



BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA

Tomo LXXV • Enero-Diciembre 2000 • Cuad. I-II-III-IV

La polémica en torno al retablo mayor de la iglesia de Santa María de Castellón de Leonardo Julio Capuz

A finales del siglo XVII la parroquia de Santa María de Castellón, como la mayoría de los templos góticos valencianos, fue objeto de una remodelación casi total, la nave del templo se ordenó a la clásica con un peculiar orden salomónico y con posterioridad se acometió la construcción de un nuevo retablo mayor encargado a Leonardo Julio Capuz. En la construcción de este retablo a partir de 1693 y en la posterior crítica de éste a partir de 1704, confluyen muchas de las tendencias que gravitan en la cultura arquitectónica valenciana en el quicio de los siglos XVII y XVIII. Desaparecidos la remodelación y el retablo barrocos con la remodelación del templo por Vicente Martí Salazar en el siglo XIX y demolido el templo en 1936, estos testimonios son una manera de recuperar una imagen ya perdida¹.

LA REMODELACIÓN DEL PRESBITERIO

La iglesia de Santa María de Castellón respondía a los cánones propios de una iglesia parroquial del gótico mediterráneo, constaba de una amplia nave de cinco tramos con capillas laterales entre contrafuertes, un gran ábside pentagonal con dos

1. Al margen de las descripciones anteriores a su eliminación, la imagen del revestimiento barroco se puede conocer a través de un dibujo realizado por el arquitecto Vicente Martí en 1869 reproducido por VILAPLANA ZURITA, D., «El arquitecto Vicente Martí y su proyecto neogótico para la catedral de Castellón», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (en adelante B.S.C.C.), LXVI, 1990, pp. 345-355. El retablo que Martí diseñó para sustituir al de Capuz en BÉRCHEZ, J. y CORELL, V., *Catálogo de diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia. 1768-1846*. Valencia, 1981, p. 29.

capillas a los lados y una capilla o absidiolo en el centro². Durante el siglo XVII como otros templos similares tuvo que transformarse para adecuar su interior a las necesidades litúrgicas de la Contrarreforma, que además de insistir en la creación de capillas de comunión supusieron la revalorización del ámbito del presbiterio y el altar mayor, donde debía colocarse el tabernáculo eucarístico, en un espacio de amplias dimensiones perfectamente visible por los fieles aunque separado de éstos³. Estas directrices afectaron a toda la arquitectura religiosa del mundo católico y fueron los obispos los encargados de procurar que los edificios de su diócesis se adaptasen a las nuevas necesidades. Los obispos de Tortosa en sus visitas pastorales insistieron una y otra vez en la visita del sagrario, ordenaron la construcción y dorado de nuevos retablos mayores y prefirieron que los coros se situasen en una posición elevada a los pies del templo para evitar la estrechez de los presbiterios que fueron separados de los fieles a través de cancelas.

En el altar mayor de la iglesia de Santa María se situaba desde finales del siglo XV un retablo ejecutado por Paolo de San Leocadio, al que se habían añadido en 1584 unas puertas para cerrarlo pintadas por Vicente Requena⁴. Tras ese altar mayor y aprovechando el absidiolo central de la cabecera gótica⁵, se construyó en 1631 un sagrario, este sagrario fue decorado con una serie de lienzos realizados por Urbano Fos en 1638 y 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 y otro en el interior del sagrario⁶.

En 1685, al mismo tiempo que se estaba realizando la remodelación de la nave de la iglesia ordenándola con un monumental orden salomónico, se decidió la remodelación del presbiterio, contratándola con Lázaro Catani, «argirocopus sive

2. Sobre esta iglesia, mal conocida por haber sido derribada durante la Guerra Civil, se puede consultar, PEYRAT Y ROCA, A., *La Iglesia Mayor de Castellón de la Plana*, Castellón, 1894; SANZ DE BREMOND BLASCO, M., «La Iglesia Arciprestal de Sta. María de Castellón», *B.S.C.C.*, T. XIX, 1944, pp. 153-162, 265-272, T. XX, 1944, pp. 33-48, 222-230, T. XXI, 1945, pp. 196-204, T. XXII, 1946, pp. 424-431, T. XXIII, 1947, pp. 66-70, 137-142, 301-311; TRAVER TOMÁS, V., *Antigüedades de Castellón de la Plana: estudios histórico-monográficos*, 1958, pp. 229-249; MONSONÍS MONFORT, M., *Santa María de Castelló, una església per a un poble*, Castelló, 1997.

3. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «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*, (U.A.M.), vol. III, 1991, pp. 43-52.

4. SANCHEZ GOZALBO, A., «Iglesia de Santa María de Castellón. El Altar Mayor», *B.S.C.C.*, T. LIII-LIV, 1977-1978, pp. 144-160, 365-395, 1-29.

5. El sagrario pudo situarse en este espacio por su inusual amplitud, más que de un absidiolo se trataba de una prolongación telescópica de la capilla mayor heredera de la cabecera de la iglesia de Sant Mateu que Zaragoza considera una reinterpretación de la cabecera de la catedral de Mallorca. Sobre estos templos ver ZARAGOZÁ CATALÁN, A., *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, pp. 76-78.

6. OLUCHA MONTINS, F., «Una panoràmica de l'art a la vila de Castelló entre 1500 i 1700», *B.S.C.C.*, T. LXIV, 1988, pp. 149-188.

escultor» que ya había realizado los retablos de algunas de las capillas y algunas composturas en las capillas de la cabecera de la iglesia donde se situaba el órgano⁷. Catani debía construir un retablo que se adaptara al presbiterio reutilizando probablemente las puertas del antiguo retablo realizadas por Requena que debían completarse con estatuas permitiendo el acceso al trasagrario y construyendo un sagrario en su parte delantera. Si creemos al propio Catani, éste «no feu retaule en lo altar major de la Yglesia parrochial de dita Vila sino un adorno per a acomodar los quadros de les portes del Retaule Vell, que tot consistia en guarnicions y alguns trosos de talla per a adorno»⁸. Más que un retablo lo que debió realizar Catani fue una compostura o acomodo que adaptara el espacio del presbiterio a las nuevas necesidades litúrgicas y que relegase las viejas tablas de San Leocadio, poco atractivas a los ojos de los nuevos gustos⁹.

Esta compostura pronto debió resultar insuficiente a los ojos de la junta y comenzaron las críticas al trabajo de Catani, argumentando que no se atenía a lo capitulado, la fábrica buscó asesoramiento primero en el escultor Vicent Rovira y el dorador Gaspar Asensi, que visuraron el retablo el 19 de julio de 1690, señalando sus defectos y las posibles soluciones. La junta debió decidir que Catani no era la persona adecuada para proseguir con el proyecto y el 15 de octubre de 1691 se enviaban a Julio Capuz a Valencia las medidas para hacer las trazas de un nuevo retablo, en ese momento el retablo que se le encargaba a Capuz debía funcionar fundamentalmente como soporte de unas pinturas, pues en estas instrucciones se especifica el tamaño de siete cuadros que debían ser colocados en el retablo¹⁰.

Pero hasta dos años después no llegarán los Capuz a Castellón y sustituirán a Catani en el encargo. El 13 de mayo de 1693 Julio y Leonardo Julio Capuz valoran el trabajo realizado por Catani, al día siguiente se rescinde el contrato con éste y un día después, el 15 de mayo, se firmaban las capitulaciones del nuevo retablo con Leonardo Julio Capuz¹¹. Según el propio Catani «havent determinat la fabrica de dita

7. Lázaro Catani fue un escultor con una actividad relativamente abundante en Castellón, en 1681 ya tenía contratado el retablo para la capilla del Descendimiento de la Cruz de la iglesia parroquial y ese año contrataba con los administradores de la ermita de Sant Roc del Pla la realización del retablo mayor de esa ermita. En 1690 contrataba en San Mateo el retablo de la ermita de Nuestra Señora de los Angeles. Sobre este artífice ver OLUCHA MONTINS, F.F., *Dos siglos de actividad artística en la villa de Castellón*, Castellón, 1987, pp. 32-33.

8. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 79r-v, declaración de Catani el 11 de octubre de 1704

9. En la visita pastoral de 1686 se afirma «Visitavit altare maius et invenit que ara se esta fent de nou y que lo antich lo han llevat». Archivo Catedralicio de Tortosa, Visit. P. 55, C. 13, Visita pastoral de Severo Tomás Auter, el 16 de noviembre de 1686. Las capitulaciones del retablo de Catani en SÁNCHEZ GOZALBO, A., Art. Cit.

10. SÁNCHEZ GOZALBO, A., Art. Cit., (Doc. LXVI). Estos cuadros eran un lienzo del Salvador para el sagrario, un «quadro 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.

11. SÁNCHEZ GOZALBO, A., Art. Cit., Sánchez Gozalbo reproduce la rescisión del contrato de Catani (Doc. XLIX) y el contrato con Leonardo Julio Capuz (Doc. L).

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 Capuz»¹². Esa decisión de hacer un gran retablo «al modern» supone una remodelación completa del presbiterio donde no sólo se produce una compostura sino la introducción de una verdadera arquitectura dentro de otra arquitectura. Por las palabras de Catani se deduce que el cambio de su retablo al que finalmente se encarga a Capuz suponía el paso de un retablo donde la arquitectura se ponía al servicio de las pinturas de Vicente Requena a otro donde el protagonismo iba a pasar a la arquitectura, un retaule «al modern».

La remodelación del presbiterio y el retablo mayor encargado a Capuz responde a las mismas necesidades que se acometieron desde diferentes presupuestos estilísticos en la remodelación del presbiterio de la catedral de Valencia, la de la catedral de Segorbe, la que se estaba realizando en la arciprestal morellana o la que se intentaría hacer en la catedral de Tortosa. Se combinan en todas estas iniciativas la necesidad de adaptarse a las nuevas directrices litúrgicas con la búsqueda magnificencia del culto centrada en el altar mayor siempre presidido por la luz de las velas que debe adecuarse a los nuevos presupuestos estéticos.

EL RETABLO DE LEONARDO JULIO CAPUZ

El 15 de mayo de 1693 Leonardo Julio Capuz contratava la construcción del nuevo retablo, que debía entregar terminado en el plazo de dos años y por el que debía cobrar 2.100 libras. La obra fue adjudicada al escultor valenciano sin mediar el trámite de la subasta «...el motiu, que tingué dita fabrica pera donar dit Retaule ab dit preu, y sens preseir les solemnitats, que van referides, fonch perque en lo dit Leonardo Capuz concurren les calitats de gran arquitecte, escultor y tallista y per haver fet aquell la planta, trasa y capitols del dit Retaule, per les quals causes la obra, y sa eixecucio, seria ab la perfeccio corresponent a la habilitat y pericia del dit Capuz, y la fabrica conseguiria el desempeñe, que solicitava en la Arquitectura, escultura y talla del dit Retaule...»¹³.

Leonardo Julio Capuz era sin duda una de las personas más indicadas para acometer una obra como ésta¹⁴, la junta insiste en sus cualidades de arquitecto, escul-

12. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 79r-v, declaración de Catani el 11 de octubre de 1704.

13. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 139.

14. Sobre Capuz (1660-1731) véase la monografía de IGUAL UBEDA, A., *Leonardo Julio Capuz, escultor valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1953. Leonardo Julio Capuz se formó como escultor en el taller de su padre, Julio Capuz, junto a sus hermanos, Francisco y Raimundo y a Manuel y Francisco Vergara. Entre sus obras se encuentran diversas imágenes para el retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé de Valencia (1683), el retablo mayor de la iglesia parroquial de Burjassot (1683), imágenes para el retablo mayor de la parroquial de Benigànim (1690) y los casalicios del pretil del Turia en Valencia (1692), el retablo de la iglesia de la Puridad (1691), el retablo de la Cueva Santa en Altura (1695), parte de la portada de la iglesia del convento del Carmen de Valencia (1697), intervenciones diversas

tor y tallista y destaca que ha sido el propio Capuz el que ha realizado las trazas del retablo, lo que se supone una garantía a la hora de la ejecución¹⁵. La junta de fábrica necesitaba de un artífice de prestigio como Capuz que estaba realizando en ese momento gran número de encargos en la ciudad de Valencia, en la que siempre tendía a mirarse la modesta villa como si de un espejo se tratase.

El retablo construido por Capuz debía ser un retablo a modo de cascarón, de gran concavidad, presidido por seis columnas salomónicas «entreligassadas de unos cogllos de tallas» situadas en torno al sagrario. Sobre el sagrario debía situarse un nicho con la posibilidad de abrirse para hacer un transparente sobre el que se debía colocar el lienzo del Salvador que mediante un mecanismo podía subir y bajar. Sobre este primer cuerpo se situaba un cascarón con lunetos por arista en cada uno de los lados del ochavo confluyendo en una clave central.

A pesar de la confianza suscitada por Capuz en la fábrica, ésta se había reservado el derecho de hacer visurar el retablo por otro experto y el uno de agosto del mismo año de 1693, sólo tres meses después de firmarse el contrato, Francisco Rubio, escultor natural de Mora, en Aragón, hacía una relación sobre el proyecto de Capuz en la que advertía «que si al cascaró no se li dava tanta profunditat, es descobriria millor pels costats de la yglesia» y que «en lloch dels tres pardals que mostrava la trasa en cada coluna es posasen quatre chics enllasats en al talla, ab diferents postures, y que foren de sot relieve»¹⁶.

No sabemos si la opinión de Rubio fue tenida en cuenta, pero Capuz empezó la construcción del retablo y después de haber realizado el primer cuerpo, el 22 de febrero de 1695 la fábrica y el escultor firmaban una modificación del contrato en el que Capuz «imposà a dits elets que estaria 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». La fábrica aceptó las modificaciones en la traza propuestas por Capuz valorándolas como mejoras en 330 libras¹⁷. Es difícil valorar el alcance de estas modificaciones pero probablemente estaban encaminadas a

en la iglesia de los Santos Juanes (1696), el presbiterio de la iglesia del Salvador (1702), el retablo mayor para el convento de las capuchinas de Valencia, diversas esculturas para la ermita de la Virgen de la Soledad (1715) y los casalicos del puente de la Trinidad (1722).

15. Algunos años después, 1721, y en un ámbito geográfico diferente, el madrileño, Joseph de Churrigura señalaba en una carta a Teodoro Ardemans la importancia de que los retablos fueran ejecutados por la misma persona que los había trazado, «executandolas el que las dispuso se mejoran y executándolas otro no suele entenderlas ni pueden llegar nunca a su perfección aunque las entienda», «son pocos los que se hallan con la destreza del dibuxar para la perfecta execución de la escultura y ornatos, y la ynteligencia en las mathematicas para proporcionar y ajustar las partres con su todo el buen gusto para la colocación de ellas...». 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*, 35, 1962, pp. 21-49.

16. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, pp. 1v, 20r.

17. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, pp. 2r, 21r.

hacer que el retablo se integrase perfectamente con la remodelación de la nave, el arco toral del segundo cuerpo podía ser un arco como el que se sitúa en la embocadura del retablo de iglesia de Adzaneta (Castellón), construido también por entonces contribuyendo a configurar el presbiterio como la escena de un teatro.

Capuz continuó con la obra del retablo que estaba terminada en 1697. El dos de noviembre de ese año Joseph Cuevas por parte de la junta y Dionis Molins por parte de Capuz realizaban la visura del retablo terminado, detectando diversas mejoras, entre ellas «haver mudado la planta en los resaltes, movimientos de resaltes, y rompimientos de molduras»¹⁸. Capuz abandonaba de esa manera Castellón para encargarse de otra obra que entonces contrataba, la fachada de la iglesia de la iglesia del convento del Carmen de Valencia¹⁹.

EL PLEITO CONTRA LEONARDO JULIO CAPUZ

En principio los clientes no plantearon objeciones y el retablo quedó sin dorarse a la espera de que la fábrica reuniese el dinero necesario para ello. Pero siete años después de la conclusión del retablo los administradores emprenden un pleito contra Capuz solicitando una segunda visura ya que «de cosa de un any a esta part en poca diferencia an ohyt a molts mestres escultors, y a altres persones que tenen coneiximent en semblants fabriques que dit Julio Capuz, no ha seguit ni se ha conformat en los Capitols, planta y trasa de dita obra, ...en algunos coses que posà sens consentiment de dits elets que servixen per a llevar el que no es vecha be dels costats el cascaró, cosa que fa mes imperfecta la dita obra...»²⁰.

¿Quiénes eran esos expertos que habían hecho cambiar de opinión a la administración? Podemos afirmar con seguridad que uno de ellos era Eugenio Guilló, pintor que fue nombrado por la fábrica como experto en la segunda visura que se

18. Relación que hacen Joseph Cuevas y Dionis Molins escultores de la ciudad de Valencia..., 2-11-1697, A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, pp. 23r-24r. Entre las mejoras se citan también «dos niños que ha hecho en las dos cartelas bajo las columnas de en medio en el pedestal», «el Ave Fenix que ha puesto en el remate del Sagrario» o «un trono de serafines, para bajo el viril (...) pero que le haya de rebaxar lo que a los señores electos pareciere para que el transparente se vea mejor, y que haya de poner el ara encaxada dentro del trono».

19. Sobre esta obra véase LÓPEZ AZORÍN, M.J., «Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia (1597-1726)», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVII, Valencia, 1996, pp. 94-97.

20. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 3r. *Procés del Dr. Joseph Castellet pbro. Vicari perpetuo y fabriquer major de la Igla. Parroquial de Castelló de la Plana y lo fabriquer major secular de la mateixa, con Leonardo Julio Capuz, escultor*. Este pleito, del que hemos extraído la mayor parte de la documentación de este artículo, ya fue conocido por Sánchez Gozalbo, que publicó las capitulaciones del retablo de Leonardo Julio Capuz que no se encontraban en el Archivo Municipal de Castellón.

solicitaba con este pleito²¹. Eugenio Guilló era un fresquista especializado en la representación de arquitecturas fingidas, había realizado una incursión en la arquitectura trazando la portada de la arciprestal de Vinaroz y en ese momento se hallaba instalado en la villa para pintar al fresco la capilla del Rosario de la iglesia del convento de dominicos. Posiblemente Guilló fue solicitado como dorador, oficio que también ejercía habitualmente, para la finalización del retablo, y debió ser entonces cuando apuntara algunos defectos en el trabajo de Capuz²².

El 12 de septiembre de 1704, la administración nombraba experto para la visura a Eugenio Guilló y Leonardo Julio Capuz hacía lo mismo con Dionís Molins, pero de forma simultánea, la junta de fábrica rechazó a Molins por haber realizado ya la primera visura del retablo y Leonardo Julio Capuz rechazó a Eugenio Guilló por tratarse de un pintor²³. Rechazados Guilló y Molins son nombrados los nuevos expertos, Tomás Vergara por parte de Capuz y Lázaro Catani por parte de la fábrica, declarando ambos el 11 de octubre de 1704. Dada la divergencia de las opiniones de ambos se solicitó la opinión de un tercer experto, nombrándose el 28 de noviembre de 1704 a Vicent Dolz, escultor de la villa de Morella, que examinó el retablo algunos meses después, el 14 de febrero de 1705.

De los dictámenes de estos tres escultores, pero sobre todo de las preguntas planteadas por cada una de las partes, especialmente por la de Capuz, se puede extraer y comprender una parte importante de los problemas que planteaban construcciones como ésta y de las coordinadas en que se movía la arquitectura valenciana del momento. La enjundia del problema se pondrá de manifiesto con la conclusión de Vicent Dolz al afirmar, «la fabrica de dit retaule en lo que toca a les alsades de pedestals, de cornises, columnes y rebanchs esta segons regles de arquitectura, pero en quant al planteo no esta conforme devia estar per a la hermosura de la obra,

21. A.R.V., Procesos, parte 3ª, p. 61r. «desijant la referida administracio de la fabrica que es visure lo referit retaule, si per raho de haver nomenat lo sindich y procurador de dita fabrica en expert per part de dita fabrica a Eugeni Guillo Pintor al pnt. pareguera es devia nomenar a altra persona en expert que fora de la profesio escultor y no pintor...».

22. Eugenio Guilló comenzó trabajando con su hermano Vicente Guilló, y ambos son conocidos por su trabajo como fresquistas representando arquitecturas fingidas en la zona de Castellón, especialmente en la ermita de San Pablo de Albocácer, su fama llegó hasta la ciudad de Valencia donde realizaron la pintura del presbiterio de la capilla de comunión de la iglesia de los Santos Juanes antes de ser contratados para pintar toda la iglesia en la que sólo realizaron los lunetos antes de ser sustituidos por Palomino. Muerto Vicente, Eugenio continuó trabajando como fresquista en lugares como la capilla del Rosario del convento de Predicadores de Castellón o la ermita de la Fuente de la Salud de Traiguera. Parece que Eugenio trazó la portada de la iglesia arciprestal de Vinaroz, y Bérchez les atribuye un papel importante como precursores en sus arquitecturas fingidas de recursos que luego se plasmarían en la arquitectura construida. Sobre estos pintores ver GÓMEZ SANJUÁN, J.A., «Vicente Guilló Barceló, pintor», *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 31-32, 1990, pp. 49-60, 79-84 y BÉRCHÉZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, València, 1993, pp. 66-72.

23. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, pp. 44-51. Ver nota 21.

perque tapa a la vista la major part de ella»²⁴. Evidentemente el problema no es la utilización de los órdenes sino la disposición del retablo, no el alzado sino la planta. Para Capuz el retablo también es un problema estrictamente arquitectónico cuando defiende el trabajo realizado por él afirmando que «en les fabriques de qualsevol retaule y mes sent pera el Altar Machor de una yglesia que es considera per lo regular de gran boato y manitut no sols es estimable y paga lo material de eixecutar la obra conuenguda, sino tambe la disposicio y colocasio de aquella»²⁵.

LA ESTRECHEZ DEL PRESBITERIO

La administración acusa a Capuz «...de haver mudat la planta, y posat les columnes de enmig en lo puesto hon se troben al present, ha llevat al Poble la vista del Retaule en lo cos de dins, y Cascaró, y además de ser fealdat de aquells, ha quedat lo presbyteri molt estret, y angustiat, lo que no haguera succehit, si el dit Capuz hagues executat la dita planta»²⁶.

«Les columnes de enmig» a las que se refiere la junta eran las columnas que se correspondían con el arco toral, a pesar de no conocer el retablo excepto por estos testimonios no podemos por menos de compararlo con estructuras realizadas por la misma época por Churriguera y las concebidas años después por Balbás en Sevilla o México, todas ellas estrechamente relacionadas con las conocidas sistematizaciones absidiales de Andrea Pozzo que se estaban elaborando en fechas casi coetáneas a la realización de este retablo²⁷. Capuz concibió su retablo como un inmenso cascarón sostenido por columnas salomónicas y precedido por un gran arco toral bajo el que debió colocar dos columnas a modo de «frons scenae» que desataron las iras de sus críticos pues impedían la visión lateral. Aunque es difícil precisar el aspecto de un retablo que no se ha conservado es evidente que tanto las sistematizaciones absidiales de Pozzo como los retablos de Balbás habrían sido susceptibles de recibir las mismas críticas que se hacían al retablo de Capuz. La colocación de las columnas salomónicas en la embocadura del presbiterio y el gran arco abocinado de la parte superior no harían sino acentuar el carácter del templo como ámbito del teatro sacro y poner de manifiesto el papel del retablo como una gran escenografía, empeño común de la cultura del barroco en lugares y fechas

24. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 117r.

25. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 131r.

26. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 139r.

27. BONET CORREA, A., «Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. Jose de Churriguera y Juan de Villanueva, padre», *Archivo Español de Arte*, 35, 1962, pp. 21-49. Sobre la repercusión de los modelos de Pozzo en Gerónimo Balbás ver BÉRCHEZ GÓMEZ, J., «Sobre la obra de Gerónimo Balbás en Nueva España. Ecos de Pozzo y Rubens», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XLVIII-IL, 1992, pp. 7-29.

muy diferentes y con muy variada fortuna. Hay que recordar que la remodelación del presbiterio no era sino la culminación de la remodelación total del templo en la cual la columna salomónica había hecho una orgullosa e inusual aparición ordenando todo el conjunto de la nave con una voluntad también cercana a la escenografía.

La acusación de la junta de haber disminuido el espacio del presbiterio es completamente rechazada por Capuz que afirma que cuando llegó a Castellón se encontró con un retablo con el cual «no hiavia casi presbyteri» y que con su retablo «no sols se feu molt mes profundo del que hi havia sino que encara deixá ab la industria y art presbyteri capas que abans no hi avia ni pogueren alcansar molts altres mestres que concurríen per a lo dit efecte de veure com se havia de guañar presbyteri»²⁸. Indudablemente la necesidad de un presbiterio más amplio debía ser una de las exigencias de los administradores y una de las preocupaciones que asistían a estas remodelaciones que se nos presentan así no solamente con un afán decorativo sino también de modificación espacial.

Probablemente esa necesidad de un presbiterio amplio se debía a que allí se situaban el coro y allí también ocupaban su lugar en las celebraciones las autoridades civiles de la villa. La coexistencia de los estamentos civiles y eclesiástico en el presbiterio de los templos venía siendo un problema en iglesias como la arciprestal morellana y sabemos que aunque por entonces ya venían siendo habituales los coros altos situados a los pies de los templos, gran parte de las parroquias valencianas continuaban colocando el coro en la cabecera con los consiguientes problemas de espacio y de preeminencias que esto originaba²⁹.

ARQUITECTURA VERSUS ESCULTURA

Como ya hemos apuntado, es precisamente en algunas de las preguntas planteadas por Capuz más que en las respuestas ofrecidas por Dolz o Catani, donde se traslucen gran parte de los problemas o ambigüedades que jalonan la actividad arquitectónica en esta etapa.

Capuz en primer lugar pretende aclarar la noción de arquitectura que se está poniendo en cuestión a la hora de evaluar este retablo, sin duda pensando en que la persona que había instigado el pleito era Eugenio Guilló, un pintor. Preguntados por

28. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 131r.

29. Los coros seguían situados en los presbiterios en iglesias que por entonces se construían como las de Adzaneta, Albocàsser, Onda, Traiguera o La Jana. Aún en 1761 el obispo de Tortosa Luis García Mañero señalaba «*ser muy comun en las yglesias de ese Reino de Valª estar los Coros, donde los cleros celebran los divinos oficios, dentro los presbiterios, y las sillas de los residentes puestas de tal forma que sentados en ellas, dan la espalda al pueblo*», A.H.E.M., Libro de determinaciones y resoluciones capitulares de 1757 en adelante, Capítulo de 19 de diciembre de 1761, s/p.

30. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 71v.

la definición de arquitectura, Catani responde que arquitectura es «un adorn y fortificacio de la obra, lo que dix saber per ser Mestre de escultura, y ser de su pericia»³⁰, más imprecisa aún es la respuesta de Vicent Dolz afirmando que arquitectura «es una cosa posada y eixecutada en art, y agradable a la vista, lo que dix saber el relant per haver vist, llegit en diferents llibres, que tracten y expliquen la arquitectura»³¹. Indudablemente en este momento la arquitectura se encuentra en manos de aquellos que desde la mentalidad a cadémica se denominará escultores, Catani dice saber lo que es arquitectura porque es escultor, en cuanto a Dolz cuando sea preguntado sobre su calidad de maestro afirmará que «no es mestre examinat en la present Ciutat, ni en altra part alguna, mes no per ço deixa de tenir intelligensia en la escultura, y arquitectura y talla, y que estes facultats per ser arts no es necessita de examen ni de magisteri, sino de estudi»³², estaríamos casi tentados de afirmar que lo que hace Dolz es proclamar la liberalidad de su oficio, una liberalidad que en ese momento era reconocida más fácilmente a la escultura que a la arquitectura. Al margen del interés de la afirmación de Dolz para entender el desarrollo de la arquitectura en lugares alejados de los grandes centros urbanos donde los órganos gremiales carecían de poder, es interesante observar con qué claridad se considera a la escultura, arquitectura y talla como parte de un mismo sistema de estudio que dominan los escultores.

No se plantea en este caso un debate entre «arquitectos profesionales y arquitectos artistas» como se había planteado años antes en el medio madrileño³³, todos los artifices que declaran, y lo mismo podríamos decir en el caso de Eugenio Guilló, son «arquitectos artistas», si aceptamos ese término como apto para pintores y escultores capaces de trazar. Pero sí se ha excluido expresamente del debate a su iniciador, Eugenio Guilló, por tratarse de un pintor, no se discute la capacidad de un escultor para trazar un retablo, que se considera trabajo de su competencia, pero sí la de un pintor para opinar sobre ese retablo.

No hay que olvidar que a Eugenio Guilló se le atribuye la traza de la portada de la iglesia arciprestal de Vinaroz y que Leonardo Julio Capuz era capaz de suministrar las plantillas a los canteros para la construcción de la fachada de la iglesia del convento del Carmen de Valencia, eran por tanto en ese momento los pintores y escultores en la mayoría de los casos quienes protagonizaban los principales debates en torno al hecho arquitectónico. No está de más señalar como aún en 1753 al fundarse la Academia de Santa Bárbara en Valencia la enseñanza de la arquitec-

31. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355 p. 108v, declaración de Vicent Dols el 14 de febrero de 1705.

32. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355 p. 117v.

33. BLASCO ESQUIVIAS, B., «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, Historia del Arte, T. IV, 1991, pp. 159-194; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «L'architecture baroque espagnole vue á travers du débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, 1985, pp. 41-51.

tura estaba a cargo de pintores experimentados en perspectivas y arquitecturas fingidas como podía ser Eugenio Guilló y escultores retablistas como podía serlo Capuz. En palabras de Bérchez, «pintores y escultores principalmente, a través del estudio del natural y de la perspectiva, imprimen un sesgo culto y de tono cosmopolita al barroco de raigambre local, castizo, adquiriendo un protagonismo artístico que alcanza a la arquitectura, en particular al diseño de portadas, trazas de retablos o invenciones del adorno arquitectónico en general»³⁴, esa situación, que caracterizaba parte del quehacer arquitectónico de mediados de siglo tenía su raíz en situaciones como las protagonizadas medio siglo antes por Leonardo Julio Capuz o incluso Eugenio Guilló.

¿DESDE QUÉ LUGAR DEBE MIRARSE UN RETABLO?

La otra objeción que hace la fábrica es que se ha hurtado al pueblo la vista del interior del retablo, por ello la fábrica afirma que «es precis el haverse de llevar les dites columnes y els niños, que sustenten aquelles y en son lloch fer altra obra, per a que de este modo es guañe presbyteri, y lo Poble tinga el Consuelo de veure tota la obra de dit Retaule y Cascaró»³⁵. Como ya hemos apuntado la amplitud y visibilidad del presbiterio era una de las necesidades marcadas por el Concilio de Trento, los pleitos surgidos en torno a esta visibilidad no son nuevos y en ese sentido conocemos la polémica suscitada en la parroquia de San Martín de Régil (Guipúzcoa) en 1612 con motivo de la construcción de unas escaleras en el presbiterio para elevar el altar mayor. Era necesario que el retablo fuera perfectamente visible por los fieles y si en el caso de Régil lo que se cuestiona es la altura a la que debe estar situado el retablo para poder ser contemplado por los fieles³⁶, en Castellón se plantea que el retablo no podía verse bien desde los lados. En un ámbito tan alejado como el novohispano y en un marco arquitectónico tan diferente como el de la catedral de Méjico se proponía en 1667 la colocación del tabernáculo en el centro del crucero desplazando el coro «para que igualmente se pudiesen gozar los oficios desde todo el ámbito de tan gran templo eclesiástico» y al año siguiente la junta de expertos señalaba que la planta estaba «dispuesta de suerte que se goza igualmente de todas partes»³⁷.

34. BÉRCHEZ, J., *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. I.V.E.I., Valencia, 1987.

35. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 140v.

36. Sobre este pleito ver AZANZA LÓPEZ, J.J., «La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)», *Ondare*, 19, 2000, 277-291.

37. Citado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 48-49, 1992, pp. 287-301.

Fue la objeción a la visibilidad del retablo la que determinó que Capuz plantease a los expertos una pregunta que consideramos clave para comprender las coordenadas en que se movía la cultura del periodo, desde qué lugar debe mirarse un retablo. Hubiera sido muy interesante que hubiera sido Eugenio Guilló el que respondiera a esta pregunta, y probablemente fue formulada pensando en él. Pero una vez más es mucho más audaz la pregunta planteada por Capuz que las respuestas ofrecidas por Dolz y Catani.

Lázaro Catani responde que «el puesto en que se ha de posar pera mirar y veure aquell es en esta forma, ço es, pera veure lo que esta mes baix de la obra se ha de posar lo artifice al peu de aquell, y pera veure la obra que esta alta se ha de posar en distansia proporsionada, de ahon puga persivir, y discernir cada cosa per a poder fer juhy si esta segons art»³⁸. Por otro lado Vicente Dolz afirma que «per a veure lo tot de un retaule se deu posar en lo mig de la Yglesia per a desde alli veure si ya alguna cosa que li done en rostro, y respecte de la magnitud y gordaria de la talla y escultura ha de fer lo relieve conforme en lo puesto que es troba, si alta de bon bulto, si baixa no necesita de tant relieve...que es proporcione la una en la altra, pero per a la visura deu lo artifice palmejarla tota... y saber algunes regles de prespectiva»³⁹.

Las respuestas tanto de Catani como de Dolz parecen presumir que la pregunta de Capuz se refiere a desde qué punto se debe mirar un retablo para visurarlo como experto, sin embargo desde nuestro punto de vista lo que cuestionaba Capuz era desde qué punto debe mirar un retablo el fiel que penetra en el templo y es el arma con la que se pretende defender de las acusaciones de que su retablo no puede ser admirado desde los lados.

Parece claro que la fábrica protestaba porque las columnas de los extremos impedían la visión del retablo desde los lados de la iglesia, Capuz, irónicamente, plantea la pregunta de desde dónde se debe mirar un retablo. Parece traslucirse que el retablo planteado por Capuz debe mirarse de frente para poder apreciarse en su integridad, mientras que la fábrica, es decir, Guilló, plantea la posibilidad de mirar el retablo desde los lados.

Leonardo Julio Capuz y Eugenio Guilló habían coincidido años antes en la remodelación de la iglesia de los Santos Juanes en Valencia y probablemente sea su relación previa la que explique en parte el encono de las acusaciones a Capuz y la velada ironía que se trasluce de la defensa de éste. Los Guilló abandonaron la decoración pictórica del templo después del duro dictamen de Palomino y Eugenio

38. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 78.

39. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 117r.

Guilló debía sin duda sentirse dolido por aquellas acusaciones y receloso frente a los artistas que allí trabajaban⁴⁰.

Pero lo que nos interesa es si esta más que probable enemistad personal escondía también una divergencia en la concepción de la arquitectura y volvemos entonces al lugar desde el cual debe mirarse el retablo. La fábrica de la iglesia, creemos que haciéndose eco de las opiniones de Guilló, había censurado «el que no es vecha be dels costats el cascaró», objeción que ya había sido planteada por Francisco Rubio afirmando «que si al cascaró no se li dava tanta profunditat, es descobriria millor pels costats de la yglesia». Parece que tanto Rubio como la fábrica defendían la posibilidad de una visión lateral del retablo que parece no había sido tenida en cuenta por Capuz.

Años antes Palomino, al censurar lo pintado por los Guilló en Santos Juanes afirmaba «...como cada luneto es preciso que tenga punto diferente, aviendo elevaciones semejantes, y mirada toda la obra desde el punto principal del todo (como previene la idea, y es forzoso para todo el tramo superior) hace notable disonancia, pareciendo que se buelvan, y trastornan las columnas, y las demás líneas concurrentes de los lunetos que se hallan distantes del medio, no pudiendo concurrir a el punto principal del todo, por cuya causa se deven escusar semejantes cosas»⁴¹. Según este dictamen para Palomino la obra debía diseñarse para mirarse desde un punto principal, cosa que no habían cumplido los Guilló diseñando cada luneto desde un punto de vista diferente.

Pero aún tenemos otra opinión más que interesante sobre el punto de vista desde el que debía ser admirada una obra, la de Conrad Rodulf a propósito de su proyecto para la fachada de la Catedral de Valencia fechado en 1701, el alemán afirmaba que «a sido el primero en ajustarse al sitio que da de sí la Cortedad y Estrechez del puesto, y para ganar en el poco terreno, dandole a la fabrica, no solo fortaleza, sino tambien Ermosura, le a parecido ensancharla por los lados para que mirando la fabrica del punto sentrico, llenase los Espacios de la vista»⁴².

Pero la aceptación del proyecto de Rodulf tampoco fue unánime y respecto a su traza se hicieron objeciones similares a las realizadas al proyecto de Capuz. Como es sabido el proyecto de Rodulf desbancó a otros presentados por Juan Bautista

40. Sobre las distintas maneras de enfocar el fenómeno barroco en esta iglesia ver BERCHEZ, J., «Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia», A.A.V., 1982, pp. 48-53; BERCHEZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, València, 1993, pp. 68-78; GAVARA PRIOR, J.J., «Iglesia Parroquial de los Santos Juanes (Valencia)», *Valencia. Arquitectura religiosa*, Valencia, 1995, pp. 76-88; sobre las circunstancias que rodearon la llegada de Palomino a Valencia VILAPLANA, D.: *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1996, p. 40.

41. BORRULLÉ Y VILANOVA, X., «La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino», A.A.V., 2, 1915, pp. 51-58.

42. Documento reproducido por PINGARRON, F., *La Frontera Barroca de la Catedral de Valencia (Proyectos de l'obra i proces de construccio, 1701-1772)*, València, 1998, pp. 85-86.

Pérez y Francisco Padilla. El hijo de primero, el presbítero Juan Pérez, defendió el modelo de su padre aduciendo que «por qualquier parte que entre a verse se halla un edificio difinido», explicitando cual era la apariencia del edificio dependiendo de la calle desde la cual accedieramos, se dice también que «en aquel puesto se ha de esviar de que quede enterrada la fabrica...todo lo que queda adentro la planta haze sean agrios y menos agradables los cuerpos y miembros del edificio, formando aquéllos ángulos acutos y mixtos, perdiéndose mucha parte de la architectura»⁴³. El mismo Juan Pérez atacaba el proyecto de Rodulf argumentando que «las salidas que hacen los empilastrados y columnas principales esconden más de la mitad de los entrecolumnios laterales, privándoles a la vista el gozar de aquellas partes laterales de la portalada»⁴⁴.

Aunque la naturaleza de los proyectos es esencialmente diferente, pues Capuz había planteado un retablo que debía acomodarse a un ábside y Rodulf una fachada, ambos tienen en común la estrechez y lo reducido del espacio, la planta movida en el caso del retablo venía dada por tener que acomodarse a la superficie poligonal del ábside, en el caso de la fachada de Rodulf es una solución original inédita hasta ese momento en España. Rodulf convierte hasta cierto punto su fachada en un ábside que pondría fin a la estrecha calle que daba acceso al templo. La obra de Rodulf, como la de Capuz, no estaba concebida para ser vista lateralmente, lo cual ha resultado especialmente evidente en el caso de la fachada al quedar descubierta por la supresión de la calle que le daba acceso.

En el margen de tiempo que va desde la concepción de este retablo hasta la crítica establecida con este pleito se han producido en Valencia las cesuras que marcan la entrada de un barroco de raigambre cosmopolita, la reforma de la iglesia de los Santos Juanes en sus diferentes vertientes y la fachada barroca de la Catedral. Nos inclinamos a pensar que Capuz no fue ajeno a la creación del clima favorable que permitió la recepción de estos modos de hacer en Valencia. Bérchez señaló en

43. «...por qualquier parte que entre a verse se halla un edificio difinido. Explico más: si entra en la plaça por parte de los Campaneros se descubre una portada finida y acompañada de buen gusto desde la Basis asta su difinición sin faltar a la correspondencia de la buena simetría, tanto en la parte como en el todo. Y si entra por la calle de los Bordadores descubre la mesma portalada correspondida. Y si entra por la calle de Zaragoza se descubren sin perderse nada tres portas correspondidas en planta que azen un compuesto de tres en una y una en tres con grande armonía...». *Explicación del modelo que ha hecho Juan Pérez Castiel, maestro de Architectura, de las obras del muy Illustre Cabildo; hecha y firmada por su Hijo Mosén Juan Perez, Presbítero, de la fachada de la puerta principal de la Yglesia*. Recogido en PINGARRÓN, F., *Op. Cit.*, pp. 87-89.

44. La declaración continúa «Adviértase que los quatro nichos se esconden en esta forma: si la visual se pone a la salida o entrada del templo se esconden los dos nichos que están mediatos a los ángulos de las puertas. Y si se pone la visual en la plaça al sentro o línea meridiana de la portada se esconden in totum los dos nichosj principales y mucha más parte de las paredes,...». *Reparos y notas advertidas por Mosén Juan Peres Castiel, presbítero, hechas respeto los modelos en la architectura del Romano y el Maestro Fransisco Padilla*. Recogido en PINGARRÓN, F., *Op. Cit.*, pp. 90-93.

su momento como algunos de los recursos desarrollados en la fachada de la catedral habían tenido un anticipo en el edículo que alberga el reloj de la fachada del mercado de la iglesia de los Santos Juanes, según Orellana Leonardo Julio Capuz «estuvo encargado de la obra, fachada y campanil o reloj de dicha Iglesia»⁴⁵. También fue Bérchez el que posteriormente señaló el tratamiento oblicuo de las portadas laterales de esta fachada, también atribuidas a Capuz, que permiten una corregida visión ortogonal observando la fachada desde el punto principal⁴⁶.

Tanto el planteamiento de Capuz de la existencia de un único punto de vista correcto desde el que debe apreciarse un retablo como las posturas de Rubio, Guilló o Juan Pérez defendiendo la posibilidad de una visión desde los laterales son sintomáticas del momento cultural que vivía la arquitectura valenciana. Las pinturas de los Guilló en los lunetos de la iglesia de los Santos Juanes estaban diseñadas desde un punto de vista diferente cada una, por lo que necesariamente la visión del resto siempre se producía deformada. Mientras que Capuz buscaba un lugar desde el que se produjera una visión ortogonal, Guilló, Rubio o Juan Pérez se planteaban la observación desde diferentes puntos de vista.

La perspectiva tenía un lugar importante en la formación de pintores, arquitectos y escultores, sabemos que a su muerte Guilló poseía «libros de pinturas de la historia de la Escritura», «estampas de París, Roma e Italia» y dibujos «así de historia, como de arquitectura y perspectiva». Antes de las aportaciones de Pozzo y Bibiena recogidas en parte por Palomino en 1715 la guía para la enseñanza de la perspectiva en España era el tratado de perspectiva de Vignola⁴⁷. Pero dejando de lado una cultura libresca que difícilmente podemos adivinar en estos artífices deberíamos atender más a la cultura visual de la que formaban parte donde a medio camino entre el juego y el detalle culto una y otra vez la arquitectura había venido preocupándose por la permanencia o movilidad del espectador, del fiel, en el recito del templo, desde las ventanas oblicuas, «chanfrantes ópticos» de Baldomar a me-

45. BERCHEZ, J., Art. Cit. Este campanil debía sustituir al reloj realizado por Vicente Guilló, que en 1693 había cobrado 30 doblones por su trabajo en la capilla de la comunión de la iglesia de los Santos Juanes «y per lo dibuix per lo rellonge que ha fet y pintat en una paret de dita esglesa parroquial per la part de fora que es veu del Mercat». No está claro si lo que pintó Guilló fue un dibujo de perspectiva para acompañar el reloj o una traza del campanil que sería sustituida por el de Capuz.

46. BÉRCHEZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Bancaixa, Valencia, 1993, p. 76.

47. Los escritos de perspectiva de Vignola fueron publicados diez años después de su muerte por Egnazio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), sabemos que por España circulaban diferentes versiones manuscritas de este tratado traducido al castellano, en Vignola se basan los manuscritos conocidos de Antonio de Torreblanca (1616-19), Salvador Muñoz (1642) o Gómez de Alcuña (1684), en éste último se pone en evidencia la difusión también en suelo español del sistema de perspectiva de Desargues difundido por su discípulo Abraham Bosse, NAVARRO DE ZUVILLAGA, J., «Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca», *Academia*, 69, Madrid, 1989; NAVARRO DE ZUVILLAGA, J., «El tratado de perspectiva de Vignola en España», *Academia*, 86, Madrid, 1998, pp. 194-229.

diados del siglo XV en la ampliación de la catedral de Valencia a los refinamientos ópticos de la remodelación de la iglesia de San Martín en la misma ciudad a mediados del siglo XVIII, o desde El Greco hasta Borromini⁴⁸, puede rastrearse la preocupación por la movilidad del espectador ante el objeto. Por ahora nos conformamos con constatar el papel central que la perspectiva tiene en la cultura del barroco a la que nos pretendemos acercar, un carácter que casi nunca es unívoco y que viene especialmente marcado por la problemática más amplia y rastreable en muy diferentes ámbitos, de la utilización de la perspectiva arquitectónica por pintores y escultores.

EPÍLOGO. LA ARQUITECTURA VALENCIANA EN EL QUICIO DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII.

Un pleito donde el problema central que se plantea es la visibilidad de un retablo era ocasión propicia para encontrar otros defectos y reprochar indolencia o desinterés al artífice, las preguntas en torno a la manera de disminuir una columna salomónica, la discusión en torno a la proporción que debe guardar la estatua de un apóstol, nueve o diez rostros, y la cantidad de pliegues de sus ropajes, más groseros por tratarse de ropas bastas y no de vestidos de seda, no hacen sino ocultar el descontento ante un retablo que había permanecido ocho años sin dorar a causa probablemente de la escasez de recursos económicos, como bien apuntaba Capuz «semejants fabriques per lo discurs del temps desmereixen molt y no poden estar ab aquella perfeccio que quant se concluhixen y mes si desde luego el retaule no es dora, pues de esta manera més apresada pert y així es veu». Sin embargo la fábrica le reprocha haber alterado las trazas iniciales «ab lo animo y astucia de que fos major la ganancia y no ab lo de eixecutar la fabrica de aquell, ab tota la perfeccio que demanaba lo art»⁴⁹. Arrogante debió ser la conducta del maestro y fácilmente susceptible la de la junta cuando acusaban al maestro de que éste reñía a sus oficiales cuando trabajaban demasiado bien «dientlos que si havien de treballar de aquella forma, sen podien anar, perque dit Capuz no havia anat, ni concertat lo dit retaule, pera guañar fama sino diners»⁵⁰. La junta de la modesta villa que era Castellón se había sentido ofendida por el maestro llegado de Valencia y aprovechó la presen-

48. Para El Greco, «con el moverse de la vista se consigue variedad y ornamento», sobre este tema ver MARÍAS, F., «El Greco y el punto de vista: la Capilla Ovalle de Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. III, 1999, pp. 83-92. Sobre la intención cinética de la arquitectura de Borromini ver BÉRCHEZ, J., y GÓMEZ-FERRER, M., *Arte del Barroco*, Historia 16, Madrid, 1998, p. 40.

49. A.R.V., Procesos, parte 3^o, 3355, p. 130r.

50. A.R.V., Procesos, parte 3^o, 3355, p. 139v.

cia y los argumentos de Eugenio Guilló, también despreciado años antes, para intentar enfrentarse a un maestro, Capuz, entregado por entonces a encargos bastante más importantes.

Pero una de las afirmaciones más sorprendentes de las que se encuentran esparcidas por este jugoso pleito es la del propio Leonardo Julio Capuz al afirmar en 1705, defendiéndose de las acusaciones de buscar únicamente la ganancia, que «en lo any 1693 semejants fabriques de retaules y mes de la magnitud que tenia el de dita iglesia es volien y tenien molta mes estimacio de la que en apres y al present tenen pues huy es faran semejants fabriques per una quarta part menys de lo que entonces valien y es feyen pagar»⁵¹. Indudablemente a lo que se refiere Capuz no es simplemente a un descenso de los precios en la construcción de retablos, que por otro lado es realmente llamativo, sino a que los retablos habían dejado de apreciarse de la misma manera. No podemos dudar que los retablos se siguieron construyendo a lo largo de todo el siglo y no había altar mayor o capilla que careciera de uno de ellos, pero sin lugar a dudas poco a poco los retablos van cediendo el protagonismo a la arquitectura propiamente dicha, justo al mismo tiempo en que las ampliaciones o derribos de viejas fábricas medievales para ser sustituidas por otras modernas sustituyen a las remodelaciones. En el estrecho margen de 12 años disponemos de un testimonio muy autorizado que constata el declive de ese tipo de fábricas, como las construidas en Morella o en Castellón, y que ya no vamos a volver a encontrar. A partir de ese momento el retablo va a seguir teniendo una importancia decisiva como exponente de la evolución de las formas, por la función desempeñada en la liturgia y su mensaje iconográfico, pero ya no va a ser el protagonista de la arquitectura sino que va a ponerse al servicio de ésta.

YOLANDA GIL SAURA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

51. A.R.V., Procesos, parte 3ª, 3355, p. 131r.