al recubrimiento medieval; recubrimiento que Vilaplana situó como posterior en sólo unos años respecto al cuerpo central. *“L’extensió del retaule a tota la arquitectura del ábsis configura l’anomenat retaule-closca que és observable en l’arxiprestal de Morella de resultes de l’addició posterior al seu retaule major –d’una estructura molt compartimentada a l’ús dels retaules manieristes, si bé amb sèries de columnas salomònica gegant, com també l’intradós de la volta vuitavada; la decoració se concentra sobre els nervis y l’arc triomfal amb profusió de grans petxines, àngels músics, àguiles, etc. rímicament disposats.”*⁴⁵⁶ A juzgar por estos datos y por la propia observación de la obra es más que evidente la diferencia estilística entre el cuerpo central y los cuerpos laterales con los que se recubrió el ábside. En el primitivo retablo se reconoce el esquema de casillero que se repite en la primera mitad del XVII en retablos, ya estudiados, como el de Alcalà de Xivert, Vilafranca y Vilafamés. En Morella se introduce además la variante de adelantar el cuerpo central del retablo tal como en fechas anteriores se hizo en los retablos de San Martín de Segorbe, en el retablo de la Cartuja de Vall de Cristo o en la iglesia del Patriarca de Valencia. Ello corrobora la idea de que el retablo de Morella fuera encargado en la segunda mitad del siglo⁴⁵⁷ y terminado

⁴⁵⁵ PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *opus cit.*, p. 46 y ss.

⁴⁵⁶ VILAPLANA, D., “Genesi i evolució del retaule barroc”, en *Història de l’art al País Valencià*, Vol. II, Valencia, 1988, p. 222.

⁴⁵⁷ “En 1648 encontrándose en esta el obispo de Tortosa le piden al Arcipreste D. Pedro Zaragoza Ayoras hacer un nuevo retablo por el que había estaba deteriorado y no

alrededor de 1660. En esta época Dols tenía 6 años de edad con lo que queda descartada su colaboración en esta fase de fabricación de la obra. La idea inicial⁴⁵⁸ del retablo era la sustitución de unas pinturas góticas por otras encargadas a Pablo Pontons y Jerónimo Jacinto de Espinosa. En un principio el retablo fue concebido como un simple soporte arquitectónico para estas pinturas, pero el proceso evolucionó hacia una fábrica que se caracterizó por la irrupción casi desmedida de las columnas salomónicas, en fechas muy tempranas y con una intensidad casi desconocida en estas tierras.

Entre 1648 y 1735 las premisas estéticas sufren importantes transformaciones y sin lugar a dudas se irán plasmando en las modificaciones del proyecto inicial. Dols debió de ser protagonista en la ampliación de mediados de los 80 del siglo XVII. En este periodo era un escultor con una importante actividad en las remodelaciones que se realizaron en la arciprestal de Santa María. Hay un dato curioso del que nos advierte Yolanda Gil.⁴⁵⁹ Parece ser que al terminar el primer retablo en 1666, Dols tenía solo 12 años,⁴⁶⁰ por lo que es probable que ya se encontrase trabajando en la obra pero sin lugar a dudas no era él quién lo contrató en el primer momento. Más bien hace pensar en Dols como un joven aprendiz que se formó junto a este retablo y que evolucionó desde una severidad y contención de formas y como marco de unas pinturas al desenfadado decorativismo de su fase más avanzada. Esta teoría de Gil no es refrendada por Pastor Aguilar el cual considera que este escultor no tuvo intervención alguna en esta fase inicial debido a la juventud de Dols y a falta de constancia documental.

correspondía a la grandiosidad de la iglesia. Presentándole el 20 de Agosto la consiguiente instancia." El obispo accedió a la petición. BRUÑO, R., *Anales de Morella*, vol. IV, 1904, cap. I, s/n.

⁴⁵⁸ MARÍN ROSAS, F., "El retablo mayor de la Arciprestal de Santa María de Morella. Iconología de un espacio", *Penyagolosa*, s/p.

⁴⁵⁹ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 274.

⁴⁶⁰ La partida de bautismo del escultor Vicente Dols encontrada en el archivo de la arciprestal de Morella demuestra que Dols nació en 1652.

La ampliación del conjunto ofrece una peculiaridad y es que presenta un orden salomónico doble, es decir que se repite tanto en columnas como en semicolumnas adosadas, todas salomónicas. Se crean, así pues unos haces de columnas que nos recuerdan a la arquitectura gótica. Este tipo de orden tiene pocos paralelismos en el ámbito valenciano y sólo conocemos su utilización en el ámbito arquitectónico en una ventana exterior de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la Colegiata de Alcañiz (1700-1732). El protagonismo de estas columnas salomónicas va acompañado de la profusión del dorado y de las velas, convirtiéndose así en un ascua de luz permanente en el oscuro templo gótico. Todo el conjunto ofrece un desarrollo arquitectónico tendente al colosalismo, con proliferados adornos y aumentadas protuberancias semejantes al retablo mayor de San Lorenzo (1699-1701) de Valencia o el retablo de la Mare de Déu dels Angels de Sant Mateu (1692-1693). De la inscripción de 1685 se desprende la datación de esta ampliación y que ésta fuera dirigida por el morellano Vicente Dols, cuyas noticias dicen que se hallaba en esos momentos residiendo en la ciudad. De ahí que muchos investigadores estén de acuerdo en la aseveración de que Dols terminó los laterales y la rica cubierta barroca cuando contaba con cuarenta años de edad.⁴⁶¹

La última intervención es de postguerra, de 1940 y desafortunadamente desvirtuó su aspecto inicial. Tras la Guerra Civil se alteró la ubicación de algunos lienzos y se aprovecharon obras de capillas colaterales de la propia iglesia y de otros templos de la comarca. Originariamente la fábrica era un retablo tabernáculo que albergaba en su parte central la talla de la Virgen,⁴⁶² tras un lienzo con el tema de la Asunción, hoy sustituido por el de Cruella, en el cuerpo bajo se hallaba la hornacina con la custodia cubierta con el lienzo de la Última Cena de Espinosa. Este lienzo fue durante siglos el bocaparte original del retablo que se levantaba los días correspondientes de Semana Santa de cada año y guarda reciprocidad simbólica con los lienzos de Melquisedec y Aarón, ubicados antes de la restauración sobre las puertas que daban acceso

⁴⁶¹ PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *opus cit*, p. 51.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 52.

desde la sacristía al presbiterio. Este lienzo de la Última Cena que ocupó la parte principal del retablo es el único que no presenta problema de atribución, pues fue firmado por el propio J.J. de Espinosa y Pérez Sánchez⁴⁶³ sitúa la fecha de ejecución entre 1640 y 1660.

En cuanto al resto de lienzos del retablo mayor Elías Tormo⁴⁶⁴ hizo una breve alusión en 1923 cuando el retablo aún no había sufrido de la Guerra Civil, periodo en el que las pinturas del retablo fueron cortadas de sus bastidores y se almacenaron dobladas para volverse a instalar posteriormente pero en diferente ubicación. Para mayor dificultad en la postguerra se reaprovecharon otros lienzos de las capillas colaterales lo que propició una lectura iconográfica incorrecta así como sucedió con el retablo mayor de Vilafamés. Con similar criterio tras un incendio sufrido en época moderna, en el lado de la epístola del basamento se realizó una reintegración volumétrica en yeso del zócalo y elementos de rocalla. En todos los casos se imitó el dorado con purpurina.⁴⁶⁵

Los ocho lienzos que adornan el retablo son un claro ejemplo del talento artístico de Pontons.⁴⁶⁶ Las fuentes diocecescas son unánimes en asignar al pintor los lienzos del primer cuerpo que representan La Adoración de los Pastores y la Adoración de los Magos y también los del cuerpo superior con los patronos de la ciudad: los mártires San Julián y San Teodoro. El estilo de este conjunto de pinturas es un claro testimonio de su aprendizaje con Pedro

⁴⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid, 1972.

⁴⁶⁴ TORMO, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, p. 29. "En el presbiterio magnífico conjunto churrigueresco, por 1700 (y del mismo arte, otras piezas del templo). De J.J. Espinosa, la Cena, notable en el primer cuerpo del retablo mayor, del siglo XVII, y la Asunción y la Trinidad en la misma calle. En las laterales, Natividad de Jesús, Adoración de los magos, San Julián y San Teodoro, mártires de Pablo Pontons. A los costados Moisés y David, de discípulo directo de E. Ribalta. Escuela de Joanes, San Pablo y San Antón."

⁴⁶⁵ PASTOR AGUILAR, J., CORESAL, MARTÍNEZ ANDRÉS F., *opus cit*, p. 18.

⁴⁶⁶ MARCO GARCÍA, V., "Resurrección de Cristo"; "Los profetas Moisés y David" en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI, L'esplendor del Maestrat a Castelló*, Llum de les imatges, 2015, p. 692-634.

Orrente, iniciado el 13 de febrero de 1635 cuando su padre, también llamado Pablo Pontons, legó a su hijo al pintor murciano para que le enseñara el arte de la pintura durante un periodo de siete años. La huella de su maestro se evidencia en los lienzos de la Adoración de los Magos y la Adoración de los Pastores, realizados con un trazo suelto, de pincelada fluida y abocetada, y una paleta cromática de influjo de la escuela veneciana de entonación cálida y brillante. Como discípulo de Orrente sus composiciones se basan en multitud de personajes y la inclusión de animales domésticos. Especial mención merecen los plegados de los ropajes con sombreados vigorosos.

Marco García⁴⁶⁷ incluyó en el conjunto de obras de Pontons el lienzo del ático que representa la Santísima Trinidad, que sustituyó una antigua composición realizada por Jerónimo Jacinto de Espinosa. La mano del pintor se puede reconocer en otros lienzos conservados en la iglesia arciprestal de Morella que, en el pasado, habían formado parte de la decoración del retablo mayor de la parroquia. Uno de estos lienzos es el de La Resurrección de Cristo, el cual permaneció como lienzo de autor anónimo debido a su primitiva ubicación en el conjunto del retablo, ya que cumplió las funciones de lienzo bocaparte del tabernáculo, lo que indica que no siempre podía ser contemplado por los que visitaban la iglesia. En este lienzo se muestra a Cristo portando un estandarte triunfal, planeando y saliendo de una tumba cerrada, tal y cómo defendieron los teólogos de Trento. En los flancos laterales se ubicaban también dos grandes lienzos de Pontons. La primera misa celebrada en Morella por Jaime I y la entrega del *Lignum Crucis* por Jaime II. Ambos retoman la idea simbólica relacionada con el sacramento.

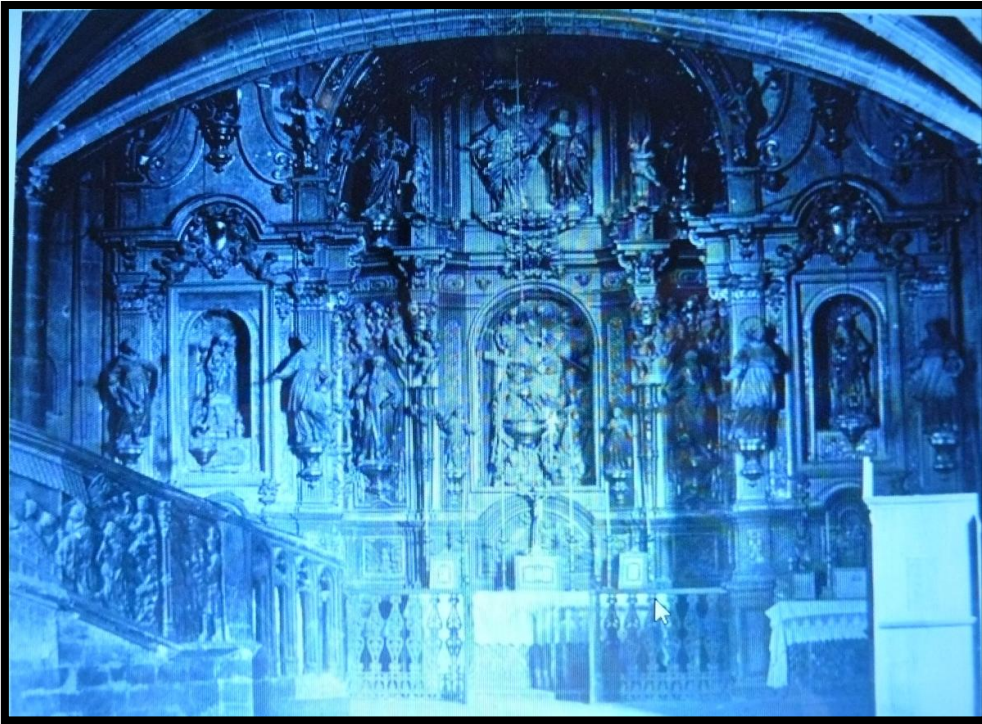
Los lienzos de los profetas Moisés y David, hoy en la iglesia arciprestal de Morella, también formaron parte de la decoración del retablo mayor y fueron concebidos para decorar las puertas de acceso al trasagrario, como demuestra su primitivo remate en forma de arco de medio punto. En una época posterior, según hipótesis de Marco García, quizás tras la Guerra Civil, se reubicaron en las puertas que daban acceso a la sacristía. El sentido direccional de la

⁴⁶⁷ MARCO GARCÍA, V., "Resurrección de Cristo", en cat. exp. *PULCHRA MAGISTRI. L'esplendor del Maestrat a Castelló*, La Llum de les imatges, 2013/4, p. 633 y ss.

composición nos indica que Moisés se encontraba en la puerta del lado del Evangelio, bajo el lienzo de la Adoración de los Magos, mientras que David estaba en el lado de la Epístola, bajo la Adoración de los Pastores.

En relación a los siete lienzos de peor factura y de autor desconocido no se ha encontrado analogía simbólica que los relacione con el resto del conjunto, sin embargo algunas fuentes los sitúan allí en el siglo XVIII. Son los lienzos de los Desposorios de la Virgen, la Matanza de los inocentes, San Raimundo de Peñafort, Sacrificio de Isaac, *Noli me Tangere*, Jonás y la ballena y un rostro desconocido.

A través de la documentación fotográfica y gracias al informe de restauración se ha podido comprobar las partes que faltan del retablo. Son un grupo de tres esculturas y la pareja de ángeles del ático. La hornacina y talla barroca de la Virgen también desaparecieron. Las tallas en madera dorada y policromada de San Pedro y San Pablo que debieron ocupar el segundo piso junto a San Julián y San Teodoro. Algunos revestimientos decorativos de hojarasca, volutas y cresterías y los atributos que explicaban el significado simbólico de algunas de las virtudes cardinales (la Fortaleza, la Templanza, la Prudencia y la Justicia) del remate superior.



Retablo de la Santísima Trinidad.



EL RETABLO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE LA IGLESIA ARCIPRESTAL DE SANTA MARÍA. Los Ochando de Almassora. 1733-1764. Desaparecido.

Dentro de la corriente barroquizante llevada a cabo en la arciprestal de Morella se contrató a los Ochando⁴⁶⁸ para que realizaran un retablo que ocupara todo el testero de una capilla absidial prolongándose con otros dos edículos con las esculturas sobre peana de San Pedro y Santa Ana al exterior, cuya calidad era equiparable al retablo del ábside considerando que los tres fueron ejecutados por los mismos maestros. Con ello se potenciaba la unificación de todo este cuerpo a manera de friso corrido.

El retablo era un enorme conjunto cuya mazonería de gran carga decorativa había abandonado la columna salomónica. Se trataba de una fábrica realizada sobre planta lineal de la que avanzaban únicamente los soportes logrando un marcado movimiento otorgándole protagonismo a la calle central y remarcando su importancia.

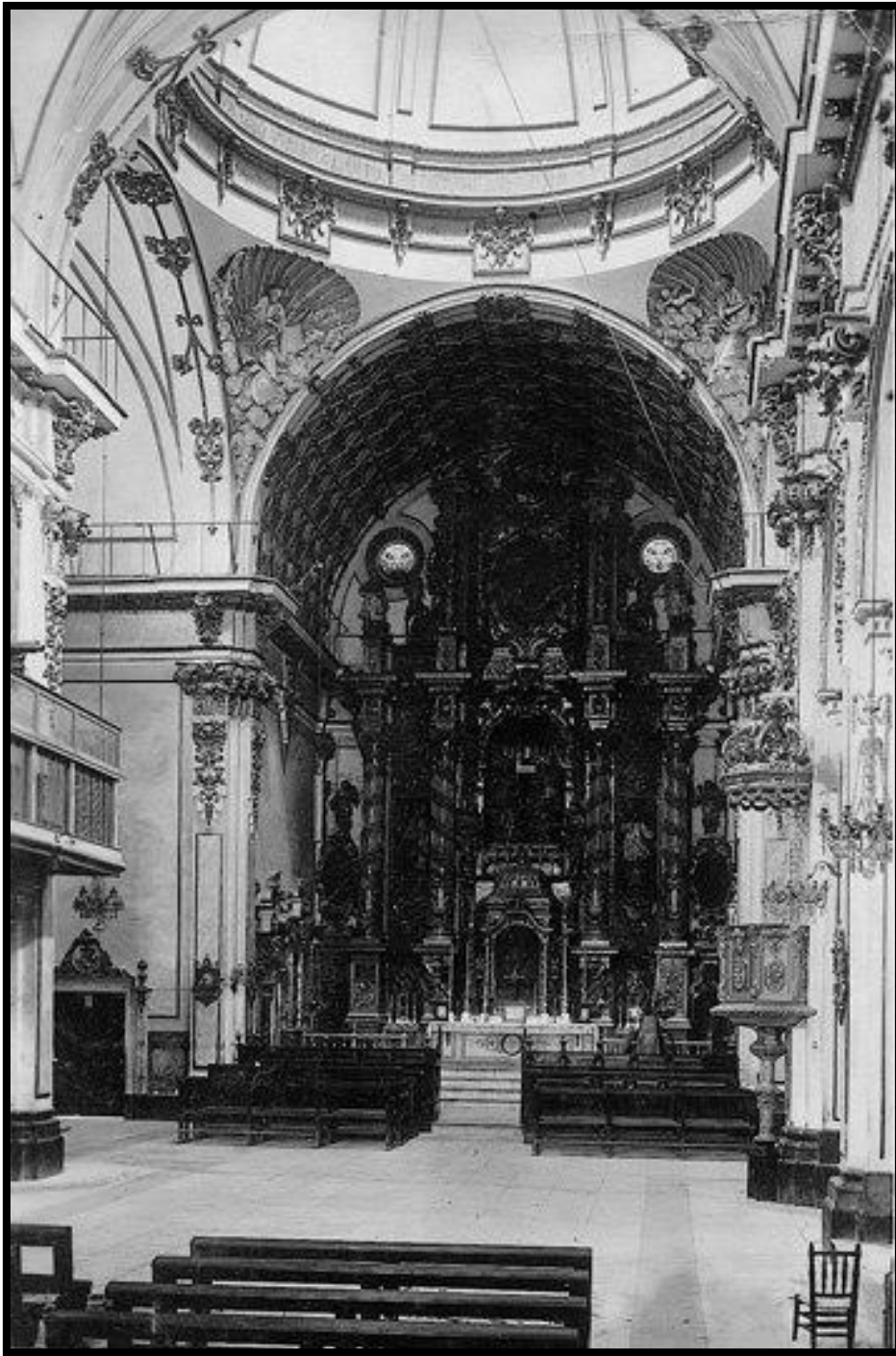
En alzado el retablo presentaba un alto zócalo de jaspes labrados en Tortosa, procedentes de las canteras de la Cinta. En el banco cajeadado se situaban paneles escultóricos de bajorrelieves en los netos. Sobre el banco se situaba un cuerpo de tres calles y un corpulento entablamento permitía sobreelevar el ático flanqueado por dos machones y cerrado en semicírculo. En él se hallaban las figuras de santa Teresa con San Agustín, San Vicente Ferrer a la derecha del espectador y San Antonio de Padua a la izquierda. En los retablos colaterales externos cuatro figuras de santos no identificados se asentaban también sobre discretos soportes en las pilastras acanaladas de clara inspiración clásica.

El cuerpo principal se articulaba mediante dos estilizados estípites entre los que había una gran hornacina con alto relieve en el que se representaba la

⁴⁶⁸ MILIÁN BOIX, M., *opus cit.*, p. 246

Trinidad, En las calles laterales sobre repisas se hallaban las esculturas de San Benito y San Onofre. El programa iconográfico era francamente completo.

Los soportes en esta pieza habían evolucionado con una vuelta a la simplicidad, tratándose de un modelo que nos recuerda en gran manera al retablo de Betxí. Son retablos que emplean un diseño con una menor carga ornamental y entablamentos más nítidos. La decoración se centraba en los netos y elementos articuladores, basada en cabecitas de querubines, ángeles, cartelas y discretos follajes dejando lisa con gran parte de la superficie.

NULES

Retablo mayor de la iglesia parroquial de Nules. Foto cedida por Vicent Felip.



Retablo mayor de San Bartolomé y San Jaime de Nules.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN BARTOLOMÉ Y SAN JAIME. Atribuido a los Ochando. 1727. Desaparecido.

Yolanda Gil⁴⁶⁹ nos habla de un proceso lento en la construcción de la parroquia de Nules, proceso que comenzó en 1666 y no terminó hasta 1730. Se sabe que en 1727 estaba terminado el retablo mayor y se contrataba su dorado junto al del sagrario, púlpito y órgano,⁴⁷⁰ y aún en 1757 sabemos que se trabajaba en el trasagrario y capilla de Comunión.⁴⁷¹

Este retablo presentaba una hermosa mazonería barroca realizada en 1727 y lamentablemente desaparecido en el periodo 1936-39.

La fábrica se levantaba sobre un elevado banco en el que resaltaban los cuatro pedestales de las grandes columnas del cuerpo central, el cual constaba de tres calles y remate o coronamiento que con su forma semicircular cubría gran parte del muro de cierre del presbiterio. Se trataba de un retablo de planta lineal de la que avanzaban columnas y soportes configurando un perfil mixtilíneo. Esos pedestales enmarcaban el sagrario, concebido a modo de templete independiente y flanqueado por dos columnitas salomónicas. El sagrario se disponía en una zona intermedia entre el banco y el cuerpo principal, por lo que servía de nexo o de elemento integrador. En alzado las calles estaban separadas por columnas de orden compuesto y fuste estriado decoradas con guirnaldas dispuestas en espiral. Golpes de rocalla enriquecían su tercio inferior. El dispositivo decorativo de estas columnas constituyen un elemento único por aquel entonces en los territorios castellanenses de la diócesis de Tortosa. En la calle central se abría una gran hornacina o camarín que incluso sobrepasa el entablamento, adentrándose en el ático. En las calles laterales y en dos cajas se disponían las esculturas de San Francisco Javier y San Blas. El ático se erigía en torno a un lienzo. Flanqueaban esta pintura cuatro columnas -dos en cada lado- de orden salomónico en las que se

⁴⁶⁹ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 420.

⁴⁷⁰ A.P.P., Prot. 4138, Not. Vicente Sans, 1727, p. 215. En GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 420.

⁴⁷¹ TORRES MIRALLES, J., *Nules, la parroquia de San Bartolomé. Monografía histórico-religiosa*, Valencia, 1994.

enzarzaban racimos de uva. Estaba coronado por segmentos de frontón curvo partido y rocalla lo que le confería un notable movimiento. En la parte superior del testero dos grandes óculos con vidrieras traslucidas daban luz al presbiterio.

Los elementos más definidores de su estética eran la ornamentación vegetal nerviosa, las rocallas, ángeles y querubines, figuras de bulto en las acroteras portadores de atributos marianos, modillones, cartelas y guirnaldas. Lienzos e imágenes contribuían en este despliegue de fantasía ornamental.

En cuanto a la iconografía⁴⁷² ésta era muy rica y completa. Se hallaban en la hornacina principal las imágenes policromadas de los titulares de la parroquia: San Bartolomé y San Jaime, iluminados por seis cirios. En las repisas de los intercolumnios estaban las imágenes a la derecha de San Francisco Javier y a la izquierda de San Blas, y abajo, a la derecha San Miguel Arcángel sujetando al demonio bajo sus pies. A la izquierda de éste San Joaquín. Coronaban las dos columnas exteriores, San Cosme y San Damián. En el segundo cuerpo había en el centro un gran lienzo de la Asunción de la Virgen, y en el coronamiento superior un alto relieve del Padre Eterno. Sobre las puertas del trasaltar había dos grandes lienzos ovalados que representaban a San Pedro y San Pablo, atribuidos según el cronista Almela a Vicente Castelló, discípulo de Vicente López. Sobre ellos, las imágenes de los Ángeles Custodios de Nules. El frontal de altar era de notable mérito artístico y se disponía a base de relieves dorados colocados en fiestas solemnes. El frontal ordinario tenía en su centro un ornamento circular que cambiaba de color según el acto litúrgico.

⁴⁷² TORRES MIRALLES, J., *Nules, su parroquia arciprestal, Valencia*, 1994, p. 137.



Retablo de la Virgen de la Soledad de Nules. Foto biblioteca valenciana.



Detalle del retablo mayor de la capilla. La Virgen de la Soledad ataviada con corona de plata y vestido ordinario y joyas. Foto cedida por Vicent Felip.



La Soledad ataviada con su ajuar. Foto de 1933 cedida por Vicent Felip.

EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD. Manuel Marco. 1760. Desaparecido.

Los antecedentes al culto de la Virgen de la soledad hay que buscarlos en la cofradía de la Purísima de la Sangre.⁴⁷³ Nules al igual que otros pueblos de la Plana tenía en su origen una cofradía de la Sangre instalada en la capilla del hospital de la villa. Dicha cofradía decidió a finales del XVI construir una capilla independiente para sus imágenes. Estas esculturas que gozaban de gran veneración eran utilizadas para las procesiones de Semana Santa. En las visitas pastorales de 1685 y 1686 se encomendó a la cofradía la construcción de una capilla exclusiva para la Virgen de la Soledad⁴⁷⁴ cuya devoción iba en aumento desde finales del XVII y principios del XVIII.⁴⁷⁵ Era tal el fervor popular hacia esta Virgen que en situaciones de peligro, calamidad o sequías los vecinos de Nules la aclamaban pidiéndole protección. Ante esta tesitura el 17 de abril de 1757 se ponía la primera piedra para la construcción de una capilla contigua a la iglesia de la cofradía y dedicada a esta imagen. Felip Sempere⁴⁷⁶ indica que la decisión de edificar una capilla no surgió de la cofradía, la cual no se hizo cargo ni gestionó su construcción. La iniciativa fue popular y para tal cometido se creó la Junta de la fábrica de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad. En 1768 la capilla estaba ya construida y el 27 de abril de ese año se encargaba el retablo al escultor Manuel Marco.⁴⁷⁷ El resultado de las obras fue una capilla cruciforme cupulada rematada por un profundo presbiterio poligonal. La cúpula se levanta sobre un alto tambor que le otorga un perfil característico al exterior. El presbiterio ochavado se cubre con una bóveda de lunetos.

⁴⁷³ FELIP SEMPERE, V., "El retaule de la capella de la Soletat", *B.S.C.C.*, 2005, P. 979-998.

⁴⁷⁴ Según relato oral esta imagen fue entronizada el año 1586 por Clotaldo Centelles, marqués de Nules, en la capilla de su palacio construido en esta localidad, con motivo de la visita a Nules del rey Felipe II. En FERRIS CHULIO, A. de Sales, *Escultura patronal castellonense destruida en 1936*, Valencia, 2000, p.86-87.

⁴⁷⁶ FELIP SEMPERE, V., *opus cit.*, p. 982.

⁴⁷⁷ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 459.

Cuando todavía la capilla no había sido cubierta, Severino Llorens en nombre de los electos de la fábrica el día 27 de abril de 1760 contrató con el escultor de la Vall d'Uxò Manuel Marco⁴⁷⁸ la construcción del retablo que tendría que acoger la famosa imagen. Según se desprende del documento,⁴⁷⁹ el escultor que tenía su taller en la Vall, se comprometió a realizar junto con sus oficiales “la forma y manera que se halla en la planta o diseño que para ello he formado y el presente existe en mi poder, para cuyo fin se han formado los capítulos y condiciones.” El escultor se comprometía a acabar el retablo para la Navidad del mismo año 1760. Corrían de su cuenta toda “la madera, clavason y cola correspondiente y necesaria”, *no solo para el retablo principal, si que para los agregados*. La junta de fábrica sin embargo afrontó el coste del transporte del retablo de la Vall a Nules, siendo también del cargo de la junta “el darme albañil, para plantarle, peón o peones, materiales, riostres y andamios correspondientes, para colocarle en su lugar, siendo asimismo de su cuenta, la madera, cuerdas y demás que es necesitase para dicho fin, como también de haverme de mantener y gobernar y a los oficiales que para el mismo efecto vinieron conmigo los días y tiempo que estuviéramos y emplearemos en plantar dicho retablo y sus agregados.”

El coste total del retablo fue de 540 libras, de las cuales 221 y 18 sueldos se le entregaron en el momento de la firma del contrato. De las 310 libras y 2 sueldos que quedaban la junta se comprometió a darle 200 el día de Navidad, “según la posibilidad de dicha fábrica y limosnas que se recogieren de los devotos, y el resto, de dicho día de Navidad en adelante, siempre que la misma fábrica se encontrare con dinero para poder satisfacerlas.”

Interesante fue la integración del retablo que Marco logró en el presbiterio erigiendo una planta cóncavo-convexa, que venía condicionada por la planta poligonal del presbiterio, cuyo ábside en forma de polígono guardaba uniformidad con la decoración de la capilla. El escultor tuvo una gran habilidad

⁴⁷⁸ Probablemente hijo del también escultor José Marco. GARCÍA GARCÍA, H., *Historia de la Vall d'Uixò*, 1962, p. 137.

⁴⁷⁹ Capitulaciones reproducidas en FELIP SEMPÈRE, V., *ibídem*, p. 990-992. En apéndice documental.

para sacar la máxima funcionalidad al reducido espacio en el que debía de situarse el altar a la vez que consiguió otorgarle a la fábrica gran suntuosidad y elegancia, acorde con la recién inaugurada capilla.

En alzado el retablo constaba de un zócalo, banco y dos cuerpos. El primer cuerpo disponía de tres calles en tanto el segundo tenía un ático con hornacina, erigida sobre la central. La hornacina central se disponía en avance respecto a las calles laterales, siguiendo así lo establecido en las capitulaciones, *“que he de executar y trabaxar la parte del retablo oblicua.”* El resultado era un retablo de tres calles de disposición curvilínea, donde las laterales se encontraban más retiradas que la central siguiendo un juego de concavidades para adaptarse al muro, estructura indicadora del rococó. Definía su arquitectura la presencia de columnas corintias decoradas con golpes de rocalla en todo el fuste en el primer cuerpo y con columnas de orden compuesto acanaladas con el tercio inferior decorado en el segundo.

Un agregado al retablo en planta y perfil se adaptaba a la curvatura del presbiterio integrando la puertas de la sacristía *“en oblicuo, para la uniformidad con el retablo; y los pedestales de dicho agregado deberán venir y quedar a nivel con los soculos de la obra principal, y añadiéndoles a dichos pedestales soculos hasta llegar a tierra, con sus volutas o cartelones.”* Las columnas de este añadido eran de fuste estriado y tercio inferior decorado. Para mayor integración con el retablo las cornisas corrían paralelas *“hasiendo la obra en el centro cóncava y sin abosinado, para mejor hermosura y simetría.”* En el centro de la cornisa de dicho agregado se dispuso en medio relieve el nombre de Jesús en una parte y en la otra el nombre de María. Coronaban el entablamento unos *“jarros de buen primor y en el remate devere poner un niño con una ensignia de la pasión del Señor en las manos.”* En ambos lados había un relieve ovalado con historias de la Virgen y grandes esculturas de bulto se hallaban también en cada lado: San Joaquín con la Virgen de la mano y en la otra parte Santa Ana con la figura de la Virgen. La curvatura del presbiterio se convirtió así en un perfecto modelo de integración en el que muro y puertas de la sacristía estaban en perfecta unión con el retablo formando todo un conjunto morfológico e iconográfico.

Volviendo al retablo propiamente dicho éste contaba con dos hornacinas que ocupaban la calle central. La del primer cuerpo destacaba en anchura y profundidad respecto a la del segundo nivel y servía para albergar la imagen de la Virgen de la Soledad.⁴⁸⁰ A juzgar por lo dicho en las capitulaciones “hubo de rebaxar el nicho principal donde ha de estar la Virgen, a fin de que pueda subir el lienzo del nicho principal.” De ello se desprende que había un lienzo bocaparte que cubría la imagen.

El repertorio iconográfico nos viene dado en los capítulos. Sabemos que en los intercolumnios, había dos bajo relieves en cada lado, “en los puestos que demuestra el perfil había de poner lienzos”, y en los cuatro relieves se representaban el Nacimiento de la Virgen, la Presentación al Templo, la Asunción de la Virgen y la Coronación, “o los misterios que pareciese a dichos eiletos.” Eran escenas que estaban alojadas en golpes de rocalla. En el pie del nicho de la Virgen se dispuso una puerta -la del sagrario- revestida con el relieve de la imagen de la Piedad. En cuanto a los pedestales, “a fin de no gastar lienzos de pintura”, se adornaron con golpes de rocalla también de bajo relieve. En el ático venía a repetirse el esquema de la calle central y se abría un nicho donde se hallaba la escultura del *Ecce Homo*.

A grandes rasgos la decoración se basaba en ornamentos abultados, rocallas, querubines en los frisos y ángeles en las repisas. Las boquillas curvilíneas de las retopilastras, las voladas proyecturas de los fragmentos de los entablamentos situados sobre las columnas, y las escenas albergadas en marcos de rocalla situadas en los laterales son buenos indicadores del último barroco. El frontal de la mesa del altar era de mérito artístico extraordinario⁴⁸¹ de estilo rococó y representaba en placas de bajorrelieve el encuentro de Jesús con su madre la Virgen.

⁴⁸⁰ FELIP I SEMPERE, V., “Notes sobre la Mare de Deu de la Soletat de Nules”, en *Programa de les festes patronals de la Soletat en el centenari de la seua aclamació com a patrona de Nules*, Nules, 1998, p. 15-23.

⁴⁸¹ TORRES MIRALLES, J., *Nules, su parroquia arciprestal*, Valencia, 1994, p. 223.

En el documento no se hace mención del trabajo del dorado y policromado, por lo que como era habitual se llevó a cabo años más tarde. El domingo 8 de octubre de 1769,⁴⁸² ocho años después de que el retablo fuese plantado, se bendijo la capilla y se trasladó la imagen de la Soledad a su nuevo altar. Se piensa que en estos años se acabó de policromar la capilla y doró el retablo. El trabajo supuestamente lo realizaron los mismos artífices que ornaron la capilla. Cabe recordar las concomitancias y paralelismos que podemos establecer con este retablo y el de Sant Joan de Penyagolosa de época muy posterior. Son fábricas que se muestran directamente deudoras de modelos valencianos y directamente inspirados en la fachada de la catedral de Valencia de Conrad Rudolf. Otros retablos de vertiente borrominesca eran el de la Trinidad de la Arciprestal de Morella, el de la ermita de San Roque de Benassal y el de Nuestra Señora del Lledó de Castellón, éste de mayor sentido innovador. Retablos igualmente borrominescos en el área castellonense más septentrional eran el retablo mayor de la iglesia de Castell de Cabres y el de Portell, ambos en forma de cascarón. El repertorio ornamental de todos ellos basado en rocallas y festones de frutas lo aproximan al estilo del catalán Lluís Bonifàs i Massò,⁴⁸³ lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta la dependencia eclesiástica y cercanía con Tortosa.

Guarda este retablo una gran similitud con el también desaparecido retablo mayor de Cretas⁴⁸⁴ (Teruel). Su escultor Bernabé Mendoza inició las obras el 2 de enero de 1762. Se sabe que dicho Mendoza peritaba el 1768 juntamente con José Ochando el retablo de San José para la parroquia de Belmonte, curiosamente Ochando parece ser el autor del retablo mayor de la vecina población de Arnes, ya en Cataluña. Ello indica que estos escultores difundían sus diseños de un lugar a otro, y en nuestro ámbito hallamos creaciones muy similares en las tierras limítrofes de Cataluña y Aragón.

⁴⁸² TORRES MIRALLES, J., *opus cit.*, p. 223.

⁴⁸³ VILAPLANA, D., "Génesi i evolució del retaule barroc" en LLOBREGAT, E. e YVARS, J.F., *Hª de l'art al País Valencià*, vol II, València, Tres i Quatre, 1988, p. 226.

⁴⁸⁴ Foto en el archivo Camps Juan.
CAMPS JUAN, J.L., MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.H., YEGUAS I GASSÓ, J., *A costa de Cretas...la iglesia parroquial y la ermita. Dos joyas de la Corona de Aragón*, ed. Juan Luis Camps Juan, 2008.

ONDA



13 - ONDA. Iglesia. Altar Mayor

Retablo mayor de la iglesia parroquial de Onda. Foto Biblioteca Valenciana.



Foto en Biblioteca Valenciana.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN.
Primera mitad del XVIII. Desaparecido. Pinturas Evaristo Muñoz.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Onda representa en nuestro ámbito de estudio un exponente del decaimiento del retablo salomónico y la vuelta a la columna clásica. Es una pieza que solo podemos valorar por fotografía antigua. Aunque breve, Milián Boix⁴⁸⁵ hace un escueto informe sobre el retablo y deja muy claro quién fue el autor material de las pinturas,⁴⁸⁶ malogradas como el resto de la fábrica. El pintor encargado de ornar los

⁴⁸⁵ MILIÁN BOIX M., *opus cit.* "iglesia parroquial, en los intercolumnios hay buenas pinturas sobre lienzo, pero no magistrales, atribuidas a Espinosa y Zapata y que afortunadamente hemos descubierto la firma resultando ser pintadas por el ignorado pintor "Evaristo Muñoz". Año 1731. Los asuntos pictóricos son: Visitación, Anunciación, Adoración de los Reyes, Adoración de los Pastores, Asunción, Ascensión. En el segundo cuerpo es muy interesante el lienzo La Transfiguración. Mér. Art. Ext. Bajo el punto de vista de aportación a la historia de la Pintura valenciana."

⁴⁸⁶ Mundina atribuyó estos lienzos a Espinosa y Zapata, pero Milián Boix aclaró posteriormente su autoría al encontrar la firma.

casetones fue Evaristo Muñoz⁴⁸⁷ (1684-1737) artista valenciano seguidor de las corrientes decorativas introducidas en Valencia por Palomino.

Sabemos el repertorio iconográfico del retablo por Mundina,⁴⁸⁸ el cual explicó con bastante detalle esta obra, pero lo más interesante del retablo es, sin embargo, su estructura la cual corresponde a una vertiente tipológica y estética nueva que se ha denominado “barroco tardío” o “clasicista” y que se encuentra en conexión directa con las corrientes europeas, muy especialmente la italiana y francesa. Aquí observamos como ya se ha producido un proceso de depuración en la estructura arquitectónica en donde la columna salomónica ha desaparecido totalmente, siendo sustituida por elegantes columnas de fuste estriado y orden corintio. Es evidente la menor carga ornamental, con pocas figuras escultóricas y entablamentos mucho más nítidos. Este proceso de simplificación es el que observamos en el retablo del altar mayor de la ermita del Lledó de Castellón (1674), el cual siendo una enorme fábrica de estructura salomónica fue remodelado en 1766 puesto que los soportes de estípites, columnas salomónicas con emparrados, y cartelas almohadilladas con colgantes de frutas habían pasado de moda. La imagen de la titular era de tamaño mayor que el natural y atribuida por Mundina y Elías Tormo al famoso escultor Nicolás de Bussy.⁴⁸⁹

El eje central del retablo de acusada concavidad con columnas que sobresalían en contraposición a las calles laterales le otorgó a la pieza cierta movilidad

⁴⁸⁷ Sobre Evaristo Muñoz véase CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo 2, p., 205 y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, p., 387.

⁴⁸⁸ MUNDINA MILALLAVE, B., *Historia, Geografía y Estadística de la provincia de Castellón*, reedición Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Barcelona, 1988, p. 405-406.

⁴⁸⁹ SÁNCHEZ MORENO, J., “D. Nicolás de Bussy, escultor (Nuevos datos sobre su personalidad humana y artística)”, en *Anales de la Universidad de Murcia*, 1943-1944, p. 121-149.

Según Tormo y corroborado por Sánchez Moreno, Bussy también realizó la talla en piedra de la Virgen de la Asunción para la portada de la parroquia de Onda. Esta atribución es errónea porque Bussy trabajó en la segunda mitad del XVII, la realización del templo data de 1727 y su portada se le atribuye a los Ochando.

lograda a través de diversos planos y un entablamento quebrado. Entre el espacio comprendido del nicho central y las columnas del eje central se ubicaron seis esculturas. En los intercolumnios laterales había seis lienzos, de temática mariana atribuidos a Muñoz los cuales se sobreponían en sendos casetones. En el ático, muy desarrollado, se aprovechó la profundidad entre calles para insertar dos esculturas gigantes que parece nos muestran el lienzo de la Transfiguración. La obra se mantenía dentro de la corriente académica que abogaba por el retorno a las formas clásicas con absoluto predominio de lo arquitectónico sobre lo decorativo. Todo el conjunto en general resultaba elegante y esbelto en su concepción y destacaba por ser un retablo muy primerizo por lo que respecta en el preludio del rococó en los territorios castellanenses de la diócesis.



Retablo de la ermita del Salvador de Onda. Foto en biblioteca valenciana.

EL RETABLO MAYOR DE LA ERMITA DEL SALVADOR. Anónimo. 1734.
Desaparecido.

El actual templo de la ermita del Salvador fue construido en 1724⁴⁹⁰ y se fabricó este retablo diez años después en 1734.⁴⁹¹ La estructura del edificio es una capilla de una sola nave con bóveda de cañón con lunetos, coro alto a los pies y bóveda con casetones en el presbiterio, con dos pequeñas capillas laterales. Se trataba de un bello retablo de vertiente churrigueresca que hemos podido estudiar gracias a la existencia de un documento gráfico. El silencio de las fuentes no nos ha permitido obtener dato alguno que pudiera ilustrarnos sobre su autor. Sin embargo, no cabe duda que se elaboró a mediados del XVIII, cuando en nuestras tierras la decadencia del orden salomónico no era tan manifiesta como en otros lugares de la península. De hecho en esta etapa conviven varios repertorios. El gusto por lo churrigueresco seguía en boga mientras que al mismo tiempo algunos tracistas o comitentes optaban por la sinuosidad rococó o la depuración de formas como hemos visto en el retablo anterior de la parroquial de Onda. Retomando el tema de la autoría, Juan Pérez Castiel elaboró años antes un retablo que se halla en la misma línea interpretativa y morfológica para la ermita de la Sagrada Familia de la Vall d'Uxó. La comparativa de ambas obras nos lleva a especular que tal vez las trazas del retablo de Onda fueran elaboradas por Castiel o alguien vinculado a su taller.

La mazonería del retablo era estofada en oro y estaba formada por cuatro columnas salomónicas en el primer cuerpo en las que se enroscaban tallos y racimos de vid. Sobre este primer cuerpo se levantaba el ático constituido por columnas pareadas salomónicas con igual o semejante decoración de talla avolutada. Tanto en el primer cuerpo como en el ático había hornacinas que alojaban esculturas. Su estructura se organizaba a base de un banco adornado con bajos relieves de decoración vegetal, siguiéndole un alto zócalo y un cuerpo gigante salomónico más un ático con remate de frontón avolutado. Aquí

⁴⁹⁰ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 429.

⁴⁹¹ MUNDINA MILALLAVE, B., *opus cit.*, p. 414.

han desaparecido las profundas hornacinas de las calles laterales. Las esculturas aparecen suspendidas sobre ménsulas o discretos soportes.



Retablo de la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Onda. Foto biblioteca valenciana.

RETABLO CAPILLA DE LA COMUNIÓN DE LA IGLESIA PARROQUIAL.

Anónimo. Mediados del XVIII. Desaparecido.

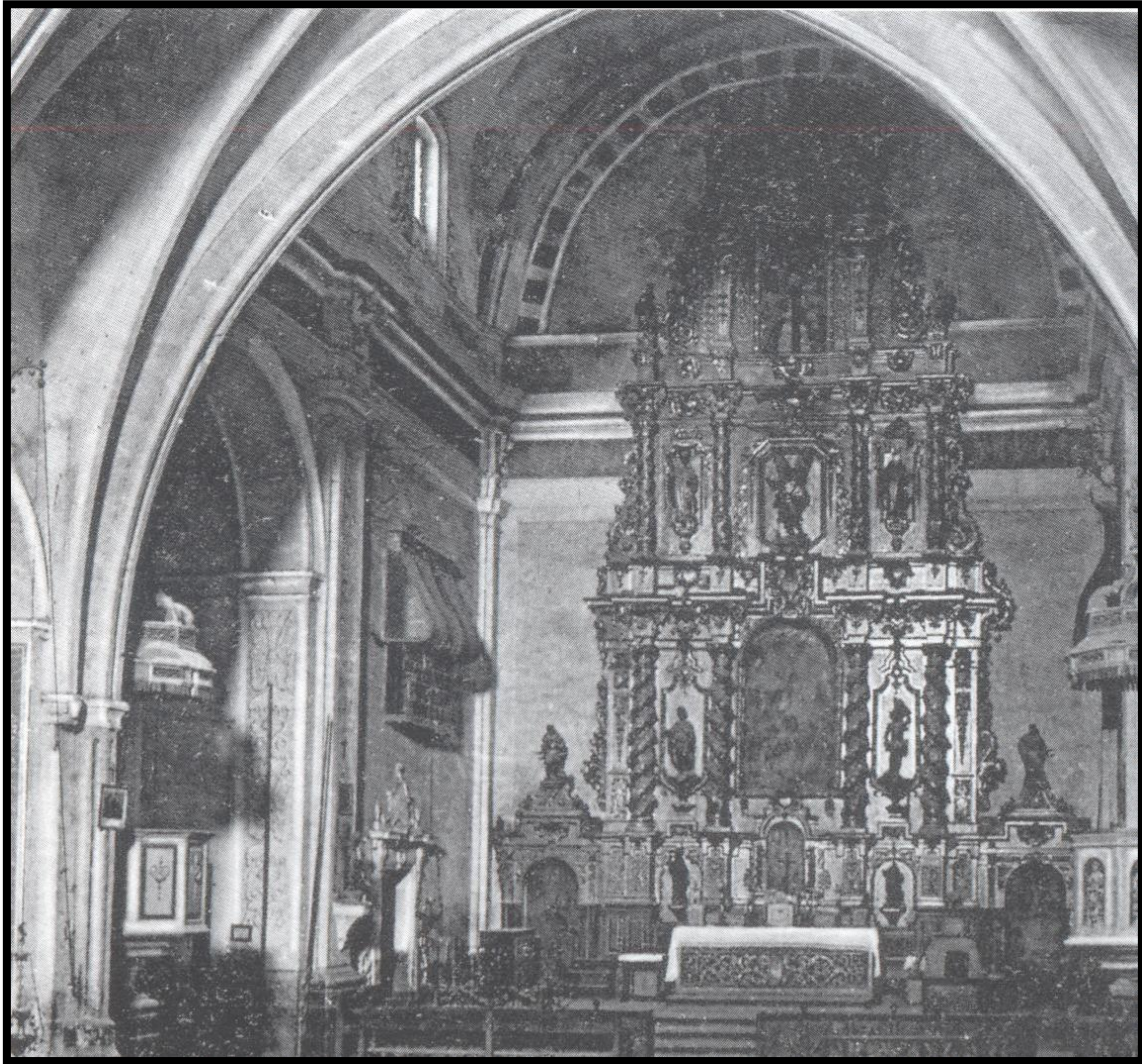
El retablo de la capilla de la Comunión de la iglesia de la Asunción de Onda, fue uno de los numerosos retablos destruidos en el periodo 1936-1939. Dada la fecha de construcción de la capilla de Comunión⁴⁹² en 1753 deducimos que el retablo es de estas fechas. Era una fábrica cuyo diseño se ajustaba a la cabecera plana de la capilla, aunque hacía avanzar ligeramente el cuerpo central procurando un juego de volúmenes de carácter netamente barroco. Estaba formado por un banco y dos cuerpos. El inferior constaba de cuatro columnas de cinco espiras cubiertas de talla y dos pilastras en los extremos. Las cuatro columnas del primer cuerpo se disponían en planos espaciales progresivamente más retrasados contribuyendo a la sensación de retablo-hornacina, tipología a la que en realidad no corresponde.

Una enorme hornacina central albergaba la escultura de la Dolorosa.⁴⁹³ Un decorado entablamento permitía sobreelevar el ático, dispuesto a manera de portada, flanqueado por aletones de tallo curvado y ornamentación vegetal. El segundo cuerpo se organizaba en torno a un lienzo de la Virgen de la Merced. Columnas salomónicas, guardapolvos cubiertos de talla y acroteras la flanqueaban. El ático era cerrado por un frontón curvo partido por golpe de rocalla y una gran guardamalleta englobaba todo el conjunto.

⁴⁹² GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 329.

⁴⁹³ MUNDINA MILALLAVE, B., *opus cit.*, p. 409.

PEÑÍSCOLA



Retablo mayor dedicado a la Virgen del Socorro de la iglesia parroquial del Socorro. Peñíscola. Foto cedida por Juan Bautista Simó.

EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL SOCORRO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA. Anónimo. 1780. Desaparecido.

El templo parroquial de Peñíscola conserva en gran parte su fisonomía medieval. Fue remodelado hacia 1690 y ampliado en el siglo XVIII.⁴⁹⁴ A día de hoy en el templo pueden apreciarse la nave medieval de arcos apuntados y capillas laterales y la cabecera barroca.

⁴⁹⁴ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 293.

Este altar mayor salomónico estaba dedicado a la Virgen del Socorro a cuya advocación está la iglesia.⁴⁹⁵ Era un magnífico retablo de considerable tamaño, de estructura de madera tallada y policromada, de complicada factura y profusamente dorado, ordenado con columnas salomónicas al estilo de los retablos de portada. Fue inaugurado en agosto de 1780 y destruido en 1936, por lo que se conoce gracias a antiguas fotografías. Su estructura era de tres cuerpos y tres calles más banco, profusamente decorado a base de la intercalación de pilastras adosadas y decoradas con grutescos, que se combinan con esculturas de bulto. Algunas de estas imágenes del desaparecido altar eran: San Roque (patrón de la ciudad), San Vicente Ferrer, San Sebastián y San Miguel.

La talla ornamental, lejos del abultamiento de los retablos de Santa María de Castellón (1697), Morella (1735) o Atzeneta (1744) era más comedida siendo su decoración de carnosa hojarasca, cartelas y paños. El repertorio decorativo era esencialmente barroco, con guirnaldas en espiral en el segundo cuerpo y estípites en el tercero. En el centro se hallaba el sagrario que rompía el banco y sobre éste una hornacina donde se concentraba la mayor carga decorativa y allí se hallaba la escultura del titular. A los lados del retablo y formando parte de éste había dos portadas que accedían al trasaltar.

⁴⁹⁵ SIMÓ CASTILLO, J. B., *Peñíscola, ciudad histórica y morada del papa Luna*, Vinaròs, 2003 y GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p., 420.



Estampa de Nuestra Señora de la Ermitana.

EL RETABLO MAYOR DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DE LA ERMITANA.

Anónimo. Siglo XVIII. Desaparecido.

En el altar mayor de la ermita se ubicaba la imagen de la Virgen de la ermitana⁴⁹⁶ a la que se atribuía haber llegado a la Península de la mano del apóstol Santiago y aparecer tras la conquista cristiana. Esta imagen se veneraba en un tabernáculo a modo de baldaquino en el que se utilizó el jaspe tortosino.⁴⁹⁷ Se trataba de una fábrica cuya estructura estaba emparentada con los baldaquinos aragoneses⁴⁹⁸ influenciados notablemente por Bernini. Este tabernáculo fue destruido en 1936 y es conocido gracias a los grabados que representan a la Virgen.

⁴⁹⁶ SIMÓ CASTILLO J.B., "L'Ermitana devoción, tradición., arte e historia en veinticinco noticias", *Peñiscola. Ciudad en el mar*, nº 72, 1986,

⁴⁹⁷ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 407.

⁴⁹⁸ BOLOQUI LAYARRA, B., "El influjo de Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1986, p. 33-64.

Era un baldaquino formado por dos potentes columnas salomónicas de mármol y orden compuesto en las que se enraizaban sarmientos y pámpanos de vid y se apoyaban en un pedestal. Sobre dichas columnas se levantaba una cúpula. En las esquinas, dos ángeles a plomo sobre el entablamento, Santo Tomás de Aquino, y sobre las volutas figuras de santos. El conjunto tenía un aspecto de ligereza y en el centro y sobre el ara estaba la titular de la iglesia. La colocación de la imagen de la Virgen flanqueada por columnas salomónicas de jaspe podría ser una alusión, según Yolanda Gil a su origen mítico compitiendo en antigüedad con la Virgen de la Vallivana de Morella en cuya portada de la iglesia debía de aparecer flanqueada por dos columnas salomónicas de piedra negra que nunca se llegaron a realizar.



PORTELL DE MORELLA



Retablo mayor iglesia parroquial.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN. Luis y Manuel Ochando. Primera mitad del XVIII. Desaparecido.

El retablo mayor de la iglesia parroquial del Portell se caracterizaba por ser una pieza elegante muestra del un barroco de transición al rococó. Se adaptaba completamente al muro arquitectónico conseguido con una acusada

concauidad en las calles laterales. Era un retablo de gran cuerpo cuyo remate superior encajaba con el muro de cierre del presbiterio. Era así pues un altar que descansaba sobre un zócalo y sobre éste se hallaba un banco cajeado en el que se situaban paneles escultóricos de bajorrelieves en los netos. Sobre el banco se inauguraba un cuerpo de tres calles y un voluminoso entablamento que permitía sobreelevar el ático flanqueado por dos machones con figuras a plomo y cerrado en semicírculo.

La calle central quedaba separada de las laterales por columnas que por su cronología más avanzada habían evolucionado hacia una simplicidad, descartando el orden salomónico. Se trataba de unos soportes nítidos en cuyo fuste se enroscaba una nutrida decoración vegetal. En el tercio inferior se disponían rocallas. En la calle central estaba el tabernáculo a modo de sencillo templete con lienzo del Salvador. Sobre éste se abría una gran hornacina con la escultura de la Asunción sobre peana de nubes y querubines. El entablamento adquiriría en esta zona un perfil mixtilíneo sobre el que descansaba San Pedro con tiara y báculo y capa pluvial coronando el remate superior. Este cuerpo venía a repetir el modelo de la iglesia parroquial de Betxí, pero aportando una mayor ligereza en los soportes.

Como en la mayoría de los retablos de los Ochando las esculturas adquirieron un magnífico porte y relevante protagonismo. En las calles laterales las figuras de Santiago Apóstol y San Marcos evangelista con el león se situaban en edículos planos sobre repisas y guardamalletas.

La decoración primaba sobre lo estructural convirtiéndose en un juego de formas asimétricas, cabecitas y querubines, golpes de hojarasca que se disponían en torno a lienzos, esculturas de bulto y relieves en los netos.

Esta magnífica pieza junto con el retablo mayor de Betxí, muestran fórmulas estructurales novedosas, adhiriéndose tempranamente al rococó, siendo Luis y Manuel Ochando pioneros en la introducción de esta nueva línea interpretativa en los retablos castellanenses.

SANT MATEU

**Retablo mayor de la iglesia arciprestal de Sant Mateu.
Foto Archivo Mas.**

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA ARCIPRESTAL DE SANT MATEU. EL RENACIMIENTO ESCULTÓRICO LLEGA AL MAESTRAT. Juan Salas, Jaume Galià y Pere Dorpa. 1557. Desaparecido.

Este retablo, desafortunadamente desaparecido en la Guerra Civil, fue, sin lugar a dudas, la gran obra del renacimiento escultórico en las tierras de Castellón.⁴⁹⁹ Su influencia fue notable, puesto que uno de los artífices de este retablo, Pere Dorpa, fue contratado posteriormente para llevar a cabo las obras de ejecución del retablo mayor de Vinaròs, así como de su mismo taller salieron, supuestamente, los retablos de La Mata y Burriana.

Ferrán Olucha Montins⁵⁰⁰ que a su vez sigue a Sánchez Gozalbo, habla de un proceso de tres autores para la total ejecución del retablo. Fue al arquitecto y escultor Joan de Salas, aragonés formado en el taller de Forment, al que los jurados decidieron en 1537 acudir, para que realizara el encargo, pero el artista murió al poco tiempo de empezar su tarea, siendo un colaborador suyo, Jaume Galià, el que retomó el trabajo. Galià era hijo de Pere Galià y según Olucha⁵⁰¹ nacido en Catí. Se sabe que muere en Sant Mateu el 21 de diciembre de 1565.

Entre los años 1516-1518 lo encontramos en Valencia como aprendiz de carpintero, trasladándose poco después a Sant Mateu donde contrajo matrimonio y tuvo cinco hijos. Su talento artístico como ebanista lo llevó a ocupar el puesto de Salas, pero catorce años después los avances no habían sido los esperados. De este modo, los miembros del jurado se percataron de que era necesario contratar un escultor más experimentado, para que elaborase los altos relieves y las esculturas. Para tal cometido, se contrató en 1552 a Pere Dorpa, maestro escultor flamenco⁵⁰² que trasladó su taller a Sant

⁴⁹⁹ OLUCHA MONTINS, F., "El retaule major de l'esglèsia de Sant Mateu, Pere Dorpa i Jaume Galià", en *actas de las terceras jornadas de hª, arte y tradiciones populares del Maestrazgo*, Sant Mateu, C.E.M., 1992, p. 133-151.

⁵⁰⁰ OLUCHA MONTINS, F., *opus cit.*, p. 137-145.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁰² GÓMEZ FERRER, M., *Sobre los inicios del escultor Pedro Dorpa en Valencia (act. 1545-1586)*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 2004.

Mateu. Se sabe que Galià y Dorpa trabajaron durante años conjuntamente pero que la mayor parte del trabajo, fundamentalmente escultórico, se debe a Dorpa, por lo que se ha considerado el verdadero artífice de este famoso y ya legendario retablo que se finalizó en 1557. Este encargo, le valió a Dorpa, para adquirir cierta fama y prestigio y elaborar así el retablo de la población vecina de Vinaròs.

Era tal la magnitud del retablo, que cubría toda la anchura de la capilla mayor y cegaba tres de los ventanales de la misma. Su estructura se conformaba en tres cuerpos horizontales más el sotabanco, ordenado con columnas de orden compuesto y fuste estriado. Verticalmente podemos hablar de tres calles, de diferente dimensión, separadas por hornacinas y pilastras acanaladas, de orden corintio. Un cordón floral, cabezas de querubines, grutescos y tondos circulares, completaban el repertorio ornamental del conjunto, que bebía del lenguaje renacentista que se estaba introduciendo de manera notable en el estilismo del siglo XVI. Aparte de la hornacina central, donde se hallaba la imagen de San Mateo, había cinco grandes escenas, otros dieciséis nichos u hornacinas de menores dimensiones que albergaban estatuas de santos y bajorrelieves en los rebancos.

El repertorio iconográfico era muy completo y se organizaba del siguiente modo: en la predela entre columnas de orden compuesto y fuste estriado en sus dos tercios superiores y talla de decoración vegetal de raigambre clásico en el inferior, se situaban en una hornacina los cuatro doctores de la iglesia (Ambrosio, Jerónimo, Gregorio y Agustín). Pilastras con motivos *a candelieri* separaban las fornículas mencionadas de dos paneles escultóricos que representaban en bajo relieve La Oración en el huerto a la derecha y La Santa Cena a la izquierda. Sobre el banco se situaba un amplio basamento decorado con guirnaldas y querubines que encuadraban unos tondos con relieves de San Lorenzo y San Vicente Mártir, así como cuatro relieves de vírgenes (Magdalena, Clara, Inés y otra sin identificar) en los espacios cuadrangulares de las calles verticales. En la hornacina principal se hallaba la imagen de San Mateo. En cada uno de los lados, separados por pilastras de capitel jónico se hallaban ocho pequeñas hornacinas -cuatro en cada lado- con las imágenes de

los apóstoles. Estos nichos enmarcaban dos grandes relieves con motivos alusivos a la vida del santo titular. El relieve de la Purísima estaba situado en el centro del segundo cuerpo, sobre la gran hornacina central que albergaba la gran escultura del Santo titular.⁵⁰³ A sus lados, entre pilastras de orden corintio decoradas con varillas onduladas y motivos *a candelieri*, se hallaban dos grandes relieves en forma de arco de triunfo y guardamalletas, con escenas de la vida de San Mateo: La Resurrección del hijo del rey Egido y La Conversión de San Mateo. Entre estos dos grandes relieves y dentro de pequeñas fornículas se hallaban diversos santos (San Sebastián, San Vicente...) y en la parte inferior, insertas en tableros cuadrangulares cuatro vírgenes.

En la parte inferior del segundo cuerpo entre pilastras con semejante decoración que las anteriores se hallaban dos bajo relieves rectangulares con escenas alusivas a la vida de San Mateo: El Sermón ante Efigenia e Hitarco y la Fiesta de San Mateo a Jesús. A los lados, dentro de pequeñas hornacinas con bóveda de pechina cuatro esculturas de santos completaban esta sección del retablo. El cuerpo superior estaba formado por el conjunto escultórico del Calvario. En los lados y situados en hornacinas con bóveda de pechinas los santos Pedro y Pablo y más abajo en relieve el *Ecce Homo* y la Magdalena. Dos grandes aletones con decoración vegetal enroscada y angelotes encuadraban esta hornacina de sección cuadrangular con frontón circular que albergaba la figura del Padre Eterno en actitud de bendecir. En los extremos y sobre frontones triangulares a modo de acroteras se hallaban dos ángeles anunciando el Juicio Final. Sobre la Crucifixión había otra hornacina con frontón triangular que acogía la figura San Juan Bautista, rodeada de cuatro ángeles músicos. En la parte inferior y dentro de pequeñas fornículas había dos santos y dos santas, y en los extremos la Esperanza a la derecha y la Fortaleza a la izquierda.

⁵⁰³ Trabajada antes de 1518, esta escultura medía 2,70 m. y la del ángel 1, 24 m. OLUCHA MONTINS, F., *opus cit.*, p. 140.

Desde su ejecución siempre fueron sobresalientes los calificativos que se le otorgaron. “Sin rival en la región” lo reseña Elías Tormo en 1921⁵⁰⁴ y “soberbio altar de una tan primorosa ejecución escultórica que deja suspenso el ánimo admirándole”, lo evalúa Sánchez Gozalbo.⁵⁰⁵ A tal caso, conviene citar la descripción que hizo del mismo, Mosen Milián Boix en el Inventario Monumental Dertusense.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ TORMO, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Guías Calpe, Madrid, 1923, p. 21.

⁵⁰⁵ SÁNCHEZ GOZALBO, A., “Arte en San Mateo. El altar de la Pasión”, *B.S.C.C.*, Castellón, 1927, p.161.

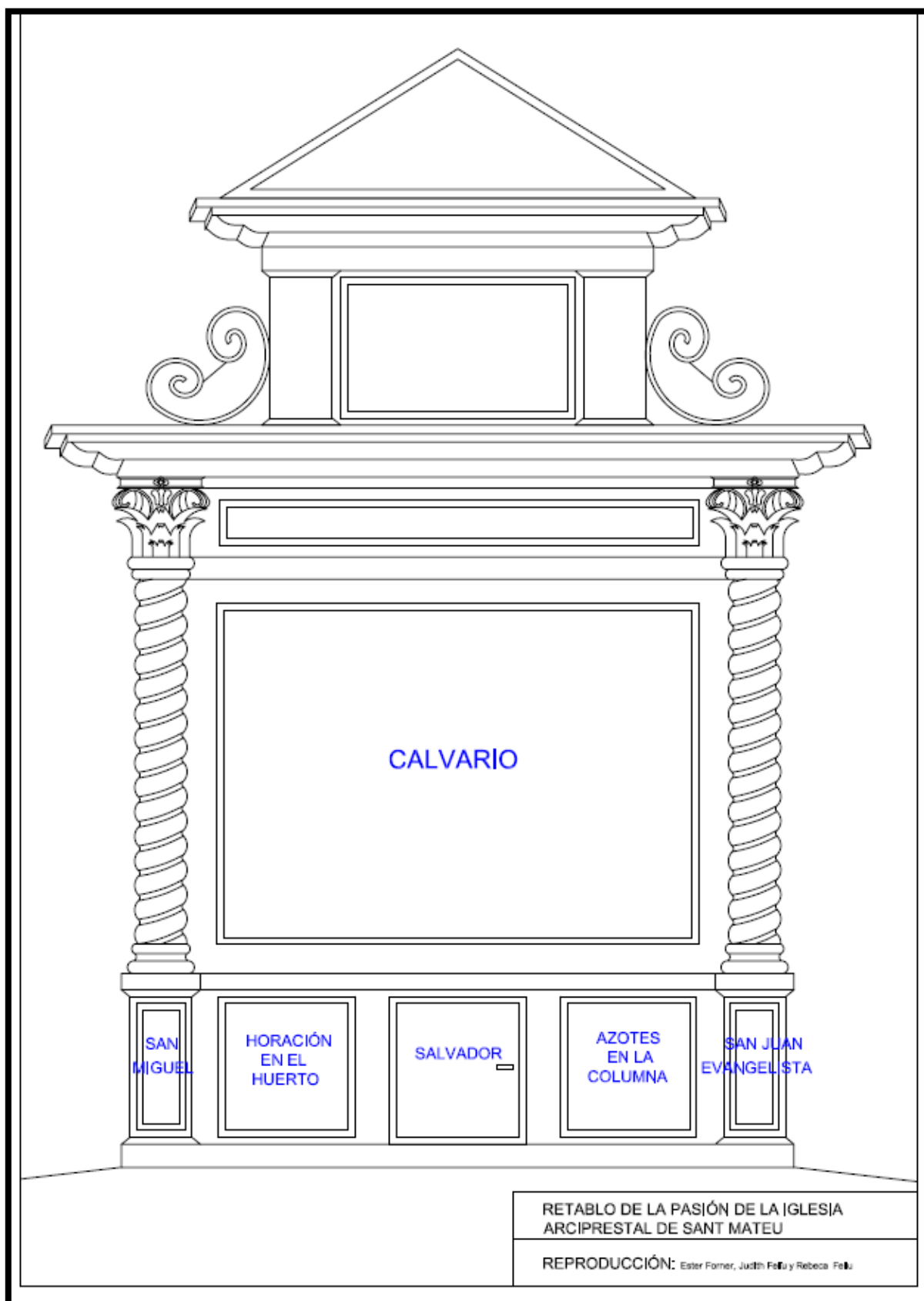
⁵⁰⁶ MILIÁN BOIX, M., *Inventario Monumental Dertusense*, Diputación de Castellón, Castellón, 2013, p. 273.



Retablo de San Martín de Segorbe.



Pintura del Calvario que se hallaba en el centro de la composición del retablo.



EL RETABLO DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA IGLESIA ARCIPRESTAL DE SANT MATEU. Anónimo. 1618. Desaparecido.

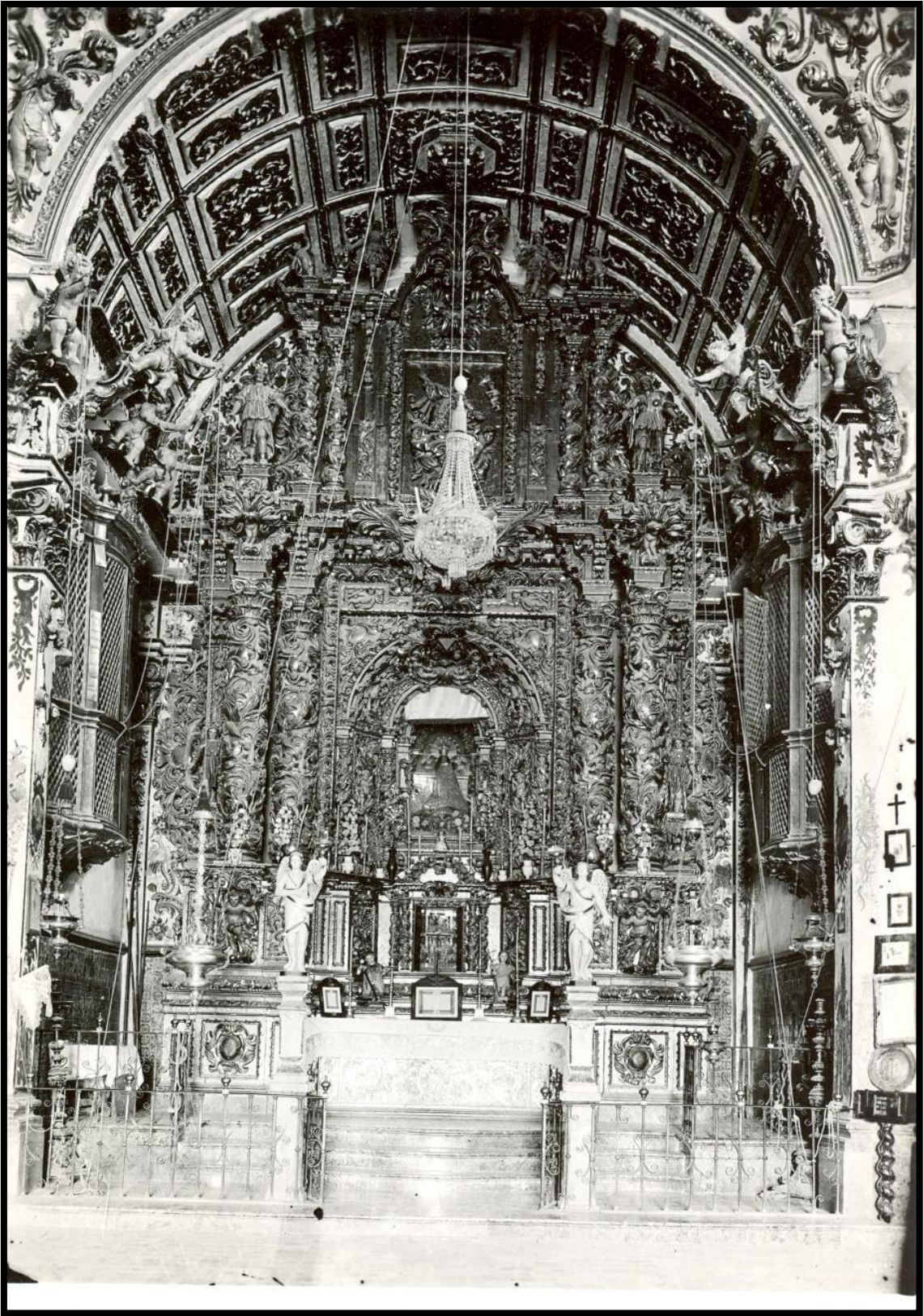
Retablo ubicado en la antigua capilla del Santísimo o de la Pasión en la arciprestal de Sant Mateu. Se conoce su existencia por Sánchez Gozalbo⁵⁰⁷ quien hizo una extensísima y pormenorizada descripción del altar. Vamos a exponer pero menguado, el discurso de Gozalbo, recogiendo solo aquellos elementos que puedan resultar de nuestro interés.

Por lo que respecta al análisis formal de la obra, siguiendo a Sánchez Gozalbo, diremos que era un retablo del seiscientos que se construyó expresamente para decorar la capilla de la Pasión, la última del lado de la Epístola. El altar se componía de una pintura sobre lienzo que representaba el Calvario flanqueada por dos columnas estriadas y helicoidales, y de cinco pinturas sobre tabla, tres que constituían la predela y dos laterales que encajaban en las basas de las columnas. El Calvario presentaba a Cristo agonizante en la cruz, con la cabeza inclinada y coronado de espinas. A su izquierda San Juan, con túnica amarilla y manto rojo. Arrodillada a los pies del santo, la Magdalena que recogía la sangre que caía del cuerpo de Cristo. A la derecha de Cristo, la Virgen y las dos Marías. María con túnica roja y manto azul. María Salomé con túnica amarillenta y manto rojo y María Cleofás, en último término, vestía túnica violeta y manto azul. Formaban la predela tres pinturas sobre tabla. La tabla central servía de puerta corredera del sagrario y tenía una pintura del Salvador. Esta tabla medía 0,64 X 0,59. La Oración en el Huerto se hallaba representada en la tabla del lado del Evangelio. Siguiendo a Gozalbo en su descripción se veía a Cristo en actitud orante, mirando al ángel que llevaba un cáliz en las manos. Los apóstoles Pedro, Juan y Santiago dormían entre tanto. Su tamaño era de 0,61 X 0,59 centímetros. Del lado de la Epístola tenemos otra tabla que representaba la escena de los Azotes en la columna. Cristo atado a la columna era azotado por un sayón, mientras otro observaba desde un segundo plano. Un fondo muy tenebroso completaba la escena que de por sí era escabrosa. La

⁵⁰⁷ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Arte en San Mateo: el altar de la Pasión*, B.S.C.C., Castellón, 1927, p. 161-171.

oscuridad de la tabla venía determinada por la pátina y la falta de limpieza. Sus medidas coincidían con las de la tabla anteriormente descrita. Completaban el bancal otras dos tablas de las basas de las columnas laterales. La del Evangelio presentaba a San Miguel cubierto de armadura color pardo, manto rojizo y alas grisáceas. A sus pies el demonio, casi negro y apariencia grotesca. El fondo de la tabla, apunta Gozalbo que era muy oscuro, probablemente también por los residuos de suciedad. Sus dimensiones eran de 0,61 X 0,27 centímetros. La tabla de la Epístola presentaba a San Juan Evangelista con túnica colorada, el blanco cordero y la cruz. El fondo, también muy oscurecido permitía visualizar el paisaje. Sus medidas eran las mismas que su tabla melliza. Las cinco tablas que componían el retablo parece que eran de la misma técnica y rigor compositivo, aunque Sánchez Gozalbo resolvió que se trataba de un trabajo elaborado por manos distintas a las que ejecutaron el lienzo central del Calvario.

Compositivamente era una obra de líneas clásicas que constaba de un solo cuerpo de orden compuesto con dos columnas estriadas y helicoidales que sostenían un tímpano. Es un retablo que se hallaba en la misma línea interpretativa que otras obras de gran envergadura como el retablo del presbiterio del Patriarca de Valencia o el retablo de San Martín de Segorbe.



Retablo mayor de la ermita dels Àngels de Sant Mateu.



Retablo actual de la ermita dels Àngels de Sant Mateu.

EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA ERMITA DELS ANGEL. Lázaro Catani. 1692-1693. Desaparecido.

Un documento hallado en el notario Vicente Alberó del archivo eclesiástico de Morella,⁵⁰⁸ nos sitúa a Vicente Dols en Sant Mateu en el año 1685. En este documento el escultor se comprometía a realizar el retablo mayor de la ermita dels Angels de la población. Finalmente Dols no pudo ejecutar el retablo por motivos que desconocemos, si bien por las mismas fechas, el artista se hallaba trabajando en el retablo mayor de Santa María de Morella,⁵⁰⁹ y pudo ser que por un exceso de trabajo tuviera que eludir el compromiso sanmatevano. En una visita pastoral en 1686, el obispo Severo Tomás Auter, manifestó la necesidad de construir un retablo que decorase el altar mayor del santuario, el cual quedaba bastante parco en decoración. Finalmente se confió el trabajo a Lázaro Catani.⁵¹⁰ No tenemos noticia de este escultor, aunque por su apellido podemos deducir que era italiano y que con toda probabilidad siguió las trazas de Dols para la ejecución de la obra.⁵¹¹ Encontramos a este escultor en 1695 trabajando en la iglesia del Lledó de Castellón. Su cometido era recomponer las nubes del trono de la Virgen y trazar unas nuevas cartelas para el retablo que proyectó Pedro Ebrí.⁵¹²

Un documento extraído del libro mayor de la caja del clero local⁵¹³ de Sant Mateu, es la única noticia que aporta luz respecto a las condiciones del

⁵⁰⁸ Documento reproducido en BETÍ BONFILL, M., *San Mateo, Benifazá y Morella (notas históricas)*, edición, notas e índices de Eugenio Díaz Manteca, Castellón, 1977, p. 70.

⁵⁰⁹ Ejemplar debidamente conservado.

⁵¹⁰ BETÍ BONFILL, M., *opus cit.*, p. 71.

⁵¹¹ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Castellón, 2004, p. 416.

⁵¹² SÁNCHEZ GOZALBO, A., *La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el escultor Pedro Ebrí*, Castellón, B.S.C.C., 1949, p. 105.

⁵¹³ Documento reproducido en BETÍ BONFILL, M., *opus cit.*, p. 71. *Día 23 de diciembre 1690:*

“Sia a tots notori que yo Lázaro Catani, escultor, de la vila de Castelló de la plana habitador, atrobat perçonalment en la present vila de Sent Matheu, Gratis, etc., confesé hauer hagut y rebut realmet y de contant de Phelip Vilanova y Juan Vilanova, den Jaume, llauradors, Jurats de la present vila de Sent Matéu, y en dit nom de Jurats Administradors de Nostra Señora dels Angels, y de misser Carlos Gavaldà, Clavari de dita Nostra Señora, presents, etc., huyt centes

contrato con Catani. Cinco años después de que Dols se comprometiera a elaborar el retablo, hallamos este documento que indica que otro escultor, de nombre Catani, afirma haber recibido una cantidad de dinero en presencia de varios testigos por la ejecución del altar mayor de la ermita del Àngels. La posibilidad de Dols quedaba ya totalmente desestimada.

A causa de la guerra de Sucesión y de las cuantiosas deudas que pesaban sobre la administración, el dorado del retablo no se llevó a cabo hasta 1726, 36 años después del contrato de Catani. En un primer momento, se acordó dorar solo la hornacina de la Virgen de cuyos gastos se hizo cargo, en gran medida, el lugarteniente y gobernador de la vila, oriundo de Sant Mateu, Benito de la Figuera y Calatayud. Éste hizo una donación de 90 pesos y la administración pagó el resto. En 1727 se acordó dorar el resto del retablo, por lo que la administración tuvo que aportar 100 libras, confiando en la buena voluntad del pueblo para aportar -no sabemos cantidad- lo que quedaba para saldar el pago. Las actas municipales de la época constatan que algunos devotos aportaron dinero para sufragar los gastos del dorado.

El retablo era una notable pieza de orden salomónico, la cual mantenía un doble piso de hornacinas en la calle central que se elevaba sobre el tabernáculo hasta romper el entablamento. Este retablo seguía una línea interpretativa muy acorde a modelos muy divulgados y que tuvieron muy buena acogida, como es el caso de los retablos de la Asunción de Catí (1681), el de la Virgen del Llosar de Vilafranca (1703) y el de la Virgen del Socorro de Peñíscola (1780). Todos ellos de trazas muy parecidas.

La documentación gráfica nos permite elaborar una somera descripción del retablo. Era una fábrica adaptada al marco arquitectónico pero de perfil mixtilíneo. Tenía zócalo, banco y dos cuerpos, ejerciendo el segundo a la vez

y denou lliures per lo primer cost y consert del Retaule magor que he fet per a dita Nostra Señora dels Angels y les demes tresentes y denou lliures de dita moneda a compliment de les desus dites huyt centes y denou lliures per les millores que he eixecutat y son atrobades en dit Retaule segons judicatura de mestres experts. Actum Sancti Mathei etcetera. Testes sunt Juseph Tarrago, llaurador y Pere Sobirats, teixidor de llana, de Sent Matheu habitants."

de ático. La calle central estaba separada de las laterales por columnas salomónicas de capitel compuesto y fuste con guirnaldas de hojas enroscadas y racimos de vid. La figura de la Virgen dels Àngels se situaba en la hornacina principal. Los extremos de las calles laterales estaban flanqueadas por aletones de decoración vegetal.

En altura se componía de un elevado zócalo sobre el cual había un banco cajeadado en diversos planos y ángeles en los netos y que se rompía a causa del tabernáculo el cual tenía forma de templete con columnas salomónicas. Un amplio entablamento, quebrado con varios planos, separaba el primer del segundo cuerpo. La fórmula empleada del remate superior del ático repetía el mismo esquema de columnas salomónicas y se cerraba con un frontón curvo partido por golpe de rocalla. Cuatro acroteras con figuras de ángeles completaban el conjunto.

En esta fábrica comprobamos como la decoración adquiere paulatinamente un ritmo más nervioso, ofuscante y abigarrado donde las líneas arquitectónicas van ocultándose bajo la espesa capa vegetal. Se introducen, como en otros retablos figuras de santos y ángeles a plomo sobre las columnas.

Un incendio accidental la noche del 12 al 13 de diciembre de 1918, no dejó rastro de la pieza, de la cual solo quedan testimonios fotográficos. Fue tal la voracidad del incendio que incluso se desplomaron los techos y quedó calcinada la antigua imagen de la Mare de Déu dels Àngels.⁵¹⁴ La noticia fue notable ya que tuvo eco en el diario el Heraldo de Castellón, del sábado 14 de diciembre de 1918, número 922. El retablo, era, sin duda, un gran ejemplar escultórico, al más puro estilo churrigueresco.

⁵¹⁴ Sobre la imagen dels Angels véase SALES FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal castellonense destruida en 1936*, Sueca, 2000 y PASCUAL MOLINER, V., *Tresors amagats, les ermites de Castelló*, Diputació de Castelló, Castelló, 1997, p. 119.

TRAIGUERA

Retablo mayor de Traiguera. Foto cedida por Joan Ferreres i Nos.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE TRAIQUERA. Manuel Ochando de Almassora. Segunda mitad del XVIII. Desaparecido.

El retablo de la iglesia parroquial⁵¹⁵ de Traiguera supone una de las mejores fábricas en su género y modelo del último barroco en las tierras más septentrionales de la provincia de Castellón y ejemplo del trabajo de los Ochando.⁵¹⁶ La desaparición asimismo del archivo parroquial en el periodo de 1936-1939, ha impedido el conocimiento detallado de la realización de esta obra. A pesar de todo podemos elaborar un estudio tras haber localizado una antigua fotografía del mismo.

El retablo era un enorme conjunto cuya mazonería de gran carga decorativa había abandonado la columna salomónica, obteniendo mayor importancia el cuerpo central. En alzado el retablo presentaba un alto banco donde se situaba el sagrario ocupando toda su altura y llegaba hasta el primer cuerpo. Sobre el banco se situaba un enorme cuerpo de cinco calles y remate. El cuerpo principal se articulaba mediante cuatro potentes columnas y dos edículos en los extremos que se adaptaban al ábside poligonal del presbiterio, a modo de prolongación del retablo. Con ello se potenciaba la unificación de todo este cuerpo a manera de friso corrido. Los soportes en esta pieza habían evolucionado con una vuelta a la simplicidad, de modo muy original introduciendo guirnaldas enroscadas sobre un fuste liso, motivo decorativo muy similar al empleado en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Nules, fábrica que es atribuida⁵¹⁷ también al trabajo de los Ochando.

El primer cuerpo se organizaba en torno a una hornacina en cuyo interior estaba la imagen de bulto sobre peana de la Asunción. Coronaba la fábrica un remate que repetía el perfil mixtilíneo del primer cuerpo, con alto relieve de la

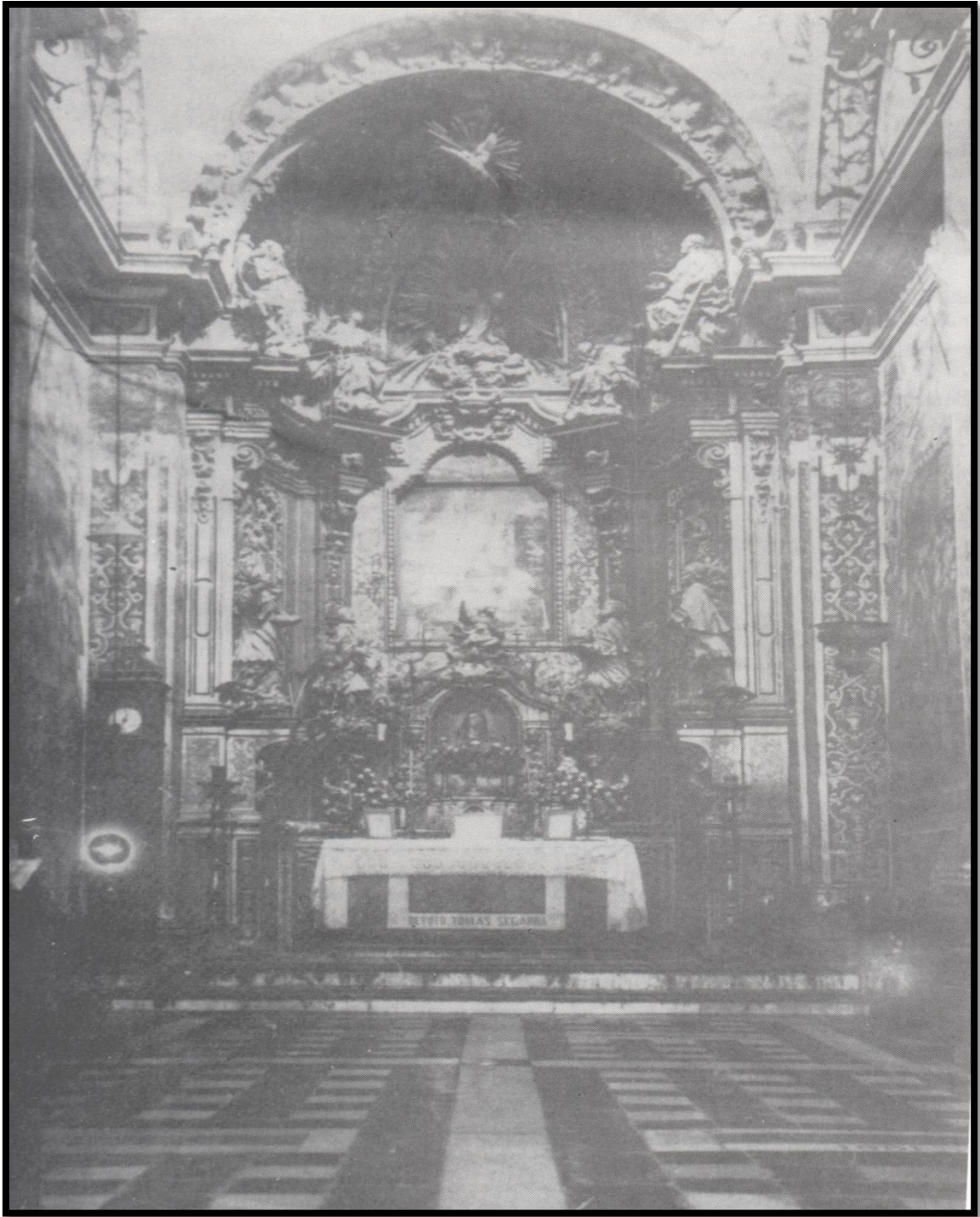
⁵¹⁵ FERRERES I NOS, J.; LLATGE I BASET, D., "Traiguera historia documentada", *C.E.M.*, nº 6, Traiguera, 1986.

⁵¹⁶ OLUCHA MONTINS, F., "Unes notes sobre els escultors Ochando", *C.E.M.*, boletín 49 y 50, p. 73-84

⁵¹⁷ OLUCHA MONTINS, F., *opus cit.*

Coronación de la Virgen y grandes figuras de bulto redondo sobre voladas cornisas.

Era una pieza de vertiente borrominesca cuya estructura adoptaba un movimiento que se conjugaba con una nutrida decoración tallada que cubría las columnas, los frisos y los arcos de las hornacinas. La incorporación de guardamalletas en los edículos servía para albergar piezas escultóricas de bulto. Era sin género de dudas un retablo eminentemente escultórico y pone de manifiesto el magnífico quehacer de los Ochando.



Retablo mayor del santuario de la Font de la Salut. Traiguera. Foto cedida por Joan Ferreres i Nos.

EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA FONT DE LA SALUT.

Francisco Esteve y Antonio Salvador. 1716-1740. Desaparecido.

El santuario de la *Mare de Déu de la Font de la Salut* de Traiguera es un complejo organismo arquitectónico, construido a través de varios siglos. Sus continuas modificaciones desde sus orígenes, han supuesto un continuado cambio de los elementos decorativos que conformaban el templo, lo que hace sospechar que diversos retablos debieron de formar parte del repertorio estético y devocional. De estos retablos disponemos de pocos datos. Una referencia de Prades⁵¹⁸ hace alusión a la existencia de un retablo medieval. Una licencia del ordinario en el año 1438 da permiso para levantar una capilla con campana y retablo y poner en él la santa imagen de la Virgen de la Font de la Salut. La cita textual dice así: “Que tuviese a bien de concederles licencia para edificar una iglesia, y poner en ella una campana, y alçar un retablo, y poner en el dicha imagen hallada en el Valle dicho ya el milagro, junto a la fuente dicha de la Salud.”

El hallazgo de la Virgen hacia el 1384 supuso la construcción de una capilla de reducidas dimensiones que se vio ampliada en una reforma gótica en 1439. Esta reforma coincide con la etapa de esplendor de Traiguera y también de todo el *Maestrat* debido al desarrollo de la ganadería y la exportación de la lana. Es en este siglo, cuando se institucionaliza el culto a la Virgen. En Vinaròs y en otras poblaciones de la comarca, va a ser en este periodo, cuando empieza a adquirir clamor la advocación a *la Mare de Déu*. Esta advocación, muy a menudo, iba acompañada del hallazgo casual de una imagen cuyos milagros siempre eran atribuibles a la Virgen.

En 1716 se termina la ampliación barroca y con ella se consolida la estructura arquitectónica del santuario. A partir de entonces asistimos a un importante proceso decorativo del conjunto interior de la iglesia. Siguiendo los cánones estilísticos del XVIII, la inversión decorativa se hizo siguiendo las pautas del

⁵¹⁸ PRADES, J., *Historia de la Adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud, dirigida al Rey Don Felipe II, Nuestro Señor y al Príncipe su único hijo y natural heredero, señor también Nuestro*, Valencia, imprenta Felipe Mey, 1956, p. 420.

estilo barroco. Se conoce la existencia de dos retablos por antiguas fotografías. Si seguimos a Orellana éste nos manifiesta que Francisco Esteve, *El Salat*, realizó en compañía de Antonio Salvador, *El Romano*, el retablo mayor del santuario. No menos interesante debía ser el retablo del camarín, pero del que nada se puede aportar. Sin embargo, aunque escasas, existen algunas noticias del retablo del presbiterio que a continuación detallamos. Si seguimos a Ferreres i Nos y a Llatje i Baset,⁵¹⁹ podemos recoger una cita textual de Narciso Camos que describe muy someramente el retablo.

“Magnífico retablo de admirable talla”,⁵²⁰ lo califica Sarthou Carreres. Marco Antonio de Orellana⁵²¹ hace breve alusión de los artífices de la obra. Fueron, como ya hemos apuntado, Francisco Esteve y Antonio Salvador. El primero nació en Valencia en 1682 y era conocido popularmente por el nombre de *el Salat*. Conocidas obras suyas son la del convento de las monjas de Belén y la del convento del Corpus Christi de Valencia. Murió en 1766 a los 84 años de edad. El también valenciano Antonio Salvador era escultor y arquitecto. Nació en 1685 y era conocido por *el Romano*, debido a su larga estancia en Roma, en donde dejó numerosas obras. En 1717 estableció su obrador en Valencia donde conoció a Esteve y empezaron a trabajar conjuntamente. Por lo tanto la fecha de ejecución del retablo de la Font de la Salut, debemos de situarla a fecha posterior de 1717, momento en que ambos artistas empiezan a colaborar. Ambos escultores fueron nombrados académicos de mérito en la sección de escultura de la Academia de Santa Bárbara de la ciudad de Valencia (1753-61). Con su contratación pasaban a intervenir en el santuario algunos de los más aventajados artífices del momento, de ahí se explica el avanzado diseño del retablo. Respecto al santuario, éste estaba terminado en

⁵¹⁹ FERRERES I NOS, J., LLATGE i BASET, D., “La Font de La Salut”, *C.E.M.*, Traiguera, 1992, p. 78. “Su retablo no muy grande, pero muy bien labrado, y de linda escultura, según la disposición de su capilla que está en su presbiterio, siendo más pequeña que la nave de la iglesia pide. Es todavía toda pintada.”

⁵²⁰ SARTHOU CARRERES C., *Geografía general del Reino de Valencia*, Caja de Ahorros y Monte de piedad de Castellón, Castellón, 1989, p. 865.

⁵²¹ ORELLANA, F., *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, p. 375-378.

1716 y en 1736 debieron de realizarse las pinturas de la capilla mayor y el camarín, atribuidas con muchas reservas a Eugenio Guilló,⁵²² y en fecha posterior y de otra mano se realizaron las pinturas de la nave del templo, el crucero y cúpula.

Coetáneo o posterior a las pinturas era el retablo el cual presentaba una hermosa mazonería protorrocócó, de planta mixtilínea que se adaptaba a la curvatura del presbiterio. Era un retablo camarín de un gran cuerpo y un remate o coronamiento que encajaba con el arco del ábside semiesférico. El sagrario o tabernáculo con un lienzo de la figura del Salvador se disponía en una zona intermedia entre el banco y el cuerpo principal por lo que servía de nexo o elemento integrador. Se trataba de una fábrica que carecía de exigencias arquitectónicas, siendo sus soportes discretas ménsulas, pilastras adosadas al muro, y un acusado entablamento que se perdía entre la decoración. Ésta lo inundaba todo y primaba sobre lo estructural convirtiéndose en un juego de formas asimétricas, aristadas, cabecitas y querubines, tarjas vegetales que se disponían en torno a lienzos, esculturas de bulto y relieve de la Virgen sobre nubes. Coronaba el retablo el símbolo del Espíritu Santo. Los creadores de este retablo eran sin género de dudas unos artífices cualificados del último churrigueresco que mantuvieron su evolución hacia formas rococó.

⁵²² MIR SORIA, P., *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*, Antinea y Ayuntamiento de Vinaròs, 2006, p. 290-308.

VILA-REAL

Retablo de la iglesia del convento del Rosario.

EL RETABLO MAYOR DE LA ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO. Anónimo. Primera mitad del siglo XVII. Desaparecido.

Cuando los franciscanos descalzos se instalaron en Villareal a finales del siglo XVI se les cedió una ermita dedicada a la Virgen del Rosario. En esa ermita empezaron entre 1578-1580 las obras del convento convirtiéndose así la primitiva ermita en iglesia conventual en cuyo presbiterio se hallaba el retablo barroco que nos ocupa.

Era una fábrica de planta rectilínea ceñida al muro y se elevaba sobre un alto zócalo donde se insertaba la mesa del altar. Sobre un basamento se disponía el sagrario que rompía el banco hasta llegar a la calle central donde se abría una amplia hornacina con la imagen de la titular. Los elementos definidores de su arquitectura eran cuatro columnas corintias de fuste liso y tercio inferior decorado. Un amplio entablamento quebrado daba paso al ático que albergaba un lienzo y era cerrado con frontón curvo partido. Dos puntas de diamante en los extremos completaban el conjunto. En cuanto a la decoración ésta era subsidiaria de la arquitectura y en ella predominaba la geométrica. Prescindiendo de lo escultórico, la estructura arquitectónica del retablo encuadraba perfectamente con el denominado Barroco purista y está en la misma línea interpretativa que el retablo de la ermita de San Isidro y San Pedro de Castellón. Se trata de fábricas de raigambre clasicista, de proporciones alargadas y superficies planas, líneas depuradas y lenguaje clásico en los órdenes. El retablo del Santísimo Cristo de Sant Mateu se halla también en la misma línea de barroco desornamentado.



Retablo de la ermita de Nuestra Señora de Gracia.

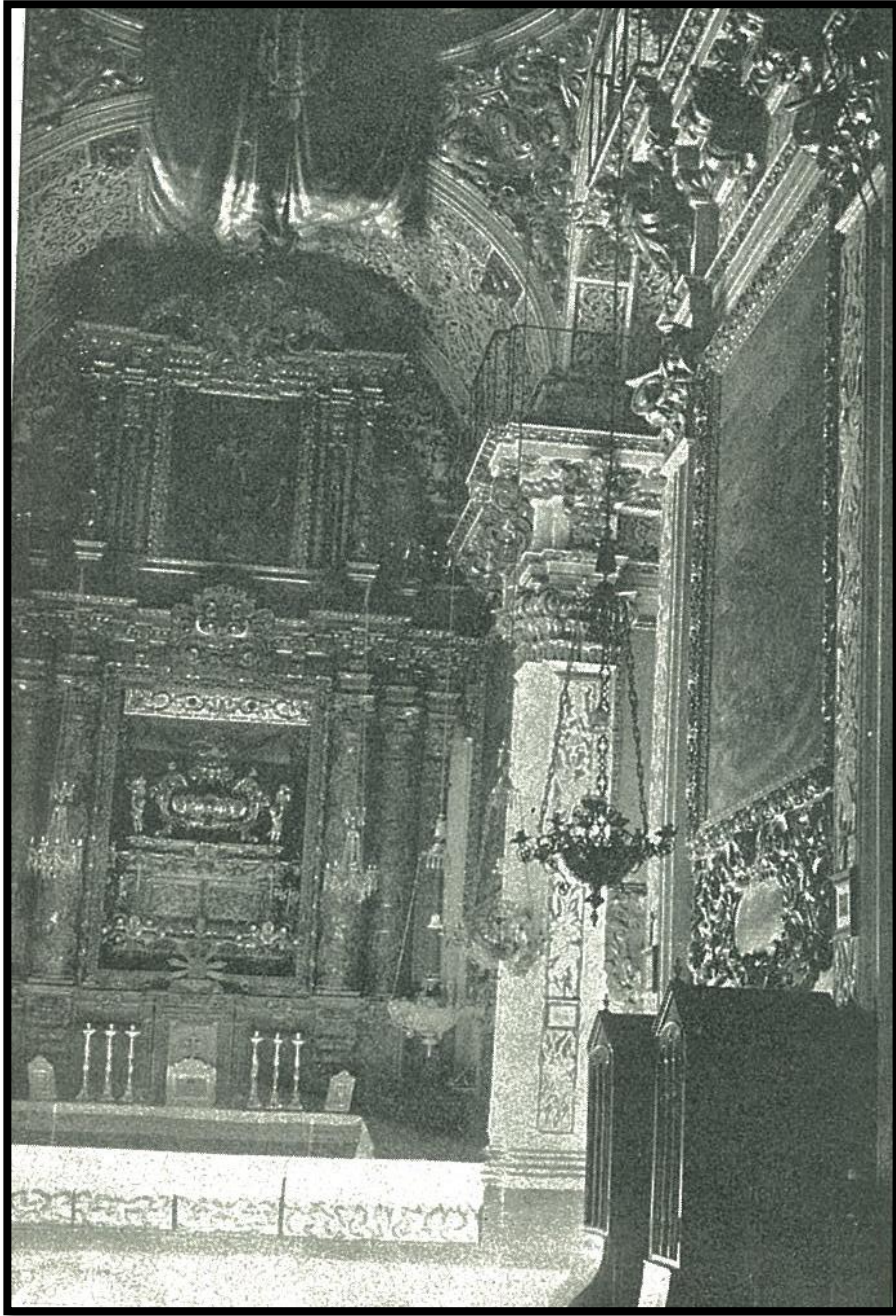
EL RETABLO MAYOR DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA.

Anónimo. Primera mitad del siglo XVII. Desaparecido.

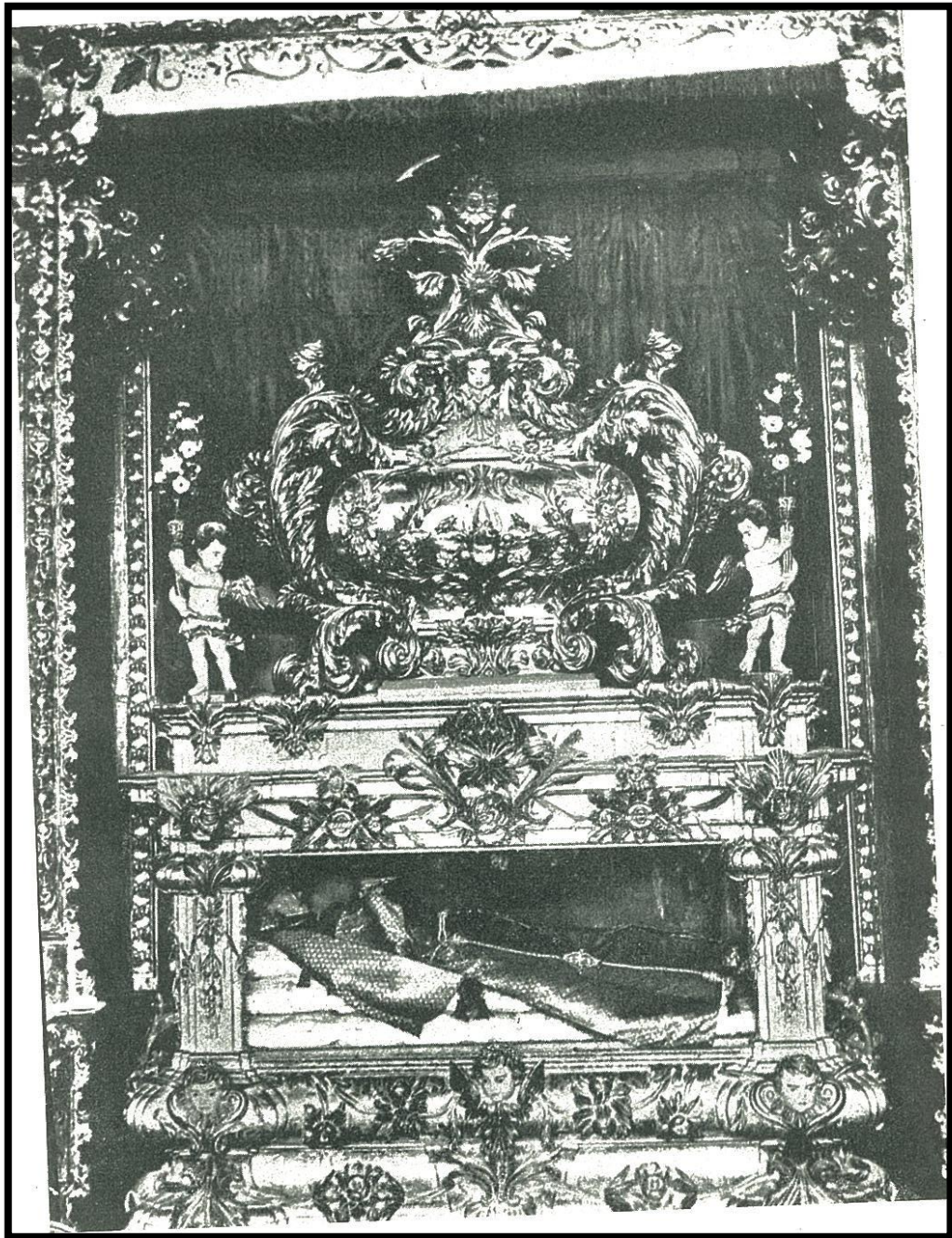
Se trataba de un retablo de ascendencia renacentista cuya estructura se articulaba sobre un basamento, un banco, un cuerpo hexástilo articulado mediante columnas de orden corintio y ático triple. Era un retablo mixto que combinaba la pintura y la escultura, de planta recta adaptada al testero de la cabecera del templo. El progresivo volumen de las columnas creaba un tenue efecto claroscuro que realzaba el módulo central a modo de hornacina que servía para albergar la escultura de la Virgen de Nuestra Señora de Gracia. En las calles laterales la división se hacía por fines listeles debida a la necesidad de adaptarlas a los lienzos. La separación entre el cuerpo bajo y alto se logró mediante un entablamento decorado con motivos a candelieri sobre el que

volaban dos frontones curvos recorridos por dentellones y en el que quedaban suspendidos cuatro querubines. El triple ático era como un segundo cuerpo ligeramente reducido y constaba de tres cajas cerradas con frontón curvo partido. El resto del programa iconográfico era también pictórico, excepto la calle central. Los módulos laterales del ático eran más pequeños y quedaban ligeramente rehundidos entre el módulo central y la estatua del centro.

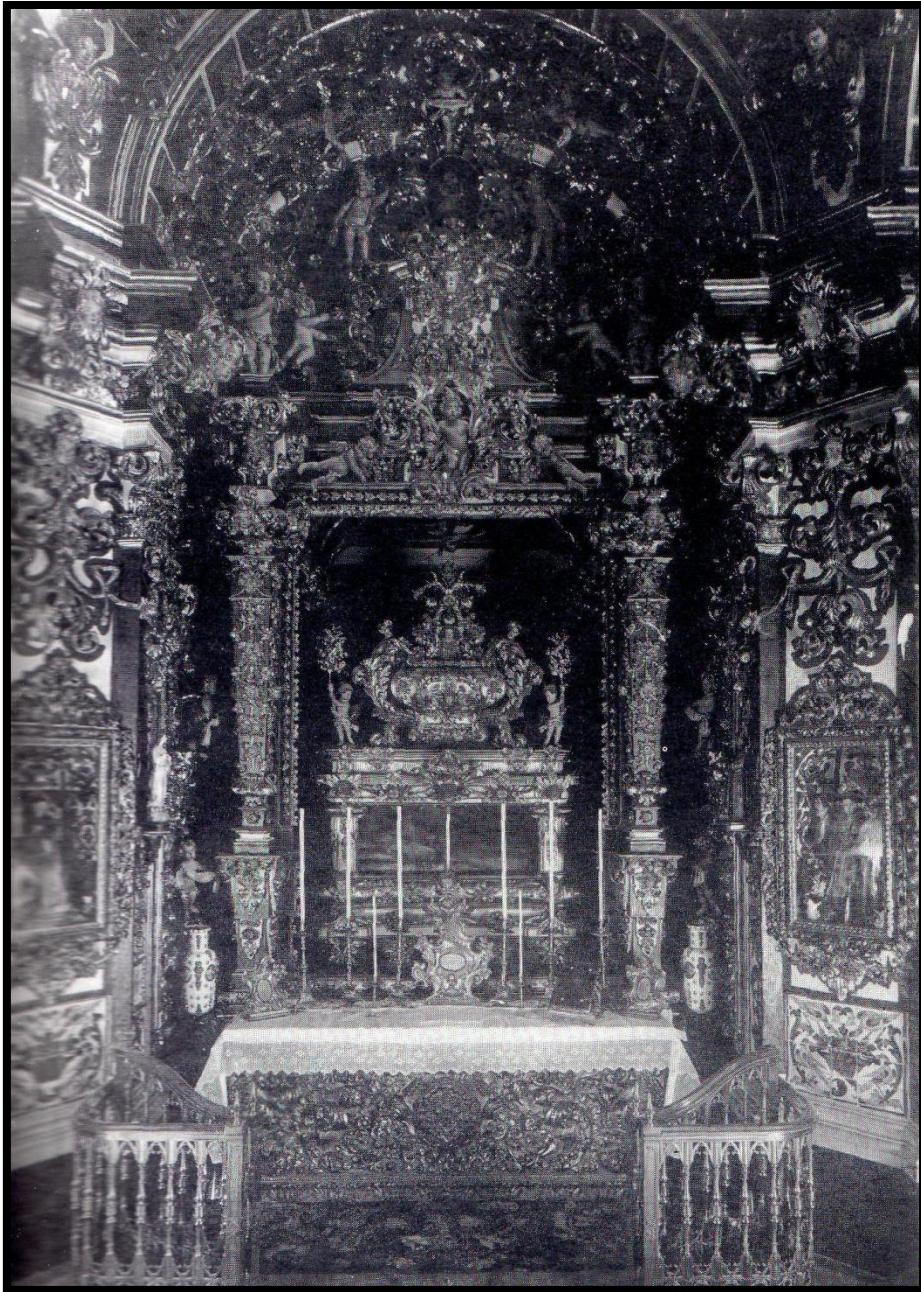
Podemos emparentar este retablo con el de la ermita de San Vicente de Lluca. En ambos casos hay claras evidencias de tradición manierista, como la claridad estructural de calles, el uso de la columna y el lenguaje clásico en los órdenes arquitectónicos, los recuadros con pinturas, las hornacinas para las esculturas y la decoración de grutescos y guirnaldas, pintadas o en relieve.



Capilla de San Pascual. Foto Sarthou.



Retablo del camerino real y sepulcro de San Pascual. Foto Sarthou.



Retablo del camerino real y sepulcro de San Pascual. Foto Sarthou.

EL RETABLO DEL CAMERINO REAL Y SEPULCRO DE LA CAPILLA DE SAN PASCUAL. Anónimo. Último tercio del siglo XVII. Desaparecido.

El convento y la capilla de nuestra señora del Rosario de Villarreal fueron incendiados y derribados durante la pasada Guerra Civil, conservándose solo algunos restos en el convento ocupado actualmente por una comunidad de clarisas junto a la moderna basílica de San Pascual.

En el convento de nuestra señora del Rosario murió San Pascual Baylón, beatificado en 1618 y canonizado en 1690, lo que generó una ola de devoción hacia este santo, incorporando al santoral tradicional una nueva advocación que se popularizó con el impulso dado a las cofradías.⁵²³ Una vez fue San Pascual beatificado se pensó en construir una capilla para su culto y para albergar su cuerpo.

El análisis de este retablo al que solo podemos aproximarnos a través de antiguas fotografías debe de ir acompañado de la profusión decorativa de raigambre castellana que inundaba el espacio de dicha capilla. Gil Saura⁵²⁴ atribuye la intervención de clientes y promotores de distintas procedencias lo que llevó a un barroco “foráneo” según Elías Tormo quien emparentó la capilla con el churrigueresmo importado de Castilla. Sarthou⁵²⁵ en su estudio de la capilla la consideró “la cuna del churrigueresmo valenciano”.

En esta línea interpretativa se realizó el retablo camarín de San Pascual con sendos estípites monumentales que flanqueaban el sepulcro donde descansaban los restos mortales del santo dentro de una urna regalada para las fiestas de canonización en 1691. El sepulcro solía estar oculto por un lienzo corredizo que representaba a San Pascual adorando la Eucaristía. El retablo era además transitable pues a ambos lados del sepulcro había dos escaleras que conducían a un suntuoso camarín, verdadera maravilla, en palabras de Sarthou,⁵²⁶ del siglo XVII.

La traza estaba inmersa en el campo de la escenografía y participaba del decorativismo teatral de la capilla. Esta fábrica era a su vez un retablo-sepulcro resultando la urna el foco convergente de su arquitectura definida por

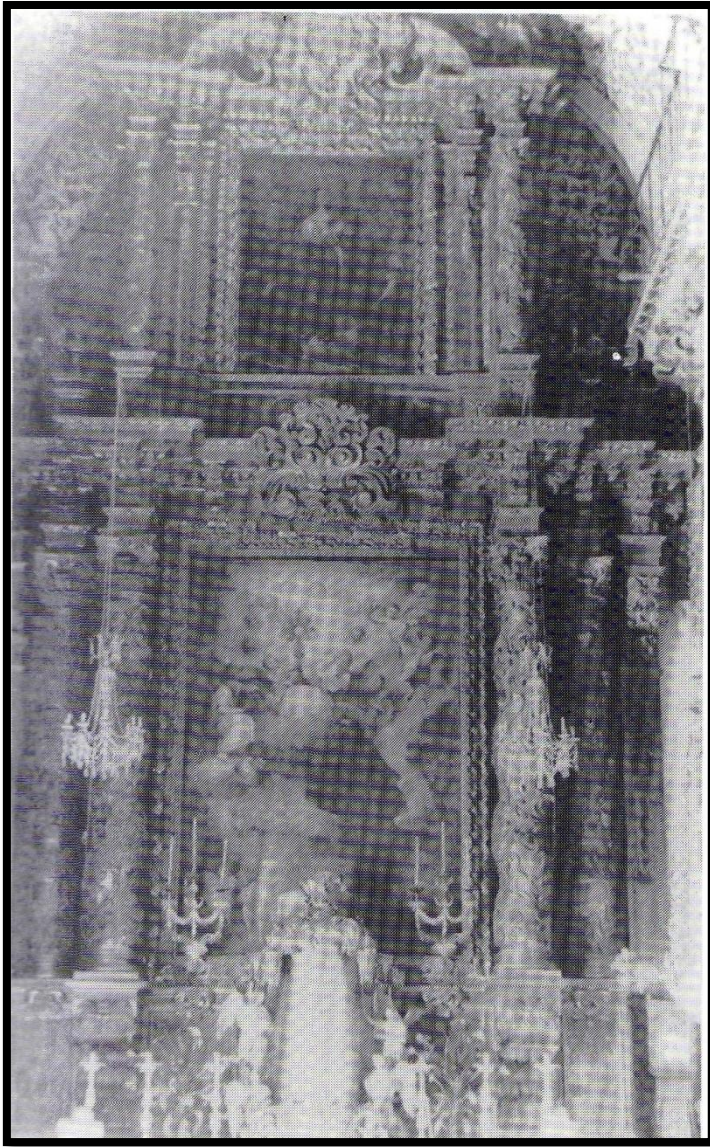
⁵²³ Sobre las cofradías en las comarcas de Castellón véase GIL SAURA Y., *opus cit.*, p. 42 y ss.

⁵²⁴ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 379.

⁵²⁵ SARTHOU, C., “La capilla de San Pascual de Villareal. La cuna del churrigueresmo valenciano”, *B.S.C.C.*, 1922, P. 174-176.

⁵²⁶ SARTHOU, C., *Geografía general del Reino de Valencia*, provincia de Castellón, Castellón, 1989.

los estípites. La talla ornamental era muy abundante y se distribuía de manera ofuscante en torno a soportes, cajas, y entablamentos; ocultando las líneas arquitectónicas bajo una espesa capa de vegetación, festones, guirnaldas, cabecitas de querubines y figuras de Ángeles.



Retablo mayor de la capilla de San Pascual. Foto cedida por Ferran Olucha.

EL RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA DE SAN PASCUAL. Anónimo.
Último tercio del siglo XVII. Desaparecido.

La capilla de San Pascual era un templo corintio con excepcionales adornos y pinturas murales churriguerescas y disponía de campanario, sacristía y servicios aparte aunque comunicaba con la iglesia conventual. Completaba la exuberante decoración de la capilla este retablo mayor.

Era una fábrica de un solo cuerpo de cuatro columnas onduladas, con banco y ático semicircular, en el que resaltaba la importancia de la calle central por su mayor anchura.

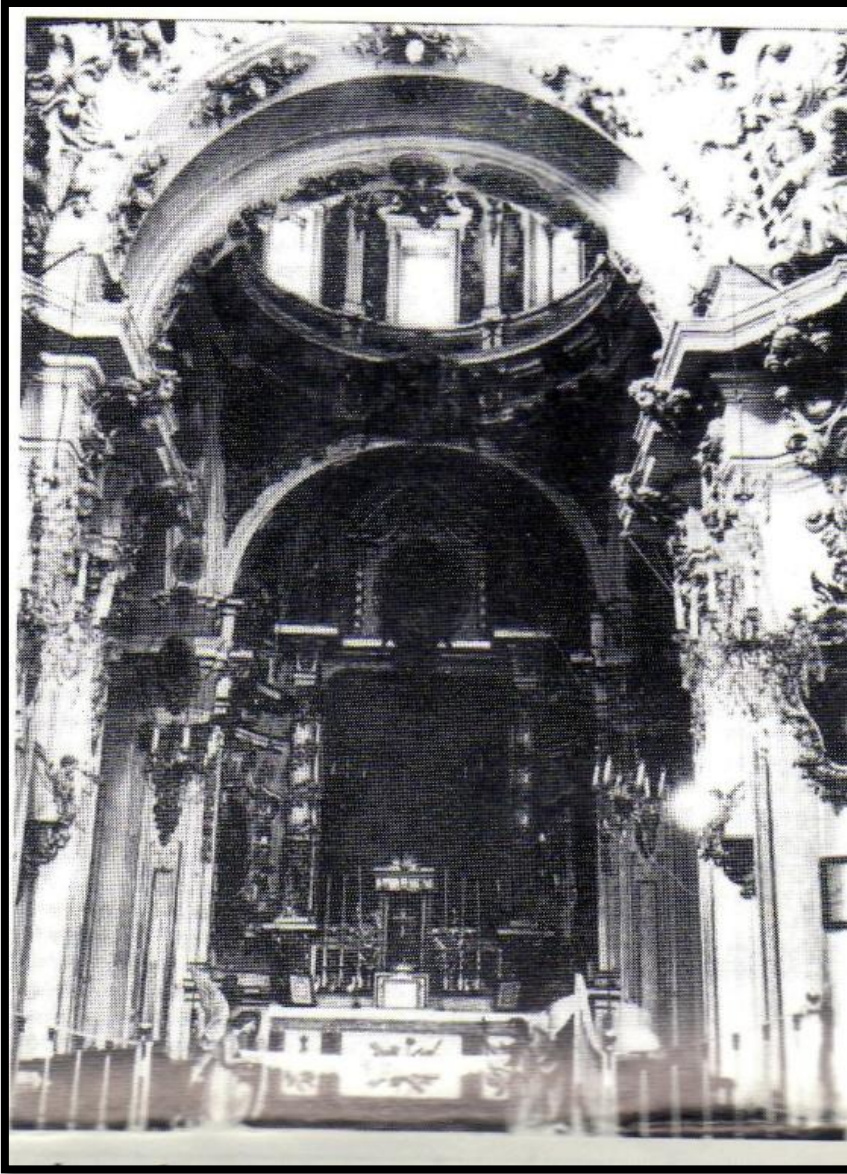
El movimiento en planta estaba producido por el avance, retroceso y vuelo de las líneas arquitectónicas básicas -soportes y entablamentos-.

En alzado el retablo presentaba un alto banco sobre el que se situaba un cuerpo articulado mediante cuatro potentes columnas onduladas de clara influencia castellana y machones de sujeción retranqueados. Este primer cuerpo se organizaba en torno a un lienzo cuya temática no se ha podido precisar. Coronaba la fábrica un remate que repetía el mismo esquema del primer cuerpo, con columnas ondulantes y machones que flanqueaban un lienzo de la Virgen del Rosario. En cuanto a la decoración ésta como en el retablo de San pascual cubría prácticamente toda la superficie, tomando carta prototipos naturalistas y grandes cartelas de repertorio ondulante y talla volumétrica.

Digna de mención también es la capilla donde murió San Pascual, convertido en oratorio de las monjas clarisas y donde se desarrolló una decoración de esgrafiados, angelotes y ricos dorados similar al camarín del sepulcro del santo. En el centro del pequeño oratorio había un altar en el que sendos estípites flanqueaban un lienzo del pintor Fray Domingo Saura, el mismo que pintó los lienzos de la capilla.⁵²⁷



⁵²⁷ SARTHOU, C., *opus cit.*, 1922, P. 174-176.



Retablo mayor de la capilla del Cristo del hospital. Foto cedida por Ferran Olucha.

EL RETABLO MAYOR DEL CRISTO DEL HOSPITAL. Anónimo. Primera mitad del siglo XVIII. Desaparecido.

Tal y como sucedió en Castellón Vila-real tenía un hospital en cuya iglesia se veneraba una imagen de Cristo, en este caso crucificado y gozaba de gran devoción; así pues en 1702 se empezó la construcción de una capilla independiente que diera cabida a esta imagen y que fue finalizada en 1732.⁵²⁸

⁵²⁸ TRAVER GARCÍA, B., *Historia de Villareal, Villareal*, Juan Botella, 1909, p. 297-307.

La figura del Cristo se situaba en el altar mayor flanqueada por sendas columnas enguirnaldadas que nos recuerdan a la misma solución decorativa empleada en el retablo mayor de Nules.

La fábrica se levantaba sobre un elevado banco en el que resaltaban los dos pedestales de las columnas del cuerpo central. Se trataba de un retablo de planta lineal de la que avanzaban ligeramente los soportes configurando un perfil mixtilíneo. Esos pedestales enmarcaban el sagrario, concebido a modo de templete independiente. El sagrario se disponía en una zona intermedia entre el banco y el cuerpo principal, por lo que servía de nexo o de elemento integrador. Lo más definidor de este retablo son sus soportes de orden compuesto y fuste estriado decorado con guirnaldas dispuestas en espiral. En la calle central se abría un gran marco que servía para dar cabida a la escultura del Cristo. El ático se erigía en torno a un lienzo ovalado de temática desconocida y estaba coronado por segmentos de frontón piramidal.

VILAFAMÉS



LOS RETABLOS BARROCOS DE LA IGLESIA PARROQUIAL

Retablo mayor de Vilafamés antes de la reforma del templo de 1776. Foto montaje realizado por Arturo Oliver.



EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN.

Agustín Sanz y Bernardo Monfort. 1640.

Trazado por Agustín Sanz y adjudicado a Bernardo Monfort constituye una de las piezas conservadas más relevantes de la provincia de Castellón. La principal fuente que nos permite indagar en su historia la constituyen los *Llibres del Consell*⁵²⁹ en donde aparecen registradas todas las actividades artísticas que se emprendían en Vilafamés siendo el *Consell* contratante o propietario.

Todo parece indicar que en 1610 las obras del templo habían concluido, quedando el edificio configurado como una iglesia de nave única, presbiterio y capilla entre contrafuertes, con cubiertas de bóveda de crucería nervada. En 1776 se llevó a cabo una importante reforma en el templo el cual se amplió y adecuó a los nuevos cánones barrocos. Respecto al retablo que nos ocupa hay constancia que en 1610 se contrató a Juan Bautista Vázquez para la realización de su pedestal y en fecha posterior, en 1624, se contrata a Agustín Sanz para el dibujo del trazado. El mismo año se contrata para su ejecución al escultor Bernardo Monfort,⁵³⁰ natural de Mora de Rubielos, por la cantidad de 799 libras. Se calcula que Monfort tardó dos años en realizar el entramado de madera ya que recibe pagos entre 1626-1627 por sus trabajos en el lecho de la Virgen de Agosto en Castellón.⁵³¹

Milián Boix⁵³² data el retablo en 1640 e indica la relevancia de los 18 lienzos que lo componen, así como la escultura de la Asunción. Esta pieza de incalculable valor y el resto de altares y retablos de la iglesia de Vilafamés, fue desmontado en la pasada Guerra Civil y posteriormente montado a partir de

⁵²⁹ A.M.V. *Llibres del Consell*. Años 1609-1667. TORRES CAROT, R., "Iglesia parroquial. Apuntes para una cronología". en *Vilafamés en festes*, 1984

⁵³⁰ TORRES CAROT, R., *opus cit.*

⁵³¹ OLUCHA MONTINS, F., *Dos siglos de actividad artística en Castellón*, Castellón, 1987, p. 62.

⁵³² MILIÁN BOIX M., *opus cit.*, p. 334.

elementos originales y piezas disociadas de otros retablos lo que conformó una amalgama de elementos que desvirtuaron notablemente el lenguaje de la obra original. Por suerte durante 1996, se hizo un estudio interdisciplinar del mismo para su restauración, la cual se llevaría a cabo por la empresa E.R.C.A a cargo del patrimonio de la Consellería de Cultura.⁵³³ En 1998 se descompuso todo el retablo para hacer un análisis de las piezas originales y cerciorarse de las que no le pertenecían (se añadieron en 1941) y se volvió a montar integrando los elementos que fueron embocinados. La Consellería de Cultura y Educación de la Generalitat Valenciana se encontró con un retablo que había sufrido modificaciones y mutilaciones incluidas a lo largo del tiempo. Era una pieza sin unidad de composición ni estilística y, sobretodo, no ofrecía una lectura iconográfica coherente. Los lienzos se limpiaron y se integraron solo los lienzos originales, implantando reproducciones de pintura de la época en las partes carentes de la tela original. Todo ello permite a día de hoy la lectura iconográfica del siglo XVII.⁵³⁴

Gracias a la restauración se pudo eliminar el tabernáculo y el banco de conglomerado (añadidos ambos durante la postguerra). Antes de ser intervenido, el retablo se estructuraba en tres cuerpos con cinco calles. La primera zona se correspondía con el ático donde se alojaban tres pinturas al óleo. El Calvario flanqueado por dos figuras, una masculina y la otra, femenina. En la segunda zona: las figuras, a pesar de que eran de un mismo momento histórico y estilístico y realizados por el mismo entallador, no tenían una lectura iconográfica y habían perdido completamente el sentido con el cual se creó. La tercera zona estaba constituida por un tabernáculo de madera vista y un banco de conglomerado, ambas de obra reciente y sin ningún valor histórico o artístico. En la calle central y sobre banco, se situaría el sagrario, encima de éste la imagen en talla de la Virgen. Toda la estructura descansaba sobre un banco con dos puertas de acceso al trasagrario.

⁵³³ Sobre la restauración y el proyecto de recuperación del retablo en su estado original véase "Retablo mayor. Iglesia de la Asunción Villafamés" en *Recuperem patrimoni*, Generalitat Valenciana, 2003.

⁵³⁴ OLUCHA MONTINS F., y ALLEPUZ MARXÀ X., *Quatre-cents anys de l'esglèsia parroquial de Vilafamés*, Col.lecció Universitaria, Diputació de Castellón, 2012, p. 130-132.

Ante la inexistencia de noticias documentales o visuales que desvelaran la composición original del retablo, se investigó cual habría podido ser el repertorio iconográfico y la consiguiente lectura de un retablo erigido durante la primera mitad del siglo XVII para el altar mayor de una iglesia cuya advocación primitiva fue la de la Virgen de la Natividad. Por otra parte, resulta complicado tratar de establecer una pauta de cómo poder configurar un retablo de tema mariano en aquellos años.

El esquema siguiente nos aclara los lienzos originales y las reproducciones:

	1	2	3	
4	5	6	7	8
9	10	11	12	13

Localización definitiva de los lienzos tras la restauración.

Originales:

- 10. Santa Ana
- 4. Asunción
- 5. Abrazo en la Puerta Dorada
- 7. Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel
- 8. Coronación de la Virgen
- 1. Simeón el profeta
- 2. Calvario
- 3. La profetisa Anna

Reproducciones:

- 9. Anunciación
- 11. Virgen con el niño
- 12. San Joaquín
- 13. Adoración de los pastores
- 6. Pentecostés

Se trata de una fábrica cuyo primer cuerpo está modulado sobre potentes ménsulas que sustentan seis columnas. Los pisos, articulados con pilastras, columnas de fuste entorchado y ornamentación de talla en el tercio inferior, apoyado sobre pedestales y entablamentos de proporciones clásicas con impostas molduradas. Los capiteles están compuestos con volutas o roleos y hojas de acanto. Las pinturas se hallan enmarcadas en molduras decoradas con hojas de laurel geométricas.

Los elementos arquitectónicos y escultóricos del retablo están realizados en madera y ornamentados con pan de oro, estofados y policromías. Las superficies doradas siguen el orden estratigráfico propio del procedimiento al agua. Los estofados se distribuyen en los bajorrelieves: fustes, aletas, capiteles, pedestales de columnas, modillones y molduras. También se aplicaron en las esculturas del ático. Los efectos decorativos se consiguen mediante el rascado con grafio y en otros casos con reservas de la superficie dorada. Las policromías se observan en las esculturas y bajorrelieves, en los marmoleados de las contracolumnas y en los paneles que configuran los zócalos. Las encarnaduras están compuestas de blanco y rojo. Los marmoleados en tonos azules constituidos por blanco y azul ultramar. En los zócalos composiciones grotescas con motivos vegetales, aves fantásticas, cartelas y máscaras. La decoración de elementos vegetales geométricos de raigambre manierista.

El retablo de Vilafamés sigue en cierta manera, el esquema de retablo catequético cuya traza parte de los retablos vignolescos de estructura clasicista de simples líneas arquitectónicas que destacan con claridad, siendo su distribución la siguiente: En el ático se dispone un edículo tripartito, coronado por un frontón partido y rematado con pirámides donde se ubica una escultura de Dios Padre. En el ático se encuentran los lienzos de El Calvario (con la Virgen con el Niño, San Juan Bautista y la Magdalena en los pies de la cruz). A un lado y a otro, se ubican dos cuadros con las figuras que finalmente se identificaron como el Profeta Simeón (fue el anciano que recibió al Niño Jesús con ocasión de la presentación en el templo y el cual, estuvo intensamente relacionado con la infancia de Cristo. Fue el que anunció que el Mesías estaba allí para salvar el mundo) y la Profetisa Ana (hija de Manuel, de la tribu de Asser. Se la presenta como una señora muy avanzada en edad). Las esculturas de San Pedro y San Pablo coronan los extremos de las calles laterales, esculturas trabajadas casi con toda seguridad por Bernat Monford.⁵³⁵

⁵³⁵ OLUCHA MONTINS F., y ALLEPUZ MARXÀ X., *opus cit.*, 2012, p. 131.

En el segundo piso encontramos que en los extremos se mantienen las dos escenas gloriosas: La Asunción de la Virgen la cual aparece rodeada de ángeles que la elevan al Paraíso y La Coronación de la Virgen (aparece en el momento de ser coronada por las tres figuras que componen la Santísima Trinidad).

También encontramos en el segundo piso: el abrazo frente a la Puerta Dorada (pertenece al ciclo de Ana y Joaquín, padres de María y procede de los evangelios apócrifos, que relatan como el arcángel Gabriel comunica a los dos, por separado, la noticia del nacimiento de un hijo, cosa que ya no esperaban a causada de su edad avanzada. Los esposos se encontraron en la Puerta Dorada y ese abrazo, simboliza la concepción de la Madre de Dios) y la Visitación (representa la visita que Virgen, embarazada de Dios, hace a su prima mayor Isabel, embarazada de San Juan Bautista. El texto evangélico no dice nada de los maridos, no obstante, se incluyeron en la representación iconográfica del relato los personajes de Zacarías y José que aparecen a un lado y a otro de las mujeres). Del primer piso (el más problemático de todos), tan solo se conserva un lienzo: la representación de Santa Ana, madre de la Virgen.

Una vez ubicados todos los cuadros supuestamente originales, se había de buscar una solución iconográfica a los huecos vacíos que quedaban en el primer y segundo piso. En el primer piso era lógico que, si aparecía Santa Ana, también tendría que hacerlo la figura de San Joaquín. Pero, ¿qué temas marianos podrían flanquear primitivamente los cuadros dedicados a los padres de María? Se entendió que podrían ser escenas que describieran momentos fundamentales de la vida de la Madre de Dios, especialmente aquellos relacionados con el feliz acontecimiento de la Natividad. Así pues, en el primer piso se encuentran todas aquellas escenas relacionadas con la juventud de María, desde su propia concepción, representada con las figuras de San Joaquín y Santa Ana, la Encarnación, hasta el Nacimiento de Cristo (representada particularmente con la adoración de los pastores). En el segundo piso quedan representados todos aquellos episodios relativos a la madurez de la Virgen (Ascensión, Pentecostés y Coronación).

En el tercer piso se entiende la presencia de los profetas del ático, ya que a ellos les corresponden anunciar que Cristo llegaría para salvar el mundo.

Como ya hemos señalado los trabajos del retablo comienzan en 1624 y se prolongan hasta 1629 fecha en la que se le paga al escultor Bernad Monfort la cantidad de 799 libras por la ejecución de una traza dibujada por el también escultor Agustín Sanz. En 1637 se doró y con toda probabilidad debieron de trabajarse los lienzos que lo ornamentan. En 1642 ya se había finalizado. Estos lienzos han sido atribuidos al pintor Josep Conca,⁵³⁶ según consta en los documentos conservados en el archivo municipal de Vilafamés de 1643 es la nota que en la que “fonch propone que ha venido por orden del Consell un pintor para reconocer y ver el retablo y las llaves de la iglesia, lo cual, juntamente con el maestre que ha venido por parte de Conca, lo han dado por buena y bien acabada.” De estas anotaciones se desprende la participación de Conca en las pinturas del retablo del altar mayor, aunque no podemos precisar cuál fue exactamente su cometido y si su papel es el de autor o se limita a ser ayudante de otro pintor del que no se tiene a día de hoy ninguna mención. De lo que no hay duda es que el que realizó las pinturas era seguidor tardío de Ribalta, tenía claras conexiones con el murciano Pedro de Orrente y era muy próximo al círculo de Espinosa, sobre todo por lo que respecta a los tipos humanos y a las gamas cromáticas. Sobre Conca tenemos muy pocas noticias. Ningún autor antiguo lo menciona y se desconoce atribución artística a su persona. A parte de lo que dicen los libros del *Consell* de Vilafamés, sabemos que en 1638 actúa como perito tasador del pintor Urbano Fos, nombrado por el mismo pintor para examinar unos cuadros que Fos realizó para la iglesia de Santa María de Castellón. Años después, en 1645, se encontraba en Catí, donde figura como testimonio en un acto notarial. De esta información se puede elucubrar la afinidad de Conca con Fos. El planteamiento estilístico de éste, el cual conocemos a través de las obras que le han sido atribuidas recientemente⁵³⁷ es el mismo que se aprecia en las telas del retablo de

⁵³⁶ OLUCHA MONTINS F., y ALLEPUZ MARXÀ X., *opus cit.*, 2012, p. 131 y A.M.V. *Llibres del Consell*. Años 1609-1667.

⁵³⁷ BENITO DOMENECH, F., OLUCHA MONTINS, F., *Urbano Fos, pintor (1615-1658)*, Museo Bellas Artes de Castellón, 2003.

Vilafamés. De hecho, después de la reorganización del retablo que ha dejado solo las telas originales es más fácil acercarse al verdadero autor de los lienzos, ya sea éste Conca u otro artista. Del grupo de lienzos conservados parece que se pueden ver dos manos diferentes. Por una parte las pinturas del ático y por otro lado la Coronación y la Asunción. Olucha Montins sostiene que estos dos últimos pertenecieron a otro retablo sin embargo tras el análisis de las piezas no queda claro la hipótesis de Olucha. Estos lienzos tienen una concordancia estilística y cronológica con el resto y sus medidas encajan en la traza del retablo original. De todos modos la autoría de estos lienzos no está nada clara y ahí es donde las conjeturas de Olucha recobran fuerza. El rostro de las vírgenes parece no seguir el mismo estilo del ático, si bien cabe precisar que los repintes y limpiezas excesivas han podido desvirtuar la obra original. Más determinantes resultan las diferencias que se aprecian en las telas y la preparación, lo que sí parece apuntar a una segunda autoría.

Lo que sí es innegable es que el pintor o pintores que realizan estos lienzos dominan a la perfección las corrientes estilísticas del incipiente siglo XVII, en la línea de la nueva sensibilidad reformadora. De las pinturas que se conservan se desprende un naturalismo decidido, con composiciones de grandes figuras que emergen de la oscuridad por medio de unas sombras muy del gusto tenebrista. El modelaje de las vestiduras es acentuadamente escultórico. En cuanto al colorido predominan las tonalidades tostadas y una pincelada ligera y fluida. Según los análisis extraídos del informe de restauración⁵³⁸ se ha concluido que la técnica del autor se construía a partir de mezclas de pigmentos opacos.

En conclusión se deduce que la huella de los Ribalta es inconfundible en el agudo naturalismo de las figuras y es muy evidente en el caso de La Visitación. Al mismo tiempo es también patente la influencia del murciano Orrente,⁵³⁹ cuyo

⁵³⁸ "Retablo mayor. Iglesia de la Asunción Villafamés" en *Recuperem patrimoni*, Generalitat Valenciana, 2003.

⁵³⁹ OLUCHA MONTINS, F., "El retaule major de Villafamés. Hipòtesi sobre el seu traçat original" en *Jornades Culturals a la Plana de L'Arc*, La Pobla Tornesa, 1996, p. 61 y ss.

paso por la ciudad de Valencia dejó una huella decisiva en los pintores del círculo ribaltiano. En las pinturas de Vilafamés el estilo de Orrente es patente en el plegado de los trapos de Cristo o en los personajes que aparecen en el Abrazo frente a la Puerta Dorada, con el conocido carnero y la gorra roja tan característicos de los personajes secundarios en las composiciones del maestro murciano. Un sorprendente parecido se observa entre la Magdalena del Calvario y una Magdalena penitente de Orrente que se conserva en el Museo del Patriarca de Valencia.

De todo esto se deduce que el pintor, el misterioso Josep Conca si seguimos al libro del *consell*⁶⁴⁰ sería un artista formado en las corrientes estilísticas que dominan la Valencia de la primera mitad del siglo XVII, que parte del legado de Ribalta y se fija en el naturalismo que responde a los nuevos postulados contrarreformistas. De acuerdo con la importancia del retablo en *Consell* de Vilafamés tuvo que elegir a un pintor de sólida carrera y no un pintor secundario o aislado del panorama pictórico del momento. Las pinturas conservadas delatan una maestría y destreza considerables por lo que es sorprendente que no se hayan encontrado otros testimonios. Queda así pues abierta una línea de investigación inaugurada por Olucha al sospechar una segunda autoría.

El murciano Pedro Orrente, muerto en 1645, fue imitador de los Bassano. Su arte castizo y castellano fue un gran rival en Valencia de Francisco Ribalta. TORMO E., *Levante, Guías regionales Calpe*, Madrid, 1923, p. 60.

⁵⁴⁰ En los documentos que se conservan en el Archivo Municipal de Vilafamés se menciona a un pintor llamado José Conca, quien en 1636 estaba buscando casa en la villa. A.M.V.L.C. 1609-1667. Sesiones 11 de octubre y 13 de diciembre de 1636.



Iglesia de la Sangre de Vilafamés. Pinturas al fresco de los Guilló.

LOS RETABLOS BARROCOS DE LA ERMITA DE LA SANGRE

La ermita de la Sangre es un templo de origen medieval que fue barroquizado a partir del siglo XVII.⁵⁴¹ Posee una cripta de trece arcos apuntados del siglo XIV y presenta una nave de 4 tramos, presbiterio y coro con capillas entre contrafuertes. Entre la ornamentación interior destacan cuatro⁵⁴² retablos barrocos por suerte conservados y que a continuación detallamos y pinturas al fresco atribuidas al entorno de los Guilló.⁵⁴³

⁵⁴¹ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 448-449.

⁵⁴² El retablo mayor del Cristo de la Sangre está en proceso de restauración.

⁵⁴³ MIR SORIA, P., *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*, Antinea y Ayuntamiento de Vinaròs, 2006.

Por lo que hace a la decoración pictórica al fresco, en el presbiterio encontramos una ornamentación típica del barroco ilusionista, de gran efecto decorativo, con motivos alusivos a la Pasión. Por sus trazos, la decoración se acerca al círculo artístico de la familia de los Guilló Barceló, sobre todo Eugenio, el cual, por estas fechas de finales del siglo XVII y principios del XVIII, trabajó muy seguido por nuestras comarcas y del que sabemos que tuvo contacto con la Cofradía de la Sangre, al encargarle el dorado de los retablos.⁵⁴⁴ Las obras al fresco de esta saga familiar muestran una vinculación con la obra de pintores de la escuela madrileña como Carreño y Rizzi, y supone en tierras valencianas un modesto exponente de la pintura de *quadratura* introducida en España por pintores los boloñeses Agostino Mitelli y Michele Colonna. Todo esto nos hace atribuir la autoría de estas pinturas al nombrado Eugeni Guilló y otorgarle una cronología entre 1697-1701.⁵⁴⁵

De menor calidad que las del presbiterio, pero aún así relacionadas con ellas y muy posiblemente de los mismos años, son las que hay en las bóvedas de la capilla de Santa Bárbara. Allí, envueltos por guirnaldas, hay diversos ángeles volando sobre un celaje de claro color azul, y llevan todos motivos alusivos a la santa titular (palma de mártir, corona real y custodia). El conjunto decorativo de la iglesia se completa con los azulejos seriados vegetales que se extienden hasta el fuste de las pilastras, creando un fabuloso efecto decorativo muy acorde con el barroquismo de estos templos. En la visita pastoral del 26 de mayo de 1718, el Reverendo Luís Pahoner⁵⁴⁶ dejó constancia del número de altares que halló en la iglesia de la Sangre. Había un total de seis. El altar mayor del Santo Cristo, el de Santa Bárbara, la Virgen del Socorro, la Virgen de la Soledad, Santo Sepulcro y San Cristóbal. Dice encontrarlos “en toda decencia”, lo que manifiesta el afán de un pueblo por embellecer sus iglesias. Todas estas advocaciones han perdurado hasta la actualidad excepto la Soledad y Santo Sepulcro.

⁵⁴⁴ Probablemente fueron los retablos de La Sangre y el de Santa Bárbara policromados por los Guilló.

⁵⁴⁵ OLUCHA MONTINS F., “Unes notes a propòsit de l'esglèsia de la Sang de Vilafamés”, *Montornés*, p. 23-29 y OLUCHA MONTINS, F., *Dos siglos de actividad artística en Castellón, 1500-1700* (noticias documentales), Castellón, Diputación de Castellón, 1987, p. 119-128.

⁵⁴⁶ A.D.T.



Retablo del Cristo de la Sangre. En proceso de restauración.



Escultura del Cristo de la Sangre. Se conserva en la iglesia parroquial de la Asunción de Vilafamés.

EL RETABLO MAYOR DEL CRISTO DE LA SANGRE .Anónimo. 1696. Conservado.

Tan solo se conservan cuatro retablos de los más de cinco que sabemos que había en 1701. El más antiguo es el retablo mayor del Cristo de la Sangre, datado en 1696. Ocupa el testero de la capilla de la Sangre, adoptando una planta rectilínea en la que solamente sobresalen del plano las columnas. La fábrica arranca directamente desde el suelo, apoyada en un elevado zócalo al que se adosó la mesa del altar. Sobre éste se dispone el banco, un cuerpo principal y ático rematado por una rocalla. En el banco cajeadado, se desarrollan escenas alusivas a la Misa de San Gregorio.

Su cuerpo principal se organiza en torno a una hornacina central, flanqueada por dos columnas salomónicas de orden compuesto y revestidas de sartas de hojas y vides. Al lado de las columnas, sendas pilastras retranqueadas prolongan el retablo lateralmente, rematando la pieza unas polseras, que no se

observan en la foto aunque conservadas, de rica talla vegetal enroscada. Sobre las columnas y pilastras del cuerpo principal se sitúa el entablamento con mútulos, que se rompe en el medio, hacia abajo, e inicia así la ruptura del cuerpo horizontal, y da lugar a una rocalla. Debajo de ésta, un nicho dintelado cobijaba la imagen moderna del titular del retablo: Cristo crucificado con dos ángeles. En origen, el nicho se cubría con un lienzo que representaba también a Cristo crucificado. La figura del Cristo de la Sangre se encuentra a día de hoy en la iglesia parroquial de la Asunción. Está situada en el crucero, en el lado de la epístola y es una escultura del siglo XVII.⁵⁴⁷

El ático se organiza alrededor de un lienzo de la Dolorosa y venía a repetirse el mismo esquema compositivo que en la calle central pero aquí flanquean la pintura dos estípites. No se observan en la fotografía los aletones de enlace a modo de volutas pero que se han conservado. El uso del oro fue abundante en la fábrica, destacando en la policromía el uso del azul grisáceo marmoleado muy oscuro.⁵⁴⁸

De autor desconocido no hemos podido hallar relación de esta obra con las escasas conservadas de la zona que pudiesen arrojar luz sobre quién la hizo, aunque está clara su datación. Cercanos cronológicamente, se sospechó que este retablo y el de Santa Bárbara (1702) fueran del mismo autor pero el maestro carpintero que nos ocupa en la capilla de la Sangre se trata de un autor que emplea un diseño lineal y clásico, no así la ornamentación que es muy rica aunque la talla es más tosca y geométrica comparado con el retablo de Santa Bárbara en donde las formas escultóricas delatan a un artífice con experiencia en la confección de retablos.

⁵⁴⁷ OLUCHA MONTINS F., y ALLEPUZ MARXÀ X., *opus cit.*, 2012, p. 128.

⁵⁴⁸ Según informe de restauración del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, la oscuridad del azul viene dada por la suciedad, los barnices oxidados y repintes.



Retablo de Santa Bárbara.



Detalle de las pinturas murales y la rica policromía del retablo.



EL RETABLO DE SANTA BÁRBARA. Anónimo. 1702. Conservado.

Finalizado en 1702⁵⁴⁹ consideramos este retablo como uno de las más relevantes de nuestro ámbito por varios motivos. Aunque no se trate de un retablo mayor, ni sea una pieza de enormes dimensiones cabe tenerlo muy en cuenta por su excelente estado de conservación y porque constituye un buen ejemplo como prototipo de retablo churrigueresco de diseño muy avanzado y por su excepcional trabajo de talla, configurada a modo de filigrana.

La fábrica posee un banco, una sola calle y un ático; ocupa básicamente todo el testero de la capilla y se levanta sobre un basamento en el que se inserta la mesa del altar. Su planta es escalonada y el suave movimiento de paños curvos y rectos le confiere un gran dinamismo. El banco cajeadado, se decora con hojas de acanto y golpes de rocalla con cabecitas de querubines, entre los que destacan los frontis de los basamentos de las columnas. Unas potentes columnas salomónicas con hojas enroscadas en todo el fuste articulan la estructura del retablo que va en declive hacia los extremos lo que repercute en la formación de un entablamento escalonado con profundos entrantes y salientes que siguen el ritmo impuesto por los soportes para desaparecer en el centro, por la presencia de una decorada rocalla que inunda el ático. Éste se levanta sobre el eje de las columnas salomónicas y viene a repetir, a escala reducida y simplificada, la organización del cuerpo bajo. Se estructura con columnas salomónicas y pilastras también en las que también se aplica un abigarrado adorno vegetal. Alberga un lienzo de San José con el Niño, portador de las azucenas símbolo de la virginidad de María. Merecen especial mención la elegante incurvación del frontón del remate superior y los guardapolvos que engloban el conjunto con una potente y trabajada hojarasca.

La decoración se conjuga a la perfección con lo estructural convirtiéndose en un juego de formas asimétricas de aristas, rocallas, cabecitas y querubines. Todo de un marcado carácter naturalista que envuelve columnas, pilastras,

⁵⁴⁹ SÁNCHEZ ADELL J., RODRÍGUEZ CULEBRAS R., OLUCHA MONTINS F., *opus cit.*, 1190, p. 193

molduras, capiteles y netos. Sobre el entablamento del cuerpo bajo se asientan dos niños portadores de símbolos eucarísticos.

La policromía desempeña un papel fundamental en esta obra por la magnitud que alcanza y la variedad que presenta, con el predominio del rojo y el azul marmoleado que destaca en la bicromía de las columnas y las encarnaduras rosáceas de las cabecitas de los querubines. Las cenefas de tipo geométrico o vegetal subrayan la separación de elementos tectónicos o inciden en sus líneas compositivas, enmarcando hornacinas, basamentos, etc. Cabe destacar el paramento interno del nicho afacetado de color rojo combinado con esgrafiados en oro, color que junto con el azul eran característicos de ese momento en la zona. En la parte inferior de la hornacina se halla una polea, y en las retropilastras unos listones con guías, lo que hace suponer que tuviera un bocaporte.

De autor desconocido es innegable la calidad de este retablo cuya talla es de excelente calidad y cuya ejecución revelan a un escultor con experiencia en la traza de retablos. Es sin lugar a dudas una de las joyas conservadas de la provincia de Castellón.



El retablo de la Virgen de los Dolores.

EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES. Anónimo. 1798. Conservado.

Es una pieza en forma de edículo con la particularidad que tiene un frontón incurvado lo que le otorga elegancia y sinuosidad. El diseño se reaviva por una profunda hornacina decorada con una excelente bicromía de flores rojas y tallos vegetales que se enroscan en toda la superficie. La reintegración cromática de esta hornacina se realizó mediante la técnica al agua plateándose toda la superficie. Posteriormente se reintegraron las lagunas del estrato pictórico para lo que se utilizó la técnica del *rigatino*. Se cree que a este gran templete le falta todo el remate superior lo que vendría a emparejarlo tipológicamente con el retablo de San Jaume de la ermita de Fadrell de Castell. Un estudio comparativo de ambos retablos pone de manifiesto el empleo de la misma planta, y alzado muy similar, e igual tipo y distribución de lo ornamental. Es un retablo que carece de exigencias arquitectónicas. No hay soportes como en los retablos churriguerescos que se instalan sobre una base de columnas, de estípites o pilastras. En lo decorativo prima lo sobrio.



El retablo de San Cristóbal.

EL RETABLO DE SAN CRISTÓBAL. Anónimo. Finales del XVIII. Conservado.

El más sobrio estilo rococó francés llega a Vilafamés de la mano de este retablo estando bajo la advocación de San Cristóbal.

Es un retablo de planta mixtilínea pero de esquema simplificado si lo comparamos con otros retablos de este periodo, dando como resultado una pieza elegante y ligera. Consta de un banco, un solo cuerpo y un ático que se asienta sobre la hornacina del cuerpo bajo. En la calle central molduras de hojas enmarcan la hornacina de sección poligonal que albergaba el lienzo de

San Cristóbal. El ático está rematado por un pequeño frontón avolutado y un marco moldurado de rocallas albergaba un lienzo de temática desconocida. Los entablamentos muy sobrios están decorados con dentellones.

En las calles cóncavas se practicaron pequeñas molduras a modo de cartela donde se alojan los lienzos de Santo Tomás de Aquino y Santa Teresa de Jesús. Son dos pinturas de mediano formato y representan dos figuras que ocupan en su totalidad el centro de la composición. Santo Tomás está representado con birrete y lazos que forman parte de la indumentaria de Doctor. Santa Teresa de Jesús está representada en el momento en que se siente atravesada por el dardo del amor divino, que porta un joven ángel.

Son calles lisas con decoración de bajo relieve a base de suaves golpes de rocalla que se distribuyen en los laterales del ático, de las calles laterales, hornacinas y banco. Jarrones y volutas de transición rematan los ángulos de los extremos.

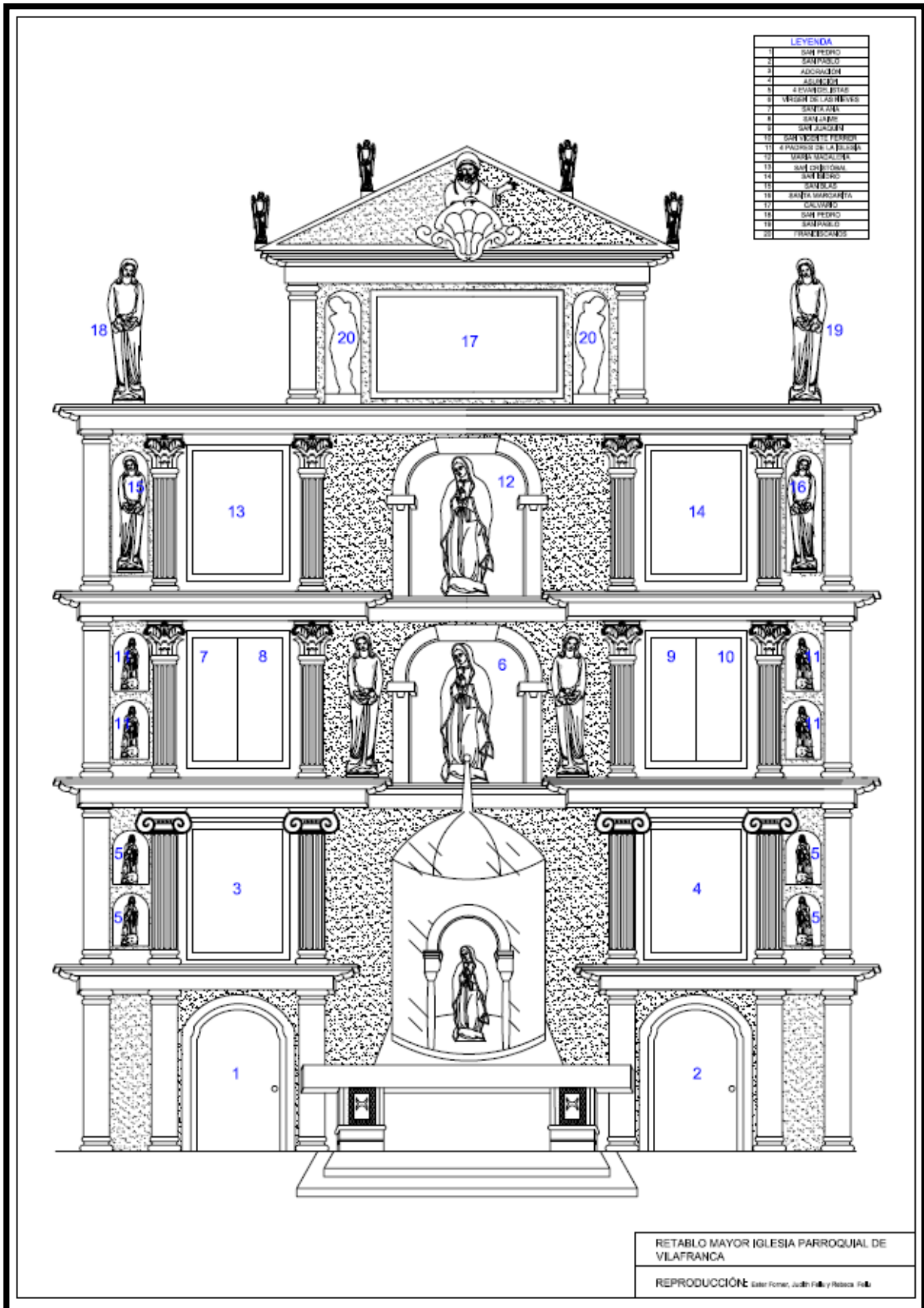
Existe una relación clara entre este retablo y el de la Virgen de los Dolores. Los jarrones de remate y su composición de tipo vegetal geométrica delatan un mismo autor, así como el dorado que es idéntico en ambos casos. Las fuentes documentales se muestran silenciosas al respecto.

VILAFRANCA



Aspecto actual del presbiterio de la iglesia parroquial de Vilafranca.





EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MAGDALENA. Agustí Sanz y Bernat Monfort. Pinturas de escuela valenciana. 1596-1608. Desaparecido.

Es difícil establecer y precisar cómo sería el retablo mayor de Vilafranca, pero consideramos que vale la pena intentar elaborar una aproximación formal, estilística e iconográfica de esta pieza. Milián Boix⁵⁵⁰ lo describe como un excelente ejemplar de buena talla, pintura y dorados, de forma, estilo y traza del Renacimiento con elementos platerescos y barrocos, de arquitectura corintia predominante.

El actual templo de Vilafranca se terminó en 1572 y para el inaugurado templo se decidió elaborar un nuevo retablo con la misma advocación que su homónimo anterior, más en consonancia con el edificio. Terminada la fábrica del templo acudieron los jurados de Vilafranca a la autoridad eclesiástica para que se le autorizara la construcción del altar mayor y la de los otros que debían construirse en las capillas. El 11 de mayo de 1573 se les concedió la oportuna licencia por el entonces Vicario General de esta diócesis, Dr. D. Gaspar Punter, más tarde obispo de Tortosa.⁵⁵¹

Sin lugar a dudas esta población tuvo una muestra muy notable de los retablos contrarreformistas de la provincia de Castellón.⁵⁵² De hecho varios historiadores nos advierten de la calidad del retablo mayor. Puig⁵⁵³ expone que “se trata de un retablo construido a principios del XVII, era grandioso, de cuatro cuerpos y

⁵⁵⁰ MILIÁN BOIX, M., *opus cit.*, p. 340.

⁵⁵¹ MESTRE I NOÉ, F., *Maestrazgo, notas de una excursión*, 1904, p. 12, 13,14.

⁵⁵² SÁNCHEZ ADELL, J.; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.; OLUCHA MONTINS, F., *Castellón de la Plana y su provincia*, Castellón, 1990, p. 217

⁵⁵³ PUIG, J., “Restauración y renovación de la iglesia de Vilafranca del Cid”, *B.S.C.C.*, 1950, p. 145

tenía pinturas de mucho mérito, algunas del célebre Ribera.⁵⁵⁴ Mestre Noé⁵⁵⁵ lo cataloga como “una grandiosa obra del Renacimiento.”

Boix nos habla de un proceso muy largo de construcción. Es una obra que empieza en 1590, en plena vigencia del renacimiento y continúa en 1608 en una etapa plateresca, siendo dorado en 1655 ya con tintes barrocos.

El artífice principal fue el imaginero morellano Agustín Sanz, responsable también de las trazas del retablo de Vilafamés de fecha posterior. El 22 de julio de 1608 el retablo de Vilafranca fue bendecido por el rector de la parroquia Mosén Miquel Aviñó⁵⁵⁶ celebrándose la primera misa conventual. El 25 de junio y el 13 de agosto de 1611 fueron colocadas en sus hornacinas las esculturas de la Magdalena y de la Virgen de las Nieves, ante la asistencia del rector, la clerecía y el Ayuntamiento, los vecinos de Vilafranca y el propio escultor y sus ayudantes Leonard Cleyrach y su hierno Cristòfol Monlanya.⁵⁵⁷ El retablo se acabó de dorar como ya se ha dicho en 1655. Para llevar a cabo esta obra contribuyeron notablemente las aportaciones de la cofradía de Santa María la Mayor la cual hizo la donación de 800 sueldos desde 1601 hasta 1611.⁵⁵⁸

En cuanto al análisis del retablo, éste era una pieza de planta recta y que se ajustaba a las directrices contrarreformistas. Por las fechas en que nos

⁵⁵⁴ Las pinturas no eran de Ribera ya que éste trabajó siempre en Italia. Son pinturas de lo que se ha denominado comúnmente escuela valenciana.

⁵⁵⁵ MESTRE I NOÉ, F., *opus cit.*, p. 12.

⁵⁵⁶ “A 22 de juliol de 1608 senacaba de acentar lo retaule de Blanch y ab licencia de Sa S.ra Vicari General lo beneí lo reverent Miquel Aviñó rector de esta parroquia y digue la missa primera en lo dit retaule dia de Sma. Magdalena de dit any fonch.” A.P.V. Libro de matrimonios y defunciones III (1717-1756). MONFERRER I GUARDIOLA, R., *El temple parroquial de Vilafranca*, Societat Castellonenca de Cultura, Castellón, 1986, p. 60.

⁵⁵⁷ MONFORT TENA, A., “Pinceladas históricas de Vilafranca del Cid. Orígenes de su industria” en *Mediterráneo*, 7-09- 1965, p. 4.

⁵⁵⁸ A.P.V. *Llibre de censals de la Cofradía de nostra Señora la major de Vilafranca* (1550-1781), fols. 86-126; MONFERRER I GUARDIOLA, R., *opus cit.*, p. 60-61.

manejamos no creemos que sea “de los buenos retablos del Renacimiento”⁵⁵⁹ como indica Milián Boix, sino que opinamos que era un retablo que estaría un poco más avanzado en el estilo y que seguiría el sistema arquitectónico vignolesco, sistema muy difundido por la península a principios del XVII. Recordemos que la pieza se termina en 1608, fecha en la que los postulados escurialenses se habían propagado. Su estructura seguiría el escalonamiento de cuerpos (cuatro cuerpos más un ático en este caso y zócalo), dispositivo que se mantuvo hasta la primera mitad del siglo XVII. Con casi total seguridad estaba organizado en cuatro cuerpos y tres calles con intercolumnios limitados para albergar las hornacinas que se hallaban en un esquema rectangular de líneas verticales y horizontales. Los pisos o cuerpos siguiendo el modelo mencionado estarían articulados con pilastras, columnas estriadas de capiteles jónicos en el primer cuerpo y corintios en las restantes y entablamentos de proporciones clásicas con impostas molduradas. Cada cuerpo tenía su propia hornacina principal en el centro y dos capillas para las imágenes y espacio para los lienzos a los lados. En el zócalo del altar se abrían dos puertas⁵⁶⁰ que se comunicaban con el trasagrario y en ellas había sendos lienzos muy bien acabados y de gran perfección de las figuras a tamaño natural de San Pedro y San Pablo.⁵⁶¹ En el centro del primer cuerpo destacaba en volumen un tabernáculo de estilo rococó, obviamente de época posterior al retablo. A los lados del tabernáculo eran destacables también las pinturas de la Adoración de los Reyes y de la Asunción de la Virgen y los cuatro evangelistas. La imagen de la Virgen de las Nieves ocupaba la hornacina del segundo cuerpo y

⁵⁵⁹ Nos referimos que ya no se trata de un retablo renacentista puro como el de Vinaròs o Sant Mateu. Aquí la estructura escurialense que se abandera como estereotipo contrarreformista había calado en el lenguaje estructural, decorativo e iconográfico.

⁵⁶⁰ Se conserva una puerta del zócalo. No sabemos si es del lado de la epístola o del Evangelio.

⁵⁶¹ Se presupone que las figuras a tamaño natural eran de pintura ya que han estado atribuidas a Ribera o Ribalta - atribución errónea-, además de que en la puerta conservada no hay restos de escultura insertada. Elías Tormo va más allá y atribuye la pintura de las puertas del sagrario al célebre J. Ribera. TORMO, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, p. 37. Mestre Noé en su libro *Maestrazgo, notas de una excursión*, asegura que las puertas que comunicaban al sagrario estaban decoradas con “dos notables lienzos con figuras de tamaño natural representando a San Pedro y a San Pablo, cuyas pinturas alcanzan un grado tal de perfección que nos induce a atribuir las a Ribera o seguidores.”

en los compartimentos había excelentes pinturas de Santa Ana, San Jaime, San Joaquín y San Vicente Ferrer. Las hornacinas laterales albergaban las esculturas de los cuatro padres de la iglesia, San Miguel, San José y San Roque. En el nicho central del tercer cuerpo se disponía la imagen de María Magdalena y en los laterales lienzos con las figuras de San Cristóbal y San Isidro. En las hornacinas están las estatuas de dos mártires, San Blas y Santa Margarita. En el último cuerpo una pintura al lienzo del Calvario estaba custodiada por dos estatuas de santos franciscanos y sobre cada una de las acroteras de los extremos las imágenes de San Pedro y San Pablo. En el remate superior, como era costumbre había un elegante frontón del Padre Eterno y cuatro ángeles con los atributos de la pasión. Al no existir ningún vestigio documental gráfico del retablo no se ha podido ubicar con exactitud el repertorio iconográfico explicado, aunque aproximado hemos elaborado una reproducción que se acerca lo más posible tanto formalmente como iconográficamente al retablo original.

Sin lugar a dudas presenta claras analogías con el retablo mayor de Vilafamés, elaborado 30 años después, trazado como se ha dicho por Agustín Sanz⁵⁶² ejecutado por Bernat Monfort y cuyas pinturas eran de la escuela de valenciana.

Lamentablemente en la Guerra Civil desaparecieron todos los altares de las capillas, así como la pieza objeto de nuestro estudio. En la reinstalación del templo se hizo un nuevo altar de piedra y un retablo neogótico.

⁵⁶² Son muy escasas las noticias documentales sobre Agustín Sanz. Sabemos de él que era escultor y que nos lo encontramos trabajando en 1621 en el retablo de Santa Ana de Vilafamés, trabajo por el que recibió 130 libras. Fue también el autor del retablo mayor de la iglesia parroquial de Vilafranca.

LOS RETABLOS LATERALES DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MAGDALENA. Desaparecidos. Siglos XVII y XVIII.

Consideramos oportuno dar a conocer algunos retablos de las capillas laterales, a pesar de todas las limitaciones con las que nos hemos encontrado, puesto que no disponemos de un catálogo exhaustivo de los mismos. Aún con todo, y gracias a los estudios de Monferrer i Guardiola⁵⁶³ podemos tener una imagen muy aproximada de los retablos laterales y su ubicación en el templo parroquial de Vilafranca. No es nuestro cometido explicar todos y cada uno de ellos sino identificar los retablos más relevantes de las capillas laterales. Para ello han sido de gran ayuda los inventarios de principios de siglo, el ya referido de Milián Boix y la obra de Mestre i Née.⁵⁶⁴ El elevado número de capillas y retablos, las cuantiosas obras de arte y lienzos de escuela valenciana ponen de manifiesto que el templo de Vilafranca, bajo la advocación de Santa María, fue en su día un auténtico museo del Barroco y del Renacimiento. Tal riqueza se consiguió gracias a la devoción de los fieles, legados testamentarios y adquisiciones de las cofradías las cuáles se convirtieron en un potente cliente y grandes adquiridoras de obras de arte. Algunas de las capillas de la iglesia de Vilafranca tenían altares procedentes del templo anterior. Así consta en el *Llibre de visites dels bisbes de Tortosa a Vilafranca* de finales del XVI y principios del XVII. En él se puede leer en numerosas ocasiones los mandatos episcopales que hacen referencia al mal estado de los retablos y de la necesidad de ser restaurados o de hacer otros nuevos.

Entre los altares del lado de la epístola más relevantes tenemos el altar de la Virgen del Rosario del cual se le conocen dos retablos. Uno de 1595 de tradición gótica elaborado por Bautista Pastor, pintor de Sant Mateu⁵⁶⁵ y otro posterior de 1689, obra de Pascual Llopis y García, conocido escultor de

⁵⁶³ MONFERRER I GUARDIOLA, R., *opus cit.*, p. 64 y ss.

⁵⁶⁴ MESTRE I NOÉ, F., *opus cit.*

⁵⁶⁵ PUIG PUIG, J., "Contribución a la historia de Vilafranca del Cid. Tiempos antiguos", B.S.C.C., 1950, P. 533-555.

Albocàsser⁵⁶⁶ y dorado en 1694.⁵⁶⁷ Del primer retablo no quedan vestigios ni noticias, sin embargo del retablo del XVII sabemos según descripción de Mestre Noé que estaba dividido en dos cuerpos con columnas salomónicas y adornos churriguerescos. El retablo tenía un lienzo de la Virgen del Rosario de la escuela de Vicente López.

Mucha más información poseemos del retablo de la Virgen del Pilar, correspondiente con la segunda capilla, la que comunicaba con el exterior por la puerta lateral. Sus antecedentes se remontan a 1666 con la visita pastoral del obispo Fagueda el cual ordenó dorar un altar a la Virgen del Pilar.⁵⁶⁸ El 19 de agosto de 1674 concedía cuarenta días de indulgencia a quiénes lo visitaran el día de su festividad. El retablo fue realizado por Josep Climent, ensamblador de Benassal, el 30 de octubre de 1668 y fue acabado de pintar y dorar un año después por Josep Serra de Càlig.⁵⁶⁹ El dorado definitivo del retablo se llevó a cabo en 1788 por Antoni Guarch.⁵⁷⁰ Estructuralmente el retablo estaba formado por cuatro columnas salomónicas de estrías helicoidales con capiteles corintios, sobre ellas un entablamento con cornisa volada casetonada rematada con dos volutas. Sobre la cornisa figuraba otro cuerpo en forma de templete, coronado con frontón partido y el cual contenía un lienzo del Sacramento. En el primer cuerpo del retablo había un lienzo muy notable con los temas de San Pedro y San Miguel y una gloria de los ángeles en la parte superior con querubines que rodeaban la imagen de la Virgen del Pilar sobre una columna corintia, estriada y colocada en medio del referido lienzo. Otras pinturas de la escuela de Espinosa completaban el retablo. Se representaban los temas de San Juan, San Clemente papa, San Luís Bertrán y San Antonio de Padua.⁵⁷¹

⁵⁶⁶ MONFERRER I GUARDIOLA, R., *opus cit.*, p. 65.

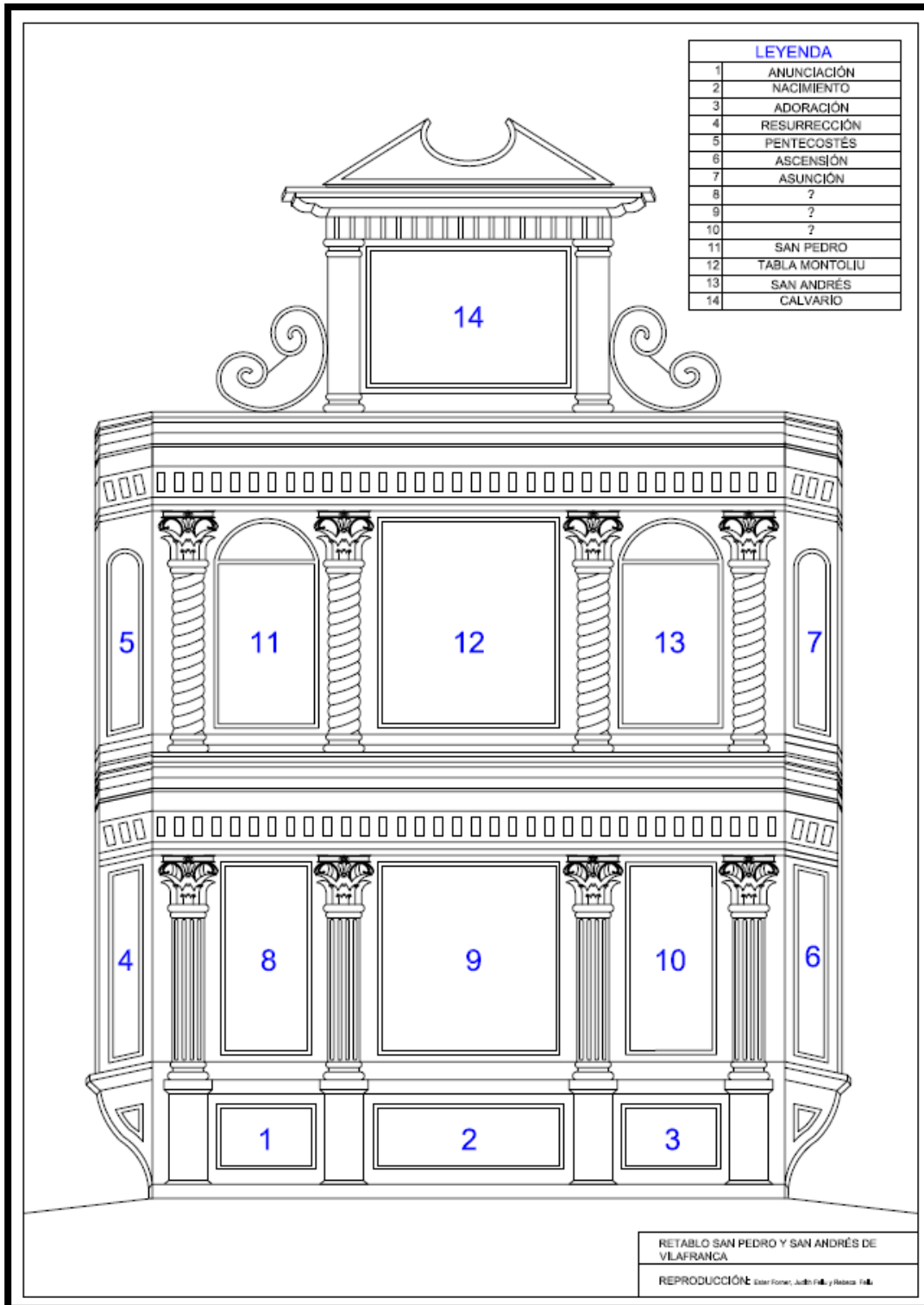
⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁶⁸ A.P.V. *Llibre visites pastorals* (1616-1860), fol. 85, Tenal, p. 101.

⁵⁶⁹ A.P.V., Tenal, p. 128.

⁵⁷⁰ A.P.V., Tenal, p. 128, 134.

⁵⁷¹ MESTRE NOÉ, F., 1904, p. 12, 13.



Otro de los altares que merecen nuestra atención es el de San Pedro Y San Andrés, también en el lado de la epístola y contiguo a la capilla del Jesús. Era de arquitectura del Renacimiento con detalles del primer Barroco y atendiendo a su descripción facilitada por Mestre Noé⁵⁷² y Milián Boix⁵⁷³ creemos que tendría algunas concomitancias formales con el ya referido retablo de la Virgen del Socorro de Càlig. Su interés radica en que el conjunto es el resultado de la atomización de elementos en desuso procedentes del antiguo templo gótico con otros del último renacimiento y el primer barroco. La mazonería del retablo era renacentista y se estructuraba en torno cuatro columnas corintias estriadas con capitel corintio que servían de marco a tres tablas provenientes del retablo antiguo y que Mestre Noé⁵⁷⁴ calificó de “labor notabilísima.”

La pintura sobre tabla era de hacia 1590 y se representaba en la predela: la Anunciación, el Nacimiento, y la Adoración de los Reyes. En los viajes laterales tenemos la Resurrección y la Pentecostés por una lado y en el otro la Ascensión y la Asunción. En la espina a modo de templete con frontón partido, como era frecuente escena del Calvario. El centro del retablo estaba ocupado por una tabla de considerable tamaño (152 x 0,76) datada en 1450 y que Milián Boix atribuyó erróneamente a Montoliu. Dos hermosas tablas de San Pedro y San Andrés con fondo de oro esgrafiado iban separadas por columna helicoidal y doselete plano, carentes de remate. San Pedro de pie y postura hierática, barba poblada, vestía túnica verde, manto rojo e iba descalzo. Llevaba un libro abierto en su mano derecha donde se podía leer *Tu es Petrus*, portando las llaves de la Iglesia en la mano izquierda. San Andrés, apoyado en una cruz, portaba barba y vestía una túnica blanca, mantón marrón oscuro y vueltas rojas. Todo el conjunto estaba catalogado de mérito artístico extraordinario.

En cuanto a los retablos del lado del evangelio merecen especial mención: el altar de San Blas, el de Santa Lucía y el de las Almas.

⁵⁷² MESTRE I NOÉ, F., *opus cit.*, p., 12, 13.

⁵⁷³ MILIÁN BOIX M., *opus cit.*, p. 338.

⁵⁷⁴ MESTRE I NOÉ, F., *opus cit.*, p., 13.

El retablo de San Blas era de estilo del Renacimiento pero no es su mazonería -distribuida en un solo cuerpo de tres calles con prolongaciones sobre la cornisa superior- lo que más nos interesa sino las pinturas de la escuela de Ribera⁵⁷⁵ datadas en 1650 y que llenaban los intercolumnios y las prolongaciones superiores del retablo. Estas pinturas fueron malogradamente barnizadas en tiempos posteriores lo que impidió descubrir la firma del autor. Los motivos historiados eran: los cuatro evangelistas, un santo obispo, la Piedad, San Blas cuidando de un niño, el Calvario, dos cabezas de ángeles y dos tablas más con los retratos de Santa Bárbara y Santa Apolonia.⁵⁷⁶ De entre todas estas tablas eran de notable interés las del Calvario y Descendimiento de la cruz, de una técnica perfecta e insuperable, de gran sobriedad de color y considerable expresividad, según indicaciones de Mestre Noé. Este extraordinario conjunto de pinturas desapareció en la Guerra Civil.

El altar de Santa Lucía venía del antiguo templo. Sus patrocinadores, los Colom hicieron uno nuevo ya que encontraron "*molt indecent*"⁵⁷⁷ el más antiguo. En 1634 se les aconsejó que lo dorasen. El retablo era una bella pieza de tres calles rematada con frontón rectangular dorado por Antoni Guarch en el 1788.⁵⁷⁸ Su obra pictórica, de escuela de Ribalta es lo que más interés suscitó en los estudiosos.⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ **Anotaciones de Milián Boix:** "iglesia parroquial en el presbiterio. La arquitectura es de estilo renacentista, de escaso mérito, siendo de interés la pintura sobre tabla que llena los intercolumnios y prolongaciones superiores del mismo. Es de por 1650, de la escuela de Ribera. Por haberse barnizado en tiempos posteriores no puede precisarse la firma y desmerece el valor pictórico de las mismas. Los motivos historiados son: Cuatro Evangelistas, Santo Obispo, La Piedad, San Blas coronando al niño, Calvario. Dos cabezas de ángel y otras dos tablas más. Mér. Art. Ext."

⁵⁷⁶ TORMO, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, p. 37.

⁵⁷⁷ En la visita pastoral de 1605 "*visitavit ditum altare e trova que esta molt indecent mana que los pretenen dret en la capella mortiens son dret y fassen un altar nou en la dita capella altrament donavam lapis sepeliendi ab concessió de a la tra persona que fassa dit retaule.*" A.P.V. Llibre de visites pastorals (1616-1860). MONFERRER I GUARDIOLA, R., opus cit., p. 74.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 74.

⁵⁷⁹ MILIÁN BOIX M., *opus cit.*, p. 339.

El altar de las Almas era un conjunto artístico barroco, muy recargado con adornos florales. Su interés radica ante todo en el lienzo bocaparte de la escuela de Vicente López en el que se representaba la Virgen del Carmen sobre las almas del purgatorio. Este lienzo tapaba una hornacina central con la imagen de la Virgen del Carmen. El altar contenía una urna de madera para custodiar la imagen de la Virgen dormida. Esta talla fue elaborada en Valencia en 1787 y dorada por el mencionado Antoni Guarch quién también pintó las paredes laterales de la capilla. El lecho de la Virgen era obra de Pere Andrés, artista de Vilafranca. En el 36 fueron desmantelados todos los elementos de la capilla, sin quedar a día de hoy absolutamente nada.



Retablo lateral iglesia parroquial de Vilafranca. Foto cedida por Ferran Olucha.

Retablo lateral. Se conoce la existencia de este retablo por antiguas fotografías. Compositivamente era una obra de líneas clásicas que se situaba sobre un alto basamento probablemente de mampostería. Era una estructura que centralizaba la mirada del espectador en un solo eje vertical que era la calle central. Era, así pues de un solo cuerpo y entablamento recto corrido, solo alterado por el avance de las columnas. El módulo central estaba articulado por cuatro columnas corintias de fuste estriado que sostenían un entablamento decorado con dentellones sobre el que volaba un robusto ático que se cerraba con frontón triangular partido por punta de diamante. Sobre el friso habían dos potentes volutas que dejaban un espacio libre que permitía visualizar una pintura cuya temática desconocemos. Estas airadas volutas le conferían una gran monumentalidad al retablo.

Este altar representa un modelo que pervivió durante toda la primera mitad del siglo XVII. Se trataba de piezas influidas por la arquitectura de raigambre clasicista formulando así pues, retablos barrocos de líneas depuradas y contención decorativa.

LOS RETABLOS DE LA MARE DE DÉU DEL LLOSAR DE VILAFRANCA



Retablo altar mayor de la ermita del Llosar.



Retablo trasaltar antiguo.



Reproducción retablo trasaltar actual.

EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR (1692-1703) Y EL DEL TRASALTAR (1730-1760).

La exaltación del culto a los patrones de la localidad fue otra de las características que definen el tiempo del Barroco. Por estos años, finales del XVII y principios del XVIII es cuando encontramos en estas tierras, las más septentrionales de la provincia, la mayor exuberancia barroca en escultura.

El culto a la imagen del Llosar era muy popular no solo en Vilafranca sino también en las masías vecinas. Según la tradición esta imagen permaneció enterrada durante la invasión de los árabes y descubierta milagrosamente después de la conquista por un labrador que estaba arando con dos bueyes en el campo. Éste observó que sus bueyes se paraban y, obedeciendo a un extraño impulso, se arrodillaban. La reja del arado había tropezado con un objeto duro, que era la cara de una imagen, cubierta por una losa. El labrador comunicó este hallazgo a todos los vecinos de Vilafranca, y una vez proclamada patrona del pueblo, empezó la gran veneración que aún a día de hoy se le profesa. La Virgen del Llosar es considerada como una de las primitivas imágenes de estilo gótico que se conservan en la comarca Els Ports. Además del altar mayor tenía la iglesia del Llosar cuatro capillas. En el lado de la Epístola se hallaban los altares de la Purísima Concepción, San Pedro Mártir, Nuestra Señora de la Leche y San José. En el lado del Evangelio se encontraban los altares de Nuestra Señora del Rosario, San Antonio de Pádua, Jesús en el Calvario y San Vicente Ferrer. La invasión de la rocalla y la decadencia del Renacimiento se notaban en todos los retablos laterales.

El retablo del altar mayor era un retablo-camarín elaborado para albergar la figura de la Virgen del Llosar, de estilo churrigueresco que fue construido entre 1692-1703 y desaparecido en 1936. Este retablo sustituyó a otro anterior de Valentí Montoliu datado en 1455.⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Para saber más sobre este retablo véase SÁNCHEZ GOZALBO, A., "Pintors del Maestrat. Contribució a la historia de la pintura valenciana quatrecentista" en *B.S.C.C.*, Castelló, 1932.

La imagen del altar mayor también podía admirarse en el nicho del trasaltar, puesto que ambos nichos se comunicaban. Era un retablo adaptado al marco arquitectónico, aunque de concavidad poco acusada, tres calles, zócalo, banco, un cuerpo y ático. La calle central destacaba respecto a las laterales. La gran hornacina del titular cobijaba la imagen de la Virgen del Llosar sobre peana. Separando la calle central de las laterales había cuatro columnas salomónicas de cuatro espiras ornamentadas con follajes y pilastras -dos a cada lado-. En altura encontramos un zócalo ornamentado a base de hojarasca. Sobre él un banco y el sagrario. El primer cuerpo se quebraba debido a la forma del retablo y a que los basamentos de las columnas avanzaban, con lo que se creaban varios planos. El entablamento que separaba el primer cuerpo del ático era muy visible donde localizamos varios planos y esculturas de bulto redondo a plomo en su parte superior. El ático, siguiendo el esquema del primer cuerpo, estaba compuesto por cuatro columnas salomónicas -dos a cada lado- que flanqueaban un lienzo que representaba la coronación de Nuestra Señora. En su remate aparecía escrita en números encarnados la fecha de 1703, fecha del dorado⁵⁸¹ del retablo.

El templo de la ermita data de 1683⁵⁸² y consta de tres naves cubiertas con bóveda de cañón, capillas laterales y camarín en la parte posterior del templo. El aumento a la devoción de la Virgen propició la construcción de un camarín en 1758, casi coincidiendo con la publicación de un libro dedicado a glosar los milagros de la imagen. El obispado concedió licencia escribiendo “detrás del altar mayor hay un camarín que se desea ensanchar quitando las dos sacristías que ay a los lados del presbiterio, para hazer la iglesia del todo claustrada y entrar con mayor desahogo al camarín.”⁵⁸³ Se deduce así que el camarín ya existía pero en el siglo XVIII se requiere convertirlo en una estancia más amplia para facilitar a los fieles el acceso a la Virgen. El Llosar, frente a otros camarines era más innovador ya que proponía el acercamiento a la

⁵⁸¹ MESTRE NOÉ, *opus cit.*, p. 28-29.

⁵⁸² GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 396.

⁵⁸³ MATHEU J., *Breve historia de la Villa de Villafranca del Cid en el Reyno de Valencia y del hallazgo prodigioso de N. Señora del Losar*, Valencia, Imp. de Joseph Tomàs, 1758, p. 21.

imagen y no a la inversa como el camarín de la Virgen de la Salud de Traiguera que ocultaba la imagen y dificultaba el acercamiento de los fieles. La planta del camarín es de 12 x 10⁵⁸⁴ y a él se unen las naves laterales a modo de claustro. El cuerpo arquitectónico lo componen cuatro pilastras de sección cuadrangular con capiteles dorados de hojas sobre los que descansan los arcos formeros que sustentan la cúpula semicircular.

El retablo de trasaltar hoy desaparecido era uno de los mejores ejemplos del barroco curvilíneo en la zona, pero al que podemos acercarnos a él gracias a una reproducción actual muy acertada. Se trataba de un retablo a modo de templete en forma de tabernáculo, modelo acabado de escultura tardobarroca. Se caracterizaba por sus colores luminosos, suaves y claros y por el movimiento cóncavo-convexo que le confería un acentuado dinamismo. Sus soportes sesgados, los capiteles sustituidos por rocallas que a modo de colgantes no se ven continuados en la parte inferior, y ante todo el entablamento completamente ondulado lo convierten en una de las mejores piezas rococó que había en nuestro ámbito de estudio. En su parte inferior había un pequeño sagrario con un relieve con el *Agnus Dei* en su puerta y en sus lados, de sección muy deprimida, otros dos relieves que representan el hallazgo de la Virgen del Llosar. Delante del sagrario dos acroteras con las imágenes de San Roque y la Magdalena, de no muy buena escultura.⁵⁸⁵ En el centro había un lienzo que representaba el nacimiento de la Virgen. Coronaba este altar la figura de San Miguel de muy buena labor escultórica. Aunque la Virgen estaba colocada en el altar mayor podía admirarse también desde las gradas del camarín, ya que para ello se comunicaban los dos nichos de ambos altares. Este retablo abundante en recursos oblicuos y golpes de rocalla es considerado como el más eximio representante de la libertad alcanzada por el último barroco en tierras de Castellón.⁵⁸⁶ El conjunto del trasaltar era magnificado con la ayuda de las pinturas del camarín.

⁵⁸⁴ MESTRE NOÉ, p. *opus cit.*, 28-29.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 30-31.

⁵⁸⁶ GIL SAURA, Y., *opus cit.*, p. 396.

VINARÒS

Retablo mayor de la iglesia arciprestal de la Asunción de Vinaròs. Tarjeta postal de 1910. Foto cedida por Joaquín Simó.



Retablo mayor de la iglesia arciprestal de la Asunción de Vinaròs. Tarjeta postal de 1916. Foto cedida por Joaquín Simó.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA ARCIPRESTAL DE LA ASUNCIÓN DE VINARÒS. Pere Dorpa. 1566. Desaparecido.

La realización de este retablo fue la culminación de un periodo de esplendor artístico que viven numerosas poblaciones de la diócesis en la segunda mitad del siglo XVI. El edificio de la arciprestal concebido como fortaleza, precisaba de un nuevo retablo, por lo que se decidió trasladar la gran obra de la antigua arciprestal para embellecer la nueva. La iglesia de Vinaròs de aspecto macizo y recio fue construida entre 1582 y 1584.⁵⁸⁷ El reaprovechamiento del retablo fue un gran acierto puesto que quedó convertido en potente pantalla mediática en el nuevo templo de planta de salón entre contrafuertes.

La monumentalidad de esta pieza, que tuvo que adaptarse a una cabecera poligonal, se reforzaba mediante la hábil composición de su arquitectura, a base de un gran cuerpo de tres calles y tres pisos, más banco inferior y ático, que se articulaban por medio de entrecalles. Estas entrecalles sobresalían del conjunto, contribuyendo a dar volumen y dinamismo a la estructura. En la revista de San Sebastián de 1909 Meseguer y Costa se deshace en elogios al referirse a esta obra. “El que visita la iglesia parroquial de nuestra ciudad, queda gratísimamente sorprendido en presencia de aquella grandiosa nave y deslumbrado ante la inmensa ascua de oro que constituye el retablo de su capilla mayor.”⁵⁸⁸

En el año 1560 se terminó la portada plateresca que daba acceso al templo primitivo de la *vila*. En 1566 encontramos a “*mestre Pere Dorpa per lo assentar del Sacrari i per fer la trasa de la custòdia y fer lo banch del retaule.*”⁵⁸⁹ También en la misma fecha hay constancia de un pago “*per portar lo sacrari de San Mateu a la present vila*” y el 29 de marzo otro un pago de 100 libras a

⁵⁸⁷ GIL SAURA Y., *opus cit.*, p. 289.

⁵⁸⁸ MESEGUER Y COSTA, J. D. “Vinaroz ciudad levítica”, en *San Sebastián, revista vinarocense ilustrada*, 2 (10): 165-169, enero 1909.

⁵⁸⁹ BORRÁS JARQUE, J.M., *Historia de Vinaròs*, reedición Asociación Cultural Amics de Vinaròs, Vinaròs, 1979, p. 85.

Dorpa “*pa la Custodia.*” Siguiendo a Jarque el 2 de abril “*consten 14 lliures per sentar lo retaule.*”

En el año 1582, la población creyó necesario disponer de una nueva iglesia⁵⁹⁰ que diera cabida a todos sus habitantes; de manera que en el año 1586 se inició la construcción del nuevo templo terminándose en su totalidad en 1597. Es entonces cuando la arciprestal empezó a ornamentarse, tanto con piezas que provenían de la antigua iglesia como de las nuevas aportaciones. Se ha planteado, en principio por los historiadores locales que el retablo mayor, al igual que una portada plateresca de 1560, el órgano, y otras piezas litúrgicas fueron trasladadas desde la parroquia primitiva a la actual. Esencialmente es lo que hasta hoy se ha pensado: que el retablo se trasladaría a la antigua iglesia una vez terminada la cabecera del nuevo templo, ya que la parroquia primitiva estaba en derribo, se almacenaría y armaría posteriormente en su nuevo emplazamiento. Esta posibilidad fue extendida por Borrás Jarque⁵⁹¹ como la más ajustada a la realidad.

En el año 1625 fue necesario contratar al pintor local Joan Moreno para que dorase, estofase y esgrafiase el retablo del altar mayor, parece ser, que para arreglar los desperfectos que el traslado de una iglesia a otra había ocasionado al majestuoso altar. Se sabe por un documento hallado en el archivo de Tortosa, que en 1625 el obispo de Tortosa concedió a las mujeres de Vinaròs cien días de indulgencia para recaudar fondos a fin de dorar el retablo.⁵⁹²

⁵⁹⁰ BORRÁS JARQUE, J.M., *opus cit.*, p. 85.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁹² 1625. Diciembre, 18. Vinaròs.

El Obispo de Tortosa, Agustín Espínola, concede 100 días de indulgencia a las mujeres que se ocupan en recoger limosnas para dorar el retablo mayor.

Archivo de la Catedral de Tortosa. Visitas Pastorales. Tomo 39, fol. 147v.

“Item, attés que les dones de dita vila de Vinaròs se ocupen en plegar almoyna per semanas en los forns y altres parts per a daurar lo retaule del cap de l’altar de dita iglésia, alabant sa Senyoria Ilustrísima tan sancta obra, los concedeix cent dies de indulgència a les que seran semaneres cada semana que ho seran.”

Borrás Jarque atribuye la autoría de este retablo al *Mestre Dorpa de Sant Mateu*, apoyándose en las referencias ya apuntadas del *Llibre de cónTERS* de la época.

El de Vinaròs, era un retablo renacentista, de considerables dimensiones y compartimentado en calles que definen una serie de casas, la central marcada de manera más visible a modo de hornacina. Su estructura era de tres cuerpos de orden clásico y con remate superior, lo que se denomina el ático. Verticalmente apreciamos cinco calles correspondientes a cada cuerpo, las cuales aparecían decoradas con imágenes escultóricas en los extremos y en el centro y con lienzos referentes a la advocación, en este caso concreto de la Asunción de María. Como se puede apreciar, este retablo bebía todavía de la herencia gótica, debido a la combinación de pintura y escultura o el empleo de los dorados y la policromía como elemento de emotividad respecto a los fieles. Cabe recalcar la riqueza en la ornamentación y el detalle, así como resulta admirable la proporción armónica entre la unidad del concepto y las distintas partes del retablo.

Gracias a la información que existe de otras investigaciones anteriores⁵⁹³ se ha podido reconstruir su programa iconográfico. Siguiendo las observaciones de Borrás Jarque,⁵⁹⁴ procedemos a una descripción detallada del retablo. En el cuerpo central contenía, de abajo hacia arriba: el Sagrario, la Virgen como cabeza del altar, la Asunción, Jesús en la cruz, y el Padre Eterno con el Espíritu Santo. Todas estas figuras, de distintas dimensiones, eran algunas de talla y otras de alto relieve, con sus correspondientes hornacinas encuadradas en columnillas. A uno y otro lado de la Asunción, en el primer cuerpo, se hallaban los lienzos, de autor desconocido, de la Resurrección y la Ascensión del Señor. En el segundo cuerpo, los de la Venida del Espíritu Santo y la Muerte de la Virgen María. Doce capillas pequeñas de los Santos Apóstoles de

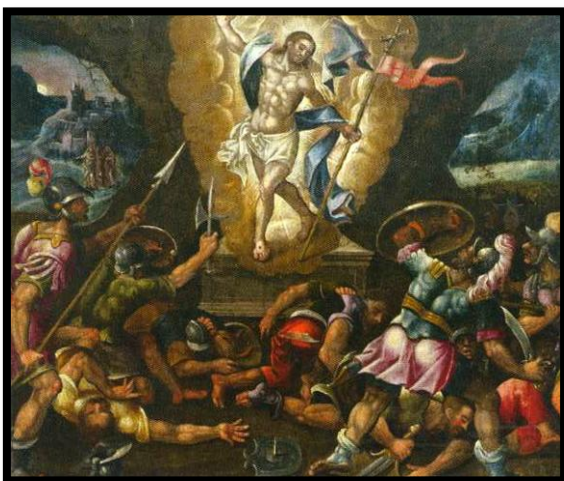
⁵⁹³ Sobre este retablo véase OLUCHA MONTINS, F., et al. "Sant Mateu en las actas de las terceras jornadas de historia, arte y tradiciones del Maestrazgo", *C.E.M.*, Sant Mateu, 1992, p. 137-145. MILIÁN BOIX M., *Inventario Monumental Dertusense*, manuscrito inédito, 1933-35; GÓMEZ ACEBES, A., "El antiguo retablo de la iglesia Arciprestal", en *Crónica de Vinaròs*, 8 de marzo de 1997, p. 33-36.

⁵⁹⁴ BORRÁS JARQUE, J.M., *opus cit.*, p. 88 y ss.

talla completaban todo el conjunto. En los extremos, otros seis lienzos no identificados, a tres por banda, y en el banco tres pinturas sobre tabla en las que posiblemente se representaban escenas de la vida de la Virgen: la Anunciación, la Adoración y el Nacimiento de Jesús. Arriba del todo se hallaban las esculturas de cuatro Doctores de la Iglesia, dos a cada lado.



Tablas recuperadas del retablo del Rosario de la iglesia arciprestal de Vinaròs.



Resurrección de Cristo. Cristóbal Llorens. Pertenciente al antiguo retablo del Rosario de la iglesia arciprestal de Vinaròs.

LAS PINTURAS DEL RETABLO DEL ROSARIO DE VINARÒS. Cristóbal Llorens. 1613.

Sólo se han conservado cinco tablas de un retablo de los Misterios del Rosario que perteneció a la iglesia arciprestal de Vinaròs y que Ferran Olucha y Lourdes de Sanjosé han adjudicado al pincel de Cristóbal Llorens.⁵⁹⁵ Hay noticia de que este pintor se encontraba en Vinaròs en 1613 trabajando en el retablo del Rosario por 200 libras, así como otro para la cofradía del Nombre de Jesús, del que por el momento nada sabemos. Se deduce que el retablo fue un encargo de la cofradía del Rosario, fundada en 1570 y se sospecha que fue desmontado en 1703 cuando la misma cofradía comenzó unos trabajos de remodelación de la capilla. Dicha remodelación supuso la elaboración de un nuevo retablo⁵⁹⁶ y la ornamentación al fresco de la bóveda atribuida a los Guilló y la incorporación de un zócalo con paneles devocionales de exaltación a la Virgen.

Si seguimos la pista de Milián Boix⁵⁹⁷ sabemos que estas tablas estaban en una cajonera de la sacristía de la iglesia antes de la Guerra Civil. A principios del siglo XX Demetrio García⁵⁹⁸ advierte que “pegados a la pared figuran cinco cuadros de reconocido mérito que proceden del altar mayor de la primitiva iglesia de la villa y es hoy conocido por el altar de la Virgen del Socorro.” Elías Tormo⁵⁹⁹ también hizo referencia a estas cinco tablas que se guardaban en la

⁵⁹⁵ SANJOSÉ LLONGUERAS, L., OLUCHA MONTINS, F., Pinturas del retablo del Rosario en cat. exp. *PULCHRA MAGISTRI. L'Esplendor del Maestrat* a Castelló, La Llum de les Imatges, 2014, p. 564.

⁵⁹⁶ BORRÁS JARQUE, J.M., *opus cit.* p. 211. Borrás Jarque apenas aporta noticia de este nuevo retablo: “*L'antiquíssima Cofradia de la Mare de Deu del Roser no podía quedar.se fora d'eixa poderosa corrent renovadora, i feu construir un nou retaule, el qual después maná pintar i daurar. En 30 joriol de 1703 es celebrà el final d'eixes obres ab solemne Te-Deum, quedant tal com es en l'actualitat la capella del Roser, que es la segona a la banda del Evangeli tocant al presbiteri.*”

⁵⁹⁷ MILIÁN BOIX, M., *Inventario Monumental Dertusense*, Diputación de Castellón, Castellón, 2013, p. 357.

⁵⁹⁸ GARCÍA GARCÍA, F., *Historia de Vinaròs*, Vinaròs, 2010, p.89.

⁵⁹⁹ *En la sacristía, cinco tablas (¿). Cristóbal Llorens (1613) pintó para esta iglesia un retablo del Rosario (¿).* TORMO MONZÓ E., *Levante, Guías regionales Calpe*, Madrid, 1923, p. 7.

sacristía. Tanto Demetrio García como Milián Boix hacen referencia al “antiguo retablo” y García va más allá diciendo que proceden del altar mayor. En verdad ambos advirtieron que se trataba de unas tablas importantes pero no se cayó en la cuenta que de pertenecían a la predela del retablo del Rosario y no al retablo del altar mayor de Pere Dorpa de cronología anterior.

En 1937 las tablas fueron registradas por la Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Castellón y Provincia ⁶⁰⁰ con los números 339 al 342 como patrimonio mueble y trasladadas a Castellón. Una vez recibidas las órdenes oportunas fueron trasladadas a Valencia en el depósito que la Junta tenía en las torres de Serrano, junto con el resto de obras artísticas recogidas por la Junta delegada. Al acabar la Guerra Civil la mayoría de estas piezas fueron devueltas pero estas cinco tablas en concreto quedaron en paradero desconocido hasta día de hoy. Se piensa⁶⁰¹ que fueron devueltas a sus propietarios, en este caso se presume la iglesia, y que poco después fueron vendidas para años más tarde ser adquiridas por los actuales propietarios los cuales desconocían su procedencia. Este es un claro ejemplo de que nuestro patrimonio desaparecido no fue siempre pasto de las llamas y que aprovechando la confusión del momento y la necesidad, hubo quien por afán conservador o de lucro se quedó con notables piezas de patrimonio mueble, hoy disperso, desaparecido, vendido y otras veces olvidado en casas particulares, anticuarios y fondos museísticos.

Estas cinco tablas, atendiendo a sus medidas 45 x 53 cm y 45 x 54 cm cada una, formarían parte de la predela del retablo y son una excelente muestra del pincel de Cristóbal Llorens, seguidor de los postulados juanescos y bien conocido gracias a los dos retablos documentados y conservados de la iglesia

⁶⁰⁰ Para saber más sobre la Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Castellón y Provincia véase OLUCHA MONTINS F., *El tesoro artístic castellonenc durant la guerra civil*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló, 2004, p. 182 y ss.

⁶⁰¹ OLUCHA MONTINS F., *Unes taules dels Misteris del Roser de la parroquial de Vinaròs*, en *Revista Fonoll*, nº14, p. 20-23, 2014.

parroquial de Alaquàs. Se trata del retablo mayor dedicado a la Virgen (1597-1600) y el retablo de San José (1612).

La autoría de estas cinco tablas está bien avalada,⁶⁰² aparte de la referencia documental, por la estrecha relación que estas pinturas presentan con otras producciones atribuidas al pintor. Muestra de ello son los modelos de algunas tablas análogas de la parroquia de Santa María de Alcoy. Además los tipos humanos son los habituales que vemos en las obras de Cristóbal Llorens, tanto en las documentadas como en las atribuidas; orejas grandes, bocas desencajadas, manos desproporcionadas, uso incorrecto del dibujo y del paisaje, cielos nublados, montañas azules, etc son el lenguaje pictórico de Llorens.

Por las tierras de Castellón la actividad de este pintor, el cual queda documentado en los libros de bautismo de la arciprestal de Vinaròs el 12 de diciembre de 1614 y el 14 de enero de 1615, consta también en la Jana. Allí se le encargó también en 1613 el dorado de dos imágenes de los santos Abdón y Senén para una cofradía que en dicha villa tenía a estos santos como titulares.

⁶⁰² SANJOSÉ LLONGUERAS, L., OLUCHA MONTINS, F., *opus cit*, p. 564 y ss.

LOS RETABLOS BARROCOS DE LA ARCIPRESTAL

EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LA COMUNIÓN. Josep y Jaume Morales. 1689-1694. Desaparecido.

En 1667 se terminaron las obras de la capilla de la Comunión. Para dicho cometido, tuvieron que eliminar la capilla lateral de Santa Bárbara para que por la iglesia arciprestal existiera acceso directo a la nueva capilla. En 1683, se bendijo y se trasladó procesionalmente desde el convento de San Francisco a la parroquia, la nueva imagen de San Sebastián,⁶⁰³ para la cual se pensó construirle un nuevo altar en la capilla de la Comunión. La obra del retablo, se encargó en 1689 a los hermanos Josep y Jaume Morales, que eran escultores, por el precio de 172 libras, más 19 libras que se le entregaron a Jaume por la madera. En 1694 doró el altar Eugeni Guilló por 355 libras, el cual pintó un cuadro de la Virgen de Misericordia y otro de San Sebastián por 30 libras más. La bendición del retablo tuvo lugar el 21 de enero de 1695, un día después de la festividad del patrón de Vinaròs.⁶⁰⁴

Otra reforma posterior en la capilla, a finales del siglo XVIII, supuso un cambio substancial de estructura lo que llevó consigo un traslado del retablo, en aras de otro de mayores dimensiones, y que se ubicaría en el altar mayor de la capilla. Para el nuevo altar, de estilo neoclásico, se pensó la colocación de una imagen de la Virgen de las Angustias y que fue esculpida por el valenciano Josep Esteve Bonet. Esta imagen excepcional fue destruida en 1936, siendo sustituida actualmente por otra casi idéntica del escultor Juan Bautista Folía. El nuevo retablo neoclásico era de estilo corintio, estaba estucado y dorado.

⁶⁰³ La devoción a San Sebastián era tal que el concejo de la villa acordó en 1654 construir una nueva imagen del santo que sustituyera a la cuatrocentista de la ermita. La nueva imagen, conocida popularmente con el nombre de *Sant Sebastianet*, fue bendecida en 1683 y se ubicó en la capilla de la Comunión de la iglesia arciprestal. Esta imagen es otro ejemplo de escultura patronal desaparecida.

⁶⁰⁴ BORRÁS JARQUE, J.M., *Historia de Vinaròs*, Associació Amics de Vinaròs, Vinaròs, 1979, p. 137.

En cuanto al altar de San Sebastián que se ubicó en la primera capilla, antes de su ensanche definitivo, se perdió toda noticia de él. Con toda probabilidad fue desmontado, junto con los lienzos y la talla del santo, a raíz de las obras de ampliación. Seguramente sus elementos se reubicaron en algún lugar de la iglesia, pereciendo, o bien por el tiempo o desapareciendo definitivamente en la Guerra Civil. Mosen Milián Boix, en el Inventario Monumental Dertusense, en su apartado de Vinaròs, no hace mención alguna ni de los lienzos de Guilló que conformaban el altar ni de la imagen del patrón de la población. Todo induce a creer, que ya antes de la guerra, por causas que desconocemos, el retablo y todos los elementos que lo conformaron habían desaparecido.

EL RETABLO DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO.

Anónimo. 1703. Desaparecido.

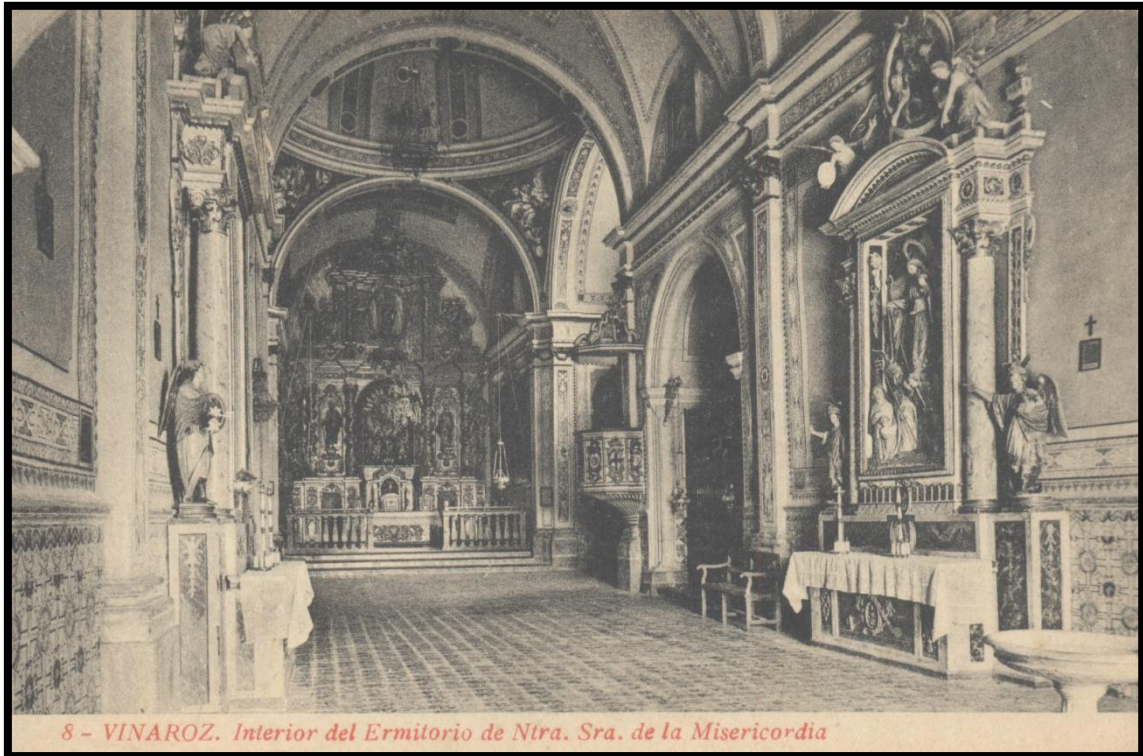
Son escasas las noticias que tenemos sobre este retablo.⁶⁰⁵ Borrás Jarque nos indica que la antigua cofradía de la Virgen del Rosario no podía quedarse atrás en la poderosa corriente renovadora barroca e hizo construir un nuevo retablo para la capilla de dicha advocación. El 30 de julio del año 1703 se celebró en solemne *Te Deum* la finalización de la obra. Fue dorado y pintado posteriormente y permaneció en la capilla del Rosario hasta el devenir de la Guerra Civil. Este retablo vino a sustituir a otro más antiguo de 1613, de autoría adjudicada a Cristóbal Llorens⁶⁰⁶ y del que ya se ha hecho un análisis en un capítulo anterior.

⁶⁰⁵ BORRÁS JARQUE, J.M., *opus cit.*, p. 211.

⁶⁰⁶ SANJOSÉ LLONGUERAS, L., OLUCHA MONTINS, F., *opus cit.*, 2015.

LOS RETABLOS BARROCOS DE LA ERMITA DE LA MISERICORDIA

En cuanto a los retablos de la ermita de la Misericordia tenemos noticia de varios de ellos,⁶⁰⁷ de diferentes periodos. Se van a exponer solo los de etapa barroca.



8 - VINARÓZ. Interior del Ermitorio de Ntra. Sra. de la Misericordia

Interior de la ermita de Nuestra Señora de la Misericordia y San Sebastián. Foto cedida por Joaquín Simó.

RETABLO DEDICADO A SAN SEBASTIÁN. 1721.

En la primera mitad del siglo XVI eran célebres las peregrinaciones de los pueblos limítrofes a la ermita del Puig, pero no consta que San Sebastián tuviese altar propio, si bien es cierto que la imagen del santo está en la ermita desde tiempos inmemoriales, no consta que tuviera retablo dedicado a su advocación, pues en los libros más antiguos de visitas pastorales⁶⁰⁸ solo

⁶⁰⁷ "Los altares o retablos de la ermita". en *Revista San Sebastián*, 11 (9): 6, marzo 1924.

⁶⁰⁸ "Los altares o retablos de la ermita" en *Revista San Sebastián*, Vinaròs, 3 de febrero 1924.

nombran al altar mayor dedicado a la Misericordia y el altar de Santa Cándida y San Nicolás. Existía también el altar de San Pedro sustituido posteriormente por el de San Antonio. Borrás Jarque, conocía por hallazgos documentales la existencia de un retablo de San Sebastián que databa de 1633. Hasta entonces el santo se veneraba en el altar mayor, al lado de la patrona, pero el incremento de su devoción, hizo que tuviera su propio retablo promovido por el gremio de los marineros en el año 1711.

A raíz de la importante reforma que se llevó a cabo en la ermita de la Misericordia en la primera mitad del siglo XVIII, se ornamentó el nuevo templo con varios retablos, uno de ellos fue el de la advocación a su patrón, San Sebastián. En 1711, en medio todavía de las inquietudes provocadas por la Guerra de Sucesión, el gremio de los marineros propuso sufragar los gastos de un nuevo altar para su patrón, que no dejaban de verlo como especial protector. El alcalde, los regidores y el síndico, le concedió la licencia al gremio en el mismo año de la solicitud, pero el retablo no llegó a ejecutarse debido a las circunstancias poco propicias a consecuencia de la guerra. Seis años después, en 1717 y en plena obra de ampliación de la ermita, se empieza a elaborar el retablo, el cual fue finalizado en 1721. Según descripción de Borrás Jarque el altar era *“d’estil propi de la época, artístic i ricament daurat. Aiximateix, en la nau, entre els altars de Sant Sebastià i Sant Antoni, els mariners feren colocar un enrajolat de l’Alcora ab pintures barnitzades de la primera época, representan una marina, i en el que es llig: “Se hizo este piso a expensas de los marineros”.*

En la revista San Sebastián de 1924,⁶⁰⁹ en la sección histórica aparece una breve descripción que poco nos aporta. Solo sabemos que era un altar escultórico de mazonería dorada, obra del escultor vinarocense Jaime Morales que en aquella época estaba trabajando en algunas obras de importancia en nuestra parroquia.

⁶⁰⁹ “Los altares o retablos de la ermita” *opus cit.*

RETABLO DEDICADO A SAN ANTONIO. Jaime Morales y Josep Ochando. 1727. Desaparecido.

Si el gremio de los marineros sufragó el retablo de San Sebastián, el gremio de los labradores concibieron la idea de hacerle un retablo a San Antonio y encargaron la obra al escultor vinarocense Jaume Morales. Éste presentó a la cofradía de los labradores del gremio de San Salvador un boceto de cómo había concebido el retablo según sus indicaciones. Los comitentes quedaron conformes y en 1722 se estipuló el precio de la obra. El prior, los mayores y *eletos*, ajustaron el precio de la obra en 80 libras, por realizar solo el trabajo manual, puesto que la madera la proporcionaba el propio gremio.

Al poco tiempo de empezar el trabajo, murió Jaume Morales, por lo que tuvo que terminar el retablo otro escultor, llamado Josep Ochando, que posiblemente siguió las trazas que había establecido Morales. _Estilísticamente desconocemos las peculiaridades de dicha obra, si bien, por las fotografías conservadas de algunas obras cuya autoría se ha adjudicado a dicha familia de artistas y por el periodo en el que se realizó podemos decir que debió de tratarse de una fábrica de estructura salomónica y de profusión ornamental, de mazonería dorada y policromada propio del trabajo de los Ochando en esa etapa.

En 1791 el Gremio creyó conveniente que se embelleciera y dorase. También acordaron los detalles del adorno, si *todo dorado o orlado en mármol con algunas tajás de oro.* Finalmente resolvieron dorarlo por completo. Se firmaron capitulaciones con Francisco Pasapera, dorador, e Isidoro de Arce, pintor. Solamente por la mano de obra acordaron cobrar 69 libras,⁶¹⁰ que se realizarían en tres pagos. El primero al empezar la obra, el segundo a la mitad y el tercero concluido el retablo. El pan de oro lo proporcionó el gremio, estando en 1792 completamente finalizado.⁶¹¹ Una observación interesante, es que la imagen de

⁶¹⁰ Si tenemos en cuenta el precio del retablo, el dorado y pintura del mismo eran de un coste elevado.

⁶¹¹ “Los altares o retablos de la ermita” en *Revista San Sebastián*, Vinaròs, 3 de febrero 1924.

San Antonio, realizada asimismo por Jaume Morales, data del año 1702, siendo así pues posterior la ejecución del retablo dedicado al santo.

EL RETABLO DE SAN PASCUAL. José Gisbert y José Campos. 1802. Desaparecido.

A finales del siglo XVIII encontramos en Vinaròs varios artistas trabajando entre los cuales está el escultor José Gisbert y el estucador y dorador José Campos. A Estos artistas se les encargó el altar de San Pascual de la ermita. En una nota del libro de cuentas del prior de la ermita del año 1800 se lee, que se dieron 6 libras al escultor José Gisbert por componer el altar de San Pascual las cuáles serían como última paga de su trabajo y en el año 1802, dice también otra nota del mismo libro, que se pagó a José Campos, dorador, la cantidad de 136 libras por dorar y lucir el altar de San Pascual.

En la iglesia arciprestal había también algunas obras de estos mismos artistas y en 1810 hicieron el retablo de la sacristía y la mesa de los ornamentos y armarios laterales que ostentan hermosos bajo relieves de San Sebastián y San Roque.



Retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de la Misericordia y San Sebastián de Vinaròs. Fiestas centenarias de San Sebastián. Fotografía Ratto. 1910. Foto cedida por Joaquín Simó.

EL RETABLO MAYOR DEDICADO A LA MISERICORDIA. Ignacio y Vicente Vergara (1733-1734). Desaparecido.

En 1733 en fecha 13 de abril, se acordó la construcción en el Santuario de la Virgen de la Misericordia, del altar mayor, cuya falta se venía notando desde que terminaron las obras de ampliación de la iglesia que consistieron en la incorporación de un presbiterio y de un crucero, lo que dotó al templo de mayores dimensiones y altura al alzarse una cúpula. Se convino levantar un precioso retablo⁶¹² para la Virgen, bajo cuya advocación se había erigido el Ermitorio. Su fabricación se encargó después de hacerles firmar un compromiso formal, a los renombrados escultores valencianos Francisco e Ignacio Vergara por el convenido precio de 500 libras y la obligación de dejar terminada la obra el 8 de septiembre de 1734. Los artistas cumplieron la palabra empeñada, y con el acto de colocar, en 26 de septiembre de dicho año, la antigua y venerada imagen de Nuestra Señora de la Misericordia, que fue acompañada de brillantes funciones religiosas y de los acostumbrados festejos populares.⁶¹³

El antiguo retablo, discrepaba con la nueva fábrica, puesto que resultaba desproporcionado y así fue como se pensó en la imperiosa necesidad de otorgarle un nuevo retablo a la Misericordia. Los *eleros* o una comisión, formada por el Ayuntamiento para hacerse cargo de la recaudación de fondo y cumplimiento de lo pactado, firmaron el 13 de abril de 1733 las condiciones y el presupuesto de la obra, con los artistas de Vinaròs, según Borrás Jarque, Francesc Verdera⁶¹⁴ y su hijo Ignasi. El precio se estipuló en 500 libras y se señaló la obligación de finalizar el retablo para el 8 de septiembre del siguiente año. En 1734 el retablo estaba finalizado.

⁶¹² CATALÀ GORGUES, M. A., "Noticias en torno al retablo de Ignacio Vergara para la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados", *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, p. 69-74.

⁶¹³ RAFELS GARCÍA, J.R., *Apuntes históricos de Vinaroz*, Biblioteca Mare Nostrum, nº 17, Associació Cultural Amics de Vinaròs, Vinaròs, 2008.

⁶¹⁴ Errata de Borrás Jarque. Se refiere a Vergara.

Cabe reseñar las referencias que Borrás Jarque hace respecto a la autoría de los Verdera, lo que ha suscitado más de una confusión, en tanto en cuanto fueron Vicente e Ignacio Vergaralos artífices de la obra y no Verdera como afirma este historiador local, el cual pudo haber leído mal el documento y confundió un apellido por otro. Dice así Borrás: *“es una obra d’art que acredita la firma de verdaders artistes. Persones inteligents havien supostat que es tractava d’una obra del gran Vergara, i aixis ho havem vist publicat més d’una volta. Mes, la gloria pertany en un tot als artistes vinarossencs Verdera, pare i fill.”*

El haberse conservado las capitulaciones del contrato con los Vergara,⁶¹⁵ nos facilita en gran medida nuestro trabajo, puesto que en dichas capitulaciones está especificado hasta el más mínimo detalle, pudiéndonos acercarnos de manera muy fidedigna a la obra desaparecida.

Este retablo es la primera obra documentada en la que trabajó Ignacio Vergara y lo hizo en compañía de su padre. Consta documentalmente que el 13 de abril de 1733 Francisco Vergara el Mayor y su hijo se comprometían a hacer su ejecución, ajustándose a los capítulos añadidos a la planta elegida por los electos de la Virgen de la Misericordia nombrados para esta obra. Una prueba de la confianza de Francisco Vergara en su hijo, que acababa de cumplir los dieciocho años, es que éste firmaba el documento junto a su padre, lo que supondría considerarlo a su misma altura profesional y no como un aprendiz o ayudante.

El documento de las capitulaciones⁶¹⁶ reproducido en nuestro apéndice documental desvela notables noticias sobre esta pieza. Es un documento que consta de diez capítulos de los cuales ocho atañen directamente a la confección del retablo en sí mismo, es decir, se estipulan las medidas, adornos, imágenes, etc. Los otros dos capítulos se refieren a las cuestiones económicas, tiempo y límite de terminación, transporte del retablo desde Valencia a Vinaròs,

⁶¹⁵ ORELLANA, M., *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, p. 415-428.

⁶¹⁶ Para saber más sobre las capitulaciones léase BOVER PUIG, J., “El desaparecido retablo mayor de la ermita”, en *7 Días Vinaròs*, nº 193, 11 de diciembre de 2004, p. 38 y 39.

forma de pago, etc. Cabe reseñar, que el retablo se elaboró en Valencia en el taller de los Vergara y una vez terminado fue trasladado a Vinaròs donde se montaron todas sus piezas. El primer capítulo ya revela que se trata de una fábrica de considerable tamaño, puesto que la comisión de electos pide la ampliación de la obra con tal de que se ajuste y ocupe toda la cabecera del santuario. En el segundo capítulo se disponía que el nicho donde se colocaría la Virgen debía tener unas características precisas “acascarado con pilastras recaladas con sus tarjetas y así mismo dicho Nicho las porciones del ochavo así rectas como cóncavas an de estar recaladas con su cornisa y florón en el techo y basa, dándole de alto y ancho aquello que necesita para poner la urna de la Virgen Dentro.” En el tercer y cuarto capítulo se habla de la ejecución de las puertas de acceso al trasagrario y su adorno. El capítulo quinto habla con todo tipo de detalle cómo debía ejecutarse el segundo cuerpo. En principio no se había decidido si colocar en el óvalo central un lienzo o una escultura, siendo ésta última opción la que se dispuso finalmente. Cabe mencionar entre los elementos decorativos el empleo de los rayos de sol esculpidos, “a donde se hallan los jarros, se an de hazer dos ánjeles con las insinias del sol y luna, atributos de la Viregn, con sus resplandores de rayos a la italiana.” Es un recurso que tiene sus raíces en Bernini que lo empleó en la Catedral de San Pedro y en el Éxtasis de Santa Teresa, y que fue ampliamente repetido por la escultura barroca europea. El capítulo sexto hace referencia a la madera que debía de emplearse para la ejecución del retablo, “madera castellana, seca y de buen melis”, y otras cuestiones técnicas. Los aspectos laborales se fijan en el capítulo séptimo en el cual se establece que corría a cargo del artífice el poner la madera, clavos y cola así como encargarse del traslado del retablo hasta el Grao de Valencia y de su acomodación en la embarcación, ayudado de sus oficiales y otros enviados de la villa de Vinaròs. El maestro y los oficiales debían trasladarse por tierra hasta la población para montar el retablo para lo cual la villa le proporcionaría los andamios y un oficial albañil. Las imágenes a colocar se deciden en los capítulos nueve y diez. La distribución de la imaginería se haría del siguiente modo: en los intercolumnios del primer cuerpo San Joaquín y Santa Ana, y en los extremos, los ángeles con las insignias de los que se hablaba en el capítulo quinto eran sustituidos por las imágenes de San Roque y Santa Bárbara, pasando dichos ángeles a los lados

del retablo. En el óvalo iba la imagen de San José. En el remate se situaba el Padre Eterno y arriba el nombre de María. Por último los escultores tenía la obligación de hacer junto al nicho principal un arco abocinado decorado con talla así como también un marco para el altar de la Virgen que correspondiera al lenguaje estilístico del retablo. El precio se ajustó en 500 libras, que tenían que ser abonadas en cuatro pagas iguales: la primera el día en que se comenzara el retablo y la última después de plantado y aprobado.

El retablo, que ocuparía prácticamente toda la cabecera del santuario constaba de tres cuerpos más sotabanco, de considerable tamaño, de complicada factura y profusamente dorado. El conjunto se articulaba en una estructura arquitectónica ordenado con columnas salomónicas en el primer cuerpo donde se enroscaban tallas y flores. Es posible que los comitentes tuvieran predilección por las columnas salomónicas - utilizadas por Vergara el Mayor en otras obras- e influidos por el ejemplo cercano de la fachada de la iglesia parroquial de la localidad, tradicionalmente atribuida a Juan Bautista Viñes y por cuya traza se abonaron a Eugenio Guilló 35 libras. En este sentido, llama la atención que entre ambas obras se adviertan elementos compositivos comunes.⁶¹⁷

En los intercolumnios se hallaban estrechos nichos donde estaban las figuras de San Joaquín y Santa Ana, reservando para el cuerpo superior la hornacina dedicada a San José. El nicho central, más amplio y que protagonizaba el retablo fue para la imagen de la titular.⁶¹⁸ Un frontón semicircular constituía el remate, ocupando el tímpano motivos vegetales muy naturalistas y acroteras dispuestas en el eje de las columnas exteriores.

⁶¹⁷ BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Generalitat Valenciana, 2006, p. 242,243.

⁶¹⁸ Escultura cuatrocentista de la Virgen de la Misericordia. Sobre esta imagen véase SALES FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal castellonense destruida en 1936*, Sueca, 2000 y BORRÁS JARQUE, J.M., *Historia de Vinaròs*, Associació Amics de Vinaròs, Vinaròs, 1979, p. 78.

Es ésta una obra de notable interés ya que en ella se dan cita las principales características de los retablos barrocos de nuestras tierras. Por una parte se trata de una estructura de columnas salomónicas, recurso estilístico ya asentado a partir de los años 60 del siglo XVII y que en el caso del este retablo encontró en la iglesia arciprestal de Vinaròs su modelo de inspiración y a seguir. Es un retablo camarín con trasagrario, muy común en los retablos devocionales a una imagen, lo que llevó a la construcción de camarines, diseño exclusivo del retablo español. Todo ello son recursos que alcanzaron en el siglo XVIII su etapa de mayor creatividad y desarrollo. Esquema compositivo muy similar repiten los retablos mayores también estudiados de la ermita de la Sagrada Familia de la Vall d'Uixó (mediados del XVIII) y la ermita del Salvador de Onda (1734).





Retablo del Molino Noguera. Vinaròs.



Detalle de los esgrafiados murales de la capilla privada del molino Noguera.





El molino Noguera en 1913. Archivo Juan Luis Clausell Esteller.

EL RETABLO DEL MOLINO NOGUERA. Anónimo. Primera mitad del siglo XVIII. Conservado.

Es la única pieza de retablo de estilo barroco que ha pervivido en la población de Vinaròs y claro ejemplo de retablística privada. Este retablo procede de la capilla del molino Noguera,⁶¹⁹ situado junto al río Sénia y la antigua carretera real que discurre entre Valencia y Barcelona. El molino de Noguera, el más importante de los cuatro que se encontraban en el término de Vinaros, es el único que se mantienen en pie pese a su estado de abandono.

Este molino formaba parte de un importante entramado de molinos que durante siglos aprovecharon la fuerza motriz de las aguas del río Sénia generando una pequeña burguesía local dedicada a la elaboración de papel y principalmente a la producción harinera. La historia del edificio⁶²⁰ es muy singular y amplia, teniendo en cuenta las continuas transformaciones a las que se vio sometido el molino, del cual se empieza a tener noticia en el siglo XIII.

⁶¹⁹ REDÓ VIDAL, R., *Vinaròs de la A a la Z*. Amics de Vinaròs. Versión digital.

⁶²⁰ ROIG MAFÉ, S., *El molí Noguera*, Imprenta Castell, 2008.

La capilla que alberga el retablo posee esgrafiados y azulejos como remate mural de gran calidad. Los esgrafiados, blancos sobre azulina, se extienden por la bóveda, llegando hasta media altura del muro, que remata en un friso fingido. El artífice de esta decoración utilizó como motivos ornamentales grutescos que se combinan con algunos golpes de hojarasca, sartas de frutas, roleos, hojas de acanto, pájaros exóticos y figuras. La hojarasca se entrelaza inundando todo el espacio, cuya sinuosidad solo se ve interrumpida por figuras femeninas, puttis y animales fantásticos. Es un conjunto armonioso cargado de fantasía. Este desbordado decorativismo que se despliega en la bóveda junto con el retablo estaba íntimamente asociado con la retórica de la cultura barroca, proclive al espectáculo colectivo, a la sugestión coral de los ritos y al abandono popular en una programada tensión litúrgica.

El retablito es de planta lineal y está formado por un basamento, un cuerpo de dos columnas y un ático. En el basamento hay dos pequeños resaltes en los planos frontales que se decoran con una cabeza de querubín como apoyo a las columnas. Este pequeño banco quebrado crea varios planos que se prolongan en altura. Las dos columnitas son de orden salomónico de cinco espiras en las que se enzarzan sarmientos y racimos de uva. Ambas están encuadradas entre dos molduras orladas con dentellones y motivos vegetales geométricos enroscados. El nicho central está enmarcado por una moldura de hojas de acanto, cerrándose con un marco adornado con querubines y golpe de rocalla que invade el ático. La hornacina estaba destinada a albergar una talla de San José.⁶²¹

⁶²¹ La imagen de San José es el único elemento que ha perecido del retablo. Fue pasto de las llamas en 1936. Al encontrarse el propietario del molino, Adrián Esteller, ausente de Vinaròs, sus hermanas, que residían en Sant Jordi, habida cuenta de que iba a estallar la guerra, decidieron trasladar la imagen de San José, por su seguridad, a la cercana localidad de Sant Jordi. Poco tiempo después las imágenes religiosas de la población fueron requisadas y la talla de San José del molino Noguera pereció con todas ellas en la hoguera. Información facilitada por Santiago Roig Mafé.

En la transición del cuerpo central al ático encontramos un entablamento cuyo friso de inspiración clásica se compone de triglifos y metopas. Sobre él hay un hermoso ático de frontón quebrado por golpe de rocalla repitiéndose el mismo esquema que en el cuerpo bajo. El ático que posee un lienzo de San Antonio de Padua con el Niño está flanqueado por dos regias volutas que le otorgan al retablo una aparente grandiosidad.

En cuanto a la policromía ésta se centra en los adornos vegetales que adquieren un aspecto rojizo combinado con el oro. El estofado se centra en los netos y cabezas de ángeles cuyas encarnaduras de tonos de base rosados son mates. Uno de los elementos a destacar son las soberbias columnas salomónicas de tonalidad verde oscuro donde destacan en oro los sarmientos y racimos de uva.

En definitiva, es una de las joyas patrimoniales que posee la ciudad de Vinaròs por su barroquismo y extraordinaria riqueza en el repertorio decorativo y dinamismo. La decoración de cabecitas aladas, así como los jarrones y rocallas, las molduras de hojas, las sartas de hojas y frutas son indicativos de un retablo de la primera mitad del XVIII en el que perviven elementos decorativos de etapas anteriores (jarrones y angelitos) con ornamentos que anuncian el rococó (rocallas). Presenta ciertas concomitancias con el retablo del trasaltar, también conservado, de Sant Joan de Penyagolosa.



Retablo altar mayor del desaparecido convento de San Francisco. Foto del libro Teresa del Corazón de Jesús, del arcipreste J. Pascual Bono. Foto extraída del libro de: Albiol Vidal, S., *Establiments de Vinaròs. Un estudi de dret foral valencià del segle XVII*. Centre d'Estudis del Maestrat, Sant Carles de la Ràpita, 2003.

EL RETABLO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO. Anónimo. Primer tercio del siglo XVIII.

La fundación del convento de San Francisco tuvo una fuerte oposición, la de los agustinos, instalados en la villa desde antiguo, pero pronto los franciscanos contaron con el apoyo de la familia Noguera que costearon la obra de la iglesia inaugurada en 1662 y donde había un lugar reservado para el enterramiento de sus comitentes.⁶²² Tras la desamortización, las dependencias conventuales fueron habilitadas como juzgados para ser después abandonadas por el Ayuntamiento y derribadas en 2001.

Carente de estudio y semidesconocido hasta ahora, podemos acercarnos al retablo mayor del convento de San Francisco gracias a la fotografía conservada que nos muestra un retablo estofado en oro de mazonería sencilla formado por columnas. Su diseño se ajustaba a la cabecera plana del templo, aunque hacía avanzar las calles extremas, siendo su estilo de un barroco más mesurado, de contención de movimiento y sin abultamiento en la decoración. Se trataba de una fábrica de planta rectilínea la cual no cubría en su totalidad el muro de cierre del presbiterio. La obra se levantaba sobre un banco decorado con placas de adorno vegetal y se estructuraba en torno a una calle central que destacaba respecto a las laterales en anchura y profundidad. Una gran hornacina encuadrada en un gran marco ornamental cobijaba la imagen del santo titular -suponemos de San Francisco-. El sagrario rompía el banco para ocupar su espacio en el primer cuerpo. El ático se erigía en torno a un lienzo cuya temática desconocemos y que estaba flanqueado por dos columnas como las del cuerpo inferior. Dos aletones de ornamento vegetal abultado remataban el conjunto.

Las fuentes se muestran silenciosas sobre el retablo y la infortunada desaparición del edificio imposibilita el conocimiento de cualquier dato acerca de esta fábrica, de la que nada sabemos sobre su autor ni fecha de ejecución, aunque por su morfología bien podría datarse en el primer tercio del siglo XVIII,

⁶²² BOVER PUIG, J., *Los conventos de agustinos y franciscanos de Vinaròs*, Biblioteca Mare Nostrum, Associació Cultural Amics de Vinaròs, 2006, p. 83 y ss.

etapa en la que la arquitectura retablística se vuelve más nítida, y la fornícula central adquiere protagonismo. Podemos emparentar este retablo con el que se realizó para la capilla de Santa Victoria en el convento de San Telmo. Era una fábrica ligada a las formas clásicas y puristas que en aquella etapa promulgaba la Academia.



Retablo del Nazareno de la capilla de Santa Victoria. (Convento de los Agustinos).

EL RETABLO DE LA CAPILLA DE SANTA VICTORIA DEL CONVENTO DE SAN TELMO. Anónimo. 1788.

En 1785 llegó al convento de los agustinos de San Telmo de Vinaròs el cuerpo de Santa Victoria lo que llevó a construir una capilla anexa a la iglesia del convento con la finalidad de albergar la reliquia. Las obras fueron dirigidas por Fray Pere Gonel, agustino del convento y finalizadas en 1788. En la capilla se colocaron la reliquia de la santa con su altar, el Santo Cristo y el Jesús Nazareno procedente del antiguo hospital de la villa.⁶²³

Para albergar el cuerpo de la santa se construyó un retablo, que costó 208⁶²⁴ libras, al cual podemos acercarnos gracias a una fotografía que nos muestra una estructura sencilla cuyo diseño se ajustaba a la cabecera plana de una de las alas de la capilla.

Se levantaba sobre un zócalo en el que se hallaba la mesa del altar, un banco en el que se insertó la urna con el cuerpo de Santa Victoria, y una calle central estructurada en torno a dos columnas ligeramente adelantadas creando un tenue efecto claroscuro. Eran columnas de raigambre clasicista y solo decoradas en su tercio inferior. La calle central era el eje vertebrador del retablo estructurado en torno a una gran hornacina que contenía la escultura del Nazareno. Desconocemos la solución elegida para el ático.

⁶²³ BORRÁS JARQUE, J.M., *opus cit.*, p. 211.

⁶²⁴ BOVER PUIG, J., *opus cit.*, p. 22-23.

VISTABELLA

Retablo altar mayor santuario de Sant Joan de Penyagolosa.



Detalles del retablo del trasaltar.





EL RETABLO MAYOR DE SAN JUAN BAUTISTA. Segunda mitad del XVIII.

El santuario de Sant Joan es una de las tantas ermitas con hospedería que jalonan las montañas castellonenses. Presenta la peculiaridad de situarse en la montaña más alta de la Comunidad Valenciana, justo al límite con Aragón.⁶²⁵ El templo consta de tres amplios tramos cubiertos por una bóveda de cañón con lunetos y coro alto a los pies, crucero cupulado y trasagrario que cumple la función de sacristía y sala de exvotos.

⁶²⁵ Para saber más sobre este santuario véase GIL SAURA Y., *opus cit*, 2004; MONFERRER MONFORT, A., *Els peregrins de les Useres*, València, Consell Valencià de Cultura, 1991; SOLSONA MONTÓN, J., *Historia y costumbres en el ermitorio de Sant Joan de Penyagolosa*, Castellón, Diputación de Castellón, 2001.

En el trasaltar se conserva un retablo que por sus características es una pieza de la segunda mitad del XVII⁶²⁶ o principios del XVIII y del cual existe todavía el mecanismo para accionar el lienzo bocaparte.⁶²⁷ Tormo⁶²⁸ y Sarthou atribuyeron el lienzo bocaparte a Espinosa.⁶²⁹

El retablo del trasaltar conservado es una notable pieza de estructura muy barroca. Tiene dos cuerpos y una gran hornacina central que destaca en anchura y profundidad. La hornacina, rematada con rocalla y querubín, servía para albergar la imagen de San Juan, talla gótica que se mostraba a los fieles en el momento de la consagración o en la festividad del patrón. Define su arquitectura la presencia de columnas muy ornamentadas con emparrados y pilastras igualmente decoradas con motivos vegetales. De las dos que componen el retablo falta una. Los extremos laterales del retablo están flanqueados por motivos ornamentales vegetales enroscados, recurso ornamental muy recurrido en esta etapa del barroco. Llama la atención la elegante policromía basada en fondo blanco, mármoles fingidos y toques de dorado. Tiene una cartela que hace alusión a la eucaristía. Conserva un machón de contención en el muro. Es un buen ejemplo de retablo de trasaltar y de los pocos que nos quedan, datable en la segunda mitad del XVII o principios del XVIII.

Otro de los retablos de esta iglesia es el de San Juan y sin género de dudas una joya de la provincia Castellón milagrosamente conservada. Es un conjunto de vertiente borrominesca de grandes proporciones cuya mazonería arquitectónica así como la escultura se encuentran impregnadas de la estética rococó. Es un retablo de cascarón de tres calles de disposición curvilínea,

⁶²⁶ SÁNCHEZ ADELL, J., RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., OLUCHA MONTINS, F., *Castellón de la Plana y su provincia*, Castellón, 1990, p. 239.

⁶²⁷ SARTHOU CARRERES C., *Geografía general del Reino de Valencia*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Castellón, 1989, p. 614.

⁶²⁸ TORMO, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, p. 46.

⁶²⁹ “El altar es de orden compuesto de rica talla barroca. En él se venera la antigua imagen del santo, adornada con llamativa vestimenta roja, bordada y con imperial corona. Ocupa el centro de un templete cuya cupulilla sostienen cuatro columnas salomónicas. Cubre el nicho del altar un cuadro-retrato de dicha imagen, debido también a Espinosa,⁶²⁹ y tan descuidado en su conservación, que un orificio del lienzo lo remendaron con un parche de tela pegado con cola.”

donde las laterales se encuentran más retiradas que la central siguiendo un sinuoso juego de superficies cóncavo-convexas que procuran complementarse buscando un equilibrio entre sí. El conjunto es directamente deudor de la fachada de la catedral de Valencia. Se trata de una obra que ha dejado la retícula tradicional y la exuberancia decorativa salomónica siendo partícipe de una corriente depuradora y clasicista ya bastante acentuada. El repertorio ornamental pertenece a un rococó tardío y una tendencia manifiesta hacia la depuración decorativa. Destacan las columnas enguirnaldadas y los volados entablamentos de delicados ritmos. Grandes rocallas adornan el banco y los fustes de las columnas y las calles laterales. La calle central muy ancha, con profunda hornacina y estructurada con columnas de fuste estriado y ondulado y retropilastras. La decoración vegetal es bastante abultada. En las labores escultóricas destaca el grupo de San Juan, el Nacimiento y la Degollación. Se ha reducido al mínimo la imaginería. Hay partes faltantes en la parte del zócalo: el Cordero Eucarístico desaparecido y la cabeza de San Juan Bautista que fue mutilada durante la Guerra Civil, también en este periodo tres plafones fueron arrancados.

Esta obra fue construida por unos autores cuyo nombre silencian las fuentes pero que sin lugar a dudas eran seguidores tardíos del rococó.

8. LA DESAPARICIÓN DE LOS RETABLOS

Cualquier intento de explicar la situación de la plástica del norte de Castellón aconseja indicar al lector que nuestro relato se basa en un recuerdo incompleto y en el estudio de una proporción de piezas conservadas relativamente pequeña respecto a lo que fue la producción real del periodo. Como es sabido nuestra percepción del arte de aquella época quedó distorsionada gravemente a partir de la fiebre iconoclasta acontecida en la Guerra Civil, a pesar de los esfuerzos paliativos de muchos ciudadanos y del propio gobierno de la república. Desde el momento del golpe de estado de los militares insurrectos, cuando la violencia ilógica se extendió contra el patrimonio artístico, particularmente en contra del religioso, fue desde el Museo Provincial donde se dirigió la defensa del patrimonio. Ante esta situación Juan Adsuara Ramos y su conservador Francisco Esteve Gálvez llevaron a término una importante labor de protección y recogida de material. Lo que pretendían era evacuar las obras de arte a un lugar seguro. Para tal cometido se creó en Madrid el 29 de julio de 1936 la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. En Castellón se formó una Junta delegada.⁶³⁰ La Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico nació gracias a la inquietud de un grupo de miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, con la idea de paralizar la quema de iglesias y el secuestro de residencias de la aristocracia y así evitar la desaparición de gran parte de nuestro patrimonio artístico, aún así la destrucción de centenares de retablos, esculturas y pinturas vaciaron los templos de nuestro país.

De hecho, la proporción de obras potencialmente estudiables y conservadas es pequeñísima a la producción real de las etapas históricas que tratamos. La etapa del gótico por una parte, es una de las más vivas en cuanto a la historia del arte del norte de Castellón, y el periodo de la Contrarreforma y del barroco no se queda atrás en cuanto a producción retablística. Solo las antiguas fotografías, la escasez de documentos encontrados, el estudio de eruditos, estudios que a día de hoy son fundamentales, atenúan ligeramente el efecto

⁶³⁰ Sobre esta Junta véase ALVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, 2 vols, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

de las pérdidas y nos permiten establecer un panorama, aunque precario; muy interesante de las piezas que adornaron santuarios, parroquias, ermitas y arciprestales. A pesar de estos graves condicionantes, el relato evoca la realidad de unas épocas, periodos de nuestra historia del arte, de etapas brillantes y dinámicas en la fabricación de retablos.

Cabe recordar que otros fueron los motivos que propiciaron la desaparición de los retablos. Indagar en sus causas no resulta tarea fácil, puesto que a menudo nos hallamos con la dificultad, en muchas poblaciones, de un profundo vacío documental. De hecho, las causas pueden ser complejas y varias y no siempre puede saberse con exactitud los motivos de desaparición de una de estas piezas litúrgicas debido a la escasez de restos documentales fiables, lo que suscita serias dudas a la hora de elaborar un diagnóstico preciso. En consecuencia, estudiar la retablística de esta zona de la provincia de Castellón implica un riesgo, en tanto en cuanto hay que ir encajando los retazos de realidad que han ido subsistiendo en el camino. Los retablos conservados en la actualidad ofrecen un porcentaje, como ya se ha dicho, insignificante en comparación al número de los que existieron en realidad. Desgraciadamente no es mucho lo que se conserva en la actualidad, sobre todo en las capillas laterales, los casos de Atzeneta y Figueroles son una excepción en este sentido, al conservar tanto el altar mayor como los laterales. Hay que tener muy presente que en el 36 se destrozaron muchos retablos con sus imágenes y pinturas correspondientes, pero también se debe de reconocer que no todos los retablos que han desaparecido perecieron en la Guerra Civil, sino que otras causas que a continuación detallaremos han contribuido a tan lamentable pérdida. Causas tales como la sustitución de un “viejo” retablo por otro nuevo, que estaba más en consonancia con las nuevas modas imperantes. En ocasiones, ese “viejo” retablo era, o bien relegado a un segundo plano, para decorar una capilla lateral, o bien guardado entre “los trastos” de la iglesia, para ser olvidado definitivamente y con los años no encontrar ni rastro de él, o hallar algunos despojos. Es el caso del retablo de Pere Lembrí,⁶³¹ dedicado a la

⁶³¹ MORELLA/2003, La Memoria Daurada, obradors de Morella s. XIII-XVI, Morella, Basílica de Santa María, mayo-septiembre 2003, Morella, Fundación Blasco de Alagón.

Virgen, que se encontraba en la iglesia parroquial de la Asunción de Xert, documentado en la 2ª ½ del siglo XV. Este retablo fue retirado durante la 1ª ½ del siglo XVIII para ser sustituido por otro de estilo churrigueresco, estilo que imperaba en la época y que estaba más en consonancia con los gustos de aquel momento. Esta obra, según nos cuenta Segarra y Roca, se guardó en algún rincón de los desvanes de la iglesia, y ya nada más se ha sabido de él.⁶³² Fue Pitarch el que inició la búsqueda de las obras de Pere Lembrí y, contrariamente a lo que se pensaba no todas habían desaparecido de manera perentoria. Muchos de sus retablos fragmentados recorrieron un largo periplo dispersos en Instituciones como la Hispanic Society de Nueva York, los museos de Montreal, Bruselas, Maastricht, el Museu Nacional d' Art de Catalunya (Barcelona) y coleccionistas particulares de España.

El retablo de San Cristóbal de Vilafamés es otro de los casos a acometer. Se encontró mutilado y fragmentado. Por suerte las piezas fraccionadas se hallaron en la capilla de la Sangre y la iglesia parroquial por lo que el retablo volvió a recuperar su aspecto original.

Hallazgos como el caso de las tablas de Cinctorres, encontradas en la techumbre del Ayuntamiento, nos demuestran que seguimos rodeados de piezas de arte a la espera de ser descubiertas. Estas tablas góticas se correspondían a las partes de tres diferentes retablos de la primitiva iglesia parroquial. Gracias a la investigación llevada a cabo y al conocimiento de las tipologías de los retablos de la zona en torno al 1400 -momento de mayor florecimiento de los obradores de Morella-, fue posible agrupar las tablas y determinar las características de los tres conjuntos de los que procedían. En este caso la causa de la desintegración de estos tres retablos era para su reutilización como soporte de una techumbre.⁶³³

⁶³² SEGARRA Y ROCA, M. *Historia eclesiástica de Xert*, Tortosa, 1949.

⁶³³ MORELLA/2003, *La Memoria Daurada, obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Basílica de Santa María, mayo-septiembre 2003, Morella, Fundación Blasco de Alagón

Resulta también anecdótico que las pilastras estriadas de un retablo barroco de una capilla lateral de la iglesia parroquial de Ares sirvieran como dintel de una puerta. La madera de pino⁶³⁴ era muy buscada y valorada como elemento de soporte. Estas columnas policromadas y doradas fueron reutilizadas hasta que en unas obras de adecuación de una casa particular se percataron del interés artístico de las mismas y fueron devueltas a la parroquia.

El retablo del Rosario de la arciprestal de Vinaròs también sufrió su propio peregrinaje. Desmontado en 1703 en el proceso de barroquización de la capilla solo se conservaron de él cinco tablas de Cristóbal Llorens las cuáles permanecieron en la sacristía de la arciprestal hasta 1937 en que fueron registradas por la Junta de Incautación y llevadas posteriormente a Valencia. Al acabar la Guerra Civil la mayoría de estas piezas fueron devueltas pero estas pinturas quedaron en paradero desconocido hasta día de hoy. Por fortuna aparecieron en casa de un particular debidamente conservadas.

Otros motivos de importante deterioro o desaparición fueron los incendios, como es el caso de la ermita dels Àngels de Sant Mateu, la cual se quedó sin retablo al quemarse éste en un incendio en el año 1918. Era un retablo del siglo XVIII, de estilo churrigueresco, y junto a él quedó calcinada la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles, datada a finales del siglo XV.⁶³⁵ La imagen actual data del año 1921 y es obra de un artista italiano. Tuvo que ser restaurada en 1940, después de la Guerra Civil.

Tampoco hay que olvidar el controvertido caso del retablo de Julio Leonardo Capuz de la iglesia de Santa María de Castellón el cual fue eliminado en la repriminación en clave neoclásica realizada por Vicente Martí Salazar en 1869. Esta fastuosa pieza de la Contrarreforma nunca fue dorada lo que le supuso un rápido deterioro, llegándole el final en el siglo XIX. Este episodio es un ejemplo de cómo el academicismo se deshizo de piezas barrocas de incalculable valor.

⁶³⁴ Se utilizaba el pino por varios motivos, se buscaba un pino fuerte pero manejable.

⁶³⁵ SALES FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal castellonense destruida en 1936*, Sueca, 2000, p. 14.

Algo parecido le sucedió al retablo que Pedro Ebrí realizó para el santuario del Lledó de Castellón. En 1777 fue modificado ya que su estructura de columnas salomónicas no eran del agrado de la corriente neoclásica, aún con todo se decidió prescindir del citado retablo que resultaba pequeño para las nuevas proporciones del presbiterio, además de que se le consideraba desfasado y pasado de moda.

En otras ocasiones no fueron los incendios ni las guerras, ni siquiera el cambio en los estilos artísticos, sino otras cuestiones que respondían a criterios de otra índole. Se trata de causas económicas. Nos referimos a la compra-venta de arte, fenómeno que creció de manera incipiente en el siglo XVIII, consolidándose en el siglo XIX. Este hecho ha sido estudiado excepcionalmente por Pitarch,⁶³⁶ el cual hace un seguimiento de la obra de Pere Lembrí y otras piezas artísticas que salieron de los obradores morellanos, y se encontró con que las obras no sólo habían viajado por Europa, sino por distintas partes del mundo. Un viaje, a menudo sin retorno, de numerosas piezas de valor, que un día fueron vendidas y salieron de nuestras tierras por ser consideradas de escaso mérito. La cuestión es que numerosos retablos fueron vendidos, junto a otras piezas artísticas. Con toda seguridad, la mayoría de los vendedores, que muy a menudo solían ser los propios párrocos de las iglesias, vendieran estas piezas por desconocimiento de su valor. La mayoría lo hicieron por ignorancia, pensando que con la venta de estos retablos recaudarían fondos para el bien del templo y su comunidad.

La desaparición de los retablos, o altares de capillas laterales, es un hecho con el que nos encontramos a partir del quinientos, con el advenimiento de nuevas formas plásticas. Si bien el fenómeno de su desaparición es progresivo, y se ve fuertemente acentuado en el periodo de la Guerra Civil. En definitiva, la devastación y el horror de la guerra no solo alcanzaron a toda la sociedad española, sino también a las obras de arte, que no se libraron de la destrucción y del expolio, lo que condujo a la dispersión y, en la mayoría de los casos,

⁶³⁶ JOSÉ I PITARCH, A., *Les arts plàstiques. Escultura i pintura gòtiques en Història d l'art al País Valencià*, Valencia, 1986, p. 165-239.

desaparición de numerosísimas piezas artísticas. Desde este trabajo pretendemos ofrecer una pequeña aportación a la historia del arte de la provincia de Castellón basándonos en el conocimiento y toma de conciencia.

9. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las últimas páginas de este trabajo las vamos a dedicar a intentar exponer sintetizados, los principales aspectos que se han tratado en este recorrido de 250 años. Las cuantiosas pérdidas sufridas a causa de diferentes y desgraciados episodios como la intervención francesa a principios del siglo XIX, las desamortizaciones y muy especialmente, como ya se ha dicho, la Guerra Civil española, aparte de otras causas, como la venta ilegal e inapropiada, en algunos casos de parte de nuestro patrimonio, han contribuido a frenar los estudios sobre esta materia y a desalentar al historiador, cuando éste ha visto mermada gran parte de la obra que es objeto de su estudio.

Aún así, no hay que desdeñar ni menoscabar la calidad e importancia que tuvieron los retablos en nuestras comarcas, las cuales y tras el rastreo realizado no estaban ni mucho menos alejadas de las corrientes artísticas peninsulares ni europeas. Los territorios septentrionales de la provincia de Castellón reciben gracias a ser tierras de confluencia y de paso, la directa influencia de Aragón, Cataluña y Valencia y por ende de Castilla y Europa.

Los primeros retablos que hemos analizado en profundidad son previos a lo que se ha denominado comúnmente como retablo vignolesco. Se trataba de piezas de la segunda mitad del XVI, herederos de una tradición proclive a la arquitectura, con tendencia a una temática de imágenes esculpidas o pintadas distribuídas en fornículas o retículas. Tenían una combinación de decoración profana y religiosa. El paganismo venía dado con los elementos de la antigüedad clásica (grutescos y mitología) junto con las formas esencialmente cristianas; seguían un lenguaje manierista correspondiente a los momentos previos y coetáneos a la implantación de las disposiciones del Concilio de Trento. Esta nueva tipología denominada romanista se introdujo desde el norte con los retablos de Sant Mateu y Vinaròs, Cabanes y Benifassà y el de San Pablo de Albocàsser.

Con la consecución del retablo mayor de Burriana en el último cuarto del siglo XVI era más que evidente el deceso de la tradición bajomedieval.

Analizados también en este periodo son piezas de menor empaque, algunas conservadas y denominados retablos de *pinsell* por organizarse en torno a tablas pintadas con algún núcleo decorativo escultórico. Pertenecen a esta modalidad los retablos de Bel, el de la ermita de San Miguel de Albocàsser, y el de la Virgen de los Socorros de Càlig y el del Rosario de Vinaròs. Son todos ellos, retablos de clara ascendencia renacentista cuyas fórmulas artísticas del XVI perduraron hasta el primer cuarto del siglo XVII.

A finales del siglo XVI el retablo vigolesco hizo su aparición sustituyendo la expresión “del romano” tan vigente en el primer periodo que hemos tratado. A partir de la aparición en escena del retablo del Escorial y el de Astorga, el esquema predominante de la primera mitad del siglo XVII fue el prototipo escurialense, denominado romanista, clasicista o contrarreformista. Estas obras seguían, como se ha dicho, la regla de Vignola. Así, el retablo denominado “a la romana” adquirió el calificativo de vigolesco. Desde los inicios de la Contrarreforma nuestras iglesias participaron activamente con la construcción de retablos con la moda importada de Madrid. Tal influencia es fehaciente en los retablos mayores de Vilafamés y Vilafranca, los cuáles se adhieron a la tipología de los afamados retablos del Escorial (1579-1588) y el de Astorga (1558-1584). Este hecho nos demuestra que los modelos retablísticos de Castellón no son retardatarios, sino que pueden considerarse coetáneos estilísticamente hablando. De hecho la influencia de Madrid es inmediata en Vilafranca (1596-1608) del que hemos aportado una sucinta reproducción basada en descripciones de antes de la Gerra Civil. El retablo mayor de Vilafamés (1640) de la misma autoría que el de Vilafranca muestra por un lado el asentamiento definitivo de la fórmula vigolesca y la implantación de los paradigmas contrarreformistas en las tierras más septentrionales de la actual Comunidad Valenciana.

Durante toda la primera mitad del XVII nuestros retablos seguían notablemente influenciados por los órdenes clásicos. Los artistas de retablos acometían

piezas concebidas con tallas, paneles y relieves de raigambre clasicistas como es el caso del retablo de la Jana de cronología más avanzada. Los retablos de San Vicente de Lluçena, el de Nuestra Señora de Gracia y el del convento del Rosario de Vila-real y el de la ermita de San Pablo de Albocàsser seguían modelos morfológicamente muy parecidos cuyo sistema reticular servía para albergar pinturas y esculturas, siendo sus motivos decorativos retartatarios.

El decaimiento del barroco purista se observa en una pieza de notable envergadura y de fecha muy temprana (1640) como es el retablo de Alcalà de Xivert cuya información haremos después extensible. En esta línea interpretativa creemos oportuno considerar el retablo prechurrigueresco cuyo término fue acuñado por J.J. Martín González⁶³⁷ para designar a los retablos castellanos⁶³⁸ elaborados entre 1650-1690. Este término ha resultado muy controvertido, aún así lo rescatamos ya que sistematiza muy bien las características del origen del estilo churrigueresco.⁶³⁹ Se trata de retablos con altos zócalos, órdenes de columnas gigantes, quebrados entablamentos adornados con recurvados mensulones, amplios áticos cerrando el medio punto de las capillas y una decoración de marcos, cartelas, placas recortadas, colgantes de guirnalda y frutos. Son fábricas, como es el caso de Alcalà de Xivert en el que progresivamente se han abandonado las normas romanistas y se han introducido nuevos elementos expresivos: auge del realismo e introducción del sentido unitario en la organización arquitectónica de la pieza, así como el progresivo avance de la importancia concedida a la ornamentación vegetal de fuerte resalte. La innovación barroca la detectamos también en el retablo de San Bartolomé de la Jana (1635) cuya simplificación de las escenas en post de la retícula central, buscaba ganar en el discurso claridad y potenciaba los elementos constructivos tales como las columnas y los frontones. Estos retablos son precedentes a la revolución estética de la década de los 60 del siglo XVII.

⁶³⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1969, p. 68-70.

⁶³⁸ Tras el análisis de los retablos conservados y desaparecidos de la diócesis hemos comprobado que las corrientes castellanas se introducían con facilidad en nuestro ámbito de estudio el cual tampoco era ajeno a las modas importadas del extranjero.

⁶³⁹ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS A., *Los Churriguera*, Madrid, 1971, p. 15-23.

En este periodo, como se ha estudiado, se llevó a término un importante cambio estético llevado a cabo en los ejes de las retículas de los retablos los cuáles cambiaron notablemente de aspecto al sustituir sus columnas de estrías y tercios inferiores entallados por las columnas salomónicas.⁶⁴⁰ La introducción de esta columna obtuvo un verdadero éxito, prolongándose su uso, en nuestro ámbito de estudio⁶⁴¹ hasta 1780 aproximadamente. La familia Muñoz se acogió tempranamente a esta nueva medida, considerándose así pues su obrador como un puntal básico en la difusión del retablo churrigueresco en Castellón. Los Muñoz emparentaron con Pedro Ebrí el cual repitió y mejoró modelos aprendidos en el obrador de su suegro, modelos de gran acogida en un largo periodo de casi cien años. Del taller de los Muñoz se piensa que aprendió la técnica Vicente Dols el cual nos sorprende gratamente con el imponente retablo salomónico de Morella.

Una de las primeras piezas de las que tenemos constancia y en las que se emplea el orden salomónico pleno es en el retablo mayor de la iglesia de Albocàsser, obra de Bartolomé y Gabriel Muñoz (1672-1687). De entre todos los retablos analizados es el caso de Albocàsser el que constituye un prototipo que hemos estudiado posteriormente en piezas salidas del mismo obrador. Eran generalmente retablos que mantenían un doble piso de hornacinas de medio punto en las calles laterales, con encasamientos en la calle central, normalmente elevados sobre el tabernáculo, con columnas de cuatro a seis espiras, decoración cartilaginosa y figuras a plomo. También de fechas tempranas y plenamente salomónicas son los retablos de la ermita del Lledó de Castellón, los retablos de Catí y el de los dominicos del Forcall, todos de Pedro Ebrí.

La obra cumbre de la moda importada de Castilla fue el retablo del camerino real y sepulcro de San Pascual de autor desconocido. El arte conjugado con la escenografía eran muy evidentes en este retablo-sepulcro. El cuerpo de San

⁶⁴⁰ FERNÁNDEZ, M., "Los tratados del orden salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini" en la arquitectura novohispana, en *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte*, núm. 7, 2008, pp. 13-43.

⁶⁴¹ Recordemos el empleo de la columna salomónica en el retablo de la Virgen del Socorro de Peñíscola datado en 1780.

Pascual se ocultaba tras un lienzo corredizo. Para enfatizar más en lo sobrenatural este retablo era transitable al contruirse en ambos lados de la estructura sendas escaleras que conducían a un suntuoso camarín. Perteneciente a esta tipología, aunque de etapa posterior es el retablo de la capilla de Santa Victoria en el convento de los Agustinos de Vinaròs. Este retablo se concibió para albergar la afamada reliquia.

En el último tercio del XVII, y sobre todo hasta mediados del XVIII es cuando encontramos en los territorios de Castellón la mayor exuberancia barroca en lo que a escultura se refiere. Se ha observado en piezas, todas churiguerecas, como el retablo de Santa María de Castellón, el retablo de la Piedad de Betxí, el retablo mayor de la Vallivana, el de la ermita de la Sagrada familia de la Vall d'Uxò, el de la ermita de Vinaròs, el de la Trinidad de Morella, el de la capilla del Salvador de Onda y el imprescindible de Atzeneta, gran obra de los Ochando y por suerte conservada lo que ha permitido aproximarnos a un modo de hacer y elaborar retablos.

Los retablos salomónicos tendrán también su propia evolución dentro de su estilo, de modo que a medida que se ha avanzado cronológicamente se ha visto como la decoración de talla avolutada se concentra en vanos y soportes, dejando espacios lisos y resaltando la importancia de la calle central. En los obradores que hemos estudiado se refleja esta evolución, así de los retablos de la familia Muñoz y Pedro Ebrí con profundas hornacinas de medio punto pasamos a los retablos más simplificados de los últimos Ochando donde se sustituyen los nichos por edículos planos y las esculturas se alojan sobre discretos soportes.

En la primera mitad del XVIII observamos por un lado obras de gran empaque como el retablo de la Vallivana en el que se aúnan dos genialidades: Catani y Ebrí y en el que se proyectó una fábrica de doble cara cuya superficie se veía invadida por la decoración. El *horror vacui* se manifiesta también en el retablo del Angels de Sant Mateu, obra de Catani cuya artificiosidad en el ornato cubría por completo soportes y paramentos. Los Ochando por su parte elaboraron grandes obras dentro del orden salomónico, como son los retablos de

Atzeneta, Almassora y el de la Trinidad de Morella, con grandes figuras escultóricas de notable calidad por sus posturas, ritmos y plegados, potentes columnas salomónicas ocultas bajo espesa hojarasca y salientes cornisas. Sin embargo hemos visto como en otros retablos el ornamento se fue perfilando en vanos y soportes, dejando grandes claros como es el caso del retablo de la capilla de la Comunión de Onda, el de la parroquial de Peñíscola y el de Figueroles.

Entre los retablos salomónicos de las capillas laterales cabe destacar dos joyas por suerte conservadas de la provincia de Castellón: el retablo del Santísimo Cristo de Atzeneta y el de Santa Bárbara de Vilafamés.

La vuelta a la simplicidad y el decaimiento de las columnas salomónicas se manifiesta en fechas muy tempranas, asistiendo a una convivencia de repertorios. El retablo salomónico entra en crisis para dar paso a la renovación tipológica y estética que se ha denominado “clasicista” o “barroco tardío” y que en nuestro ámbito de estudio se ve reflejado en los retablos, entre otros, de la iglesia parroquial de Onda, Nules, Lluca y Traiguera. Son los Ochando, concretamente, Luis y Manuel quienes progresaron hacia nuevas fórmulas tras décadas en las que imperaba en sus obras el orden salomónico. Supieron integrarse muy bien al nuevo lenguaje estético auspiciado por los académicos. El primer retablo donde se detecta esta mudanza en los soportes es en el de Nules atribuido a esta saga de escultores y datado en 1727. Onda es otra excelente muestra de la conexión directa con las corrientes europeas, al proyectar un retablo con elegantes y estilizadas columnas de fuste estriado.

El acercamiento al academicismo y a una versión más depurada y nítida en la mazonería de retablos es también observable en retablos de capillas laterales como los de San Juan Bautista y el de las Almas de la iglesia parroquial de Atzeneta. Se trata de obras articuladas con pilastras, estilizadas columnas y con decoración de finas rocallas.

En los territorios castellanenses de la diócesis la moda francesa llegó de la mano de los Ochando. En este sentido de renovación, el retablo del Portell de

Morella y el de Betxí muestran en su estructura interesantes novedades adhiriéndose tempranamente al rococó, siendo así pues, Luis y Manuel Ochando pioneros en la introducción de esta nueva línea interpretativa.

El retablo mayor de la iglesia de los Ángeles de Betxí, constituye una excelente muestra de que la arquitectura retablística tuerce el rumbo en aras de la modernidad. No es hasta la década de 1740-50 cuando empezamos a encontrar en los retablos la rocalla, por contra hemos observado, como acabamos de exponer en otros retablos de la provincia, cierta desornamentación que se lleva a cabo a partir de 1720, pero las piezas estudiadas rococó son mayoritariamente de la segunda mitad del XVIII. El retablo de Betxí se empezó a construir en 1733 etapa en la que muchos artífices se acogían todavía al orden salomónico, de ahí que el caso de Betxí sea tan innovador siendo su diseño estructural solo equiparable al retablo mayor de Traiguera y al de Portell de Morella atribuido este último también a Luis y Manuel Ochando.

En otros retablos mayores como el de Nules y Onda se optó por eliminar la columna salomónica y reducir el ornamento, pero el retablo de Betxí va más allá adaptándose plenamente en 1733⁶⁴² a la moda importada de Francia, siendo por lo tanto uno de los primeros ejemplares rococó en nuestro ámbito de estudio.

Así concluimos que si a los Muñoz les debemos la difusión del orden salomónico pleno a los Ochando les corresponde la divulgación del rococó.

En el ámbito del rococó el retablo de Sant Joan de Penyagolosa es un notable ejemplar muy a tener en cuenta en nuestras tierras, así como el de Fadrell en Castellón, el de la Virgen del Rosario de Figueroles, el de San Cristóbal de Vilafamés y el retablo del trasaltar de la Virgen del Llosar; excepto este último todos conservados.

⁶⁴² BREVA FRANCH, F., *Art a Betxí, Argamenot*, Castellón, 1990, p. 87-88.

El punto y final del barroquismo lo hallamos en piezas tales como el de la capilla de la Comunión de Burriana, integrado completamente en la corriente renovadora auspiciada por los académicos. En él se aúnan los paradigmas del último barroco. Era una pieza en la que se revalorizaron los elementos arquitectónicos, abogando por la sencillez y los órdenes clásicos. Podemos calificarla de obra manifiesto, ya que se anticipa a lo que aconteció a finales del XVIII cuando las academias tomaron el control y se impusieron de forma oficial en la elaboración de este mueble litúrgico de gran valor.

En conclusión podemos decir que el retablo se somete a muchos cambios en estos tres siglos, desde las disposiciones tridentinas a las normativas impuestas por la Academia, la morfología y configuración del retablo se irá transformando en función de las ideas decorativas y necesidades de su época. Del sobrio retablo romanista y catequético del siglo XVI asistiremos a una revolución estética auspiciada por el barroco que culmina en el rococó, para volver al gusto por la sencillez de las formas clásicas. Toda una aventura estética que afecta a artistas de toda índole, parroquias, arciprestales e iglesias de los territorios que nos ocupan y que a pesar del silencio de las fuentes y de la desaparición de muchas obras, todavía a día de hoy podemos afirmar que en el arte del retablo encontramos un fiel testimonio de la mudanza de contenidos, modas y mentalidad de distintos periodos.

10. APÉNDICE DOCUMENTAL

Debido a la gran cantidad de documentación consultada se ha optado por reducir el apéndice documental y mostrar aquéllos documentos que son más representativos. En la mayoría de ocasiones estos documentos ya han sido publicados y otros que hemos transcrito con la ayuda de Juan Bover se hallan aquí por la importancia de su contenido.

1565, febrero, 6, Tortosa

Contrato establecido entre el obispo fra Martín de Córdoba y Mendoza, el capítulo de la Seu de Tortosa y el escultor Pere d'Orpa para la construcción de un tabernáculo para guardar el Santísimo en el retablo mayor de la catedral de Tortosa.

Archivo de la catedral de Tortosa. Protocolos notariales. Pere Perera, 29. Doc. Insert.

Die sexto mensis februarii anno a Nativitate Domini MDLX quinto.

(en el margen:) Cancellata fuit huismodi capitulatio instrumento recepto per me Joanne Puigvert notarius et Scribe rxdí, capituli, die VII mensis januarii MLXXV.

Capitulació y concòrdia feta y firmada per y entre lo illmo. y rxmo. Señor don Martín de Còrdova y de Mendoça per la gràcia de Nostre Senyor Déu, bisbe de Tortosa y los reverents señor mossèn Nofre Jordà, ardiaca de Borriol y mossèn Pere Amich canonges de la Seu de Tortosa, tenints comissió del reverent

capítol de la Seu de Tortosa lo dia present a ell feta de una part y mestre Pedro de Orpa, ymagynaire habitant en la vila de St. Matheu de la diócesi de Tortosa de la part altra, sobre la fàbrica del tabernacle que los dits señor bisbe y capítol entenen fer y fabricar per a treure lo sm. Sagrament al allat major de la present yglésia de Tortosa.

E primerament és pactat y concordat entre diez parts que lo dit mestre Pere de

Orpa sia tengut e obligat a fabricar lo dit tabernacle de fusta de maçoneria y ymages, conforme a la trassa que ha donat, les quals ymages han de ésser cinch, ço és, la ymage de front del Salvador y als costats Sant Pere i Sant Pau y al altre costat Sant Agostí y Sent Thomàs, les quals han de ésser de grandària de tres pams y un poch més. E lo dit tabernacle ha de ésser de altària ab tota la diffinició de dotze pams y la amplària ab sa proporció.

Ítem ha de fer les portes fecen apparencia al tabernacle y se'n pugen posar a dins quant voldran posar lo sant sagrament.

Ítem, sia obligat dit mestre Pedro darrer lo altar fer portes en lo modo següent: ço és que sia obligat a fer una porta ab son guarniment per poder posar y tancar lo sant sagrament en lo altar de sant Salvador.

Ítem, dit mestre Pedro sia obligat fer dita obra de así a la festa de Tots Sants que ve y assentar-la a ses despeses y la fusta de les figures sia de noguer y la altra de pi o de àlber.

Ítem los dits reverents senyors bisbe y lo dit reverent capítol per la fàbrica de dit tabernacle sien obligats a dar al dit mestre Pedro d'Orpa per sos treballs cent vuytanta liures moneda barcelonesa d'esta manera pagadores, ço és, cinquanta lliures ara de present al comensament de la obra, altres cinquanta a miga obra y la altra restant quantitat feta y asentada dita obra.

Ítem, los dits reverents senyors bisbe y capítol sien obligats a dar-li al dit mestre Pedro lo altar major alçat a ses despeses, tant alt com será mester. Ítem, lo dits mestre Pere d' Orpa per fer dita obra y diners haurà rebut, dóna per fermanses als dits reverents senyors bisbe y capítol, a mestre Joan Desi, pintor, y mestre Joan de Loydi (sic), mestre de la obra de la Seu, presents y acceptants, los quals convenen y prometen que ensemps ab dit mestre Pedro de Orpa y sens ells, serán tenguts y obligats a dita obra y diners.

Ítem, es per pactat y concordats entre dites parts que si acàs, lo que Déu no vulla, lo dit Pedro moria y la obra no fos acabada que les dites fermanses

tinguen possat lo dit termini fins sis mesos per acabar dita obra.

Et ideo nos dicte partes laudantes.....

Testes firma ominum predictorum sunt venerabilis Jacobus Lop, presbiteri comensali et Joannes Prima, presbiteri Dertusae.

1678, novembre, 2, Castelló.

Prot. Jaume Cases. Archivo Histórico Municipal de Castellón.

Tomás y Francesc Mercer examinan el retablo del Lledó construido por Pere Ebrí.

Die secundi mensis nevembris anno a nativitate Domini MDCLXXVIII. Lledó. Visura del retaule de la hermita del Lledó y rebaxa de 40 ll. Francesc Andreu, ciudatà y Jaume Viciano de Miquel, laurador, Jurats de la present Villa de Castelló de la Plana, atenent y considerant que en lo día de huy han acudit a la hermita de nostra Señora del Lledó, situada en la horta del terme de la present Vila, de la qual son patrons los dits jurats, a fi y effecte de visurar si lo retaule de la capella machor, fet de escultura per Pere Ebrí, estava executad segons la planta que es feu y se a portat y capitols contenguts en lo acte concert rebut per Vicent Tosquella, notari tunch escrivà y consell de dita Vila en VI de Agost MDCLXXVIII, continuant en rebedor de actes de la present Vila, per no haverse fet la visura al temps y quan Ebrí lo acabá y plantà en dita capella, y havent fet dita visura en presencia y asistencia del Dr. Josep Breva, preveré, vicari perpetuo de la iglesia parrochial de dita vila, del Dr. Ignacio de Mur, preveré prior y del Dr. Juan Timor, obrer que respective son en lo corrent trienni de dita hermita y del dit Pere Ebrí y de Thomás Mercer y Francés Mercer, dauradors y pintors, ha constat y consta que falten en dita obra y retaule segons dita planta y capitols unes targetes en lo resalt principal del banch, uns colgants de fruytes als caps dels estípites del remat y també que lo nuvol sobre que está la imatge de la verge es chic y se havia de haver fet machor, comensant lo a fer del puesto ahon asenten los angels fins a la verge, y mes ample y espayos y que executantse y fense lo desus dit que quedaba la obra de dit retaule ben feta y executada segons bona arquitectura y capitols, y que per quant les targetes y colgants no son de defecte ni deslluixen la obra, se omet al fer aquelles y aquells y eixecutant lo dit Ebrí lo nuvol en la forma sobredita, queda aquella perfecta y ben acabada segon dita planta y capitols.

Y com dit Pere Ebrí, com se ha dit, se trobás, present, promet y se obliga fer lo dit nuvol marchor que no está, comensantlo del puesto ahon asenten los àngels fins la Verge, y mes ample y espayos. Y així mateix remet y fa gracia a la

hermita y administradors de aquella de quaranta lliures del preu se li esta devent de dit retaule, rellevadors de la ultima paga. Actum Castelló de la Plana, etc. Testes Francés Mercer, pintor y Jaume Fortuny de dits Jurats y de dita Vila vehins y habitants.

Contrato del retablo del altar mayor de la iglesia de Santa María de Castellón con Lázaro Catani. 20 de febrero de 1685.

Prot. José Lorens de Clavell, sin nº, AMC.

Dicto die

Ego Lasarus Catani, argirocopus siue escultor, presentis villae Castillionis planitiaei habitatoris, scienter et gratis cum prsenti publico instrumento et. Promitto et me obligo bobis Jacobo Roig, presbítero, Sacrae Theologiae Doctori, et Petro Giner de Vilaroig juris vtriusque doctori fabulatoribus siue fabriquerijs et eletis fabriacae et illustrartionis parrachiolis aclesiae et presentis villae presentibus et jnferius acceptantibus et successoribus vestris facere et construere jnfra decem et octo menses et a die quo vos vel vestri tradetis mihi duscentas libras monetae regalium valentiae de bistracta in posterum continuo computandos et non antea aliter nech alias quoddam retabulum altaris maioris ipsemet parrochialis eclasiale presentis villae modo et forma in capitulis pactis et conditionibus jnfrascriptis et sequentibus contentis lingua vulgari et materna ad illorum faciliorem intelligentiam declarandis.

- 1. Et primo se ha de executar la traça que le entregara la junta de la fabrica con obligación de acomodarla al puesto dándole los palmos que importare assi de largo como de ancho, esto se hasse porque nos lo enseña la trassa.*
- 2. Item que toda la madera que se gastara en dicha obra assi en retablo como en guarniciones ha de ser de madera castellana de melis sin nada de albrenco.*
- 3. Item se ha de executar en esta forma empeçando por los soculos que son las pieças que tocan en tierra, se han de executar conforme pinta la traça con las tarjas en medio de las guarniciones y en medio el coxin vn floron.*
- 4. Item tenga obligación de fabricar un pedestral ensima de la mesa del altar buscando el sisaud de la pared para recibir la repissa y el Sancto en el modo y proporción que pide el arte y pinta la traça, respecto de las molduras y este se ha de estar todo revestido de talla y escultura como son unas cabeças en unas tarjas debaxo la repissa de St. Pedro y San Pablo debaxo y en el plomo*

de las pilastras y en el mismo pedestal se ha de formar una puerta para entrar al Sagrario rompiendo las molduras en la proporción que pareciere mejor de calidad que no se conosca que ai puerta sino quando este abierta.

5. Item que en el medio de dicho pedestral tenga obligación da fabricar un Sagrario, por fuera del modo que pinta la traça con un estípite que recibe la moldura que sirve de cornisa y una aguarnicion acodillada de ojas caladas de talla y dentro los codillos unos paneles de talla de buen relieve y la cornisa de dicho sagrario ha de ser la mesma del pedestral, encima el massiso del estípite ha de arrancar una cartela de talla por cada parte y otra en medio y a de parar en un trono de serafines y de lus se le a de dar todo lo que diere lugar el puesto, esto se entiende por fuera, y por dentro se deja arbitrado a los señores eletos assi el modo de la planta como el adorno del, y si dispusieren se pusieren espejos tenga obligación de ponerlos y para los intermedios ayha de hacer unas molduras cortadas de talla de oja de espinaca y para el cielo de dicho sagrario tenga obligación de haser un floron de talla, esto se entiende, dándole los espejos la fabrica.

Lázaro Catani rescinde el contrato.**Protocolo José Llorens de Clavell, nº. 326.****14 de mayo de 1693.**

Die XIII mensis mai anno a natiuitate Domini MDC IXXXXIII in Dei Nomine Amen. Sciant universo Quod Nos Josephus Casteller presbyter vicarius perpetuus ecclesiae parochialis villae Castulonis planitie, administrator et fabriquerius fabricae et illustrationis eiusdem ecclesiae per Illustrissimum et Reuerendissimum Dominum Don Fratrem Seuerum Thomas Auther dertusensem episcopum, electus et dominatus, et Vincentius Marti juris utrisque doctor administrator et fabriquerius secularis dicte ecclesiae electus et nominatus per concilium presentis villae die decimo quinto mensis february anni MDC nonagesimo primi celebratum ex una parte et Lasarus Catani argirocopus eiusdem villae omnes habitatores ex altera in presentia et asistencia Hieronimi Nocivar, Vincenti Giner prebiterorum electorum ecclesiasticorum, Don Josephi Equal, Vincent Figuerola ciuis et Jacobi Cases notari electorum seculariorum dictae ecclesiae per Reuerendos clerum et presbíteros parochialis ecclesiae praedictae et concilium eiusdem villae respectiue electorum et nominatorum. Atenent y conciderant que els Dotors Jaume Roig preveré y el quondam Pere Giner de Villaroig tunch fabriquers ecclesiastich y secular de dita fabrica y luiment ab acte rebut per lo notari infrascrit en vint diez del mes de febrero del any MDC huitanta y cinch donaren a estall al dit Lazaro Catani la construccio del retaule de la capella major de dita Iglesia, ab lo titol de la assumptió de nostra Señora la Verge Maria de fusta, talla, escultura y adorno per preu de noucentes y cinchquanta liures reals de valencia ab los capitols de algunes addicions pera major adorno de dit retaule continuats en vna ma de paper y enseguida de aquells fins lo dia de quatre de agost MDC huitanta huit que es troven firmats de les mans dels dits Dotors Roig y Giner fabriquers sobredits y de dit Laser Catani pagadores en los terminis y plaços en dits capitols expresats. Attes deinde que hauntense sucitat y mogut alguns dubtes sobre la construccio de dit retaule si estava fet y eixecutat en la forma prevenguda en dits capitols de comu consentiment de dites parts respectiue se nomenaren en experts a Vicent Rovira escultor y a Gaspar Asensi pintor y daurador de la ciutat de Valencia, als quals de prouisio

feta per lo Justicia de la present vila en dihuit de Juliol de Mil siscents noranta fonch feta comicio pera fer la visura de dit retaule y en denou dels mateixos feren relacio, que fonch aprobada, y loada per les dites parts, en la qual trobaren que dit Catani no havia executat la fabrica de dit retaule en la forma prevenguda per dits capitols com resulta de dita relacio y en aquella jnsinuaren lo que dit Lazer Catani havia de fer y eixecutar pera la perfeccio, luiment y adorno de dit retaule construhit ab lo loiment y adorno de dit retaule. Attes rursus que encara que dit lazer Ctani fera y executara lo dit retaule en la forma que se expressa per dits experts ab dita relacio no obstant a paregut no quedaría dit retaule construhit ab lo loiment y adorno que es solicita per lo que dits fabriquers que nunc son estaven en resolucio de tornar a fer venir altra visura en la qual se espera que dit Llatzer Catani a de tenir y patir dany y perjuhi porque es confía que si venent nous experts han de trovar majors defectes dels que supra están notats en la prechalendada relacio, com ab tot effecte Julio Capus y Leonardo Julio Capus escultores de la ciutat de Valencia que acas se han trobat en la present vila y les dites parts verbalment lo han fet comisio pera visurar dit retaule han asentit en lo mateix en presencia de dites parts pera obviar lo qual per medi de algunes notables persones mogudes de bon zel se a tractat y ajustat entre les dites parts que lo dit Lazer Catani renunciae al sobredit concert y construccio de dit retaule en lo modo, forma que jnferius se dira en los jnfrascrits capitols. Per co scienter et gratis cum presenti publico instrumento etc. les dites parts per be de pau y concordia y per evitar los plets y letigis que de lo desus dit se poden moure y resultar confensen y en veritat regoneixen la vna part a laltra y la altra a laltra presents acceptants y als seus que en e sobre lo dit concert, fabrica y construccio de dit retaule dependents, anexos y conexas de aquell venen a la verdadera y real transaccio, capitulacio y concordia per los infrascrits capitols declaradora.

1. Primerament es estat pactat, clos havengut y concordat per y entre les dites parts en la visura que en tretse dels corrents feren del dit retaule, han fet relacio en presencia de aquellers, que pera acabar de perficionar lo dit retaule en la forma continguda en los capitols del primer concert falta a fer obra en cantilat de cent setse liures y les pichores que han trobat en aquell importen la cantidad de cent noranta liures hauent tengut atencio a algunes millores que dit Catani

havia fet en dit retaule, que les dos partides acumulades importen trecentes sis liures que per ço lo dit Lazer Catani haja de renunciar segons que ab lo present capitol renuncia al dret que te en virtut dels capitols expresats en dit acte y en tots los concerts a que el perficione y acabe aixi com sino se li hagues donat ni aquell se hagues obligat a fer y fabricar aquell, et etiam les dites parts renunciem a qualsevols drets que respectivament tinguen en virtut de la dita visura que feren los dits Gaspar Asensi y Vicent Rovira taliter com sino sels aguera fet comissio ni tal relacio haguessem fet.

2. Item es estat pactat clos havengut y concordat per y entre les dites parts que per quant los dits fabriquers venen be en quedarse en poder de la administracio y fabrica de aquelles lo dit retaule fet per lo Latzer Catani en la forma que aquell se trova al present fet que per ço los dits fabriquers y fabrica hachen de quedar y queden absoluts señors de dit retaule y puguen fer de aquell lo que els parega y aixi mateix que les dites trecentes y sis liures que dit Capus han trobat de pichora y de lo que falta que de dit retaule se hajen de rellevar y rebaixar de les noucentes y cinch quanta liures per les quals se obliga lo dit Lazer a fer y fabricar dit retaule y que la quantitat que se li quedara deuent al Lazer de dit retaule en los contes que es pasaran entre aquell y los dits fabriquers y deduhides dites trecentes y sis liures se li haja de pagar de contado y per si dits contes constara que dit Catani haura cobrat mes quantitat de la que se li devia que este pariter tinga obligacio de pagarla de contado als dits fabriquers.

3. Item que es pactat, clos transigit y concordat per y entre les dites parts que estes prometran segons que les dites parts per virtut de dits capitols prometen l vna a l'altra y la altra a altra fer, observar y cumplir los dits capitols y les coses en aquells contengudes sots pena de trecentes liures pagadores per la part contravenint a la part obtemperant, ratto Semper hoc pacto manente quibusquidem capitulis lectis publicatis atque intellectis nos dictae partes respective ac singula in praemissis capitulis et eorum singulis conuenta et pactata firmata atque premissa per nos et succesores nostros quoscumque pacto spetiali solemnique stipulatione interuenienti vallato. Promittimus et fide bona conuenimus una parts nostrum alteri et altera alteri ad inuicem et vicisim

atque jurantes prout juramus ad Dominum Deum etc. omnia supradicta et in praeincertis capitulis et eorum singulis singulariter et distinctae contenta et educa, pactata, conuenta et concordia quantum ad unamquamque nostrum praedictarum partium pertinet et spectat pertinereque et spectare videtur singula suis singulis referendo attendere efficaciter et complere ac tenere et inviolabiliter observare prout in dictis capitulis et eorum singulis sunt concordata, pactata, conuenta stipulata atque promissa, et ea ullo vnquam tempore revocare, infringere, contradicere, nec aliquem contra ea ullo unquam tempore revocare, infringere, contradicere, nec aliquem contra ea vinere, facere vel permittere, palam vel occulte aliqua ratione sive causa quod si secus fiat volumus et nobis placet quod pars nostrum contrafaciens jncidit et jncurrat vt in dicto tertio et vltimo capitulo expressum remanet tercentarum librarum dictae monetae per partem inobedientem, et adimplere recusantem parti parenti et obedienti dandarum et soluendarum pro pena etnomine penae etc. qua pena etc ratto pacto etc ad quórum ómniium et singulorum etc. fiat executoria large cum submissione fori variatoni iudicij et renuntiatione et. Cum pacto variatonis iudicis et renuntiatione et. Et ex pacto cum clausulis juratis nos ligitandi neque impetrandi et. Cum juramento etc. sub pena decem solidorum dictae monetaes dandorum vltra per iurij penam propena etc. ratto pacto etc. renuntiantes scienter omni exceptione rei sic non gestae, conuentae, pactae, stipulatae atque exceptioni siue causa, causa, non data neque secuta et in factum actioni et pro praedictis etc. obligamus vna pars nostrum alteri et altera alteri ad jnuicem et vicissim omnia et singula bona et jura nostra mobilia etc. Actum Castulone planitiei etc.

Testes Petrus Valero et Petrus Gorris, dictae Castulonis villae habitatores.

Contrato con Leonardo Julio Capuz para el retablo del altar mayor de la iglesia de Santa María de Castellón.

Real audiencia: Procesos. Parte 3ª, nº 3355. Archivo Reino de Valencia.

Die XV mensis Maii anno a nativitate Domini MDC IXXXXIII.

El doctor en Sacra Theologia don Joseph Castellet, pbro vicario perpetuo de la Iglesia Parroquial de la presente Villa de Castellón de la Plana, fabriquero eclesiástico de la fábrica y lucimiento de dicha iglesia y el Dr. Vicente Martí y Castell, fabriquero secular de dicha fabrica y lucimiento nombrado por el Concejo de dicha Villa en presencia y asistencia de Don Geronimo Rosinar y Don Vicente Giner presbíteros electos nombrados por el Reverendo Clero y capellanes de dicha Parroquial Yglesia, Don Joseph Igual y Borrás, Vicente Figuerola, ciudadanos y Jayme Cases, notario, electos nombrados por el dicho Consejo en dichos nombres gratis etc. cum presinti publico instrumento etc. Dan y conceden a esta M. la fabrica y construcción hacer y fabricar el Retablo del altar mayor de dicha Yglesia Mayor de la Assumpción de la Virgen a Leonrado Julio Capuz escultor de la ciudad de Valencia presentes.

Capitulaciones hechas para hacer el retablo para el altar mayor de la Yglesia Parroquial de la Villa de Castellón de la Plana.

1. Primeramente que el maestro que emprendiere dicha obra tenga obligación de acudir al puesto y aprobar las medidas contenidas en la traza para poder fabricar con mayor seguridad para que en ningún tiempo tenga apellacion alguna.

2. Ittem tendrá obligación el Maestro que dicha obra emprendiere de fabricar unos soculos y predestal todo unido de tablas de sincho al palmo recaladas por cara y perfiles, se entiende assi que el arquitrabado que carga sobre el vuelo haya de ser de otra tabla haciendo en todo las esmaderas que dé muestren todos los codillos tanto por frente como por dentro del seisavado en donde cupieren observando todo lo que demuestra el perfil salvando la puerta del Sagrario que se determinara en donde estuviere mas conveniente y a disposición de los señores de la fabrica después de derivado el arco; y que

dicho pedestal y socalos haya de llevar todas las molduras de bassa y cornisa, tarjas, tambanillos y fruteros que demuestran la trassa tanto lo que demuestran la frente como el perfil.

3. Item que sobre la mesa del altar se haya de fabricar un sagrario según planta y perfil desde forma que el pedestal y columnas, cornisa y remate venga en tener todo quince palmos guardando en cada caso según requiere el arte tanto en planta como en perfiles y en la alzada de los miembros del dicho sagrario y en el nicho que tenga obligación de hacer seis pilastricas con sus arquillas y carcañales y una vuelta por igual adornándose por dentro que tenga correspondencia a la de fuera.

4. Item que sobre dicho pedestal haya de fabricar las paredes y pilastras de tabla en cinco al palmo y dichas pilastras hayan de estar guarnecidas de unas molduras que haya el grueso suficiente para la fortificación y dichas pilastras hayan de llevar sus bassas y capiteles y las paredes medias bassas que vayan jugando con las bassas de las pilastras y dichas paredes guarnecidas de un molduron que haya codillos unas tarjas con ovalos en medio para poner en ellos los nombres de los apóstoles o virtudes de la Virgen según pareciere mejor a los señores electos; y baxo de dichos tableros unas repisas conforme demuestran la trassa, ajustándose en todo al propio pie.

5. Item que enfrente de cada pilastra haya de fabricar y acomodar una columna de veinte palmos de alzada con sus bassas y capiteles salomónicas entrelissagades de unos cogollos de talla y entremezclados tres pájaros en cada columna; dichos cogollos que tengan buen relieve a proporción.

6. Item mas que entre columna y columna en el angulo haya de fabricar medios machones recalados con friso y tambanillos con unas tarjas y colgantes y sus molduras de simacio y fruteros y bassas según pide el arte.

7. Item que tenga obligación de hacer un nicho de nueve palmos y un cuarto de anchura y de doce palmos y medio de altura y por dentro levantarlo si se pudiera hasta catorce palmos y de fondo siete palmos, las paredes cuadradas

guarnecidas de una goleta tallada de ojas arpadas, que tenga las molduras y faxa medio palmo de ancharia y que se haya de hazer a la mesma proporción de quadros y dicho respaldo se haya de disponer a modo de dos puertas que se puedan abrir y cerrar por si acaso los señores electos quisieran hazer transparente.

8. Ittem que enfrente del nicho se haya de hazer una guarnicion de un palmo de ancharia que vaya sircuyendo al nicho con un codillo arriba cortado de unas tarjas encontradas que las unas por baxo y otras relevadas y por detrás de dicho marco unos canales para que el quadro pueda subir y baxar. Y dicho quadro se podrá abrir subiéndole arriba.

9. Ittem que sobre dichas columnas haya de fabricar una cornisa de cinco palmos de alsada con sus tarjas a los frentes y modillones en los perfiles acodillando el alquitravo por cara y perfiles y en medio en los cargamientos unas tarjas con sus colgantes como demuestra la trassa, tanto por dentro los ochavos como por los frontes y la corona de dicha cornisa se haya de acudillar según demuestra la trassa hasta la alsada del rebanco; y en medio de dicho cudillo se haya de hazer una tarja de grande boato bien acabada y suelta.

10. Ittem que sobre dicha cornisa se haya de hazer un rebanco de quatro palmos de alsada que vaya jugando los mismos cargamientos de la cornisa por dentro y fuera en los ochavos con sus tarjas, tambanillos y recalados y fronteras según demuestra la trassa.

11. Ittem que detrás del pedestal, cornisas y rebanco que se entiende las testeras donde fenecen las molduras se haya de hazer unos perfiles como enseña la trassa.

12. Ittem que de cargamiento de la coluna de en medio tenga de mover un arco según lo demuestra la planta y dicho arco ha de ser abocinado y otro arco quadrado, que mueva desde abaxo adornadole en esta forma, que juegue el embassamiento y reculándole el frisso del medio hasta que haga juego al medio machon que se dixo del angulo del sagrario y arriba su tarja y colgante

de buen y follaje y lo restante del arco recalado acomodando en los tercios trece florones de talla y en el arco abocinado tenga obligación de hacerle en medio una tarja como demuestra la trassa y unos colgantes según pareciere mejor.

13. Ittem que sobre dichos cargamientos de ochavo de columnas y machones haya de disponer una vuelta a medio punto moviendo el medio punto de sobre rebanco con sus faxas que vayan a fenecer a una llave; y en medio de dichas faxas unos tambanillos con unos juguetes de talla, estas hayan de jugar con otras tambanillas que se dispondrán alrededor de la llave adornandoles estas con unos golpes de talla y una tarjeta en medio según mejor pareciere y que dentro buscando el plomo de dichas paredes haya de disponer una ventana de toda la grandaria que pudiesse a proporción con una moldura alrededor acudillandola arriba y a los lados unas polceras y por remate su tarja.

14. Ittem que después de executada la vuelta apareciere a los señores eletos que la vuelta quedasse mucho campo en estas tenga obligación el maestro de adornarlas con unas vueltas de frissos a donde mejor pareciere para que concuerde con las demás.

15. Ittem que sobre dicho arco, haya de disponer dos machones quadrados y fabricados y adornados por las tres caras y a todas unos goterones a los lados y unos perfiles y dicho perfil este atado a un cartelón desde arriba hasta el rebanco y dicho cartelón desde arriba hasta el rebanco y dicho cartelón tenga una grandaria un palmo sin las ojarascas y si fuere menester subirlo mas o bajarlo según diere lugar los arcos apuntados en la Yglesia y arriba un frontispicio atado con unos golpes de talla que hagan remate a la punta de la luneta y toda esta talla que sea de gran relieve y a imitación de talla de Italia que haya buenos oscuros y buenos contornos.

16. Ittem que si en lo capitulado huviere faltado alguna cosa por declarar que hiciera falta el adorno o fortificación en dicha obra tenga obligación el maestro de hacerlo y executarlo como si expresamente estuviese capitulado y en todo tenga obligación de poner madera clavos y cola en sus cartas y plantado en su

punto con obligación que tenga la fábrica de darle los andamios echos y albañil y hierro para fortificarlo, como también el puesto para colocar dicho retablo y que la madera haya de ser de buen melis castellana o a lección de los señores de la fabrica.

17. Ittem que en el capitulo trece trata de una llave que se ha de fabricar en medio de la buelta, esta ha de ser un floron (blanco), bien arpado y también en el remate en el tablero que está el Padre eterno se haya de hacer un molduron redondo dándole toda la grandaria que ser pudiere o le diere lugar.

18. Ittem que en orden a la escultura se deja a la elección de los señores electos poner los santos que mas gustaren, los que están en la trassa son estos el principal es la Assumpcion con un trono de angeles y serafines de relieve entorno y baxo los pies quatro apostoles del natural con un sepulcro en medio en las entre columnas seis apostoles de nueve palmos y medio de todo relieve, y en los cargamientos de las columnas torales dos que hacen cumplimiento al numero de doze.

19. Ittem que en el sagrario se hayan de hazer quatro muchachos sentados sobre los macissos con insignias del sacramento de dos palmos y un quarto de alzada.

20. Ittem dose muchachos sustentando las tarjas y geroglificos de la Virgen.

21. Ittem en los cargamientos de las columnas y machones por dentro de la vuelta se hayan de hacer ocho muchachos de a quatro palmos y medio de alsada con las virtudes de la Virgen.

22. Ittem que del medio de la llave de la vuelta se hayan de descolgar dos muchachos de todo relieve en el ayre teniendo un retulo en las manos de quatro palmos y medio.

23. Ittem que en la tarja de medio del arco abocinado dos niños manteniendo la tarja de quatro palmos y medio de alsada.

24. *Item dos niños al remate de cinco palmos de alsada por remate del retablo.*

25. *Item dos angeles de ocho palmos asentados donde vinieren los cruseros donde se han de hacer con atención que vayn sircuyendo la vuelta que tengan unas insignias en las manos del sol y la luna.*

26. *Item que haya de hazer un Dios Padre de ocho palmos de mas de medio relieve con un trono de serafines y por remate de dicha obra.*

27. *Item que la madera en la escultura haya de ser madera castellana de buen melis la qual escultura haya de estar trabajada y perfeccionada a uso y costumbre de buen oficial.*

28. *Item que después de ajustado el precio de la fabrica y obra de dicho retablo puedan los señores eletos hacer ver y visurar la planta, perfil y capítulos de dicho retablo al maestro o maestros que les pareciere y en caso de hallar estos alguna imperfección o falta en dicha planta o fuere menester añadir alguna obra para mayor adorno de aquella tenga obligación el maestro con quien estará concertada la fabrica de dicho retablo de ejecutarlo por el mismo precio que estuviere ajustado a la referida fabrica.*

29. *Item que si después de visurada dicha planta en la conformidad que se ha referido en el antecedente capitulo pareciere que no es propósito para el puesto y lugar en donde se ha de executar y colocar el dicho retablo que en este caso, no obstante dicho concierto pueda la administración de la fabrica apartarse de dicho concierto como sino estuviera echo.*

30. *Item que la fabrica tenga obligación de darle una casa competente para fabricar y trabajar dicho retablo y pagar el alquiler de ella por espacio de dos años.*

31. *Item que el maestro que emprendiera dicha obra la haya y tenga obligación de dar y perficionar aquella y acabarla según debe estar dentro de dos años*

primero vinientes que se han de contar desde el día de San Juan del mes de Junio del presente y corriente año en adelante y plantarle para el día de quince de Agosto del año mil seiscientos noventa y cinco y si acaso para ese día no quedara pericionado y plantado dicho retablo como queda dicho por cada uno que tardara y passara vencido dicho tiempo de quince de agosto en mil seiscientos noventa y cinco a concluir y acabar dicho retablo dicho maestro que dicha obra emprendiera y sus fianzas incurran en pena por cada mes en cien libras pagadoras en bienes propios y aplicadores a dicha fabrica.

Y con dichos capítulos y no sin ellos aliter nec alias le damos la fabrica y construcción de dicho retablo el qual tenga obligaciones de darle concluido, acabado y perfeccionado dentro el tiempo de dos años primero vinientes contadores desde el día de San Juan del mes de Junio próximo venidero del presente año en adelante y darle plantado según deva estar para el día quince de Agosto del año mil seiscientos noventa y cinco por todo lo cual se promete dar la cantidad de dos mil y sien libras en el día quince de Agosto del corriente año, ochocientas libras en el discurso de dichos dos años y las restantes mil libras a cumplimiento de dichas dos mil cien libras a la fin de dicho tiempo y visurado y plantado que estará el dicho retablo en dicha capilla mayor prometieron hacer valer y cumplir todo lo qual etc. Obligaron los bienes de dicha fabrica etc. Y como se hallasse presente según dicho es el dicho Leonardo Julio Capus acepto la fábrica y construcción de dicho retablo con dichos capítulos y por el dicho tiempo y precio de dos mil sien libras francas pagadoras en los plassos suprarreferidos y prometió hazer y cumplir todo lo contenido en los referidos capítulos y en cada qual de aquellos y para mayor (blanco) y seguridad de dichas cosas dio en fiancas y principales obligadas juntamente en el sin y el a solas a Capus, su padre y Raymundo Capus su hermano, escultores de dicha ciudad de Valencia habitantes los quales como se hallassen presentes interrogados por el notario infrascrito si hasian dicha fiança y principal obligación juntamente con el dicho Leonardo Julio Capus si est et in solidum los quales respondiendo dixeron que si y asi todos tres juntos y cada uno de por si et in solidum prometieron hacer executar y compartir todo lo contenido en dichos capítulos y en cada uno dellos renunciando a todas dilaciones etc. en pena de diez sueldos la qual pena etc. asi que pagad para

cobrança y cumplimiento de todo lo retenido etc. quisieron ser executados con exeutoria larga inhibición de fuero variación de juicio y renunciación de propio fuero et. Demás amas juraron a nuestro señor Dios etc. y prometieron no litigar etc. la consemblante pena amas de la contenida en dicho capítulos y en la del perjuro etc. la qual etc. quedando siempre firme el trato etc. para cumplimiento de todo lo que va dicho abligado simul et in solidum etc. renunciaron por pronto etc. a la capitania, seca, cetenar e iudicas quinquenales concedidas o concededoras y familiatum y a todo cualquier fuero etc. y finalmente renunciaron por pronto a los beneficios de cadiz y dividir las acciones nueva constitución de de fide iussoribus de duabus vel pluribus seis debendis a la epistola del dino Adriano y al fuero de Valencia de principali prius conveniendo et omnia alii etc. Actum Castulone etc.

Testigos Don Jayme Valles, Geronimo Bou de Monsonis, generoso y DD. Francisco Mercer, pintor, y Joseph Amella, soguero de dicha villa de Castellón habitantes.

En fe de lo qual yo Pedro Vidal, notario, no obstante que de mano y letra agena en parte queda escrito dicho auto aquí con protestación del salario mihi non doni saluti por parte del oficial a quien se otorgo dicho auto pongo mi acostumbrado signo (Signo del notario).

**Capitulaciones del retablo de la ermita de la Misericordia de Vinaròs.
 Archivo municipal de vinaròs. Transcripción facilitada por Juan Bover Puig
 (fig.41)**

Capitulos que se an de opservar en la fábrica y añadir en la planta que a elegido para el Retablo mayor de la Hermita de Nuestra Señora de la Misericordia de la villa de Vinaròs:

1. Primeramente se ha de aumentar toda la obra o retablo ajustándole al puesto, dejándole a los lados medio palmo solo a cada parte de vacío y a la contra, de alto, todo lo más que se pueda darle.

2. Que las columnas, que en la planta son estriadas así en el primer cuerpo como en el segundo, ayan de hazerse los tercios de baja talla, como se hallan y los dichos tercios arriva slomónicos, vestidas con talla y flores, y el nicho principal a de ser acascaronado con pilastras recaladas con sus tarjetas y asimesmo dicho Nicho las porciones del ochavo así rectas como cóncavas an de estar recaladas con su cornisa y florón en el techo y basa, dándole de alto y ancho aquello que necesita para poner la urna de la virgen dentro.

3. Que con el supuesto que el entrecolunio se ensanchara según lo que se aumenta la planta, se an de hazer dos puertas para entrar en el tras sagrario guarnecidas con su moldura alrededor y ensima algún adorno de talla grasioso, y en los lados de los pedestales se a de hazer frisos de talla, como demuestran delante con alguna mas primor que lo que oy tienen, aumentando también el Sagrario lo que le toque, asiendo también el Nicho que le corresponde.

4. Que los acodillados o guarniciones, que ay entre las columnas, se an de aumentar asta ocho palmos alto y quatro y medio de ancho, para poner, o sea, lienso de pintura o imagen de escultura, tendrá obligación el artífice de hazer repisas para asentar la yméjenes, y dichas repisas serán de talla con buen arte correspondientes a las imágenes.

5. Que tenga obligación de hazer en todos los netos del retablo del segundo cuerpo frisos de talla, aumentando asimesmo el óbalo del medio lo que le corresponda para poner un lienso de pintura o ymajen de escultura, y caso que sea de escultura, tendrá obligación el artífice de hazer Nicho y peaña para colocar la ymajen, y en los cutro vacíos, que ay en el rededor del tablero, donde asienta el óbalo, se an de poner quatro cartabones de talla, y en dicho segundo cuerpo bajo el medio punto de la cornisa unos vasíos que quedan a los lados de la tarja se an de poner unos colgantes de flores y en los cargamientos del rebanco, a donde se hallan los jarros, se an de hazer dos ánjeles con las insinias del sol y luna, atributos de la Viregn, con sus resplandores de rayos a la italiana, y dichos jarros asimesmo se an de poner bajo a los lados del Retablo en las pulseras para que llene.

6. Que toda la dicha obra se aya de ejecutar de madera castellana, seca y de buen melis, tal que, si puede hazerse, no sea nada de alvenque, siendo todo de tablas de buen grueso, si bien, en los puestos mas inferiores puede ser de Gambia, pero de ninguna manera se ponga fulleta, ejecutándose todo con el mayor primor a uso y costumbre de buen artífice, con buena trabasón, colas de Milán, donde fuere menester, con sus canales y carruchas, así para el lienso grande del Nicho como para el Sagrario.

7. Que todo el material para fabricar el Retablo, así madera como clavos y cola, a de ir a expensas del artífice, y en lo que mira a el portear el Retablo desde Valencia asta Hermita, quede a obligación de la villa, poniéndole el maestro o artífice en el Grao, para que dicho maestro y sus oficiales ayuden, junto con los que uviere de la villa, arrelarle en la -17embarcación, y, echa esta diligencia, se venga el maestro con sus oficiales por tierra a plantarle en sus puesto, para lo qual tenga obligación la villa de hazerle andamios y darle un oficial de albañil con materiales de su pericia para fortificarle.

8. Que, concluido que esté el retablo, aya de ser visurado rigurosamente por dos artífices expertos, y, esto es, uno de cada parte, y si se encontrase no aver cumplido exactamente el artífise que se fabrique en su obligación, deva cumplir

antes de apersevir la última paga, pagando a cada artícise la villa el suyo, como el suyo también el artífice.

9. Que por quanto determinó la Ilustre Villa se pusiesen imágenes de escultoría en el dicho retablo, tengo obligación el artífice de poner en los entrecolumnios los Señores San Joachim y Santa Ana, y en el óbalo o Nicho del segundo cuerpo al Señor San Joseph, como también en los masisos o cargamientos del rebanco, a donde dize el capítulo 5, tenga obligación el artífice de poner a los Señores San Roque y Santa Bárbara, y asimesmo los dichos ángeles, con las dichas ynsinias, se pongan a los lados del Retablo con una cartela de la pulsera o repisa para que llene.

10. Que por quanto determinó la Ilustre villa que estuviese en el retablo toda la Familia Sagrada y para ello no faltava más que el Padre eterno, tenga obligación dicho artífise de ponerlo de remate del retablo bajo el medio punto de la cornisa, aziéndole para su colocación un ornato de talla o nicho gracioso, subiendo la tarja, que tiene el nombre de María más arriba, que mire al diagonal y asimesmo tenga obligación de hazer junto al Nicho principal un arco abosinado vestido con alguna talla graciosa, como también un marco para el altar de la Virgen, que diga con el retablo.

Se ajustó dicho Retablo entre Francisco Vergara y los eletos de la Virgen de la Mesericordoa, nombrados para esta obra, por precio de quinientas libras, digo 500 L., con la obligación de cumplir los capítulos arriba expresados y o que, según ellos, va añadido y notado en la trasa elegida, deviendo de hazer otra con todo el cumplimiento de dichos capítulos a satisfacción de la villa y los eletos, aviendo de dar dicho Vergara el Retablo echo y plantado para el día ocho de Septiembre del año 1734. Y en quanto a la satisfacción, debe ser quatro yguales pagas, siendo la primera para el día que se empiese el Retablo y la última después de plantado y aprobado. Y por quanto se a echo la nueva planta según obligación en la madera, modo y circunstancias, que se trató, ofrece nuevamente dicho Francisco Vergara y se obliga él y su hijo a la ejecución de ello en la misma manera, modo y trato según los capítulos expresados. Y en fe de verdad le firman a los 13 días del mes de Abril 1733.

Francisco Vergara.- Ignacio Vergara.-Frey Antonio Estop, Rector.- Juan Bautista Pasapera, Regidor.- Joseph Vidal.- Antonio de Echevarría y Losada.- Juan Bautista Febrer.- Sebastián Esteve.- Agustín Piera.- Francisco Trifú.

**1674. agosto, 6. Castellón.
Capitulaciones del retablo altar mayor de la ermita de Nuestra Señora del Lledó.**

Predictis die e anno.

Al margen: acte de promesa y concert de fer lo retaule de la casa y la hermita de Nostra Señora del Lledó.

Pere Ebrí escultor de la vila de Alcala habitador atrobat en la present vila de Castello gratis etc. cum presento etc. promet y se obliga a Felix Sisternes, caualler, Pere Musseros sirurgia y Miquel Pascual de Frances, llaurador, jurats de dita present vila en lo present y corrent any y en dit nom administradors de la casa y hermita de Nostra Señora del Lledó construida en lo terme de dita present vila y al doctor Jaume Roig preuere prior y Vicent Figuerola, ciutada, manobrer secular de dita casa y hermita de nostra Señora del Lledó conforme y per lo preu en dits capitols contengut.

Primo que tinga obligacio dit oficial que fa dita obra de fer als costats de la mesa del altar vn sotabanch de alsada de quatre pams.

Ítem que damunt del sotabanch y de la mesa del altar se a de fer lo pedestral de dit retaule de alsada de tres pams y mig, les moldures de dit pedestral totes trepades de fulles de espinaca, y en la frontera de la coluna de en mig y a de auer vnes targetes conforme es platica en Madrid, dit pedestral a de ser de orden corintia.

Ítem que damunt dit pedestal tinga obligacio lo oficial que fara dita obra de fer sis columnas salomoniques en parrades en pardals y rahims conforme esta en la trasa y capitulacions y ab dos niños en cada columna.

Ítem que els capitells de dites columnas agen de ser de orden compasta, les fulles trepades al vso de Madrit.

Ítem que detrás dites columnas se agen de fer sis pilastres en basses y capitells trepats conforme esta en la trasa y en les capitulacons.

Ítem que a la part de defora de dites columnas se agwn de fer vns estípites en los caps de dit estípites vnes cartelles amodillonades conforme esta en la trasa y capitulacions.

Ítem que enmig del retaule se haja de fer vna guarnacio, les fulles acalades conforme esta en la trasa y capitulacions.

Ítem que detrás del quadro de dita obra sea de fer vn ornato pera estar nostra Señora en vns angels que la sustente, lo quadro a de pugar y abaixar en tramoia, sa de correr, el ferlo a conte de la casa, ademes de lo contengut en dit capitol a de auer vna coluna salomónica y de damunt de dites colunes ha de ser arrancar vn arch pera adornato del nicho de nostra Señora.

Item que als costats de dites colunes se agen de fer vns murs de la amplaria de la volada de la basa.

Ítem que al costat de dits murs se agen de fer vnes polseres conforme están en la trasa y en les capitulacions.

Ítem que agen de tenir de alsada les colunes de dita obra deu pams.

Ítem que damunt de dites colunes se aga de fer alquitaue, fris y cornisa de orden composta, les moldures trepades conforme esta en la trasa y capitulacions.

Ítem que en mig del fris de dita cornissa se agen de fer vnes carteles amodillonades en les fulles acalades conforme es practica en Madrid.

Item que enmig de dita cornisa se aga de fer vna tarjeta seguint tots los codillos de dita guarnicio pera adorno de dita obra com esta en la trasa y capitulacions.

Ítem que damunt de dita cornisa se aga de fer vn rebanch de alsada de sis pams en parrades, dos a cada costat, conforme esta en la trasa y capitulacions.

Ítem al costat de dites columnas se agen de fer vnes polseres conforme esta en la trasa y capitulacions.

Ítem que en mig del segon cos y a de auer vn quadro de alsada de cinch pams y mig y de amplaria quatre pams i mig que el ferlo correra a conte de la casa.

Ítem que se haja de fer una guarnició per a dit quadro conforme esta en la trasa y capitulacions.

Ítem que damunt de dites colunes se age de fer alquitraue, fris y cornisa de orden composta en les moldures trepades.

Ítem que enmig de ita cornissa se aga de fer alquitraue, fris y cornisa de orde composta en les moldures trepades.

Item que enmig de dita cornissa se aga de fer vna tarjeta seguint tots los codillos de la guarnicio de dit quadro.

Ítem que en resalt de la columna de mes adins damunt dita cornisa se agen de fer vnes frontispisis en les moldures trepades y en mig un floro.

Ítem que damunt dit frontispici se agen de fer vns niños conforme están en la trasa capitulacions.

Ítem que per remat de dita obra se aga de fer vns niños conforme están en la trasa y capitulacions.

Ítem que per remat de dita obra se aga de fer vna targa a la castellana conforme conforme esta en la trasa y capitulacions de alsada de cinch pams en que ha de fer per relieure les armes de la vila.

Ítem que tinga obligacio dit oficial que fasa dita obra conforme esta en la trasa y capitulacions.

Ítem que el quadro principal ha de fer dalsada huit pams y mig y de amplaria sis pams.

Ítem que ha de tenir dita obra de amplaria dels ploms dels banchs vintidos pams conforme esta capitulat.

Ítem que tinga obligacio dit oficial que fara dita obra de comensarla als primers de Agost y donarlo acabat del dia que el comensaren en un any.

Ítem que li hagen de donar al oficial que fara dita obra quatre sipres pera les columnas y pera el demes que será menester pera dita obra.

Ítem que les armes de Peris hagen de estar en la tarja que esta [en] les polseres de mes avall.

Ítem que de fer tot lo desusit retaule conforme esta capitulat se li donara y pagara quatrecentes cinquenta lliures en esta forma, ço es, 60 lliures de present pera passar ma en la obra y el dia que se assentara lo dit retaule quaranta lliures cascun any consicutiument, que será la primera paga de la restant quantitat del dia que se acabara de assentar lo retaule en vn any y de allí en auant en lo mateix dia.

Ítem que dit mestre haja de fer vna finestra donatli tot lo pertret, que es la finestra que esta en lo cor de dita iglesia damunt la porta principal. (Al margen): Vide vn acte rebut per Jaume Cases notari en 2 nohembre de 1678 concernent a la gracia de 40 ll. que feu dit Ebrí en rebedor de la vila.

Ítem que mentres durara de fer dit retaule se li donara habitacio en la casa de dita hermita y vn llit.

Tots los quals capitols llegits y entessos per lo dit Pere Ebrí escultor, promet fer cumplir efectuar en lo modo y forma que en aquells se conte y per lo preu y pagues e trasa en dits contenguts, sots obligacio de sos bens etc. e los dits Felix Sisternes, caualler, Pere Musseros, sirurgia y Miquel Pasqual de francés, llaurador, jurats, lo Doctor Juame Roig, preure, prior de dita casa y hermita y Vicent Figuerola, ciutada, manobrer secular presents vt superius se a dit y en dits noms acceptants lo dessus dita promessa, tracte y concert fet per lo dit

Pere Ebrí ab nosaltres en dits noms respectiue y li prometeren en dits noms etiam fer cumplir tot lo que en dits capitols y lo demes en dits capitols tenim obligacio. Per tot lo qual en dits noms respectiue obligaren los bens de dita casa y hermita, requerins etc. lo qual etc. Actum en Castello etc.

Testes Miquel Queralt mestre de obra de vila y Jaume Fortuny, verguer de dits jurats de dita vila habitants.

1760. Abril, 7, Nules.

Contrato pactado por Manuel Marco, escultor, y Severino Llorens, representando a los electos de la fábrica de la nueva capella de la Mare de Déu de la Soletat, para realizar el retablo mayor para dicha capilla.

APN: protocolo de Vicente Ferrer, año 1760-61, ff.: 78v. – 82v.

Sepase por esta escritura de obligación de formación de retablo para su tenor yo Manuel Marco, maestro escultor vezino y morador que soy de las valles de Uxo y en esta de Nules hallado; digo: que en consideración de estar convenido y concordado con los electos de la fábrica de Nuestra Señora de la Soledad de esta expresada villa, el que por mi y oficiales de mi satisfacción, haya de formar un retablo, según y de la forma y manera que se halla en la planta o diseño que para ello he formado y el presente existe en mi poder, para cuyo fin se han formado los capítulos y condiciones que por ambas partes se han de cumplir y guardar, y que en esta escritura se incertaran a la letra.

Y para que tenga efecto en la forma que más y mejor haya luga en derecho, entendido del que en este caso me compete de mi libre y espontánea voluntad, sin premio, fuerza ni violencia alguna por la presente otorgo, declaro y confieso que prometo y me obligo el que por mis manos y las de los oficiales que por mi se eligieren y fueren de total satisfacción, el formar y trabaxar dicho retablo de la mesma conformidad que aparece por el mismo diseño o planta y según los pactos y capítulos cuyo tenor y serie son estos:

Primeramente, he de executar y trabaxar la parte del retablo, oblicua, que es la que en el perfil y planta esta en la parte izquierda de la epístola, y la he de executar, según sus movimientos y sentidos; otrosi, que entre los entrecolumnios he de formar dos medios relieves a cada parte, en los puestos que demuestra el perfil haver de poner lienzos, y e dichos quatro medio relieves pondré el nacimiento de la Virgen, la presentación al templo, la asunción de la Virgen y la coronación, o los misterios que pareciere a dichs electos. Que al pie del nicho principal de la Virgen y que el perfil demuestra la calle de amargura pondré un nicho apaisado guarnecido por dentro, con su puerta guarnecida con una imagen de la piedad de baxo relieve.

Otrosí, que para mejor proporción devere rebaxar el nicho principal donde ha de estar la Virgen, quatro dedos por la parte superior y medio palmo a la parte inferior o de abaxo, a fin de que pueda subir el lienzo del nicho principal, sin embarazar el nicho del segundo cuerpo.

Otrosí que devere poner en el remate superior del retablo un movimiento de cornisa y un masiso a cada parte con sus muretes, que mire a la parte de dentro oblicuamente, subiendo un palmo más el adorno, que devere formar de buen gusto, disposición y primor.

Otrosí que en lugar de los soculos o almodillas y granos que se manifiesta por dicho perfil, devere poner unas molduras con rompimientos o acodillamientos en los ángulos, que hagan buena figura a la vista.

Otrosí, que devere hazer de las dos rotas o llanas de los pedestales que vienen inmediatos a la mesa un golpe de adorno en cada uno, de buen gusto y bien trabaxados, guardando el mesmo contraste que demuestra el perfil, a fin de no gastar en lienzos de pintura.

Otrosí que es de mi cargo executar el agregado, que es lo que se manifiesta por la planta y perfil a las puertas de los lados oblicuo, para la uniformidad con el retablo; y los pedestales de dicho agregado deveran venir y quedar a nivel con los soculos de la obra principal, y añadiéndoles a dichos pedestales soculos, hazte llegar a tierra, con sus volutas o cartelones, para que no embarasen tanto el presbiterio; y la cornisa de dicho agregado devera correr paralela haciendo la obra en el centro cóncava y sin abosinado, para mejor hermosura y simetría. Y es de mi obligación el deber formar en el centro de la cornisa principal un tarjonsillo y en el recto de éste, y de medio relieve, poner el nombre de Jesús en la una parte y en la otra el nombre de María Santísima, y el remate de dicho agregado devera ser de adorno de buen gusto, y contornado de modo que se pongan en los encargamentos unos jarros de buen primor, y en el remate del mesmo agregado, en cada una parte, devere poner un niño con una insignia de la pacion del Señor en las manos. Y en obalo de cada lado pondré de medio relieve dos ystorias de la Virgen o las que se

dispusiese por dichos electos. Igualmente es de mi obligación el colocar a cada lado del agregado, a la una parte del Patriarca San Joaquín con la Virgen de la mano, y la otra Santa Ana con la Virgen asimismo de la mano, haciendo un cartelón donde deveran estar las ymagenes en pie y que esta suba palmo y medio sobre el plinto, para que se descuelle mas y guarde mejor proporción la figura y continuara dicho cartelón hasta buscar el cargamento de las treinta partes de la cornisa.

Otrosí, que ha de ser de mi cargo el poner toda la madera, clavason y cola correspondiente y necesaria no solo para el retablo principal si que para los agregados como y también para seis blandones que ha de ser de mi obligación el hacerles para la mesa de altar de dicha Virgen.

Otrosí, que para el día de Navidad de este presente año, mil setecientos sesenta, he de dar concluyendo del todo dicho retablo con sus agregados, de forma que para dicho día ha de estar acabado y que puedan pasar cavallerias desde esta villa a dichas valles para conducirle.

Otrosí, que dicho Severino Llorens y demás electos, a sus costas o de dicha fábrica, ha de ser de su obligación el transportar dicho retablo, desde dicha valle de Uxo, donde le he de trabaxar, a esta villa de Nules, siendo igualmente de su cargo el darme albañil, para plantarle, peon o peones, materiales, riostres y andamios, correspondientes, para colocarle en su lugar, siendo asimismo de su cuenta la madera, cuerdas y demás que se necesitase para dicho fin, como también ha de haverme de mantener y gobernar y a los oficiales que para el mesmo efeto vinieren conmigo los días y tiempo que estuviéremos y emplearemos en plantar dicho retablo y sus agregados, hasta quedar en la más devida forma, por cuyo trabaxo, ni por mi, ni oficiales, se ha de poder pedir jornal alguno, si no es que voluntariamente los expresados eletos nos quieran dar alguna cosa, por vía de gartificaión.

Últimamente, que por la formación y execucion de dicho retablo con sus agregados, según y como queda advertido en los capítulos de antecedente, el mesmo Severino Llorens y demás eletos me han de dar y pagar quinientas

quarebta y una libars, cada una de ocho de plata, de las cuales doscientas viente y una libras, diez y ocho sueldos, me las tienen satisfechas y pagadas y de ellas me doy por entregado a mi voluntad y renuncio a la excepción de la non numerata pecunia, leyes de la entrega e prueba de su recibo y, en quanto sea necesario, les otorgo carta de pago y finiquito en forma, y las restantes trescientas diez y nueve libras, dos sueldos que deveran pagármelas, a saber a ducientas libras hasta dicho día de Navidad primero viniente, según la posibilidad de dicha fabrica y limosnas que se recogieren de los devotos, y las ciento diez y nueve libras, dos sueldos, de dicho día de navidad en adelante, siempre que la mesma fábrica se encontrare con dinero para poder satisfacerlas. Y con estos capítulos y obligaciones, y no de otra manera ni forma, prometo y me obligo, como tengo dicho, de dar por fenecido dicho retablo para el mencionado día de Navidad con sus agregados, sin dexarle de la mano y si no lo hiziere doy paso, licencia y permiso a los mesmos electos para que, a mis costas, busquen maestro de toda satisfacción para que le concluya, concertándolo por el precio que encontraren y, si en lo que se me estuviere deviendo del precio del mesmo retablo no hubiere bastante para pagar al dcho maestro la cantidad por que se huviere concordado, promero y me obligo asimismo de pagar a dichos eletos la cantidad que faltare inmediatamente que este concluydo dicho retablo, con los daños y prejuicios que por ello se acacionaren a dicha fabrica y si lo que se trabaxare en dicho retablo y sus agregados no estuviere de su satisfacción permito que se vea y reconosca por maestros de toda siencia y conciencia y si de sus dichos o declaraciones apareciere no estar dicho retablo y sus agregados conforme el diseño y planta que para en mi poder y capítulos que supra van contenidos la procurare remediar, dexandola según y como esta convenido y sin fealdad alguna o bolvere a formar de nuevo a mis costas y a ello se me pueda apremiar por todo rigor de derecho o se solicite o busque persona que a mis costas lo execute y remedie por mi y por lo que uno y otro importante, con lo demás que estoy obligado y las costas de la cobranza de ello se me execute con esta escritura y el juramento de dichos eletos en que lo difiero y sin otra prueba ni liquidación aunque se requiera por derecho de que le relievo yo, Severino Llorens, ciudadano, vezino y morador que soy de esta villa de Nules, no solo en mi nombre propio si que en el de otro de los electos y administradores de la

fabrica de Nuestra Señora de la Soledad y en nombre de estos, de quienes tengo poderes y facultades verbales para lo infra escrito, que soy presente a todo lo que va continuando en esta escritura que oído y entendido bien y conformemente otorgo que la acepto según y en la conformidad que en ella continuado y por la misma prometo y me obligo de que concluydo dicho retablo con sus agregados y estando en estado de poderse colocar en su lugar a mis costas o de dicha fabrica darle albañil, peon o peonesm materiales, ríostres y andamios, madera, cuerdas y demás necesario para ponerle en su lugar, mantener y gobernar a dicho Marco con sus oficiales los días que se ocuparen en plantar dicho retablo y sus agregados hasta quedar del todo en la más devida forma y si no lo cumpliere y por ello pararen algunos días le pagare al dicho Marco sus jornales y de los oficiales que truxere para dicho efeto los días que dexaren de trabaxar, asimismo prometo y me obligo de pagar al repetido Marco y a quien su derecho representare las trescientas dies y nueve libras, dos sueldos a los mesmos plazos, modo y forma que arriba queda asentado y lo tiene expresado el mesmo Marco que he por repetido de verbo ad verbum con todas las cosas que se le ocasionaren para su cobranza y a todo quiero se me execute con esta escritura y su juramento en que lo difiero y le difiero y le relievio de otra prueba aunque se requiera por derecho. Y cada una de las partes por lo que nos toca cumplir obligamos nuestras personas y bienes havidos y por haver, y damos poder a los justicias de su Magestad en especial a las de la villa de Nules a cuya jurisdicción nos sometemos con nuestros bienes y renunciemos nuestro domicilio y otro fuero que de nuevo ganaremos y la ley si convenerit de jurisdicción e ómnium iudicium y la última pramática de las sumisiones y demás leyes e fueros de nuestro favor con la general derecho en forma para que a ello nos compelan y apremien como por sentencia consentida y pasada en autoridad de cosa juzgada en testimonio de lo qual asi lo otorgamos en esta villa de Nules a los veinte y siete días del mes de abril año de mil setecientos setenta y los otorgantes, que yo el escribano doy fe que conozco, lo firmaron ambos, y a ello fueron presentes Mariano Estella, albañil de esta villa de Nules y Antonio Arambul, labrador y vezino de Burriana y morador en una casa de campo de dicho termino, respective vecinos y moradores.

+Severino Llorens Font,+Manuel Marco. Pasó ante mí + Vizente Ferrer,
escribano.

1766. Junio, 1. Castelló.

Juntas de Lledó. Papeles sueltos. Archivo Real Cofradía.

Capítulos con el escultor Ramón Casaus para la construcción del retablo del altar mayor de la Basílica del Lledó.

Capítulos que deberían de observarse en el retablo:

Primo tendrán obligación los fabriqueros de darle la madera para los andamios, y yeso para plantar el retablo.

2. Otrosí, será obligación del maestro desplantar y plantar el retablo, y hazer un tablero delante de N^a Sra., de 10 de alto y 7 de hancho, bien trabajado con sus embarrados y pegar el lienzo de N^a Señora con toda perfección, y haciendo a la parte de atrás con su arco, de los mismos palmos que son 10 pal. alto y 7 hancho, con su tablero para pegar el lienzo que se trujese, como así mesmo hacerle dos canales para que por ellas suba y baje.

3. Otrosí que se aya de aser un joedestral de 4 de alto, siguiendo el mismo estilo de el Retablo, para disimulo del remiendo, como así mesmo unos soculos de 4 palmos y medio, o lo que corresponda, con el estilo que le competa.

4. Otrosí se devera colocar el sacrario que está en el altar de San Pedro, en el altar dicho de N^a Sra., donde competa, hasiendo con el dicho Sacrario un pedestal de un palmo y 4 dedos, con el estilo que corresponde.

5. Otrosí se deberá acomodar al dicho Retablo un remate de 8 palmos de alto, contornado y colocar las armas de la Villa en el medio, que esté este contornado de un buen estilo.

6. Otrosí se deberá haser una tramoya para que ruede la Virgen de cara al Camarín, siempre que se ofresca, con toda perfección y arte. Se le añade al remiendo del Retablo Mayor una peaña graciosa, con el adorno correspondiente y sobre él tendrá obligación de executar un trono con su cabeza de serafines, de buen gusto, para que este reciba la Ymagen y de

vuelta quando ruede al Camaril, y así mesmo añadir las polseras, siguiendo el mismo estilo de ellas, y guarde contorno para el rompimiento a la vista.

Se advierte que las plantillas de sóculos y pedestales del Retablo Mayor han de ser plantillas de tablonos de quatro en palmo y sus embucados de tabla portaleña.

Certifico que Raymundo Casaus, maestro de escultura, se obliga a hazer la añadidura del retablo que expressa los Capítulos que anteceden, en un todo por precio de treinta libras y que la dará conclusa por todo el mes de mayo, lo que ofreció en presencia de los señores que componen la Iltre Junta de este día. Y lo firmo en Castellón a 6 de mayo 1766, advirtiendole que se le debe dar la mitad al principiar la obra, y el resto concluida. Raymundo Casaus. Joseph Avinent, escribano.

1766. junio, 1. Castelló.

**Libro de Cuentas (1723-1776). Legajo Lledó núm. 24. Archivo Municipal.
Capitulaciones con León Guilló para dorar los añadidos hechos por el
escultor Ramón Casaus al retablo mayor de la Basílica.**

*Capitulaciones para corlar el remiendo del retablo de Nuestra Señora del
Lledón.*

*Primeramente que tenga obligación el artífice que ha de corlar el remiendo, de
aparejar toda la obra del dicho Retablo conforme estilo de buen Maestro.*

*2. Ittem que se entienda y tenga obligación el maestro, de corlar el taulero del
remate, el pedestral y los sóculos, la tarima del Sagrario, el tablero del quadro
que sube y baxa, y el trono de la Virgen de plata, los rayos corlados, los
serafines encarnados, esto ha de estar lo mejor que se pueda.*

*3. Ittem que tenga la obligación de hazer los mismos dibujos, haziéndolos al
mismo estilo, para que haga lo mejor y conforme en el viejo, dando una mano
de cola de pescado y otra de mano de vernís común.*

*4. Ittem que tenga la obligación de limpiar y quitar el polvo del retaule, y hazer
algunos remiendos de saltaduras o rascadas o aquello que faltase de
componer lo mejor que pueda, y no se conozca el remiendo. Y dará una mano
de verniz común a todo, igualando algunos colores, esto a deber todo, a fin de
que todo diga lo nuevo con lo viejo.*

*5. Ittem que tenga la obligación de darlo hecho dentro de un mes y 20 días,
empezando a contar del primer día del mes de Junio hasta el 20 de Julio de
este año, y no está hecho puedan los Señores Administradores poner uno o
dos Maestros para que lo concluyan.*

*6. Ittem que en caso que después de plantado faltare alguna cosa de poco
valor, que esto será a fin de que esté mejor, y quede todo bien y asentado. Con
el supuesto de trabajar León Guilló, el remiendo del retablo expresado, según*

los antecedentes capítulos y a satisfacción de los eletos de la fabrica de Ntra. Sra. del Lledó, se le darían por dichos remiendos quarenta y seis libras el día que esté concluido dicho remiendo, que debe ser el 20 de Julio del presente año, a lo que se conviene con dicho Guilló, y firma en 1 de Junio de 1766. Pedro León Guilló.

1795. noviembre, 2, Olocau del Rey.

Libro de limosnas y gastos de San Marcos de Olocau.

Archivo Municipal Olocau.

El retablo.

Capítulos que se deverán observar en la construcción del nuevo retablo de nuestro patrón San Marcos.

Primeramente el retablo deve de constar de dos cuerpos, el primero de orden corintio, y el segundo de orden compuesto, sujetos al Arte, buen gusto de Arquitectura, y limpieza en el trabajado.

Otrosí: las solitas (sic) que deverán formarse para pedestrales, cornisas y rebanco, deverán estar enlazados con cola de Milán.

Otrosí: toda la obra deverá ser de elevación de sesenta y dos palmos y medio y de anchura, y latitud treinta y seis.

Otrosí: los pedestrales deverán estar adornados con ystorias o pasajes de San Marcos, y aquellas que les parecisse mejor a los fabriqueros siendo trabajadas de bajo relieve de buen gusto y buena escultura.

Otrosí: sobre los pedestrales se colocaran seis estatuas de elevación de siete palmos, y estas serán las que los S.S. manden hazer siendo assí mismo a buen gusto y semetría.

Otrosí: en el nicho deverá colocarse San Marcos sobre un trono de nubes y algunos serafines, los dos ángeles que tengan sus cornicopias [...]

Otrosí: en el arco abocinau, y sobre el arco del nicho habrá dos ángeles y dos serafines, estos, con un ademán de arrebatarse al santo y ángeles en alto de bajarle la corona de laurel, y dos palmas en los intercolanios (sic), del lau del retablo habrá dos óbalos con un serafín por remate y unos colgantes con palmas y laurel.

La cornissa deverá ser adornada según su orden corintio con sus nonillos (sic) o canes, y entre can y can, una flor como lo trae dentro de la cara el mismo orden.

El friso deverá ser adornado con cestones de flores, como lo manifiesta el alzado, en el medio del segundo cuerpo se colocara un círculo y dentro un medio relieve que manifieste la Virgen del Rosario sentada sobre un trono de nubes adornado con serafines y manifestando un pedazo de gloria y santo Domingo en ademán de recibir el santo rossario a los lados o extremos del retablo se colocaran santa Bárbara y San Pedro mártir de elevación de seis palmos.

En el segundo cuerpo se deberán hazer las cartelas o polseras con sus colgantes y adornos que manifiesta el disseno, en el friso de la cornisa del dicho cuerpo deverá estar esartado (sic) con unas ojas de laurel, el friso del frontispicio del mismo con el adorno que muestra, sobre el rebanco del segundo cuerpo o remate se colocaran quatro garros o perámides con flores y colgantes, el escudo de armas de la villa se colocará por remate con los colgantes y ojas de laurel que le asiente: todas las partes expresadas en dichos capítulos como las salidas de los pedestrales deberán ser trabajadas en todo gusto de arte y en las salidas de los pedestrales se deverá hazer relieve a adorno de buen gusto y solera; en el nicho deve haver galze para quadro o vidriera y adardo (sic) una puertecica a donde si convenga para entrar i descubrir el Santo; el frontal deverá ser de madera con el adorno que manifiesta. La retropilastras tanto del primer cuerpo, como del segundo deberán tener su capitel del correspondiente orde.

Otrosí: se deverá hazer la obra en el termino presisso de tres años, contador desde el día que entre la madera seca y buena para trabajar.

Otrosí: concluida la obra deverá el maestro passar recado a la villa y la planta para que si tienen a bien el encargarsse o entregarse de la obra, y si no hazer venir visurar a un sujeto o dos hábiles y desapasionados, el uno por parte de la villa y el otro por parte del maestro y si la obra se encontrasse defectuossa por falta de no haver cumplido lo mandado y según planta deverá perder el maestro todo aquello que el viusurante tuviesse a bien, y aun deverá pagar los gastos de la visura tanto libras de moneda valenciana, y si la obra se encontrase concluida según diseño deverá ser de cargo de la administración pagar los gastos de la vissura.

Otrosí; la administración dará todos los materiales para la obra, como son la madera serrada a las medidas que se den por la dicha obra. Se le dará pienso para trabajar y habitación para el maestro y familia. El santo el mismo que hay en la Hermita. Los carcallones, medallones y tres estatuas para las pilastras y carcallones o pechinas de la media naranja se harán en las pechinas, los quatro doctores y en las pilastra tres evangelistas y en los medallones del crucero de la capilla aquellas ystorias que les parecerá a la junta.

Otrosí será de cargo del maestro que haga la obra el pago de la planta que su valor es de 40 L.

Otrosí, que la obra que contiene la antecedente capitulación se le pagará al maestro que haga la obra en lo que quede de sobrante de los bienes del santo pagados las obligaciones del mesmo y satisfechas las obras que tiene prohiectados en beneficio del santo.

Otrosí que será de cargo del prior el sartisfazer al dicho maestro el tanto que resulte después de pagados dichas obligaciones.

Con dichas capitulaciones se ofrece el hazerse la obra bajo la presente capitulación por el precio de 1200 L. de moneda valenciana Joseph Gisbert

maestro escultor por quien ha quedado dicha obra y a más se obliga hazer la obra de los quatro doctores de algez y los evangelistas de las pilastras de madera y los óbalos e ystoria que se harán serán igualmente de algez a medio relieve, como también los doctores de la media naranja y assí mismo se ofrece hazer una peana para traher el santo desde su hermita; seis candeleros para sobre la mesa y un santo para el retablo biejo, el que elija la fábrica, cuyos cumplidos y condiciones fueran aceptados por el dicho maestro y con los mismos conferidos por el ilustre ayuntamiento de esta villa que la componen Francisco Escoriguela alcalde, Joseph Exarque, Joseph Royo y Francisco Molinos regidores, Francisco Miralles diputado, Vicente Soler prior y Felipe Milian , procurador, en la villa de Olocau a los 2 días del mes de noviembre año 1795.- Francisco Escoriguela

(12)

1805. març, 29.

Arxiu Municipal Olocau del Rei. Sig c-434/30

Plan o manifestación del modo con que se ha de formar la obra del retablo de San Marcos de la villa de Olocau en doración y piedras jaspeadas imitados a lo natural, echo por mi Miguel Fabregat, dorador.

Los dorados que según arte corresponden a dicho retablo son.

Cuerpo ático.

Ráfagas, molduras talladas de la cornisa, capiteles, molduras de las pilastras, adornos de talla, molduras de el medallón y basas de dicho cuerpo

Cuerpo principal.

Cornisa, molduras talladas, adornos, capiteles, molduras de pilastras, jalón de los santos y basas.

Pedestal.

Molduras de la cornisa talladas, molduras de las historias, moldura gravada de la basa y adornos de la mesa de altar.

Todo lo demás de dicho retablo serán piedras jaspeadas imitadas a lo natural, y las piedras o géneros de ellas nombradas vulgarmente, amarilla de Alcañiz, mármol de Génova, de Fontfria, de Cenicienta, de Calanda, verde de Granda, azul de Italia, de la de Tortosa, y de rosas de Alcañiz todas bien bruñidas y encheroladas. Los santos vestidos a la ytaliana, y las historias blancas de mármol.

Presbiterio.

Las molduras que correspondan han de ser corladas, en los medallones de el crucero sus historias blancas, y los adornos dorados, y el campo de dichos medallones, de una tinta.

Los evangelistas vestidos como los del retablo.

Los rapizas doradas aquello que corresponda y su campo blanco. Este es mi sentir no obstante se dispondrá lo de su agrado.

Cuyas piedras, así y cuando por vuestras mercedes muy illustres se disponga el verlas, con el correspondiente aviso, sin pérdida de instantes se los dirigire y a mas trahere de otras especies a fin de escogerse por vuestras mercedes los que mejor a sus gustos se acomoden.

Castellfort y marzo 29 de 1805.

Miguel Fabregat.

[sigue]

Capitulación formada para la obra del retablo, peana y púlpito de la iglesia de San marcos en el término de Olocau, entre la villa, electos, reverendo señor vicario y demás sujetos condecorosos de dicha villa y su dorador Miquel Fabregat, ajustada por entranbas partes en vista del plano que precede presentado por este a dichos señores.

Primo; es obligación del contenido dorador Fabregat preparar el retablo y peana de San Marcos con el púlpito de su hermita a devida perfección con los materiales correspondientes para su doración y demás, quedando perfectamente de sus preparativos en aparejarlo, rascarlo y demás.

Ítem, es obligación del mismo dorar quanto se contiene en el plano anterior, poniendo el oro y demás necesario para su asiento y materiales referidos para su preparación en dicho retablo, peana y púlpito, poniéndolo todo de su cuenta. Ítem, es obligación del mismo formar las piedras jaspeadas, imitadas a lo natural en dicha obra en los sitios y parages que quedan expresados en el plano, poner sus colores, y demás, pero a elección de las que se elixan por los referidos señores.

Ítem, es obligación del convenido, corlar a sus costas poniendo la plata y demás necesario para ello en los capiteles y arco con el florón del presbiterio, y a más los santos en la forma del plano.

Ítem, es obligación de la illustre villa y demás señores dar al dorador toda la madera, cuerda, peones y demás necesario para los endamios, como cocina, leña para guisar, cuarto para dormir franco de toda carga concegil, sirviente y demás.

Ítem, es de obligación de los contenidos señores dar al referido dorador mil y quatrocientas libras de este reyno por el total coste de oro, plata, colores, piedras y preparativos de la obra incluidas sus manos, con el bien entendido, que dicho dorador ha de dar echa perfecta la citada obra dentro el término de seis años.

Otrosí y último, que es de obligación de los mencionados señores pagarle la citada cantia en esta forma, primeramente será satisfecha por dichos señores la cantia deviente al escultor, y concluida su resta todo aquel caudal ya de renta, ya de limosna, o ya de otros arbitrios que se saque a favor del santo, y de su administración, la han de entregar al dorador anualmente, sin poder envertirla en otros fines, sino los expresados en esta contrata, hasta concluirse el pago de los mil y quatrocientas libras por el coste de materiales anticipados por el dorador y sus manos en dicha obra. Salvo semper lo que además se haya tratado ya que se alargara a su continuación. A todo lo qual han quedado conformes, ajustados, convenidos y concordados por partes del mismo dorador y expresados señores, obligando unos y otros a sus promesa sus personas y bienes havidos y por haver, dieron poder etc., y lo firmaron los que supieron escribir en [blanc]

[sigue]

Olocau a 2 de mayo de 1831.

Confieso el abajo haver pasado cuentas con Josef Rojo y Vicente Soler como a procuradores que han sido de la fabrica de San Marcos y confieso haver recibido asta el año 1830 la cantidad de setecientos treinta libras y 12 sueldos

moneda valenciana a cuenta de los mil y cuatrocientos pesos que tengo ajustada la obra y por ser así lo firmo a 2 de mayo de 1831.

Miguel Fabregat

Y para esta cuenta me restan a deber setecientos veintinueve con ocho sueldos.

ABREVIATURAS

- A.D.T. Archivo Diocesano de Tortosa.
A.H.E.M. Archivo Histórico Eclesiástico de Morella.
A.H.N.M. Archivo Histórico Notarial de Morella.
A.M.O. Archivo Municipal de Olocau del Rey.
A.M.V. Archivo Municipal de Vilafamés.
A.R.V. Archivo Reino de Valencia.
A.P.A. Archivo Parroquial de Atzeneta.
A.P.N. Archivo Parroquial de Nules.
A.P.V. Archivo Parroquial de Vilafranca.
B.S.C.C. Boletín de la sociedad castellonense de cultura.
C.E.M. *Centre d'estudis del Maestrat.*

11. BIBLIOGRAFÍA

ADELMANN, J.A., “Der Barockaltar als Bedeutungsträger von theologie un Frömmigkeit” en *Der altar des 18 Jahrhunderts Das Kunstwerk iind als denkmalpflegerische Aufgabe*, Minicli, 1978.

AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, pp. 49-55.

ALBIOL VIDAL, S., *Esplendor y declive económico de Vinaròs (1875-1931)*, Caixa Rural Vinaròs, Vinaròs, 2007, p. 12-17.

ALCAHALI, BARÓN DE (RUÍZ DE LIHORY, J.), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1987.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., “La Academia valenciana de las tres nobles artes. Notas sobre su emplazamiento”, *Valencia Atracción*, julio de 1995, nº 245, p. 14-15.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., “El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel” en *B.S.C.C.*, 1968.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970.

ALVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, 2 vols, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

ALVAREZ DE MORALES, A., “El jansenismo en España y su carácter de ideología revolucionaria”, en *Revista de historia das ideias*, 1988.

ARASA, F., *Lesera. La Moleta dels Frares, el Forcall, Monografies de prehistòria i Arqueologia Castellonenques*, Diputació de Castellón, 1987, p. 252.

ARAUJO GÓMEZ, F., *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1885.

ARIAS DE COSSÍO, A.M., *El arte del Renacimiento español*, Madrid, 2009, p. 232.

ARQUES JOVER, J., *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982.

BARRA.F.J., *Memoria sobre la construcción del pavimento o firme de los caminos*, Madrid, Imprenta Real, 1826.

BARRIO MOYA, J.L., "Las obras de Don Ventura Rodríguez en Cuenca", en el Catálogo de la exposición *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, 1983, p. 259-269.

BAUTISTA GARCÍA, J.D., "El pintor Vicent Gozalbo", *Estudis Castellonencs*, 8, Castellón, 1998-99, p. 93-117.

BAZIN, Germain, *Barroco y Rococó*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.

BELDA NAVARRO, C., "Francisco Vergara y la Academia de San Lucas de Roma", *Ars Longa*, 1994, nº 5.

BELDA NAVARRO, C., "Metodología para el estudio del retablo barroco" en *Imafronte*, nº 12-13, 1998, p. 9-24.

BELDA NAVARRO, C., "Metodología para el estudio del retablo" en *Imafronte*, nº 12-13, 1998, p. 9-24. 1993.

BELDA NAVARRO, C., *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, GALLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976, p. 177 y 195.

BELDA NAVARRO, C., "Metodología para el estudio del retablo barroco" en *Imafronte*, 1996-1997.

BENITO DOMENECH F. y OLUCHA MONTINS F., *Urbano Fos, Pintor (1615-1658)*, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2005 y LLUM DE LES IMATGES/2014. *PULCHRA MAGISTRI*, p. 602.

BENITO DOMÉNECH F., "El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en distintas etapas de su carrera" en *Archivo Español de Arte*, Madrid, n.º 263, 1993, pp. 223-244.

BENITO DOMÉNECH F., y OLUCHA MONTINS F., *Urbano Fos, Pintor (1615-1658)*, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2005.

BENITO DOMENECH, F., *La Arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981.

BENITO DOMÉNECH, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, cat. Exp., Valencia-Madrid, 1987.

BENITO DOMÉNECH, F., VALLÉS BORRÁS, V., "Un colegio de pintores de Valencia de 1520", en *Archivo de arte Valenciano*, 1992.

BERCHEZ GÓMEZ, J., "Cultura artística entre la tradició i la novetat", en *ARDIT*, Manuel (coord..) *Historia del País Valencià*, vol. IV, Barcelona, Edicions 62, 1990.

BERCHEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, Bancaixa, 1993.

BÉRCHEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1987.

BETANCOURT, A., "Noticias del estado actual de los Caminos y Canales de España, causas de sus atrasos y defectos, y medios de remediarlos en adelante...", en *Revista de Obras Públicas*, varios números de marzo a julio de 1869.

BETÍ BONFILL, M., *El pintor cuatrocentista Valentín Montoliu*, Castellón, 1927.

BETÍ BONFILL, M., *Los Santalínea, orfebres de Morella*, Castellón, 1928, p. 22-94.

BETÍ BONFILL, M., *San Mateo, Benifazá y Morella (notas históricas)*, edición, notas e índices de Eugenio Díaz Manteca, Castellón, 1977.

BLANCO IRAVEDRA, B., y MARTÍNEZ SERRANO F., "Retablo de la Virgen del Rosario", en cat. expo. *ESPAIS DE LLUM*, Llum de les imatges, 2008-09, p .479.

BLASCO ESQUIVIAS, B., "Ni fatuos ni delirantes. José Benito Churriguera y el esplendor del barroco español", en *Dialnet*, 2006.

BLASCO ESQUIVIAS, B., "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", en *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, Madrid, 1991, p. 159-193.

BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, 1983, Vol. I, p. 399.

BOLOQUI LAYARRA, B., "El influjo de Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1986, p. 33-64.

BONET CORREA, A., "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre" *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 21-46.

BORJA DOSDÁ, V., *El legado del Ángel, historia y patrimonio*, Parroquia del Santo Ángel Custodio de la Vall d'Uxó, 2008, p. 89-102.

BORRÁS JARQUE, J.M., *Historia de Vinaròs*, reedición Asociación Cultural Amics de Vinaròs, Vinaròs, 1979.

BOSC VALLBONA., J., "Por la Historia de los retablos del siglo XVII en Cataluña, un itinerario", (ESP): Universitat de Girona, International Institute for Conservation, 2004.

BOVER PUIG, J., "El desaparecido retablo mayor de la ermita", en *7 Díes Vinaròs*, nº 193, 11 de diciembre de 2004, p. 38 y 39.

BOVER PUIG, J., *Los conventos de agustinos y franciscanos de Vinaròs*, Biblioteca Mare Nostrum, Associació Cultural Amics de Vinaròs, 2006, p. 83 y ss.

BREVA FRANCH, F., *Art a Betxí*, Argamenot, Castellón, 1990, p. 87-88.

BUCHÓN CUEVAS A. M^a., "La fundación de la Real Academia de BBAA de San Carlos", *Ars Longa*, p. 327.

BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, *Ignacio Vergara Gimeno. Escultor barroco o académico valenciano*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Valencia, Universidad de Valencia, 1986.

BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, “Ignacio Vergara y el Gremio de carpinteros de Valencia”, *Ars Longa*, 2000, n. 9-10, p. 98-99.

BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Generalitat Valenciana, 2006, p. 242-267.

BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, “La Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros”, *B.S.C.C.*, 2003, p. 316.

BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, “El escultor Ignacio Vergara y el Gremio de carpinteros de Valencia”, *Ars Longa*, 2000, núms., 9 y 10, p. 93-100.

BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, “Los Vergara” en el *Atlas Visual de las Provincias*, Valencia, Federico Doménech, 1998.

BUCHÓN CUEVAS, A. M^a, “Nuevos datos biográficos sobre Jaime Molins Aceta y José Puchol Rubio”, *Archivo de arte valenciano*, 1985, p. 95-96

CADIÑANOS BARDECI, I., “Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1987, XXIV, p. 239-251.

CAMPOMANES, P., *Itinerario de las Carreras de Posta de dentro y fuera del Reyno*, Madrid, Antonio Pérez de Soto, MDCCLXI, reimpresión facsímil de 1988 por el Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones, 1761.

CAMPS JUAN, J.L., MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.H., YEGUAS I GASSÓ, J., *A costa de Cretas...la iglesia parroquial y la ermita. Dos joyas de la Corona de Aragón*, ed. Juan Luis Camps Juan, 2008.

CATALÀ GORGUES, M. A., “Noticias en torno al retablo de Ignacio Vergara para la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, p. 69-74.

CÉÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.

CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos, su cronología y documentación" en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 48, 1963, p. 114.

CHABÁS, R., *Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia*, El Archivo, V (1891), p. 379.

CHOCARRO BUJANDA, C., *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la Academia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, p. 42.

CLAUDE BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808*, Universidad de Toulouse, Le Mirail, 1974, p. 322.

CODINA ARGAMENOT, E., "Artistas y artesanos del siglo XVIII en Castellón", en *B.S.C.C.*, Castellón, 1946, p. 271-300.

COMPANY X., *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*, Valencia 2007, p. 194-200.

COMPANY, X., "*Paolo de San Leocadio una figura clave en el desarrollo de la pintura valenciana del Renacimiento*", en cat. expo., *ESPAIS DE LLUM*, Llum de les imatges, p. 171-185.

CORRAL GARCÍA, E., *Ordenanzas de los Concejos castellanos. Formación, contenido y manifestaciones (siglos XIII-XVIII)*, Burgos, 1988.

DARBY, D.F., *Francisco Ribalta and his school, Cambridge, 1938. El conde de Aranda y su tiempo*, II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 2000, P. 207-217.

EMILE APPOLIS, *Les jansenistas espagnoles*, Sabodi, Bordeaux, 1966.

EPALZA, M., *L'ordenació del territori del País Valencià abans de la conquesta segons Ibn-al- Abbar (segle XIII)*, Sharq Al-Andalus, vol. 5, Alicante, 1988. p. 41-67.

ESPINEL, J.L., *San Esteban de Salamanca. Historia y guía (siglos XIII-XIX)*, ed. San Esteban, 1995.

FALOMIR, M., *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, 1994.

FELIP SEMPERE, V., "El retaule de la capella de la Soletat", *B.S.C.C.*, 2005, P. 979-998.

FELIPO A., "El proyecto universitario de doña Mencía de Mendoza. Las capitulaciones de 1544", *Doctores y escolares. Segundo Congreso Internacional de las Universidades Hispánicas*, Valencia, 1995. Vol. 1, p. 141-154.

FERNÁNDEZ, M., "Los tratados del orden salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini" en la arquitectura novohispana, en *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte*, núm. 7, 2008, pp. 13-43.

FERRERES I NOS, J., LLATGE i BASET, D., "La Font de La Salut", *C.E.M.*, Traiguera, 1992, p. 78.

FERRERES I NOS, J.; LLATGE I BASET, D., "Traiguera historia documentada", *C.E.M.*, nº 6, Traiguera, 1986.

FERRI CHULIO, A. de Sales, *El escultor Ignacio Vergara Bartual*, Sueca, Imprenta de Luis Palacios, 1999.

FERRI CHULIO, A. de Sales, *El escultor Manuel Vergara*, Sueca, Imprenta de Luis Palacios, 1999 (I).

FERRI CHULIO, A. de Sales, *Francisco Vergara Bartual. Un escultor del settecento*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.

FITZ DARBY, D., *Francisco Ribalta and his School*, Cambridge, 1938, p. 186-190.

FRAILE MINGUÉLEZ, M., *Jansenismo y regalismo en España*, ed. Agustiniana, Guadarrama, 2010.

FRANCÉS CAMÚS, J.M., OLUCHA MONTINS, F., RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *Lledó i el culte marià castellonenc*, Castellón, 1982.

FRANCÉS I CAMÚS, J.M., *Historia de la Basílica de Lledó*, Castellón, Diputación de Castellón- Universitat Jaume I, 1999.

FURIÓ, A., *Història del País Valencià*, Ed. Tres i Quatre, 2001.pag.245.

FUSTER SERRA, F., "Pere Nicolau en la Cartuja de Portaceli: vicisitudes de su obra", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX, 2008, p. 23-35.

GARCÍA CARCEL, R., "El censo de 1510 y la población valenciana en la primera mitad del siglo XVI", en *Cuadernos de Geografía*, nº 18, Universidad de València, 1976, p. 163-187.

GARCÍA EDO, V., "Unas notas para la historia del obispado de Tortosa entre los siglos XII y XIV", en cat. expo. *PAISATGES SAGRATS*, Llum de les imatges, 2005, p. 25 y ss.

GARCÍA EDO, V., "Unas notas para la historia del obispado de Tortosa entre los siglos XII y XIV", en cat. expo. *PAISATGES SAGRATS*, Llum de les imatges, 2005, p. 26.

GARCÍA FITZ, F., y KIRSCHBERG, D., "Las ordenanzas del Consejo de Sevilla de 1492", en *Historia, Instituciones, Documentos*, p. 18.

GARCÍA GAINZA, M.C., “El retablo romanista”, *Imafronte*, 1987-88-89, p. 85-98.

GARCÍA SANCHO, M., *La restauración de la sede episcopal de Tortosa*, en *Fidei speculum. Arte litúrgico de la diócesis de Tortosa*, Barcelona, Bisbat de Tortosa-Fundación La Caixa, 2000, p. 18-29.

GAVARA PRIOR, Juan Jesús, *El Paseo de la Alameda de Valencia. Historia urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1994)*, *Ars Longa*, 1994, nº5, p. 150.

GIL I CABRERA, J.LL., “El nou retuale major” en *Historia de Burriana*, Ayuntamiento de Burriana, 1987, p. 109,110.

GIL SAURA Y., “La polémica en torno al retablo mayor de la iglesia de Santa María de Castellón de Leonardo Julio Capuz”, *B.S.C.C.*, 2000, p. 191.

GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Diputación de Castellón, 2004.

GIMILIO SANZ, D., *José Vergara (1726-1799). Del tardobarroco al clasicismo diociesesco*, Valencia, 2005.

GIOVANNA TOMSICH, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1972.

GÓMEZ FERRER, M., “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI en *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve d'Ascq (Francia): IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2009, p. 198.

GÓMEZ FERRER, M., *Sobre los inicios del escultor Pedro Dorpa en Valencia (act. 1545-1586)*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 2004.

GÓMEZ FRECHINA, J., “Asunción de la Virgen”, en cat. *PULCHRA MAGISTRI, L’esplendor del Maestrat a Castelló*, Llum de les imatges, 2014, p. 466.

GÓMEZ MORENO, M.E., *Mil joyas del arte español*, Instituto Gallard, Barcelona, 1947.

GÓMEZ MORENO, M^a. E, *Breve historia de la escultura española* (edición facsímil de 2^a ed. Refundida), Universidad de Jaén, 2001.

GONZÁLEZ TORNEL, P., “Los antiguos retablos barrocos de Xàbia y Dénia y la retablistica valenciana en torno a 1700” en actas del *Quart Congrès de la Marina Alta*, Alicante, Juan Gil Albert, 2007, p. 235-250.

GONZÁLEZ TORNEL, P., “Leonardo Julio Capuz y los retablos de la Cueva Santa en Altura y del convento de la Puridad de Valencia”, *B.S.C.C.*, 2002, P. 499-517.

GUINOT E., “Senyoriu i reialenc al País Valencià a les darreries de l’època medieval”, *Congrés Internacional Lluís de Santalgel i el seu temps*, Valencia, 1987.

GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Los Churriguera*, Madrid, 1971, p. 15-23.

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

IGUAL ÚBEDA, A., y MOROTE CHAPA, F., *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*, Sociedad Castellonense de Cultura., 1993.

IZQUIERDO RAMÍREZ A., “Fragmentos de frontal o de retablo”, en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI. L’Esplendor del Maestrat a Castelló*, Llum de les imatges, p. 314.

IZQUIERDO RAMÍREZ, A., "Frontal de altar del Santuario de la Virgen de la Vallivana", en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI, L'esplendor del Maestrat a Castelló*, Llum de les imatges, 2015, p. 692.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1969, p. 68-70.

J.M. de AZCÁRATE, *La escultura del siglo XVI*, Madrid, 1958, p. 173.

JOSÉ I PITARCH, A., *Les arts plàstiques. Escultura i pintura gòtiques en Història d'art al País Valencià*, Valencia, 1986, p. 165-239.

JUAN PUIG, P., *Escultores en Catí*, Sociedad Castellonense de Cultura, 1943, p. 295.

JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, introducción y notas de María Elena Manrique, Cátedra, Madrid, 2006.

KOWAL, D. M., *Ribalta y los ribaltescos, la evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985.

LABORDE A., *Reino de Valencia. Itinerario descriptivo de las Provincias de España*, traducción libre de Jaime Villanueva, 2ª edición con adiciones por Mariano Cabrerizo en 1826, Valencia, 1806.

LADERO QUESADA Y GALÁN PARRA, "Las Ordenanzas locales en la Corona de Castilla como fuente histórica y tema de investigación, siglos XIII al XVIII", en *Anales de la Universidad de Alicante*, Historia Medieval, T. I.

LAPEYRE, H., *Géographie de l'Espagne morisque*, Paris, SEVPEN, 1959.

LASSO DE LA VEGA, M., "Doña Mencía, marquesa de Cenete (1508-1554)", *Real Academia de la Historia*, Madrid, 1942.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991.

LÓPEZ AZORÍN, M.J., "Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia (1697-1726)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1996, p. 94-97.

LÓPEZ AZORÍN, M^a. J., *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid, 2006, p. 64.

LÓPEZ CASTAÑ, A., "EL tratado de carpintería y ebanistería de Andrés Jacob Roubo y los extractos publicados por el conde de Campomanes en 1776", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI, Madrid, 1994, p. 239-244. .

LÓPEZ DE AYALA, I., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1978, p. 350-360.

LÓPEZ GÓMEZ A., *Geografía de les terres valencianes*, València, Tres i Quatre i Departament de Geografia de la Universitat de València, 1977.

LÓPEZ JIMENEZ, J. C., "Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz", *Archivo de Arte Valenciano*, 1959, p. 62 y ss.

LORES MESTRE, B., *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos*, Diputación de Castellón, 1999.

LUIS MONJAS MANSO, *La Reforma eclesiàstica I religiosa de les diòcesis de la Tarraconense al llarg de la Baixa Edat Mitjana* (a través dels qüestionaris de visites pastorals). Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari d' Història Jaume Vicens I Vives, 2005.

MADRAZO, S., *El sistema de transportes en España, 1750-1850*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, ed. Turner, 1984.

MARAVALL, J.M., *La Cultura del Barroco*, Barcelona, 1983

MARCO GARCÍA V., “Retablo de San Jaime” en cat. exp. *Llum de les Imatges, PULCHRA MAGISTRI, L’esplendor del Maestrat a Castelló*, 2013-2014, p. 524.

MARCO GARCÍA, V., “La pintura en los territorios valencianos del obispado de Tortosa” en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI. L’Esplendor del Maestrat a Castelló*, 2014, p. 242 y ss.

MARCO GARCÍA, V., “Resurrección de Cristo”, en cat. exp. *PULCHRA MAGISTRI. L’esplendor del Maestrat a Castelló*, La Llum de les imatges, 2013/4, p. 633 y ss.

MARÍAS F., “De retablero a retablista”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 1995.

MARTÍN GONZALE, J.J., “Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento” en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, Valladolid, 1964, p. 5-66. *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 2ª ed., 2002.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Avance de una tipología”, en *Imafronte*, 1989.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”, en *Imafronte*, nº 12, 1998, p. 25-50.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Tipología e iconografía del retablo” en *B.S A.A.*, 1964.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVIII*, Madrid, 1984.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, 1985.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993.

MARTINELL, C., *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, 1951, p. 36.

MATEU BELLÉS, J., *Aprofitament del territori i evolució del poblament, temes d'Etnografia valenciana*, volumen I, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

MATEU I LLOPIS, F., *El País Valencià*, Valencia, L' Estel, 1933.

MATHEU J., *Breve historia de la Villa de Villafranca del Cid en el Reyno de Valencia y del hallazgo prodigioso de N. Señora del Losar*, Valencia, Imp. de Joseph Tomàs, 1758, p. 21.

MAYER A.L., "Die Liturgie und der Geist des Barock" en *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 1926, p. 94-95.

MENÉNDEZ PELAYO M., *Historia de las ideas estéticas en España*, t.2, Madrid, 1883-1889.

MESEGUER Y COSTA, J. D." Vinaroz ciudad levítica", en *San Sebastián, revista vinarocense ilustrada*, 2 (10): 165-169, enero 1909.

MESTRE I NOÉ, F., *Maestrazgo, notas de una excursión*, 1904, p. 12, 13,14.

MILIÁN BOIX, M., *Inventario Monumental Dertusense*, Castelló de la Plana, 2013.

MILIÁN BOIX, M., *La Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor de Morella*, Morella, 1966.

MILIÁN BOIX, M., y SIMÓ CASTILLO, J.B., *El maestrazgo histórico y Morella, Historia y arte*, Vinaròs, 1983.

MILIÁN MESTRE, M., "Orgue de Morella", *Orgues del País Valencià*, VI, abril 1980.

MÍNGUEZ V., GONZÁLEZ TORNEL, P., RODRÍGUEZ MOYA, I., *La fiesta del barroco. El Reino de Valencia (1599-1802)*, Universitat Jaume I, 2010.

MIQUEL JUAN, M., TAMBORERO CAPILLA, L., "San Pedro in Cathedra" en cat. expo. *PAISATGES SAGRATS*, 2005 p., 300-305.

MIQUEL JUAN, M., "Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano" en F. TABERNER (ed), *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y complejidad*, Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos, 2010, p. 103-126.

MIQUEL JUAN, M., "Retablo de los santos Juanes", en cat. expo. *PULCHRA MAGISTRI, L'esplendor del Maestrat a Castelló*, Llum des les imatges, 2014, p. 359-360.

MIR SORIA, P., *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*, Antinea y Ayuntamiento de Vinaròs, 2006.

MIRALLES PORCAR, J., "El temple parroquial de l'església de Atzeneta. II part". *L'aigua Nova*, 11, octubre, 1982, p. 14-17.

MIRALLES PORCAR, J., "Parròquia de Sant Bertomeu. Atzeneta del Maestrat", *B.S.C.C.*, 1999, p., 65.

MIRALLES PORCAR, J., *Mossèn Jesús Miralles, historiador. Recull de la seua obra*, Ajuntament d'Atzeneta, C.E.M., 2011.

MOLAS RIBALTA, P., *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la revolución industrial*, Madrid, 1970.

MONFERRER I GUARDIOLA, R., *El temple parroquial de Vilafranca*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló, 1986, p. 60.

MONFERRER MONFORT, A., *Els peregrins de les Useres*, València, Consell Valencià de Cultura, 1991.

MONFORT TENA, A., "Pinceladas históricas de Vilafranca del Cid. Orígenes de su industria" en *Mediterráneo*, 7-09- 1965, p. 4.

MONFORT TENA, A., *Historia de la Real Villa de Vilafranca*, Ajuntament de la Reial Vila de Vilafranca, -Els Ports-, 1999.

MONSONÍS MONFORT, M., *Santa María de Castelló, una esglèsia per a un poble*, Castelló, 1997.

MORELLA/2003, La Memoria Daurada, obradors de Morella s. XIII-XVI, Morella, Basílica de Santa María, mayo-septiembre 2003, Morella, Fundación Blasco de Alagón.

MORENO CASADO, J., *Las ordenanzas gremiales de Granada en el siglo XVI*, Granada, Pubs de la Escuela Social, 1948.

MORENO ROMERA, B., *Artistas y artesanos del Barroco Granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Universidad de Granada, Granada, 2001.

MOROTE CHAPA, Francisco, *Diccionario de escultores valencianos del siglo XVIII*, Castellón de la Plana, B.S.C.C., 1933.

MOROTE, G., *El trazado de la vía Augusta desde Tarracone a Carthagine Spartaria. Una aproximación a su estudio*, SAGUNTUM, P.L.A.V., Valencia, Caja de Ahorros de Sagunto, 1979.

MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón, Damián Forment escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Gobierno de la Rioja, Fundación Bancaixa, Diputación de Zaragoza y Fundación el Monte, Zaragoza, 1996.

MUNDINA MILALLAVE, B., *Historia, Geografía y Estadística de la provincia de Castellón*, reedición Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Barcelona, 1988, p. 405-406.

MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.H., *L'escultura i el treball de la fusta a la Tortosa del Renaixement: algunes notes documentals*, Castellón, B.S.C.C., 2007, p. 123-130.

MUÑOZ J.H. i SALVADOR J.R., *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna. Tortosa: Cooperativa Gràfica Dertosense, 68-70*

MUÑES DE CEPEDA, A.M., *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, 1948.

OLUCHA MONTINS F. y ALLEPUZ MARXÀ X., *Quatre-cents anys de l'esglèsia parroquial de Vilafamés.*, 2012, p.34.

OLUCHA MONTINS F., "Unes notes a propòsit de l'esglèsia de la Sang de Vilafamés", *Montornés*, p. 23-29.

OLUCHA MONTINS, F., *Dos siglos de actividad artística en Castellón, 1500-1700 (noticias documentales)*, Castellón, Diputación de Castellón, 1987, p. 119-128.

OLUCHA MONTINS F., *Unes taules dels Misteris del Roser de la parroquial de Vinaròs*, en *Revista Fonoll*, nº14, p. 20-23, 2014

OLUCHA MONTINS, F., "Dades per a la història de l'art als Ports de Morella i el Maestrat. (Segles XIV-XIX)", en *B.S.C.C.*, Castellón, 2010, p. 409.

OLUCHA MONTINS, F., "Dades per a la història de l'art als Ports de Morella i el Maestrat. (Segles XIV-XIX), en *B.S.C.C.*, Castellón, 2010, p. 416.

OLUCHA MONTINS, F., "El retaule major de l'església de Sant Mateu, Pere Dorpa i Jaume Galià", en *actas de las terceras jornadas de hª, arte y tradiciones populares del Maestrazgo*, Sant Mateu, C.E.M., 1992, p. 133-151.

OLUCHA MONTINS, F., "El retaule major de Villafamés. Hipòtesi sobre el seu traçat original" en *Jornades Culturals a la Plana de L'Arc*, La Pobla Tornesa, 1996, p. 61 y ss.

OLUCHA MONTINS, F., "Noves dades sobre algunes ermites de la ciutat de Castelló", *B.S.C.C.*, Castellón, 2007, p. 159,160.

OLUCHA MONTINS, F., "Pedro Dorpa y los retablos de San Mateo, Vinaròs y Burriana" en *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1992, p. 399-403.

OLUCHA MONTINS, F., "Retablo Mayor de Sant Mateu" en el Catálogo de la Exposición de *Paisajes Sagrados*, San Mateo, 2005, p. 376-379.

OLUCHA MONTINS, F., "Unes notes sobre els escultors Ochando", *C.E.M.*, boletín 49 y 50, p. 73-84.

OLUCHA MONTINS, F., et al. "Sant Mateu en las actas de las terceras jornadas de historia, arte y tradiciones del Maestrazgo", *C.E.M.*, Sant Mateu, 1992.

ORELLANA MARCOS A., *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento, 1967, p. 417.

OTERO PEDRAYO, R., "El padre Feijóo: su vida, doctrina e influencias", Orense: Instituto de Estudios Orensanos, 1972.

PALOMERO PARAMO, J.M., "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento" en *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987,-88-89, p. 51-84.

PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983.

PASCUAL MOLINER V., *Tresors amagats, les ermites de Castelló*, Diputació de Castelló, 1997.

PASTOR AGUILAR, J., MARTÍNEZ ANDRÉS F., *Retaule altar major de l'esglèsia arxiprestal de Morella. Recuperem patrimoni*, Generalitat Valenciana, València, 2000, p. 40.

PEÑA VELASCO, M. de la C., *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-1785*, Murcia, 1992. Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación, Murcia, 1993.

PÉREZ ESCOLANO, V., "Juan de Oviedo y de la bandera" en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista: desde el último gótico al fin del barroco. Arquitectos III y artistas multidisciplinares. Publicaciones Comunitarias*, Sevilla, 2011.

PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Cararavaggio y el Naturalismo Español*, Sevilla-Madrid, 1973.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España 1600-1750*. Cátedra, Madrid, 1992.

PÉREZ SANTAMARÍA, A., "El retablo catalán a través de obras de Josep Sunyer y Pau Costa" en *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88, p. 367-383.

PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Retables catalans del barroc tardà, algunes consideracions" en *Locus Amoenus*, 2000-2001, p. 217-225.

PEREZ SANTAMARÍA, A., *Los talleres escultóricos de Barcelona y Vic (1680-1730)*, Barcelona, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, p., 387.

PEYRAT Y ROCA, A., *La Iglesia Mayor de Castellón de la Plana*, Castellón, 1894.

PINGARRÓN SECO, F., "La fachada barroca de la catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, p. 52-64.

PINGARRÓN SECO, F., "Nuevas referencias documentales sobre la vida y la obra de Francisco Vergara el Mayor (1681-1753) y su familia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, II, p. 505-514

PIQUERAS HABA, J., *Geografía de les comarques valencianes*, Valencia, 1995, p. 37-40.

PIQUERAS J., Y SANCHIS C., *La organización histórica del territorio valenciano*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.

POLO SÁNCHEZ, J.J. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*, Santander, 1991.

PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, 1947, Tomo XVIII, p. 343.

PRADES, J., *Historia de la Adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud, dirigida al Rey Don Felipe II, Nuestro Señor y*

al Príncipe su único hijo y natural heredero, señor también Nuestro, Valencia, imprenta Felipe Mey, 1956, p. 420.

PUIG I TÀRREG, R., “El taller de escultura de Antoni Ochando a Constantí” (S. XVIII), en *Estudis de Constantí*, Constantí, 12, 1996, p. 41-45.

PUIG PUIG, J., *Historia breve y documentada de la real Villa de Catí*, Diputación de Castellón, Castellón, 1998.

PUIG, J., *Restauración y renovación de la iglesia de Vilafranca del Cid*, B.S.C.C., 1950, p. 145.

RAFELS GARCÍA, J.R., *Apuntes históricos de Vinaroz*, Biblioteca Mare Nostrum, nº 17, Associació Cultural Amics de Vinaròs, Vinaròs, 2008.

RAMALLO ASENSIO, J.M., “El retablo barroco en Asturias”, *Imafronte*, 1989.

RAMOS, M. LI., *Catedral de Tortosa*, Barcelona, 2005.

REDÓ VIDAL, R., *Vinaròs de la A a la Z*. Amics de Vinaròs. Versión digital.

REGLÀ, J., *Aproximació a la història del País Valencià*, Valencia, 1978.

RIERA, “Escultores y retablos renacentistas en Cataluña (1500-1640)” en las *actas del simposio Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002.

RIGHETTI, M., *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956, vol. I, p. 451-470.

RIVAS CARMONA J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1994.

ROMERO MUÑOZ, V., "La recopilación de las Ordenanzas gremiales en Sevilla", en *Revista de Trabajo*, 1950.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., OLUCHA MONTINS F., "Aspectes artístics del patrimoni religiós de Lluçena" en *Monogràfica de Lluçena*, Castellón, 2000, p. 444-445.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., *Los Churriguera*, Madrid, 1971.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., "Alonso Matías precursor de Cano", en *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español*, Granada, 1968, p. 187.

RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A., "Recursos teatrales en el retablo barroco", *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, 1994, Vol. II, p. 1207-1220.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "El retablo barroco" en *Cuadernos de Arte Español*, nº 72, Madrid, Grupo 16, 1992, p. 6.

RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, "El retablo barroco en Salamanca" en *Imafronte*, nº 3-5, 1987-1989, p. 230-231.

RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, A., "El retablo barroco en Salamanca" en *Imafronte*, 1989, p. 235.

RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, A., "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos Revista de Arte*, 12-14, Madrid, 1988, p. 115-127.

RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, A., "Las capillas de la Comunión de la Comunidad Valenciana" en *Actas del I Congreso de Historia del Arte del País Valenciano*, Valencia, 1992, p. 287-295.

RODRÍGUEZ GUTIERREZ de CEBALLOS, A., en "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, Madrid, 1991, p. 43-52.

ROIG I TORRENTÓ, A., *Iconografía del retaule a Catalunya (1675-1725)*, Barcelona, 1992.

ROIG MAFÉ, S., *El molí Noguera*, Imprenta Castell, 2008.

ROSAS ARTOLA, M., *Una pintura de San Roc falsamente atribuida a Francisco Ribalta*, B.S.C.C., Castellón, 1976, p. 124-130.

ROSSELLÓ, V., *El litoral valencià, I., El medi físic i humà, II. Aspectes econòmics*, València, L'Estel, 2 vols, 1969.

RUIZ I QUESADA, F., "Estigmatización de San Francesc" en cat. expo. Llum de les imatges, *ESPAIS DE LLUM*, 2008-2009, p. 298-302.

SABORIT BADENES, P., "La iglesia en Castellón", en cat. expo. *ESPAIS DE LLUM, Lum de les imatges*, 2008-2009.

SALES FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal castellonense destruida en 1936*, Sueca, 2000.

SÁNCHEZ ADELL, J.; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.; OLUCHA MONTINS, F., *Castellón de la Plana y su provincia*, Castellón, 1990, p. 217

SÁNCHEZ GOZALBO, A., "Arte en San Mateo. El altar de la Pasión", B.S.C.C., Castellón, 1927, p.161.

SÁNCHEZ GOZALBO, A., "El escultor Vicente Dols Ximeno", *Almanaque Las Provincias*, 1934, p. 411-416.

SÁNCHEZ GOZALBO, A., "El pintor Mateo Montoliu en Castelló", *B.S.C.C.*, p. 73-76

SÁNCHEZ GOZALBO, A., "Iglesia de Santa María de Castellón. El altar mayor", *B.S.C.C.*, 1977-1978, P. 144-160, 365-395, 1-29.

SÁNCHEZ GOZALBO, A., "La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el arquitecto Juan Ibáñez", *B.S.C.C.*, 1945, p. 264 y ss.

SÁNCHEZ GOZALBO, A., "La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el escultor Pedro Ebrí", *B.S.C.C.*, 1949, p. 105.

SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Arte en San Mateo: el altar de la Pasión*, *B.S.C.C.*, Castellón, 1927, p. 161-171.

SÁNCHEZ GOZALBO, A., "Iglesia de Santa María de Castellón. El altar mayor", *B.S.C.C.*, cuaderno 4, 1977, p. 373.

SÁNCHEZ GOZALBO, A., "La iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el escultor Pedro Ebrí", Castellón, *B.S.C.C.*, 1949, p. 105-108.

SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintors del Maestrat*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1932.

SÁNCHEZ MORENO, J., "D. Nicolás de Bussy, escultor (Nuevos datos sobre su personalidad humana y artística)", en *Anales de la Universidad de Murcia*, 1943-1944, p. 121-149.

SANCHIS GUARNER, M., *Història del País Valencià, vol. I, Epoca musulmana*, Barcelona, Edicions 62.

SANCHÍS SIVERA, J., "La Escultura valenciana en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, p. 9-10.

SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, p. 177-178.

SANJOSÉ LLONGUERAS, L., OLUCHA MONTINS, F., Pinturas del retablo del Rosario en cat. exp. *PULCHRA MAGISTRI. L'Esplendor del Maestrat a Castelló*, La Llum de les Imatges, 2014, p. 564.

SANZ BREMOND BLASCO, M., "La iglesia de Santa María de Castellón", *B.S.C.C.*, 1944-1957.

SANZ SANTOS, J.L., *Crecimiento, auge y crisis del puerto de Vinaròs en el siglo XIX*, Antinea, Vinaròs, 2000.

SARTHOU CARRERES C., *Geografía general del Reino de Valencia*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Castellón, 1989.

SARTHOU, C., "La capilla de San Pascual de Villareal. La cuna del churriguerismo valenciano", *B.S.C.C.*, 1922, P. 174-176.

SEBASTIÁN, S., *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1995.

SEGARRA Y ROCA, M. *Historia eclesiástica de Xert*, Tortosa, 1949.

SERRA DESFILIS, A., y MIQUEL JUAN, M., "La Madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos", en *Archivo de arte valenciano*, 2010, p. 13-37.

SIMÓ CASTILLO J.B., "L'Ermitana devoción, tradición., arte e historia en veinticinco noticias", *Peñíscola. Ciudad en el mar*, nº 72, 1986,

SIMÓ CASTILLO, J.B., *Peñíscola, ciudad histórica y morada del Papa Luna*, Avesta, 1982.

SOLSONA MONTÓN, J., *Historia y costumbres en el ermitorio de Sant Joan de Penyagolosa*, Castellón, Diputación de Castellón, 2001.

THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII: estudio documental*, Alcañiz, 1998, p. 114 y ss.

TOLOSA L., y COMPANY X., *Apéndice documental. Paolo de San Leocadio en los archivos: reflexiones sobre los documentos de su vida y obra, en Paolo de San Leocadio y los inicios de la pintura española del Renacimiento*, Gandía, 2006, p. 385-494.

TORMO E., "Iglesia parroquial de Santa María de Morella" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1, 1927.

TORMO MONZÓ, E., *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Calpe, Madrid, 1923.

TORMO, E., *El Arte barroco en Valencia*, Arte Español, Madrid, 1920.

TORRES CAROT, R., "Iglesia parroquial. Apuntes para una cronología" en *Villafamés en festes*, 1984.

TORRES MIRALLES, J., *Nules, la parroquia de San Bartolomé. Monografía histórico-religiosa*, Valencia, 1994.

TORRES MIRALLES, J., *Nules, su parroquia arciprestal*, Valencia, 1994, p. 137.

TRAMOYERES BLASCO, L., *Epistolario artístico valenciano*, Archivo de arte de Valencia, nº 3, 30 de septiembre de 1916, p. 112.

TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1889.

TRAVER GARCÍA, B., *Historia de Villareal, Villareal*, Juan Botella, 1909, p. 297-307.

TRAVER TOMÁS, V., *Antigüedades de Castellón de la Plana: estudios histórico-monográficos*, 1958.

UBIETO, A., *Orígenes del Reino de Valencia. Cuestiones cronológicas sobre su conquista*, Valencia, Anubar ediciones, 1975.

VALERO MOLINA, J., "Llorenç Reixach, un escultor a la sombra de los grandes maestros del gótico internacional catalán" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2009, p. 397-398.

VANUXEN, J., "La querelle du luxe dans les églises après le Concile de Trente", *Revue de l'art*, 4, 1974, p. 48-58.

VÁZQUEZ GARCÍA, F., *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

VICENT GIL, V., "L'esglesia de Sant Jaume de Vila-real", en cat.expo. *ESPÀIS DE LLUM*, Llum de les imatges, 2009, p. 106.

VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990.

VIDAL I SOLÉ, M., "L'escultor vuitcentista Antoni Ochando i la seua activitat a la diòcesi de Tarragona", en *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 18, 1989, p. 7-11.

VILAPLANA ,D., "Génesi i evolució del retaule barroc" en LLOBREGAT, E. e YVARS, J.F., *Hª de l'art al País Valencià*, vol II, València, Tres i Quatre, 1988.

VILAPLANA ZURITA, D., "El arquitecto Vicente Martí y su proyecto neogótico para la catedral de Castellón", *B.S.C.C.*, 1990, P. 345-355.

VILLALMANZO CAMENO, J., “Estudio sobre el Gremio de Carpinteros de Valencia”, en *Llibre de ordenacions de la Almoyna e confradia dels fusters*, t. II, Valencia, Javier Boronat Editor, p. 13.

WEISBACH, *El Barroco arte de la Contrarreforma*, ed. Española, Madrid, 1942.

YARZA LUACES, J., *Artista artesano en el gótico catalán*, Lambard (Estudis d'art medieval). III, 1987, p. 129-165.

YEGUÁS I GASSÓ J., “Els Ochando. Una familia d'escultors barrocs amb lligams a Constantí”, en *Estudis de Constantí* 28, 2012, p. 39-48.

YOUNG, E., *Bartolomé Bermejo, The Great Hispano-Flemish Master*, Londres, 1975.

ZARAGOZÀ CATALÁN, A., “La iglesia arciprestal de Sant Mateu”, en cat. expo. *PAISATGES SAGRATS*, Llum de les imatges, 2005, p. 105.

12. APÉNDICE DE REPRODUCCIONES