

EL RETABLO BARROCO EN VALENCIA

Dra. Ana M^a Buchón Cuevas

Historiadora del Arte

El estudio del retablo barroco en Valencia, como tantos otros temas del patrimonio artístico valenciano, presenta una grave dificultad, y es la pérdida de gran parte de la producción, debida a diferentes avatares, y muy especialmente a las destrucciones ocasionadas durante la última guerra civil española. Aun así, la misión no es imposible. Una historia del retablo barroco valenciano contará de hecho con lagunas insalvables, pero afortunadamente son abundantes las fotografías conservadas sobre obras desaparecidas, y al mismo tiempo son cada vez más numerosos los documentos que van siendo “exhumados” y que nos transmiten valiosas informaciones sobre retablos que muchas veces ya no existen.

Por lo que se refiere a la historiografía, los estudios más generales de ámbito español dedican escasa atención al retablo del área valenciana, quizá precisamente por sus importantes pérdidas. Historiadores del arte como Inmaculada Vidal Bernabé y David Vilaplana Zurita sí se han ocupado del tema. La primera, en su obra *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)* (Alicante, 1990), abordó en profundidad y con amplitud la cuestión en el área de Alicante, reuniendo un abundante repertorio gráfico y documental. Vilaplana, por su parte, en su trabajo <<Génesis i evolució del retaule barroc>> publicado en 1988¹, por primera vez intentó una sistematización y clasificación de los retablos barrocos valencianos, de sus precedentes y de sus inmediatas derivaciones, con las limitaciones —como él mismo señaló— que suponía un trabajo generalizador. En este mismo año se ha publicado el estudio de Eva Pérez y M^a Victoria Vivancos *Aspectos técnicos y conservatorios del retablo barroco valenciano* (Valencia, 2004), que, enfocado sobre todo para el futuro conservador-restaurador, aborda aspectos técnicos y, de forma general pero también con ejemplos concretos, cuestiones histórico-artísticas del retablo barroco valenciano, incluida su evolución artística.

Aparte, existe un número considerable de artículos referidos a retablos barrocos valencianos concretos.

En la presente exposición, por razones de tiempo y espacio, tampoco podemos adentrarnos exhaustivamente en todos los retablos conocidos que se englobarían en el período. Con alguna posible excepción, a modo de acotación, espacialmente nos centraremos en retablos barrocos representativos de la ciudad de Valencia o en algunos de fuera de la capital cuyos autores tuvieron allí su obrador. Para concluir se tratará sobre algunos aspectos ilustrativos del final del retablo barroco valenciano.

El estudio del retablo barroco en Valencia puede comenzarse por un retablo de principios del siglo XVII en el que aún perduraban modos y maneras renacentistas. Se trata del desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Jaime Apóstol de Algemesí (Valencia), que puede tomarse como uno de los ejemplos en tierras valencianas de la tipología de retablo didáctico o catequético, cuya finalidad era completar la enseñanza que se impartía desde los altares y durante la catequesis. Se adecuaba así a los postulados propugnados por el Concilio de Trento que recordaban la importancia de las imágenes pintadas o esculpidas para transmitir el mensaje católico. En este tipo de retablo, que fue el más frecuente durante las primeras décadas del Setecientos y que tuvo como prototipo el retablo de la basílica de El Escorial, lo importante era la imagen, pintada o esculpida (en relieve o bulto redondo), que representaba de forma realista y emotiva las historias de los personajes. En él se multiplican encasamientos, tableros, nichos y hornacinas, dispuestos en cuerpos y calles, de tal forma que los elementos arquitectónicos como columnas, entablamentos y frontispicios sólo son el marco que los cobija².

El retablo de Algemesí, destruido durante la Guerra Civil, constaba de tres cuerpos organizados en cinco calles. Se desconoce el nombre de su ensamblador, siendo las pinturas de Francisco Ribalta que lo componían las que le han dado gran fama. En concreto, albergaba diecinueve pinturas, en lienzo y tabla, del pintor catalán, más una vigésima con un fondo de Calvario. De todas ellas sólo se recuperaron seis tras el episodio

bélico. Dos de las tablas conservadas, las que representan la Degollación de Santiago y Santiago en la batalla de Clavijo, que flanqueaban la imagen del cuerpo principal, están firmadas y fechadas en 1603. Ambas son piezas excepcionales para descubrir la formación escurialense de su autor³.

También a principios del siglo XVII corresponde el retablo mayor de la iglesia del Colegio de Corpus Christi de Valencia, diseñado por el pintor genovés Bartolomé Matarana y ejecutado por el ensamblador Francisco Pérez, según acuerdo de 1600. De formas depuradas, tres columnas corintias de jaspes flanquean el lienzo titular de la Cena de Francisco Ribalta. Las columnas descansan sobre un banco y sujetan un entablamento rematado por frontón partido con dos volutas enroscadas, sobre las que aparecen dos figuras recostadas que flanquean el ático de filiación serliana, presidido por un Nacimiento, también de Francisco Ribalta. Fernando Benito señaló la inspiración de este retablo en un modelo bastante frecuente que ilustraba muchos libros de la época, y que en definitiva repetía con variantes el frontis incluido por Palladio en su tratado de Arquitectura⁴. El dorado y estofado corrió a cargo también de Matarana. Poco después de acabado el retablo hubo de ser reformado agrandando el nicho para poder dar cobijo a un Crucifijo germánico del siglo XVI que en 1601 Margarita de Cardona regaló al patriarca Ribera, quien lo tenía en gran estima. La escultura, que normalmente está cubierta con la Cena de Ribalta, recibe culto los viernes, con el canto del Miserere. Entonces el lienzo se hace descender mediante un mecanismo de poleas y contrapesos, que deja visible la imagen. Es éste un procedimiento escenográfico, utilizado en otros retablos, que crea un ambiente de emoción y misterio, ayudado por una luz penumbrosa.

Muy importante para la retablística valenciana fue la presencia en Valencia del escultor aragonés Juan Miguel Orliens⁵, documentada desde 1624, año en que contrató el retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes, que se comprometía a dejar asentado en 1628. La capitulación, hallada hace unos años por Luis Arciniega⁶, remite a menudo a la planta y traza que hizo el artista, al igual que a una tablilla con decoración escultórica de los relieves del retablo.

Desaparecido en 1936, estaba formado por sotobanco, con pedestales de piedra labrada y enlucida⁷, banco, tres cuerpos de tres calles —la central más ancha— y ático, todo esto de madera. Las imágenes titulares de San Juan Evangelista y San Juan Bautista, cobijadas en una hornacina rectangular de la calle central del primer cuerpo, se atribuyen tradicionalmente a Juan Muñoz. No obstante, resulta extraño —como señala Arciniega— que recayeran en distinta mano a la de Orliens, pues en el acuerdo que firmó se exigía que fueran de escultura excelente, y él era un artista más que capacitado para llevarlas a cabo. Ahora bien, hay que tener en cuenta que otras esculturas del retablo, como son las de los cuatro Doctores de la iglesia latina, se atribuyen a Tomás Sanchis y se fechan en 1668, coincidiendo con el dorado realizado por Luis Campos. Con anterioridad esos cuatro espacios parece que se iban a decorar con pinturas, pues en las capitulaciones con Orliens se habla de colocar tablones en las hornacinas de las calles laterales de los dos primeros cuerpos. El citado autor sugiere como posibles artífices de las pinturas a los Ribalta, que pudieron finalmente no realizarlas, al morir padre e hijo en 1628. Ésa podría ser la causa de que se sustituyeran las pinturas del proyecto inicial por las esculturas de Sanchis.

El retablo, en el que se advertía un claro dominio del diseño arquitectónico combinado con una importante presencia escultórica, presentaba una gran monumentalidad y un claro eco romanista, con abundantes citas miguelangelescas. La talla era muy variada y respondía a un acentuado horror vacui. Roleos, tarjas, putti, figuras vestidas, etc. se extendían por pedestales, pilastras, imoscapos y frisos. Reproduciendo palabras de Arciniega: La habilidad escultórica de Juan Miguel Orliens, con criterio ornamental en el relieve pero también de profunda volumetría en la escultura de bulto, y su lenguaje arquitectónico, con predominio de fustes de estrías helicoidales, pilastras cajeadas con niños-atlantes a modo de capiteles —llamadas por Orliens estípites—, tímpanos con figuras recostadas de ascendencia miguelangelesca, duplicación de elementos de enmarque, juegos combinatorios, uso de materiales nobles..., tuvo que convulsionar a la sociedad valenciana⁸. El retablo despertó admiración en Valencia durante mucho tiempo. Es bastante elocuente que cuando en 1668 los parroquianos quisieron hacerlo dorar por Luis Campos

justificaran su decisión porque llevaba ya muchos años sin dorar sent lo millor retaule que ya en esta ciutat⁹.

El éxito del retablo mayor de los Santos Juanes hizo que el monasterio valenciano de San Miguel de los Reyes procurara y consiguiera hacerse con los servicios de su artífice. La comunidad jerónima le propuso en 1627 un programa completo para el presbiterio, que incluía la realización del retablo mayor y los mausoleos de los fundadores. Estos últimos sí los llevó a cabo, pero en opinión de Arciniega no está nada claro que llegara a ocuparse del retablo, pues hay un mutismo total al respecto en la documentación, y es contradictorio que un retablo de un artista que había sido tan admirado por el de la iglesia de los Santos Juanes fuera sustituido — como se ha afirmado— unos cien años más tarde por el actual¹⁰.

Aparte de sus trabajos en el cenobio de San Miguel de los Reyes, Juan Miguel Orliens llevó a cabo otras obras en Valencia, entre ellas, el retablo mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de la Murta, contratado en 1632, y el retablo de la cartuja de Valldecrist, realizado entre 1633 y 1636. Este último, conservado parcialmente en el cercano templo parroquial de Altura (Valencia), compaginaba pintura y escultura. Por los restos conservados hay que destacar, como en el retablo de la iglesia de los Santos Juanes, la claridad del diseño arquitectónico y el empleo de columnas con fuste de estrías helicoidales¹¹.

En las primeras décadas del siglo XVII, al referirse al retablo mayor de la iglesia de San Juan del Mercado, don Diego de Vich formulaba el deseo de que para tales obras no fuera necesario recurrir a artífices forasteros¹². Si es que fueron las limitaciones de los artistas locales las que llevaron a recurrir a Orliens en 1624 para la ejecución de aquel retablo, el panorama de la retablística valenciana cambiaría en la segunda mitad de la centuria. Un importante protagonista de ese viraje fue el escultor valenciano Tomás Sanchis (+ 1686), responsable, aparte de otras obras, de importantes retablos en el área valenciana. El estudio de este artista se complica un tanto por la existencia en los libros de carpinteros de dos maestros homónimos, suponemos que emparentados. El Tomás Sanchis de mayor renombre, y al que nos referimos, se examinó de maestro carpintero en

1657. Él fue el autor de los cuatro doctores de la iglesia latina del retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes, fechados en 1668, a los que aludimos con anterioridad. De la importancia de su obrador es elocuente el que Nicolás de Bussy cuando residió en Valencia por primera vez, siendo ya escultor, entrara como obrero en su taller en 1662¹³.

Centrándonos en la actividad como retablista de Tomás Sanchis, consta documentalmente que él fue responsable del retablo mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo de Valencia, obra que venía atribuyéndosele desde antiguo. En las capitulaciones que firmó en 1659 se especificaba, entre otros puntos, que el nicho principal había de cobijar la imagen de santo Domingo con dos ángeles a los lados portadores de luces y otros dos arriba sujetándole la corona. En el nicho del segundo cuerpo debería haber un Calvario, con el Crucificado, la Virgen y san Juan. Los dos se cerrarían con tablas bocaportes. Sanchis, que se comprometía a tenerlo acabado en cuatro años, tendría que recibir 1.800 libras. En abril de 1663 los trabajos no habían concluido. En esa fecha el artista firmó una adenda a las capitulaciones aceptando una modificación como fue el cambiar las columnas del primer cuerpo, que en principio iban a ser lises estriadas, por columnas salomónicas como en el segundo. Tradicionalmente se ha venido afirmando sobre ellas que fueron las primeras de ese género que hubo en Valencia, lo cual, aunque pudiera no ajustarse a la realidad, indicaba lo novedosas que resultaban.

La finalización del retablo se demoró mucho. En años sucesivos se registran trabajos y pagos a Sanchis. En 1686, cuando el escultor estaba a punto de pasar a Madrid, donde falleció en ese mismo año, aún no estaba terminado. De su conclusión, al igual que de la de otras obras a su cargo en Valencia, dejaría encargados a Leonardo Julio y a Julio Capuz¹⁴. Esto podría explicar que algunos autores relacionaran a los Capuz con este desaparecido retablo¹⁵, y a juzgar por sus comentarios parece que su intervención sería importante.

No se conserva tampoco el retablo mayor de la iglesia parroquial de Liria (Valencia), contratado en 1675. Diseñado por Tomás Sanchis, en él también participó el escultor Rodrigo López, según consta

documentalmente. Gracias a una antigua fotografía sabemos que era un ejemplo de retablo barroco que seguía una estructuración compartimentada de raíz manierista. De dos cuerpos y ático, empleaba como soportes columnas salomónicas, que habían adquirido protagonismo en los retablos, decoradas con putti y motivos ornamentales alusivos a la Eucaristía, como vides y pámpanos.

Otros retablos documentados de Tomás Sanchis, igualmente desaparecidos, fueron los de la capilla de la Virgen de los Desamparados (1667) y el de la iglesia de la Compañía (1671-1674), ambos en Valencia¹⁶. El primero, trasladado a la iglesia de Chilches (Valencia) al ser sustituido por el de Vergara, era un retablo-tabernáculo con cuatro columnas salomónicas al sesgo en el cuerpo principal y un entablamento dotado por primera vez de un gran movimiento en avance y retroceso. Estaba engalanado con un rico repertorio ornamental con guirnaldas florales, frutas, querubines, etc.¹⁷

A Tomás Sanchis se le hacía responsable también, entre otros, de los desaparecidos retablos mayores de la antigua iglesia de San Andrés (hoy San Juan de la Cruz) y de la iglesia de San Martín, los dos en Valencia. Respecto al primero, un anónimo autor de fines del siglo XVIII de una breve biografía sobre Sanchis, después de ensalzar la imagen titular, también del escultor, señalaba: está muy bien dispuesto y ordenado. El célebre Padre Tosca hacía gran estimación de él¹⁸.

Hacia finales del siglo XVII se impone plenamente el retablo de columnas salomónicas tendente al colosalísimo. Ejemplos conservados en Valencia los encontramos en los retablos mayores de la iglesia de San Nicolás y en el de la ermita de Santa Lucía. Sus soportes centrales presentan un fuerte movimiento de avance y sus entablamentos acentuadas curvaturas. El segundo prolonga el desarrollo frontal adicionando dos marcos con sendas imágenes. Un retablo también plenamente barroco y de gran riqueza decorativa, con columnas salomónicas rodeadas con cepas con amorcillos, es el también conservado de la iglesia de San Lorenzo de Valencia¹⁹ (1683), trazado por Tomás Vergara y ejecutado por Leonardo Julio Capuz. Ambos escultores, junto con José y Domingo Cuevas, ente

otros, fueron responsables de un importante número de retablos en tierras valencianas de fines del siglo XVII y principios del XVIII en los que se imponía el uso de la columna salomónica con proliferación vegetal y donde la fastuosidad decorativa enmascaraba los elementos arquitectónicos. Su producción retablística cada vez va siendo más conocida a partir de los documentos que se han ido publicando en la última década²⁰. Quizá alguno de ellos fuera autor del grandioso retablo, desaparecido, de la iglesia arciprestal de Chelva (Valencia), quizá de hacia 1702, fecha de la bendición del templo, el cual —como ha señalado Vilaplana²¹—, cumplía la función de exaltar la Eucaristía mediante un tabernáculo con templete, que desplazaba al ático la imagen titular de la Virgen de los Ángeles.

De los artistas que se acaban de mencionar Leonardo Julio Capuz merece una especial atención, pues fue figura primordial para la retablística valenciana de finales del siglo XVII y primeros lustros del XVIII, al igual que lo fue para la escultura propiamente dicha. Es considerable el número de retablos suyos documentados —algunos todavía inéditos— y atribuidos. De ellos, nos detendremos brevemente en dos: el de la Cueva Santa de Altura (Castellón) y el retablo mayor de la iglesia del desaparecido convento de la Puridad de Valencia²². En el primero por conservarse y en el segundo por tener un testimonio gráfico de él.

En el retablo de la Cueva Santa, encargado a Leonardo Julio Capuz en 1688, se emplearon piedras nobles en lugar de madera, como era habitual, pues el comitente el duque de Segorbe, no reparó en gastos. En este sentido, el recurrir a Capuz, que ya había realizado algunos retablos, indica el prestigio de que ya entonces gozaba. Sobre un frontal de piedra negra, con el escudo ducal en el centro, descansa el banco sobre el que se alza el cuerpo principal, con cuatro columnas salomónicas de jaspe. De acuerdo con las capitulaciones, en el nicho central, sobre tres gradas, dos ángeles de bronce dorado sostendrían la santa imagen. En los intercolumnios aparecen las esculturas de san Joaquín y santa Ana, de mármol blanco, al igual que el relieve del ático con la Virgen entre sus padres, todos ellos labrados por el mismo Capuz.

En cuanto al retablo mayor del Convento de la Puridad, perdido con la Desamortización, fue contratado por primera vez con Leonardo Julio Capuz en 1691. En ese primer contrato se hace constante referencia a la traza, que se conserva en el Archivo del Reino de Valencia. Gracias a ella, en la que se representa la mitad del retablo en vertical, y a las capitulaciones podemos saber cómo era este gran retablo, que ocuparía todo el testero del presbiterio. En la traza están diseñadas con minuciosidad algunas esculturas que lo integraban, con la Inmaculada como imagen titular, y las profusas tallas vegetales que invadían y enmascaraban los elementos arquitectónicos, entre los que volvía a ser protagonista la columna salomónica. En 1699 el escultor firmó un nuevo contrato, lo que indica que la obra aún estaba inconclusa. Éste introduciría algunas reformas. Como explica Pablo González, se trataba de acentuar la diferencia de tamaño entre los dos cuerpos del retablo, de manera que el inferior ganaría en anchura y solidez arquitectónica, al aumentar el número de soportes. A esos cambios estructurales se añadían algunas modificaciones en la distribución de las esculturas.

Para concluir con este prolífico artista es interesante señalar que, aparte de los ejemplos que conocemos, dan idea de lo que fue su producción retablística algunas críticas de signo neoclásico vertidas hacia sus obras. Así, un autor de fines del siglo XVIII comentaba sobre él: siguió con empeño a Churriguera, de quien fue grande amigo, llenando esta ciudad y reino de sus disparatados caprichos; sin embargo, en la estatuaria dexó obras de mérito²³.

En un contexto cultural propicio a la apertura hacia el exterior, ligado al mundo de los novatores, la presencia en Valencia en los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII de escultores italianos o italianizados, tuvo una trascendencia fundamental en el futuro de la escultura valenciana, al tiempo que repercutió asimismo en la evolución del retablo. Así, la planta dinámica y la decoración de la portada principal de la catedral de Valencia, obra del escultor y arquitecto alemán Conrad Rudolf, contratada en 1703, tendrían su reflejo en la retablística. Muy importante es también el altar transparente del convento de clarisas de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina (Alicante) (1704), del escultor adornista

italiano Antonio Aliprandi. En él, el foco lumínico oculto, rompiente de gloria y dosel con cortinaje descubierto por angelillos de yeso bronceados, y también el carácter integrador de las diferentes artes suponen —en palabras de Bérchez— un temprano e importante ejemplo de la influencia berninesca en tierras valencianas y en general en España²⁴.

Es difícil valorar la influencia ejercida por Leonardo Julio Capuz, su maestro, y por los escultores extranjeros que conoció en Valencia sobre la producción retablística de Francisco Vergara el Mayor, pues sus obras más seguras de este género no se conservan. Se conoce por fotografía el retablo de la ermita de la Misericordia y San Sebastián de Vinaroz (Castellón), que se comprometió a ejecutar el 13 de abril de 1733 y que debía tener hecho y plantado el 8 de septiembre del año siguiente, de acuerdo con los capítulos firmados por él y por su hijo Ignacio, que contaba entonces con sólo dieciocho años de edad. El retablo, que aún en esas fechas seguía empleando columnas salomónicas, ocupaba prácticamente toda la cabecera del santuario y en él se podían observar algunas concomitancias compositivas con la portada de la iglesia parroquial de la localidad²⁵.

Por el mismo motivo que ocurre con la obra retablística de Francisco Vergara el Mayor, tampoco es fácil estudiar la de su hermano Manuel Vergara el Mayor, que, aunque poco conocida, parece fue considerable y posiblemente lo más importante de su trabajo²⁶.

David Vilaplana señaló que a medida que avanzaba el siglo XVIII se acusaba una disminución de la ornamentación y un progresivo retorno a la estricta arquitectura. Se sustituían las columnas salomónicas y los estípites por soportes más clásicos aunque persistían los imoscapos con relieves, como concesión a la decoración, repitiendo el modelo de la portada barroca de la catedral de Valencia. Al mismo tiempo se daba un dinamismo típicamente barroco en planta y alzado. En definitiva, se observa una sustitución progresiva de un barroco tradicional por otro de raigambre italiana, más cosmopolita. Dentro de esta tendencia hay que incluir a Andreu Robres y Jaime Molins, ambos con una producción retablística considerable, aunque muy mermada²⁷. Por citar sólo una obra

de cada uno pueden mencionarse: del primero, el retablo, conservado, de la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Torrente (Valencia); y del segundo, el desaparecido retablo mayor de la iglesia de la Congregación de Valencia, quizá su obra maestra, fechado entre 1767 y mediados de 1768, y que el propio artista destacó entre sus retablos, de los que él mismo afirmó hizo un número excesivamente grande como para enumerarlos todos²⁸. Joaquín Bérchez señaló la influencia de la portada barroca de la catedral de Valencia en el retablo de la Congregación particularmente evidente en la calle central, relevada de las laterales por bloques oblicuos y columnas adelantadas, acentuando de esta forma la perspectiva ilusoria en el testero plano de la iglesia²⁹.

Dentro de la corriente de un barroco cosmopolita, remitiendo concretamente a modelos romanos y rompiendo con el dominante medio general carpinteril, se encuentra un precedente en el retablo mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes. Fechado entre 1732 y 1749, en él intervinieron los legos José Montana y José Cavaller, y también Raimundo Capuz, éste en la parte escultórica. Está ejecutado en mármoles de diversos colores, intentando probablemente no desentonar con los cenotafios de los fundadores, y esa riqueza cromática contribuye a crear un notable efecto pictórico³⁰.

Escultores valencianos del siglo XVIII tan renombrados como Ignacio Vergara y Luis Domingo también fueron responsables de importantes retablos. Por citar sólo uno de cada uno de ellos, del primero mencionaremos el retablo mayor, desaparecido, de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1758-1763) que sustituyó al de 1667, al que anteriormente se hizo referencia. Nos referimos a éste en concreto porque era ilustrativo, por las incisivas críticas académicas de que fue objeto y por los comentarios de autores contemporáneos a él, del cambio de gusto que se produjo en el último cuarto del siglo XVIII, el cual determinó que muy pronto, en 1784, se sustituyera por otro más acorde con los postulados neoclásicos. Por referencias documentales y literarias se puede deducir que sería un retablo con abundancia de adorno y de traza oblicua. Según Bérchez debió tratarse de un tabernáculo aislado, quizás de un altar baldaquino, con estatuas sobre pedestales y diversos

adornos, todo ello sin duda en un tono barroco en boga durante la primera mitad de siglo³¹.

De los retablos atribuidos a Luis Domingo se conserva el de la capilla de San Eloy del gremio de plateros, originalmente en la iglesia de Santa Catalina de Valencia y actualmente en la capilla de Comunión de la iglesia de San Martín. Realizado entre 1751 y 1755, compositivamente sigue el esquema frecuente de cuerpo principal flanqueado por columnas adelantadas y hornacina central, rematado por un edículo con aletones y estatuas a los lados. Lo que hace peculiar a este retablo, según Bérchez, es el suave y fluido juego de dilataciones de su superficie, obtenido por el concurso de boquillas cóncavas y convexas en los extremos y cuerpo central abombado, lo cual le infunde un indudable carácter tardobarroco, acentuado por el comedido uso de decoración —de agitado ritmo rococó— en los aletones y remate del segundo cuerpo o edículo. Inicialmente, un primer proyecto contemplaba mayor abundancia de adorno, pero se vio considerablemente reducido en un nuevo proyecto, firmado por varios arquitectos, que relegaba el trabajo de Domingo a lo estrictamente escultórico³².

Aparte de conocidos escultores, que por su formación en el gremio de carpinteros trabajaban también los retablos y el adorno, hubo maestros carpinteros que se especializaron en los primeros. En este sentido, la producción, poco conocida, de retablistas como Vicente Esteve, Luis Mari y Antonio Español, entre otros, tendría que ser muy tenida en cuenta para completar el estudio del retablo del siglo XVIII en Valencia. Precisamente el primero de ellos, con su petición dirigida a la Academia de San Carlos para ser examinado en la clase de arquitectura y conseguir el respaldo académico para seguir con su profesión de retablista, inició un largo conflicto en el seno de la Academia, que enfrentó a los escultores con los arquitectos académicos. Los primeros por su formación gremial tradicional apoyaban a los retablistas y adornistas en sus pretensiones, mientras los segundos estaban en contra; y ambos, con diferentes argumentaciones, consideraban de su competencia el diseño de los retablos. Todo este espinoso asunto, para cuyo análisis remitimos a Joaquín Bérchez, que lo dio a conocer y estudió en profundidad³³, acabó con la reclamación de los títulos académicos concedidos a los retablistas

y adornistas, que, si en un principio les fueron concedidos, en la práctica se revelaron contraproducentes.

Un cambio en la historia del retablo valenciano debió suponer el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Tecla de Valencia, fechado en 1770, a juzgar por el comentario de un autor de principios del siglo XIX, según el cual Vicente Candau hízolo de escultura (...) pintole imitando à piedras siendo el primero inventado de esta especie y el primero que se hizo en esta ciudad por Roberto Albors. Por esta referencia cabe la posibilidad de que fuera de estuco imitando mármol o jaspe, según procedimiento frecuente en la retablística posterior, cuando no se podían emplear la piedra, el mármol o el jaspe propiamente, sobre todo a raíz de la prohibición de 25 de noviembre de 1777 dictada por Carlos III de fabricar retablos de madera. Esta prohibición, so pretexto de evitar incendios en las iglesias a causa de lo inflamable de la madera, en realidad encubría una estética antibarroca y suponía un duro golpe al retablo tradicional, que, aun así, se resistía a desaparecer.

Otra de las puntillas para el retablo barroco, contenida en la misma real orden y ampliada en las reglas contenidas en la de 24 de junio de 1784 comunicada a la Academia de San Carlos, fue la consulta académica a la que debían someterse los diseños de las obras que se hicieran en los templos u otros lugares sagrados. Un ejemplo bien elocuente de por dónde iban los derroteros en cuestión de gusto y que se anticipa a dichas disposiciones fue el informe presentado en 1776 a la Academia de San Carlos por los arquitectos Vicente Gascó, Antonio Gilabert y Juan Bautista Mínguez sobre siete planos de diferentes ideas para el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Valencia. Prescindiendo del comentario del resto, de los números uno y dos señalaban: son absolutamente despreciables y de muy mala arquitectura y llenos de hojarasca; y del número siete comentaban: tiene más limpia la arquitectura y adornada con mayor seriedad³⁴. Estos comentarios referidos a esa importante obra son unos de los muchos que se pueden rastrear en los documentos académicos para ilustrar cómo fue el final del retablo barroco en Valencia.



Notas

- 1 En LLOBREGAT, E. A. – YVARS, J. F. (Dir.): Historia de l'Art al País Valencià. Valencia, Tres i Quatre, 1988, pp. 209-227.
- 2 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: El retablo barroco en Cuadernos de Arte Español, nº 72, Madrid, Grupo 16, 1992, p. 6.
- 3 Véase BENITO DOMENECH, Fernando: Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1987, pp. 124-129.
- 4 BENITO DOMENECH, Fernando: La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices. Valencia, Federico Domenech, 1981, pp. 52-55.
- 5 Cuando llegó a Valencia, Juan Miguel Orliens era ya un escultor prestigioso, con un importante legado profesional en tierras aragonesas. Sobre su producción en Aragón véase ARCINIEGA GARCÍA, Luis: El monasterio de San Miguel de los Reyes, II, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 281-288. Este autor remite a BORRÁS GUALIS, Gonzalo, M.: <<El escultor Juan Miguel Orliens. Primera parte: Estudio biográfico>>, Seminario de Arte Aragonés, 1979, nº XXIX-XXX, pp. 67-119, y del mismo autor: <<El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda parte: Estudio artístico>>, Seminario de Arte Aragonés, 1980, nº XXXI, pp. 77-104.
- 6 ARCINIEGA GARCÍA, Luis: op. cit., 2001, pp. 288-294. Este autor ofrece una detallada descripción y una profunda valoración del retablo. Igualmente se ocupa de él con extensión VILAPLANA ZURITA, David: Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 67-72.
- 7 Precisamente, el oficio de pedrapiquers en 1627 secuestró todas sus herramientas por considerar que se inmiscuía en su profesión sin haberse examinado. La defensa de Orliens, que solicitó a la Gobernación la devolución de sus ahinas, se basaba en la capacidad del aragonés en el trabajo de los materiales duros.
- 8 ARCINIEGA GARCÍA, Luis: op. cit., 2001, p. 294.
- 9 GAVARA PRIOR, Juan J.: <<Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)>>, BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (Dir.): Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa. Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, pp. 78.
- 10 ARCINIEGA GARCÍA, Luis: op. cit., 2001, II, p. 296.
- 11 Sobre estos retablos y, en general, sobre la actividad valenciana de Orliens véase ARCINIEGA GARCÍA, Luis: op. cit., 2001, II, pp. 288-302.
- 12 Concretamente manifestaba: Tuvo esta obra muchos émulo, y la envidia, ó la razón advirtieron en ella algunas imperfecciones. Yo abonara el sentimiento de los artífices valencianos, si con menos presunción y más trabajos adquirieran tal nombre, que nos desobligara de valernos en semejantes ocasiones de los forasteros. VICH, Álvaro; y VICH, Diego: Dietario valenciano (1619-1632) por D. Alvaro y D. Diego de Vich (Mss. 1619 a 1632) 1921, Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia Transcripción de Salvador Carreres Zacarés, prólogo de Francesc Almarche; p. 143. Recogido por ARCINIEGA GARCÍA, Luis: op. cit., 2001, II, p. 294.
- 13 Esta noticia la dimos a conocer en BUCHÓN CUEVAS, Ana Mª - LÓPEZ AZORÍN, Mª José: <<Escultores extranjeros maestros del gremio de carpinteros de Valencia: Nicolás de Bussy, Julio Capuz y Francisco Stolf>>, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, tomo XXV, pp. 4-6.
- 14 PINGARRÓN SECO, Fernando: <<La música a la parròquia de Sant Martí de València (ss. XVI-XX)>>, Cabanilles, núms. 2 y 3, abril-septiembre 1982, p. 41.
- 15 ORELLANA, Marcos Antonio de: Biografía Pictórica Valentina. Valencia, Xavier de Salas (Mss. c.a. 1800) 1967, p. 248, escribía al respecto en la biografía de Raimundo Capuz: también executó el nicho principal del altar mayor de Santo Domingo, y sus estatuas, se duda si las hizo, ó son esculturas de Thomás Sanchez, como dice una memoria del padre Teixidor. Lo que si se asegura, que su principal estatua de Santo Domingo, por encargo de Don Raymundo la executó su hermano Leonardo Julio Capuz. Precisamente, a este último atribuyó todo el retablo un anónimo autor de fines del siglo XVIII, quien comentaba: El retablo mayor es también de su mano, y su disposición mui buena, pero la confunde la mucha ojarasca de que está vestido. Las ymágenes del nicho principal son mui buenas; son el patriarca Guzmán puesto sobre un trono de nubes, y s. Pedro y s. Pablo que le asisten, con variedad de ángeles y serafines, que forman un conjunto mui agradable: contribuyendo mucho el que los ropages son de lienzo fortificado, y su naturalidad conduce a maior lucimiento de la obra. En ARASFM, Manuscrito 62-8/5.
- 16 PINGARRÓN SECO, Fernando: <<El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Valero y San Vicente en Ruzafa. El contrato de su construcción con el escultor José Cuevas en 1699>>, Archivo de Arte Valenciano, 1994, p. 61, nota 3.

- 17 Descrito por VILAPLANA ZURITA, David: <<Gènesi i evolució del retaule barroc>>, en LLOBREGAT, E. A. – YVARS, J. F. (Dir.): Història de l'art al País Valencià. II, València, Tres i Quatre, 1988, pp. 214-215.
- 18 ARASFM, Manuscrito 62-8/5.
- 19 VILAPLANA ZURITA, David: op. cit., 1988, pp. 215-216.
- 20 Por razones de tiempo y espacio no enumeramos sus retablos documentados ni estas publicaciones, algunos de los cuales recogimos en BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2003.
- 21 VILAPLANA ZURITA, David: op. cit., 1988, pp. 217-218 estudia y valora la obra.
- 22 Sobre estos dos retablos véase el reciente estudio de: GONZÁLEZ TORNELL, Pablo: <<Leonardo Julio Capuz y los retablos de la Cueva Santa en Altura y del Convento de la Puridad de Valencia>>, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, LXXVIII, julio-diciembre 2002, pp. 499-517.
- 23 ARASFM, Manuscrito 62-8/5.
- 24 BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: Arquitectura barroca valenciana. Valencia, Bancaixa, 1993, p. 86.
- 25 Sobre él véase: BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2003, pp. 357-360.
- 26 Véase BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: op. cit., 2003, pp. 204-205 y la bibliografía allí citada.
- 27 VILAPLANA ZURITA, David: op. cit., 1988, pp. 223-224.
- 28 BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: op. cit., 2003, pp. 111-112.
- 29 BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano. Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1987, p. 66.
- 30 Sobre éste retablo véase ARCNINIEGA GARCÍA, Luis: op. cit., 2001, pp. 133 y siguientes.
- 31 BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, p. 101.
- 32 Ibídem, pp. 89-92.
- 33 BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, pp. 183 y ss.
- 34 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, legajo 67-B, 128.

Imágenes



Figura 1: Retablo mayor. Iglesia del Colegio del Patriarca. Valencia



Figura 2: Retablo de la Cueva Santa, Altura.



Figura 1: Altar transparente de Nuestra Señora del Milagro, Cocentaina.



Figura 4: Retablo Mayor, Iglesia del Monasterio de San Miguel de los Reyes, Valencia.