

Antonio J. Gascó Sidro

A D. Carlos G. Espresati
primer investigador del tema.

**EL CRISTO YACENTE DE
LA SANGRE, DE CASTELLON**

Notas sobre su origen

PORTICO

Una de las mejores piezas de la imaginería barroca que se conserva en la ciudad de Castellón de la Plana, es, sin duda, el Cristo Yacente de la iglesia de la Purísima Sangre, conocido localmente por Santo Sepulcro. Tan sólo una vez la imagen ha sido objeto de un estudio detallado,¹ y de ello hace ya más de medio siglo, sin que se pudiese establecer, en modo alguno, quién fue su autor, problema, que ha preocupado y sigue preocupando a cuantos en estas tierras nos dedicamos a la historia del arte.

Es mi propósito al escribir este artículo, aportar las diversas novedades documentales que han aparecido desde que D. Carlos Espresati publicó en 1941 el estudio al que antes nos referíamos, además de plasmar unas ideas al respecto de la posible atribución artística y poner al día la valoración estética e iconográfica de la imagen; todo ello precedido de un esbozo histórico de la época y del medio local.

La Cofradía de la Purísima Sangre

Vicente Gimeno Michavila, erudito castellanense de primeros de siglo, recogiendo un testimonio publicado por el cronista de Castellón Juan A. Balbás en 1898,² escribe que³ «desde últimos del siglo XIII existía en la villa un hospital al que numerosos castellanenses hicieron donaciones» aunque la más importante — sigue diciendo — «fue la de Guillem de Trullols a quien algunos consideran, a nuestro juicio erróneamente, su fundador». Sobre este particular del hospital de la villa, hay muy distintas opiniones, que se han ido contradiciendo unas a otras, hasta que finalmente D. Luis Revest, logró poner en claro toda la historia.

1. G. ESPRESATI, Carlos. *Estampas de una antigua Cofradía de Castellón*, Castellón, 1941.

2. BALBÁS, Juan A. *El libro de la Provincia de Castellón*, Castellón, 1898, pág. 789.

3. GIMENO MICHAVILA, Vicente. *Del Castellón viejo*, Castellón, 1926, pág. 120, «El antiguo hospital municipal», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XI, Castellón, 1931, pág. 208.

En el testamento del mencionado Guillem de Trullols, otorgado el 4 de diciembre de 1391, se lega al hospital — según Balbás —⁴ «una casa que poseía dentro de los muros de la villa y trescientos sueldos reales de Valencia, cada año, en sueldos perpetuos».

Parece ser que la fundación de hospitales en nuestras tierras valencianas, se realizó a poco de finalizar la Reconquista. Podemos señalar en nuestra provincia los contemporáneos de Morella, en los que trabaja en su tesis doctoral, nuestro amigo D. Joaquín Amela.

Viene a complicar las cosas la lectura de la crónica de Martín de Vicianá:⁵ «... Hay dentro de la villa un monasterio que antiguamente solía ser hospital, so título de San Sebastian y ahora hay iglesia so título de la Puridad y convento de monjas de Santa Clara.» De esto se desprende que un primitivo hospital se encontraba en la iglesia de las Claras, después Instituto de Enseñanza Media y hoy plaza-aparcamiento. Esta idea la debió de recoger Vicianá de una afirmación, en el mismo sentido, hecha, por Micer Juan Miralles, en 1569.⁶

Volviendo a Balbás, quien debió conocer muy bien la crónica de Vicianá, comprenderemos fácilmente el error y el equívoco que hasta hace poco ha habido sobre el primitivo hospital de Castellón. El buen cronista había hecho constar que un siglo antes de la donación de Trullols, Bernardo de Gostanç⁷ y su mujer habían legado, también en una cláusula testamentaria (1290), una tierra «para que fuera trocada en viñedo»⁸ y de este vino se abastecía a los pobres del hospital de la villa. Por ello, cuando se tropezó con la donación de Trullols, tras la lectura de Vicianá, Balbás pensó que dos hospitales eran demasiados (o quizá no llegó ni a plantearse esta dualidad) para Castellón y por ello adjudicó a Trullols el título de benefactor del hospital al que también habían legado tierras Gostanç y su mujer.

En 1922, Juan Carbó,⁹ rebuscando entre los legajos del Archivo Municipal de Castellón, dio, no con la cláusula testamentaria de Trullols, indudablemente vista por Balbás, sino con una noticia de ella y de su contenido y sin tener en cuenta la donación de Gostanç, supuso que hasta 1391 Castellón

4. Cfr. nota 2. El testamento de Guillem de Trullols hoy se ha perdido, quizá Balbás llegase a verlo, ya que da noticias directas sobre él.

5. VICIANÁ, Martín de. *Crónica de Valencia*, Valencia, 1566, reedic. Valencia, 1972.

6. REVEST CORZO, Luis. «El Hospital de la Villa» *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, t. XIX, 1944, pág. 186.

7. BALBÁS, *op. cit.*, pág. 442, REVEST CORZO, Luis. «El Hospital de Trullols», *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, Castellón, t. XIX, 1944, págs. 61-62.

8. El 4 de marzo de 1290, ante el notario de la villa, Petrus Paschasius, Bernard Gostanç y su mujer, donan al hospital una tierra para que fuera transformada en viñedo. La noticia fue recogida por Balbás (*op. cit.* pág. 442), pero la carta de donación la publicó Revest (Cfr. not. 7) y no completa en una versión castellana.

9. CARBÓ, Juan B. «Fundación del Hospital de Trullols». *Diario Libertad*, hoja literaria, Castellón, 15 de enero de 1922.

no debía tener otro hospital y por tanto que Trullols fue el fundador del primer hospital de la villa, que lógicamente, para aumentar más la confusión, ubicó (como primer hospital) correctamente.

El resumen de toda esta serie de noticias, y la aclaración final de los hechos es el siguiente¹⁰:

Existe un primitivo hospital (llamado de la Vila) que se crea unas décadas después de la fundación de Castellón, que tiene su propia personalidad y hacienda, aunque el Consejo Municipal ejerza una tutela sobre el mismo, y al que hizo su donación Bernardo Gostanç. En 1391 Trullols funda un nuevo hospital, ya que las fincas legadas al respecto, no están en el lugar en donde se asentaba el primitivo hospital,¹¹ (que siempre tuvo su ubicación en la zona en donde estuvo posteriormente el convento de las Clarisas) sino en el final de la calle Mayor, junto al Toll, precisamente donde hoy se encuentra la iglesia de la Sangre, que fue durante mucho tiempo del hospital de Trullols.

Ambos hospitales, el de la Vila y el de Trullols, por decisión municipal, se unieron en la residencia del último entre 1509 y 1569, «ya que la casa es más espaciosa».¹²

Algunos años después de este hecho, viene a buscar cobijo en la antigua casa del caritativo prohombre castellonense, la Cofradía de la Sangre. En efecto, el 25 de marzo de 1565, el Consejo de la Villa de Castellón concede que «sea dado a los clavaros, mayores y cofrades de la Sangre de Jesucristo el lugar que necesiten en el hospital de la presente Villa para construir capilla o lo que convenga a la Cofradía de la Sangre de Jesucristo».¹³

¿De dónde provenía esta Cofradía de la Sangre? En la Edad Media encontramos esta advocación en Onda y Liria, a poco de la Reconquista, y en Valencia parece que la Cofradía de la Sangre se fundó en 1400. La de Castellón debió de nacer después y quizá por el influjo, muy poderoso siempre, de lo que se había hecho en la capital.¹⁴ El primer documento que conocemos aquí, es de 1549 y pertenece al *llibre de consells*, en donde se trata de una elección de Colectores, entre los que aparece el de la *Sanch de Jesuxrist*,¹⁵ hecho que se repite después con harta frecuencia, por tanto debemos concluir en que la Cofradía debió fundarse, aproximadamente, medio siglo antes de redactarse el documento anterior, y no en el siglo xv

10. Vide notas 6 y 7.

11. Vide nota 8.

12. Archivo Municipal de Castellón, *Llibres de Consells*, 13 de marzo 1495, 29 de julio de 1498, 30 de diciembre de 1509 y 17 de febrero de 1569.

13. Traducción del original valenciano. Archivo Municipal de Castellón *Llibre de Consells*, 1565.

14. REVEST CORZO, Luis. «El hospital de Castellón y la Cofradía de la Sangre. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, t. XX, 1944, págs. 144-145.

15. Archivo Municipal de Castellón, *Llibre de Consells*, 21 diciembre de 1549.

(a menos que no fuera muy a finales) como dice Espresati en sus Estampas,¹⁶ ya que no se pueden explicar, sino, tantos años de mutismo documental.

Los fines de la institución fueron el culto a la Pasión y toda clase de empeños piadosos, por lo que cuenta de diversas actuaciones el P. Rocafort.¹⁷ Debíó instituirse en la iglesia Mayor, como se deduce del protocolo de Luis Sorolla, en que un cofrade de la Sangre dice «quiero que sea convocada la loable Cofradía de la Sangre de Jesucristo de la Iglesia Mayor de dicha Villa...»¹⁸ Sin embargo, también debíó tener una capilla en la iglesia de San Agustín, ya que el prior de esta comunidad, exige que la Cofradía estuviera en su capilla del Monasterio, en 1572,¹⁹ por lo que Revest deduce, que de aquí debíó salir para ir a parar definitivamente al hospital, bajo la sola tutela eclesiástica de Santa María, de quien dependía el hospital, y donde estaba instituida canónicamente la entidad. Estos y otros hechos, reprodujeron numerosas situaciones de tirantez entre la Sangre y la rectoría de la Comunidad agustiniana.

En los *Llibres de Consells*, de 1584 (Archivo Municipal de Castellón) y en los días 19 y 25 de febrero y 4, 5, 9 y 18 de marzo, puede seguirse el pormenor de la cesión, por el Consejo, a la Cofradía de la Sangre de los locales del hospital. Al margen de diversas piezas, lo que aquí interesa es que se les cedió la capilla de la institución clínica, y que en 1569 tras varias obras, que comprendieron variados remozados interiores, se acaba la construcción de un campanario de nueva planta y la reconstrucción de la primitiva capilla.²⁰

En un protocolo de 23 de abril de 1565²¹ se dice que los cofrades otorgan poderes a un noble aragonés a fin de que acuda al Papa y a los reyes en la Corte, para que otorguen a la Purísima Sangre de Castellón, privilegios e indulgencias por estar definitivamente constituida y con lugar propio de establecimiento. Lo que ya desconocemos es lo que sacaron de todas estas peticiones.

Finalmente y con la colaboración del Padre Villegas, lograron del Consistorio que se les concediese una asignación nueva de terrenos, ampliando los ya existentes en una *navada*,²² que permitió ensanchar la iglesia con una sacristía y la que más tarde sería capilla del Santo Sepulcro. Las obras finalizaron en opinión de D. Carlos Espresati en 1606.

16. ESPRESATI. *Estampas...*, op. cit., pág. 13.

17. ROCAFORT, R. P., José de. *Libro de cosas notables*, Castellón, 1945.

18. Testamento de Luis Catalá, 20 de febrero de 1570, Protocolo de Luis Sorolla, citado por ESPRESATI, *Estampas...*, op. cit., pág. 85, trad. del original valenciano.

19. Cfr. nota 14, REVEST, op. cit., pág. 150.

20. *Ibidem*.

21. Protocolo de Juan Castell, Archivo Municipal de Castellón.

22. Archivo Municipal de Castellón, *Llibre de Consells*, 4 y 6 de abril de 1575, 23 de marzo de 1575 y 27 de octubre de 1575.

Pormenores arquitectónicos de la iglesia y capilla de la Sangre

Tres reformas fundamentales conoció la iglesia de la Sangre desde que la cofradía tomó posesión de la misma en el hospital: la de 1569, la de 1606 y la que en 1729 dio origen a la construcción de la capilla del Sepulcro de la que antes hemos hablado.

El estilo primitivo del templo era gótico; de ese gótico que permanece en nuestras tierras valencianas, hasta casi el siglo XVII²³ y que pudo estudiarse cuando se destruyó la iglesia en 1936 y se descubrió la estructura del primitivo trazado que se ocultaba bajo un revoque neoclásico posterior.

En la planta un plan longitudinal, de cuatro tramos y ábside sin contrafuertes para el contrarresto,²⁴ siendo uno de los paramentos laterales, concretamente el derecho, un adosado al murallón que circundaba la villa. Los lados de la nave central aparecen alveolados por capillas, con altares inscritos. El retablo del altar mayor, de clara factura barroca, estaba pintado por Francisco Ribalta²⁵ y tras la destrucción de que fue objeto en la pasada guerra civil, sólo se conservan cuatro tablas con escenas de la Pasión. Fue construido en 1608²⁶ y desde su entrada en servicio, acaparó la atención devota de cofrades y feligreses; esto se deduce de la lectura de diversos testamentos de personas adscritas a la Cofradía, en los que se pone de manifiesto la preferencia por este altar para que en él sean celebrados los correspondientes sufragios. Sin embargo, cuando aparece el Cristo Yacente, la devoción popular traslada su preferencia de aquel altar, al que cobija la nueva imagen.

23. KUBLER, Rafael. *Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, GASCÓ SIDRO, Antonio J. «Estudio sobre la iglesia arciprestal de Vinaroz». *Millars V*, Castellón, 1978.

24. TRAVER TOMÁS, Vicente. *Antigüedades de la Villa de Castellón de la Plana*, Castellón, 1958.

25. G. ESPRESATI, Carlos. *Ribalta*, Barcelona, 1948.

26. «... fonch proposat per lo dit jurat en cap que per quant en Nicholau de reus clauari dela confraria de la Sanch de Jesucrist a soplicat al consell ques fasa caritat a dita confraria de una mija biga que esta arrimada a la paret de Miguel giner peral retaule se fa en dita confraria que per ço miren si se li fara caritat o lo que sien seruits manari prouehir,

fonch prouehit clos y determinat per lo dit consell ques fasa caritat ala confraria dela Sanch de Jesucrist dela dita mija biga te la villa pera obs de fer lo retaule de dita confraria.»

(Acuerdo 16 diciembre 1608.—*Llibre de Consells*, núm. 106. Archivo Municipal.

Testamento de Beatriz Inés Sanjuán, viuda de Jerónimo Miquel «quondam, caualler», otorgado en Castellón a 7 septiembre 1609:

«Item vull e man que de mos bens sien donats cinch lliures reals de Valencia a la Confraria de la Sanch Purissima de Nostre Senyor deu Jesuxrist en ajuda de daurar lo Retaule de dita Confraria quan se daurara en honrra (*sic*) de les Cinch plagues de nostre Senyor deu Jesuxrist i en remissio de mos pecats.»

Protocolo de Juan Jerónimo Folch. Archivo Municipal.

De todo ello, da cuenta Espresati en sus *Estampas de una Antigua Cofradía*,²⁷ citando un protocolo notarial en el que se refuerza la contemporaneidad del testador con las obras de construcción del nuevo altar y que podemos dar como fecha de instalación definitiva el quinquenio de 1645 a 1650.

En 1729 comienza a construirse aneja a la iglesia de la Sangre, la capilla del Santo Sepulcro de planta circular, y que hoy, remodelada, aún se conserva tras la destrucción de que fue objeto, con el resto del edificio.

En su *Antigüedades de Castellón de la Plana* D. Vicente Traver da diversos detalles de la construcción. Y es curiosa una cita en la cual se lee que para realizar una girola en torno al tabernáculo «se pidieron pareceres a Valencia, por la seguridad y el coste y recibidos éstos, fueron favorables al ensanche que se había propuesto, acordándose, por tanto, que se hiciese»,²⁸ Ello nos permite constatar la total dependencia que Castellón tenía de Valencia en el terreno artístico.

Por último en 1731 se revoca, con un estucado neoclásico, la tracería gótica de la iglesia (hecho que vemos repetirse también en la Arciprestal castellonense), durando las obras siete años. En el interín, para que no sufriese desperfectos, la imagen del Cristo Yacente es depositada en el convento de las Capuchinas (de la calle Núñez de Arce) para regresar definitivamente a su capilla, concluida la fábrica, en medio de una imponente procesión.

Las imágenes del Santo Sepulcro y su época

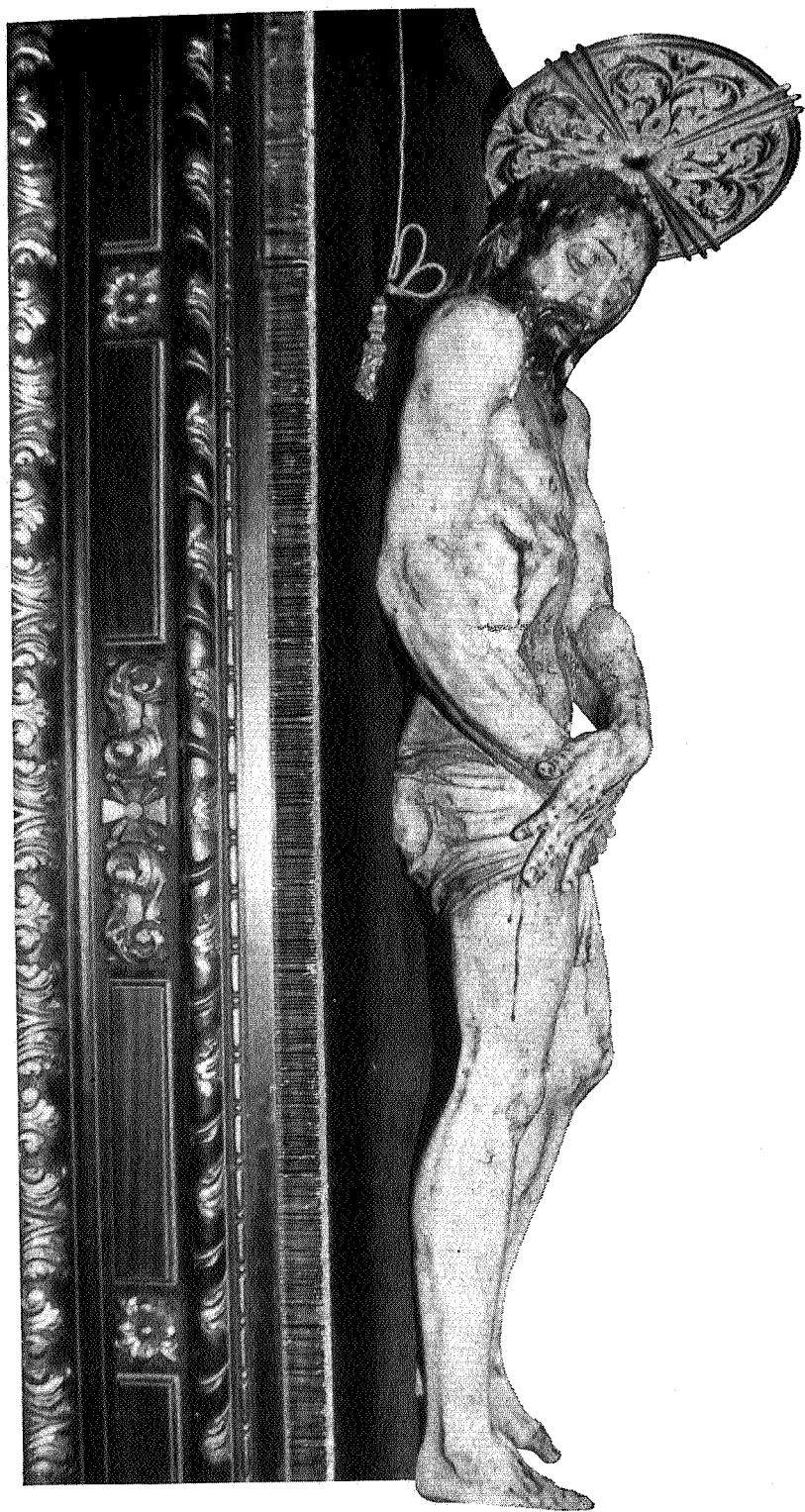
Regularmente, estas imágenes sacras, realizadas para la Semana Santa española, han calado muy hondo en el sentir popular, y son numerosísimos los ejemplos que podríamos poner al respecto. De ello no es una excepción el Santo Sepulcro que se venera en la actual capilla de la Purísima Sangre de Castellón. Quizá ayude a crear ese fervor su legendario origen, ya que según la tradición popular (desde 1725 c. a.) fue realizada y traída a su actual emplazamiento por tres ángeles, en forma misteriosa. Leyendas como éstas son muy frecuentes en España, tanto es así, que raro es el pueblo que no tenga una imagen, de cierta antigüedad, a la que no se le haya aplicado tal génesis.

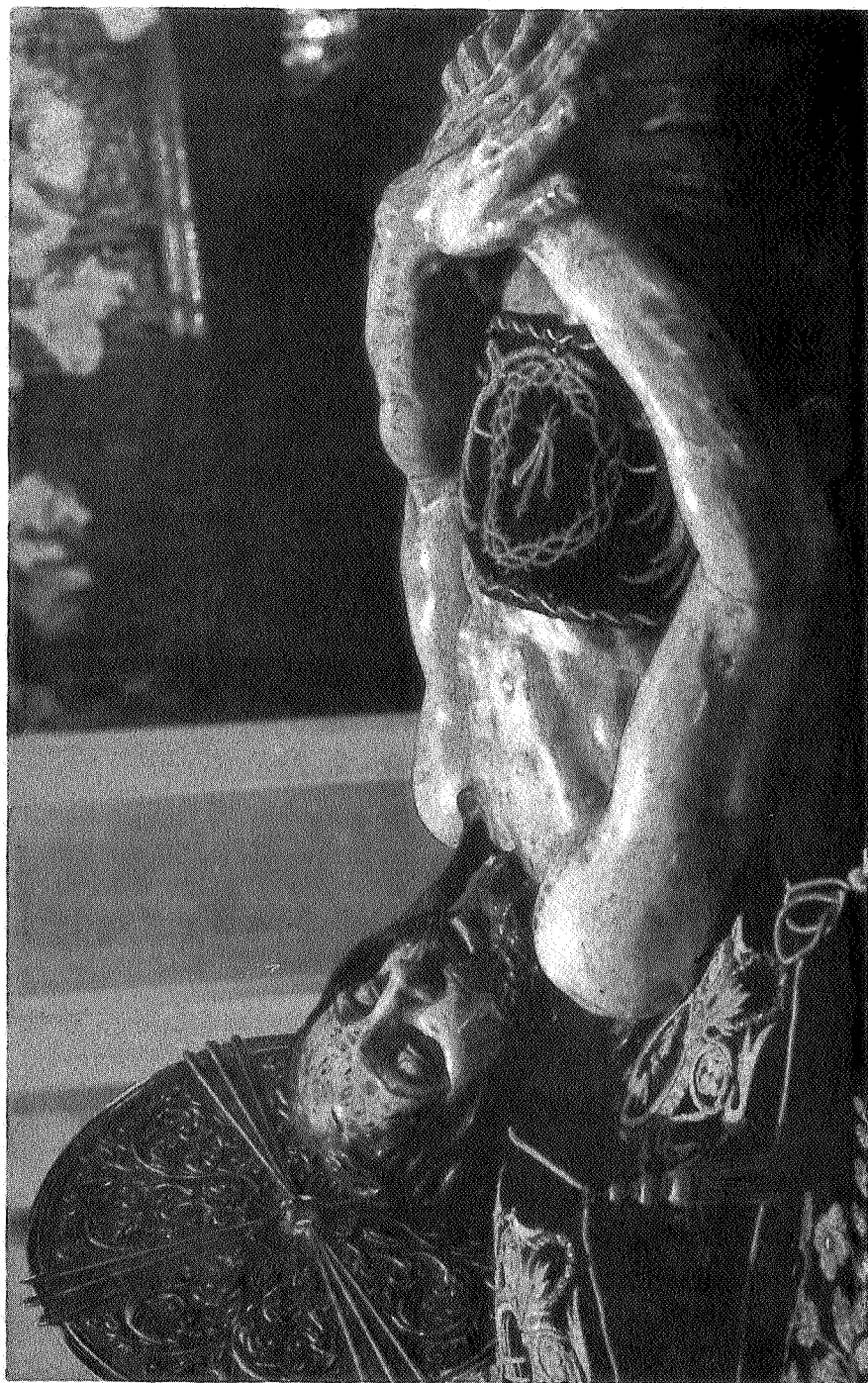
Nuestro siglo XVII (época en la que, como luego veremos, hay que centrar la aparición del Cristo Yacente) es el de crisis y decadencia de la España de los Austrias,²⁹ como diría Domínguez Ortiz, es el siglo de oro hispánico,

27. ESPRESATI, *Estampas...*, op. cit., pág. 95.

28. TRAVER TOMÁS, *Antigüedades...* op. cit., pág. 306.

29. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Crisis y decadencia de la España de los Austrias* Barcelona, 1969.









cenit de la literatura, música, escultura, pintura, etc., es el período del estilo Barroco que como dice nuestro maestro el Dr. Reglá,³⁰ «aspira a enmascarar — en la grandilocuencia, la ampulosidad o la evasión (hablamos en términos muy generales) — la crisis que se debate sobre el país. España experimentó en la centuria, el reverso de lo que había sido en el siglo xvi y se precipitó en el plano inclinado de la decadencia. Manifestaciones parecidas se producen en el arte, y más concretamente en la escultura. En general se abandona la piedra por la madera, el cincelado por la talla, se recurre a los colores, pintando las imágenes (la madera se pliega mejor a la representación de los más delicados matices y admite mejor la policromía o el estofado) a la vidriería (incrustando ojos, lágrimas, cabellos humanos), y a la indumentaria para vestirlas de ropaje, todo ello para acercar el arte a la realidad, con una ansiosa búsqueda de emociones que hieran o exasperen el sentimiento religioso».

La escultura era casi de la total dependencia del mecenazgo eclesiástico, «tanto es así que se nacionalizó hasta el punto de que los escultores extranjeros desaparecieron en el xvii casi por completo»,³¹ la iglesia dictó las normas en el gusto barroco al respecto. «Nunca sabremos la cantidad de imaginería medieval que desapareció a consecuencia del cambio de gusto y de prescripciones como las del Sínodo de Badajoz, de 1673 mandando que *"si hubiese en las iglesias imágenes pintadas o de bulto que por antiguas o mal formadas muevan, más a risa que a devoción se deshagan o entierren"*».³²

En momentos de crisis, el hombre se acuerda de la divinidad y no es anormal, que cuando no hay pan, se aumente la devoción. Ningún otro período de nuestra historia ha conocido mayor número de santos, iluminados, visionarios, etc., así como fundaciones de órdenes religiosas, cofradías y construcciones o representaciones plásticas. El arte español del xvii es sobre todo, sacro, «consecuencia natural de la religiosidad que impregnaba todos los actos de la vida pública y privada y de la capacidad económica de la Iglesia, que permitía dedicar buena parte de sus excedentes (muy numerosos) a la construcción y embellecimiento de los templos»³³ o al encargo de piezas escultóricas para la Semana Santa, ya que reaccionando contra la Reforma, la Iglesia había exacerbado el sentimiento religioso, manifestando la fe en la calle. Así, de los antiguos gremios con sus imágenes de santos patronos, pasamos a las cofradías penitenciales impulsoras de las procesiones, y por ende de las imágenes procesionales. «Como en estas procesiones se exaltaban los distintos pasajes de la Pasión de Jesucristo, para

30. REGLÁ CAMPISTOL, Juan con UBIETO, JOVER y SECO. *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, 1962 y sigs.

31. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *El antiguo Régimen, los Reyes Católicos y los Austrias*, Historia de España Alfaguara, Madrid, 1973.

32. Título 24, núm. 6.

33. Cfr. nota 31.

hacerlo sentir más íntimamente se incorporaban al cortejo imágenes, o grupos de ellas, componiendo alguna viviente escena, lo que se llama un *paso* (del latín *passus*, esto es, sufrimiento)³⁴ que son verdaderas escenas de la Pasión, es decir, representaciones de un drama, en frase de Elena Gómez Moreno.³⁵

Quizá de todos, el paso más simple sea el del Cristo Yacente o Santo Sepulcro, cuya iconografía ha variado, simplemente en la disposición de sus miembros o en los acompañantes en su última morada, denominándose entonces el conjunto «Santo Entierro». Pues bien, las primeras representaciones de Cristo Yacente que conocemos en España, se refieren al Santo Entierro, y son claramente goticistas, como los de la Catedral de Tarragona, de Huesca (que realizó Forment ya en el Renacimiento) y otros hasta los grupos de Juni, de Valladolid, que hallan su paralelo en el entierro de Mazzoni en Módena. Quizá sea Francisco de la Maza (en el siglo xvi) uno de los primeros en adoptar el tipo de la figura de Cristo Yacente, como un difunto, separado de toda su compañía (un ejemplo es su Sepulcro de Sancti Spiritus, en Valladolid) aunque la popularización del Yacente exento, es decir, Cristo solo en el Sepulcro, es del gallego afincado en Valladolid, Gregorio Fernández (1576-1636) que muestra un hombre muerto, solo, tendido sobre una sábana, en el que se centra el drama entero de la Pasión. En este tema, Fernández acertó de pleno, hasta el punto de ser con la Inmaculada, de Cano, y el San Francisco, de Mena, las imágenes más repetidas e imitadas de la escultura del xvii.

Los diversos imagineros — como dice Igual Ubeda en sus *Cristos Yacentes en las Iglesias valencianas*³⁶ — «irán enriqueciendo con sucesivas variantes de estilo el tipo de Cristo, añadiendo además actitudes y expresiones según las ideas haciéndoles adoptar posturas rígidas, violentas, blandas o barrocas, recibirá encarnaciones pálidas o morenas, opacas o brillantes, limpias o ensangrentadas», con los miembros superiores cruzados o paralelos al cuerpo. «La modificación más generalmente admitida será la de presentar la Piedad como figura totalmente exenta, completamente desnuda, salvo el «subligaculum» o lienzo que cubre la pelvis, con el fin de darle más acentuado realismo, con la cabeza elevada ligeramente, para situar debajo un historiado almohadón y toda la figura sobre un elevado soporte o sepulcro».³⁷

El tipo llegó al entonces reino de Valencia, siendo enormemente difundido, como lo prueba el hecho de que, sólo en la capital, Igual Ubeda, haya encontrado cerca de cuarenta, sin embargo, pocos quedan en la provincia y menos en Alicante y en Castellón, en donde, de la época, conocemos el de Segorbe, el de Castellón y el más reciente, de Burriana. Sin embargo,

34. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Historia del Arte*, t. II, Madrid, 1974, páginas 223-224.

35. GÓMEZ MORENO, Elena. *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1963.

36. Valencia, 1964, pág. 21.

37. *Ibidem*.

Valencia en el XVI y XVII no tiene escuelas imagineras de importancia, tal y como ponen de relieve Garín y Tormo³⁸ y son muy pocos los escultores que pudieran atender a las demandas que fuesen de auténtica valía.

Acorde con todo lo dicho anteriormente, la Cofradía de la Sangre de Jesucristo, de Castellón, tenía como fines el culto de la Pasión, y era un vivo ejemplo de lo que hemos podido constatar respecto a la religiosidad popular. El Cristo Yacente, que hoy conservamos y que aún está bajo su clavariato, fue uno de tantos encargos realizados, aunque, por desgracia, no conocemos documento ninguno que nos pueda dar razón de su origen, ni de la fecha de la encomienda.

El Cristo Yacente o Santo Sepulcro de la Sangre, de Castellón

El primer problema que plantea el estudio del Cristo Yacente es la investigación de su origen y autor. La obra de la mejor época del siglo XVII, no ha podido ser datada documentalmente (y presumiblemente no pueda hacerse nunca) ya que han sido investigados todos los textos del probable período de ejecución en los distintos archivos castellonenses (fundamentalmente el Municipal) por eruditos tan importantes como Balbás, Gimeno, Carbó, Sánchez Gozalbo, Espresati, Sánchez Adell, Revest y otros con infructuoso éxito.

Tres épocas documentales

La búsqueda de los documentos nos permite centrar en tres períodos la posible aparición en el hospital de Trullols de la imagen del Cristo:

1. LA LONGITUT DE NOSTRE SENYOR. En un protocolo de 6 de abril de 1575 del Notario Pedro Folch, en el que se hace un inventario del hospital³⁹, se lee:

«Item huna (sic) jmatge de la longitut de nostre Senyor Deu Jhesucrist la quall se porta de la sglesia major de consentiment del reverent mossen Vicent Pedro, prevere, perpetu, vicarj de la sglesia major de dita vila y a vicj de dit espital.»

Este testimonio inédito hasta ahora, hizo pensar a D. Angel Sánchez Gozalbo si esa imagen de la *Longitut* fuese la de nuestro Cristo Yacente. Varias cuestiones se oponen a que pudiera serlo, a saber:

Puede tratarse de una imagen de bulto, pero desde luego no la del Sepulcro de la Sangre, ya que en Valencia existe una cofradía en la Catedral

38. GARÍN y ORTIZ DE TARANCO, Felipe. *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1978, TORMO, Elías. *Levante*, Madrid, 1923.

39. Archivo Municipal de Castellón.

con altar propio dedicado a esta advocación de la *Longitut*, tal y como nos dice Sanchis Sivera;⁴⁰ pero en este caso la imagen está pintada en un lienzo «con una figura majestuosa, llena de gracia de tipo verdaderamente oriental... Su cabeza está coronada por una diadema de plata adornada con piedras y en la mano derecha tiene un libro abierto... debajo de los pies se ve una esfera terrestre en la que se mencionan Europa, Asia y Africa, lleva túnica y manto». Se comprende fácilmente que no es una imagen sepulcral la que nos menciona el canónigo valenciano.

La cofradía se remontaba a los últimos siglos de la Edad Media y tuvo gran veneración en todo el reino, según citan varios eruditos⁴¹ que hablan de la leyenda de la plasmación de la figura en el lienzo.

El término imagen, que aparece en el documento de Castellón y que podría hacer pensar en una de bulto, es también empleado por Sanchis Sivera,⁴² haciendo referencia a la pintura.

Si la imagen se llevó de Santa María a la Sangre quiere decir que allí ya se conocía, y bajo esa advocación de la *Longitut*, con lo que no tendría objeto cambiarla de nombre, ni inventarse la leyenda que no toma cuerpo hasta siglo y medio más tarde. Además no se vuelve a hablar de esta *Longitut* en ningún otro documento ni libro posteriores, ni se indica que reciba culto en la Sangre, como luego se indicará con todo lujo de detalles el culto del Sepulcro.

Además, curiosamente, a partir de determinada fecha hay una devoción al Yacente que no se apaga en toda la historia local; no es pues probable que la imagen de la *Longitut* y la del actual Cristo sean la misma, aparte de que estilísticamente no creemos que pudiera ser realizada por uno de los artífices valencianos del Renacimiento como Forment, aunque tenga ciertos hechos que puedan recordarle, pero la obra en conjunto no es tan temprana en opinión de diversos especialistas.⁴³

2. OTRAS APRECIACIONES DOCUMENTALES. En 1750 el dominico, Fray José Vela publica la *Vida de la Venerable Sor Josepha M.^a García*⁴⁴ abadesa que fue del convento de Capuchinas de Castellón. Este libro es de gran utilidad para eruditos e historiadores, pues junto a la noticia principal que de él se extrae, aparecen innumerables notas históricas de los siglos anteriores, con las que el autor trata de enmarcar, con un criterio muy ilustrado, los

40. SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, págs. 228-292.

41. LLORENTE, Teodoro. Valencia, t. I, pág. 597; ESCOLANO. *Historia de Valencia*, parte primera, cap. III, lib. V; SOLORZANO. *Sagrarios de Valencia*, fol. 158; DIAGO. *Historia de la Provincia de Predicadores*, fol. 33 y otros escritores que refieren la piadosa leyenda con variadas circunstancias.

42. SANCHIS SIVERA. *Op. cit.*

43. Varios compañeros profesores, especialistas en la materia, se han pronunciado favorablemente por la teoría de que la imagen pertenece al siglo XVII.

44. VELA, Joseph, O. P. *Idea de la perfecta religiosa en la Venerable Madre Sor Josepha M.^a García*, Valencia, 1750, pág. 20.

hechos sustanciales que son base de su estudio. Pues bien, al hablar de las iglesias y capillas que hay en Castellón, el buen fraile se detiene en la de la Sangre admirándose del Sepulcro que en ella se venera y que fue fabricado por manos de ángeles, según tradición local que corre de boca en boca y cuya base no consigue averiguar por más que lo intenta.

Digámoslo de otro modo. El grueso de noticias sobre la imagen es posterior a 1670, con lo que en cuatro generaciones ya no hay recuerdo — como dice Espresati⁴⁵ — de los festejos con que seguramente celebraron los castellonenses su llegada. Si los ancianos de entonces los hubiesen alcanzado, los hubiesen recordado por fuerza, o al menos sus hijos. Nada de esto sucede, y es extraño que en menos de un siglo se haya pasado de la tradición a la leyenda.

Abona mayormente lo ya expuesto, el hecho de que, casi contemporáneamente, está actuando como notario, escribano y cronista de la ciudad el documentado, pulcro y erudito José Llorens de Clavell⁴⁶ (1660-1734) quien dejó escritos todos cuantos hechos importantes sucedieron en Castellón en el período en que ejerció su cargo, y aún más, preocupado hasta el exceso por el pasado de su ciudad, recogió no pocas noticias de tiempos pretéritos, a veces hasta con excesiva minucia.

Sin embargo, no hay ninguna referencia al hecho en sus escritos, ni tampoco en el «Llibre verd» voluminosa obra que detalla con gran cuidado los más importantes hechos acaecidos en Castellón desde 1588 hasta fines del siglo XIX, y que se conserva en el Archivo Municipal y en la que también dejó su impronta nuestro notario. La extrañeza toma caracteres importantes, ya que el cerco se estrecha mucho en torno a las fechas en que aparecen los documentos escritos que de forma directa, o indirecta dan noticias sobre la figura.

Personalmente opino que si no hay documentos escritos, ni se guarda tradición del arribo de la escultura al hospital, es porque esa tradición nunca existió, es decir, porque la imagen llegó tan misteriosamente a su destino como suponen los que inventaron la leyenda, aunque desde luego sin ninguna colaboración espiritual o angélica. Y es constatable el hecho de que desde su aparición, cualquier salida del Cristo de su iglesia — bien sea para implorar la protección de su patrocinio en las calamidades, como para celebrar cualquier procesión cuaresmal, o simplemente (como dijimos) por estar en construcción su capilla votiva —, es recibida con gran consenso popular y mentada en diversos anales históricos. Es más, pensamos que aun suponiendo que no se celebre su llegada con festejos, una imagen así no aparecería y de la noche a la mañana tomaría cuerpo la leyenda, a menos que alguien estuviese interesado en que así sucediera, y ello no significa otra

45. ESPRESATI. *Estampas...*, op. cit., págs. 32-33.

46. SÁNCHEZ ADELL, José. «Joseph, Llorens de Clavell, primer cronista de Castellón». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, t. XXVIII, 1952.

cosa que el autor quería pasar desapercibido o que la cofradía no quería darle notoriedad al hecho. Alguna causa habría.

Al igual que le sucedió a D. Carlos Espresati, también nosotros creímos al principio, que el Sepulcro era originario de alguno de los talleres de discípulos de Gregorio Fernández, sin embargo, variamos de opinión, por los detalles que a continuación ofrecemos:

Primeramente el tratamiento de los cabellos, en gruesos girones, sin barroquismos, con naturalidad, sin peinados, caracoleos, ni bucles. No es ése el estilo de Fernández y bien podemos comprobar con sus imágenes Yacentes del Pardo, del Convento de San Plácido o de la Encarnación en Madrid, de la Catedral de Segovia, o los de Valladolid del Museo o del convento de Santa Ana. En éstos se aprecia además que los paños de pureza parecen dejados caer al desgaire ocupando toda parecida posición sobre la femoral izquierda y dejando libre todo el flanco derecho del cuerpo, con lo que aparece más desnudo, mostrando la preferencia del escultor por este sistema. Además el también esculpido de la almohada, en la que descansa la cabeza y parte del tórax y el sudario sobre el que yace el resto del cuerpo,⁴⁷ es una de las características de las tallas de Fernández que fueron transmitidas a su escuela.

La posición de las manos cruzadas sobre el epigastrio, no es común tampoco a su estilo, así como la complacencia dramática con que está modelada la enjuta anatomía del Sepulcro de Castellón. Es por ello por lo que nos vemos obligados a dejar la posibilidad de atribuir la talla a la escuela de Fernández, quien dio (como dejamos escrito) carta de naturaleza a este tipo de pasos.

La imagen parece tener contactos con otras de la misma época realizadas en Valencia. En efecto, a continuación ofrecemos una lista sintética de Cristos en iglesias valencianas que ofrecen líneas de modelado similares.⁴⁸

El Sepulcro de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, obra del siglo XVII tiene las manos cruzadas sobre el epigastrio, la cabeza vuelta a la derecha y los labios entreabiertos, los mismos caracteres y fechas presenta el de los Santos Juanes, el de la parroquia de la Santísima Cruz; sólo con las manos cruzadas hallamos los de la parroquial de San Nicolás y San Pedro, Colegio del Corpus Christi, iglesia de los Jesuitas, de Nuestra Señora del Milagro, convento de Santa Ursula, de las Carmelitas, Encarnación, y de San José y Santa Teresa. Esta misma resolución aparece también en una figura del siglo XVI, casi goticista, de la parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo y debió provenir de los contactos que tuvieron los escultores valencianos con Forment, quien empleó el mismo método en el

47. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1958, pág. 152.

48. IGUAL UBEDA, Antonio. *Cristos yacentes en las iglesias valencianas*, Valencia, 1964.

entierro de Huesca. También aparecen obras con la pierna izquierda flexionada, similar a la postura adoptada por el Cristo de la Sangre, de Castellón, en las iglesias de Santo Domingo, del Milagro o de San Juan de la Cruz.

Hay que tener también en cuenta la total dependencia que tiene en todos los campos, Castellón respecto de Valencia, que entonces era, más que ahora, «cap i casal»; particularmente en el campo artístico la influencia es manifiesta. Pocos son los edificios u obras de diversos tipos que no fueran encargados a artífices valencianos.

Dos teorías al respecto

Sabemos bien que faltan por completo el contrato de venta o encargo de la figura del Sepulcro, y aún más, no hay ni testimonio de la llegada de la imagen a su destino (al menos con el nombre de Cristo Yacente o Santo Sepulcro o similares que hoy y ya desde antiguo se le otorgan).

Espresati habla de cuatro testamentos⁴⁹ en los que aparecen las primeras noticias que nos dan fe de la presencia de la imagen.

El primer documento (de 1625) es de interpretación un tanto resbaladiza y consiste en la cesión, por una devota, de unas sayas y faldas para «guarnecer por dentro la caja del Sepulcro de la Sangre de nuestro Señor Dios Jesucristo, la cual está en la capilla de dicha iglesia del Santo Sepulcro».⁵⁰

Simplemente a título de reflexión, hacemos notar que esa frase de la iglesia del Santo Sepulcro no es normal en el uso, ni de la época, ni actual. También debe verse la similitud *Nuestro Señor Dios Jesucristo*, de este testimonio con el del inventario del hospital que hemos referenciado antes (nota 39).

A continuación desaparecen las alusiones al Sepulcro hasta bien entrado 1648 en que menudean con harta frecuencia, sin aparecer ya lagunas de información hasta nuestro días.⁵¹

De lo anteriormente expuesto podemos inferir dos teorías:

Una, si realmente hay que dar valor al documento de 1625, es evidente que ya existía la imagen, o por lo menos una anterior (¿sería la de la *Longitut* una imagen de bulto?) que probablemente existiera, ya que con algo debieron celebrar sus primeras procesiones los cofrades de la Sangre.

Dos, si descartamos esta primera información y comenzamos a dar sentido a la aparición de la figura desde el momento en que las noticias se hacen frecuentes y asiduas, habría que convenir que aquélla entraría en la

49. ESPRESATI. *Estampas...*, op. cit., pág. 93 y sigs.

50. Protocolo de Melchor Salvador, 4 de marzo, Archivo Municipal de Castellón.

51. Vide nota 29.

Sangre algún año antes de 1648, en que comienzan a aparecer seguidas las disposiciones testamentarias. El período es interesante ya que en 1644 aparece huido Alonso Cano desde Madrid a Valencia. Veamos lo que dice al respecto Manuel Martínez Chumillas biógrafo del escultor granadino:⁵²

«Cano estuvo en Valencia, o según prefiere Palomino de secreto»⁵³ allí debió ofrecerse como pintor y escultor al objeto de procurarse recursos. Como consecuencia de su situación de fugitivo, pocas noticias se tienen de este período de su vida, del que conocemos su actividad, por las citas que de él nos dan Palomino, Céan, Llaguno y otros.⁵⁴

Poco tardó en ser descubierto, según nos dice Palomino «la desgracia de la voz le descubrió»⁵⁵ por lo que hubo de huir a la cartuja de Porta Coeli a algunos kilómetros de Valencia, donde se cree que pretendió tomar el hábito de San Bruno. «Imposibilitado para trabajar, por una gran enfermedad que padeció, y viéndose abrumado de trabajos, decidió hacerse eclesiástico para encontrar descanso»⁵⁶ si bien luego su temperamento no le permitió sujetarse a la orden Cartuja, o por «no poder aguantar la rigidez de aquel santo instituto o porque andaba fugitivo de la justicia».⁵⁷

Las escasas noticias que aparecen de Cano en este período, nos obligan a historiar esta época de su vida en Valencia como la más oscura e imprecisa de su vida; permaneció oculto, y si bien es verdad que en cualquier otra de sus estancias siempre estuvo rodeado de amigos, de los cuales pudo obtenerse algún dato de su actividad artística, hay que tener en cuenta que Cano estuvo huido en la capital de Levante con propósito de ocultarse y burlar de este modo a la justicia.

En este período debió llegar a cabo diversos lienzos en los que predomina la influencia de los Ribalta.

Más precisión aporta nuestra compañera Violeta Montoliu en su artículo «Alonso Cano y Valencia», publicado en *Archivo de Arte Valenciano*⁵⁸ en donde dice que nuestro artista parte de Madrid el 14 de junio de 1644 y se halla ya en Madrid en septiembre del año siguiente.

52. MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano*, Madrid, 1948.

53. La huida de Cano de Madrid se debió a la misteriosa muerte de su mujer de la que fue acusado. PALOMINO CASTRO, Antonio. *El parnaso español*, t. III, Madrid, 1724, reedic. Madrid, 1947. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su Restauración*, Madrid, 1829. CÉAN BERMÚDEZ, Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1880. Los citados y otros muchos autores se ocupan con no demasiado detalle sobre el asunto.

54. *Ibidem*.

55. PALOMINO. *Op. cit.*, pág. 989.

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*.

58. MONTOLIU SOLER, Violeta. «Alonso Cano y Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1967, pág. 53 y sigs. MONTOLIU SOLER, Violeta, GARÍN Y O. DE TARANCO, Felipe. «En torno al problemático período valenciano de Alonso Cano», *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, 1969, págs. 73-74.

Un último documento viene a pormenorizar más la estancia del escultor granadino en Valencia, es precisamente el hallazgo y publicación de su testamento⁵⁹ en el que nos dice... «y asimismo declaro que en la ciudad de Valencia, tengo algunos libros de arquitectura, estampas y algunos moldes dentro de unos cofres, que pesará todo unas cincuenta arrobas (algo más de media tonelada)⁶⁰ poco más o menos y lo dejé en la hospedería en el convento de la cartuja de dicha ciudad que todo está en unos cofres y cajas.»

Ello prueba que Alonso Cano anduvo trabajando en Valencia, e incluso que modeló esculturas, como lo demuestran esos moldes que guarda dentro los cofres; sin embargo, no conocemos obras escultóricas de Cano en Valencia, salvo el «Cristo de la Buena Muerte», del que nos dice Sanchis Sivera⁶¹ «que lo talló para el convento del Socos». Ahora bien, esta obra, Tormo⁶² la atribuye a Juan Muñoz, aunque no deja de advertirse en el rostro de crucificado cierta influencia canesca,⁶³ según opinión de Violeta Montoliu.

Demostraría que la imagen castellanense es de Cano, el hecho antes apuntado del misterio con que aparece en la sede de la Sangre, y el que sean precisamente las primeras noticias regulares sobre la misma, inmediatamente posteriores a este año luctuoso de la vida del artista que transcurrió en conventos valencianos, que probablemente tuviesen relación con la Cofradía de la Sangre, de Castellón. Esta, por otra parte, debería estar encargando, si no lo había hecho ya (y de ello daría fe el testimonio antes citado de 1625, tal y como supone Espresati)⁶⁴ la imagen del Cristo Yacente.

Por otra parte cabe también preguntarse: ¿tiene el Sepulcro alguna semejanza con el estilo de Cano? Sin pretender dogmatizar, habría que contestar que hay detalles claramente representativos, que hacen pensar que Alonso Cano tuvo posibilidades de poner en él su diestra mano.

Decíamos antes que su iconografía es comparable a la de otros Cristos valencianos (¿se encargaría la imagen, estaría en el taller cuando llega Cano, y precisamente éste ayudaría en su confección?) que pudiera realizar, por ejemplo, Juan Muñoz, el enigmático imaginero del que habla Tormo⁶⁵ y Cean⁶⁶ cuya gubia tanto se confunde con la de Cano, del que ora en Madrid, ora en Valencia, debió tomar modelo, aparte de lo que ya conocía de herencia castellana. Además la escultura valenciana de la primera mitad

59. WETHEY H. E. *Alonso Cano*, Princeton Press University, Princeton New Jersey, 1965, apéndice documental, docto. 18, pág. 212.

60. Lo que parece excesivo, nota del autor.

61. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de...*, op. cit., pág. 234.

62. TORMO, Elías, *Levante*, op. cit., pág. CXLVIII.

63. MONTOLIU SOLER, Violeta. «Alonso Cano y...», art. cit. pág. 58.

64. ESPRESATI. *Estampas...*, op. cit., págs. 93-94.

65. Vide nota 37.

66. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, op. cit.

del xvii, como dice Elena Gómez Moreno, «se presenta íntimamente ligada a la madrileña como adherencia provinciana suya».⁶⁷

Por otra parte, el tratamiento de los cabellos, a los que ya hemos aludido, es claramente canesco, y podemos encontrar paralelos en su «Crucificado», de Lecaroz, cuya anatomía — por otra parte — es muy similar a la del castellonense, como los de las Parroquiales de Torrelavega o Puente del Arzobispo. También, aunque no sean figuras de Cristo, se emplea en el trazado del pelo con maneras similares en su Adán, Eva, Inmaculada o San Pablo, de la Catedral de Granada y otras. El debastado de la cabellera es muy característico ya que como dice Martínez Chumillas, uno de los mejores biógrafos de Cano, «nada hay tan afín al artista como la manera de tratar el pelo».⁶⁸

El paño de pureza recogido sobre las caderas, no es frecuente en sus esculturas, aunque lo emplee en el Cristo de Lecaroz; no obstante destacuemos que no hizo Cano (al menos que sepamos) ningún Cristo Yacente en talla, aunque sí en pintura. El sistema del anudado, en el centro del triángulo inguinal, se puede hallar en alguno de sus cuadros, como «el Jesús atado en la columna» del Prado; el «Cristo de la Columna con San Pedro» de la Sacristía de la Catedral de Sevilla, o el «Cristo» del Palacio de Justicia de Madrid, en el que adopta una disposición idéntica al de Castellón. Finalmente, sería interesante señalar el que el anudamiento central del tenso y prieto paño, es de uso común en los Cristos de Ribalta, probablemente copiado de los Masip, por tanto de clara factura valenciana.

La colocación de las manos, en lo que a la situación de los dedos se refiere, sí podrían ser de su estilo, aunque en ninguna de sus Piedades pintadas encontramos la postura de tenerlas cruzadas sobre el epigastrio, modo que, sin embargo, es común en las tallas valencianas. Prueban lo anteriormente dicho (de la situación de los dedos), sus pinturas en las que, casi siempre aparecen juntos los dedos corazón y anular y separados los restantes. Por otra parte, es muy característico del escultor el que estén más afiladas las falanginas que las falanges.

Recuerda también su policromía la de nuestro Cristo, aunque pensamos, que ha debido sufrir remodelados en su pintura con no demasiado buena fortuna, lo que ha enmascarado la coloración original y hace que sea difícil la atribución. No obstante, el color de los cabellos (marrones oscuros) y las tonalidades ocres, dorado amarillentas originarias de las carnes, están muy dentro de la línea de la policromía de muchas de sus obras.

Sin embargo, la anatomía es más enjuta de lo acostumbrado en Cano, notablemente insistida en el músculo, barroquizada, retorcida, sufriente y lacerada, quizá más cerca de la de Mora, pero con una cierta carga ribaltésca, que se manifiesta en el tratamiento del volumen y claroscuro.

67. GÓMEZ MORENO, Elena. *Escultura española...*, op. cit., pág. 342.

68. MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano*, op. cit., pág. 339.

Resumiendo, podríamos suponer a Alonso Cano, perseguido y temeroso, refugiado en conventos y hospitales valencianos, como posible artífice del Sepulcro de la Sangre de Castellón. El estilo no presenta ninguna repugnancia y la cronología y los hechos de la aparición lo apoyan firmemente.

Volviendo a lo apuntado páginas atrás, debemos pormenorizar que si en 1625 existe ya la imagen (recuérdese el texto del protocolo de Melchor Salvador)⁶⁹ lo que parece que queda claro es que la imagen debió tallarse en Valencia. Insistiendo una vez más, probaría este aserto la comunidad de formas con otros sepulcros de la época, el hecho de que Castellón depende, casi en exclusiva, en lo artístico de Valencia, ya que los más importantes ejecutores de arquitecturas, esculturas, o pinturas en nuestra provincia, son regularmente, valencianos. En esta época los Ribalta están dictando sus normas en nuestra tierra y su fama se extiende a toda España. En Castellón hay de ellos muchas obras⁷⁰ y concretamente en la iglesia de la Sangre que al parecer, tuvo mucho contacto con el primero de ellos (a quien por cierto se tenía por hijo de esta ciudad)⁷¹ aún se conservan fragmentos del retablo que pintara para el altar mayor. Por tanto, no sería extraño que los cofrades encargasen a Francisco Ribalta que les pusiera en contacto con un imaginero que pudiese complacer su demanda de ejecutarles un Cristo Yacente. La influencia de Ribalta en la talla es patente, lo cual abundaría en nuestra idea de que fue ejecutado en un obrador valenciano. No es descabellado pensarlo ya que todo el arte valenciano de la época está influido por Ribalta, del mismo modo que éste tiene a su vez influencias de Juanes.

El mismo Cano, como dice M. Chumillas,⁷² sucumbió, en su etapa valenciana, a su influjo.

Nuestro Cristo tiene evidentes paralelos con las anatomías de los Crucificados ribaltescos, y es más, hay detalles idénticos, como el del paño de pureza anudado en el centro y ajustado, que encontramos en su «Flagelación», «Coronación de espinas», de la Sangre, de Castellón; la «Crucifixión», de la Generalidad de Valencia, el «Cristo de la columna» y el «Entierro», del Corpus Christi Valenciano o el «Extasis de San Bernardo» o el «San Sebastián», del Prado.

69. Cfr. nota 31.

70. En la obra *Antigüedades de Castellón* de D. Vicente Traver (ya citada) se repiten con insistencia los artistas valencianos artífices en Castellón de arquitecturas, pinturas, esculturas, grabados, orfebrería, etc. En cuanto a la provincia las obras de SARTHOU CARRES, Carlos, *Geografía de la provincia de Castellón*, Barcelona s/f. o *El Levante*, de Tormo ya citado, pueden dar fe de los mismos hechos, amén de numerosas monografías que sería demasiado prolijo, y aun pretencioso, enumerar.

Personalmente hemos comprobado la dependencia que tiene en lo artístico, Castellón de Valencia en numerosas ocasiones, pero sobre todo en la realización de nuestra Tesis Doctoral y en la Declaración de Monumento Nacional de la Arciprestal de Vinaroz.

72. MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano*, op. cit., pág. 28.

Por tanto, si hemos de descartar (por imperativo cronológico) la posibilidad de atribución a Cano (nada descabellada a nuestro juicio, ya que pudo encargarse la obra en 1625 y no tomar cuerpo la realización hasta mucho más tarde, como lo prueba el hecho de que no hay noticias documentales al respecto hasta 1648) habremos de pensar en escultores valencianos del XVII del círculo de Ribalta, y entre ellos destaca, casi como único elemento capaz de hacer una obra de la calidad de nuestro Sepulcro, Juan Muñoz, quien realizó tallas similares aunque son de difícil atribución,⁷³ pero a quien no obstante se adjudican el «Cristo» de Sollana,⁷⁴ el del Socos, de Valencia, de la Catedral de Segorbe y otros muchos en donde las opiniones de atribución son diversas. Muñoz, quien por cierto llega a confundirse con Cano, según opinión de Elías Tormo,⁷⁵ es el gran maestro de la escultura valenciana de la primera mitad del siglo XVII. Murió en Madrid, según Elena Gómez Moreno en 1631,⁷⁶ fecha discutible, como también lo es, según testimonio de la misma estudiosa de la escultura del XVII, que tuviese taller en Madrid desde 1603.

Orellana, habla en términos muy encomiosos de Muñoz, diciendo:⁷⁷ «En verdad de que las admiraciones se reservan para cosas grandes, grandes son las obras de tal autor, cuando las menciona con admiración, todo un cuerpo de personas en la misma profesión inteligentes». En otro lugar añade: «Era dicho profesor (Muñoz) coetáneo del venerable Patriarca D. Juan de Ribera, Arzobispo de Valencia y como para la principal pintura del retablo mayor del insigne Colegio del Corpus Christi, fundado por el mismo prelado, echó mano de la excelente habilidad de Ribalta,⁷⁸ para lo que respectaba a la escultura, buscando también lo más floreado, echó mano de Muñoz. Mandó fabricar un crucifijo con el designio de colocarle en el nicho del retablo principal. La obra salió a la perfección como de mano de tal maestro».

Este hecho probaría (al margen de su fama y prestigio)⁷⁹ que Muñoz no estaba en Madrid en 1603 como supone Elena Gómez Moreno, ya que en 1606 estaba realizando, al tiempo que Ribalta, las labores encomendadas

73. El profesor Fernando Benito, del Departamento de Arte, de la Universidad de Valencia, en su Tesis Doctoral, se encuentra reacio a admitir como de Juan Muñoz muchas de las obras de tradicional atribución.

74. GARÍN Y O. DE TARANCO, Felipe. *Historia del Arte...*, op. cit., págs. 246 y sigs. ORELLANA, Marcos A. *Biografía pictórica valentina*, reed. de la Historia del Arte español, Valencia, 1967.

75. TORMO. *Levante*, op. cit., págs. CXLVIII y 88.

76. GÓMEZ MORENO, Elena. *Escultura española...*, op. cit., pág. 341.

77. ORELLANA, Marcos A. *Biografía...*, op. cit., págs. 530 y sigs.

78. G. ESPRESATI, Carlos. *Ribalta*, op. cit., pág. 126.

79. Hace referencia este párrafo a un documento hecho público por la Academia de Santa Bárbara (luego de San Carlos) de Valencia en 1757, en el que se dice que solicito va el buen gusto por conseguir alguna de las prendas de arquitectura y estatuaría con que enriqueció este reino Juan Muñoz.

por el Patriarca.⁸⁰ Por otra parte, tenemos noticias de que Muñoz trabajó con Gregorio Fernández, cuya primera obra documentada es de 1605, por tanto la colaboración entre ambos debió darse algún tiempo después de esta fecha.

El Cristo del Patriarca tiene notables similitudes de estilo con el Sepulcro de Castellón, y con obras de Cano. Así pues tenemos en Muñoz otro probable autor de nuestro Cristo Yacente, ya que una atribución no repugna a la otra, puesto que se han atribuido obras de Cano a Muñoz y viceversa, además éste fue un artista enormemente prolijo, cuya fama en Valencia podía ponerse junto a la de Ribalta, buena prueba de ello son las numerosas obras que se le atribuyen.⁸¹ Es una pena, que como dice Garín,⁸² «no haya visto la luz, ni se haya localizado la importante monografía al respecto de la que nos dio noticia el Dr. Rodríguez Roda» que probablemente hubiera esclarecido puntos muy importantes de la oscura biografía de Juan Muñoz y nos hubiese permitido afinar más nuestro criterio sobre la atribución del Cristo de la Sangre.

Descripción iconográfica de la imagen

El Santo Sepulcro es una talla de la mejor época de la imaginería religiosa española, es decir, de la primera mitad del siglo xvii, período en el que la depresión económica sublimó la religiosidad con procesiones que contribuían a fomentar la piedad popular. No obstante, los legajos del Archivo Municipal de Castellón ya hablan de procesiones frecuentes en los siglos xv y xvi. Recientemente, el profesor Sánchez Adell, ha publicado una parte de su Tesis Doctoral, en donde habla de las manifestaciones públicas devotas desde la fundación de la ciudad.⁸³

Es seguro que en medio de este ambiente de piedad fue confeccionada la talla, sin que haya documentación que permita suponer un origen anterior al siglo xvii.

La imagen, realizada en madera, está concebida para ser paseada sobre andas y en procesión, y para ser observada a la luz cimbreada de achones o ciriales, por tanto el claroscuro de la talla, es insistido, tratando de dar un realismo «verista», patético y emotivo. Cuando se expone a la pública contemplación en su urna, está concebida para ser contemplada desde su lado derecho hacia el que vuelve la cabeza) y a una altura, cuanto menos,

80. Se comenzó la fábrica del retablo el 30 de septiembre de 1586 y se concluyó el 4 de agosto de 1610, según Esclapez, citado por Orellana, cap. IV, núm. 130, pág. 120.

81. Vide notas 74, 75 y 76.

82. GARÍN Y O. DE TARANCO, Felipe. *Historia del Arte de...*, op. cit. pág. 247.

83. SÁNCHEZ ADELL, José. «Castellón de la Plana en la Baja Edad Media». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* t. LIV, Castellón, 1978, págs. 319 y sigs.

paralela a los ojos del espectador. Decimos esto porque observada la imagen desde otros puntos de vista, hemos podido constatar ciertas anomalías técnicas, que pasan desapercibidas en una visión lateral, que es la que el artífice pensó que debía tener la imagen. En efecto, vista en perspectiva superior, se aprecia un rostro levemente aplanado y engrandecido en la faz y una mano zurda excesivamente amplia en el dorso. Sin embargo, el flanco izquierdo de la figura (no visible en la iglesia, salvo si el espectador accede a la imagen por la girola) aun teniendo menor interés, es correcto (piénsese que en procesión las gentes en las aceras ven a la imagen desde los dos lados) y su mayor importancia reside en el hueco del paño de pureza, que forma sobre el muslo izquierdo un amplio y puntiagudo volante.

La envergadura de la imagen es imponente, con una longitud de un metro sesenta y cuatro centímetros, hay que suponer que el escultor realizó una obra de tamaño natural para la altura media de los hombres de su tiempo (piénsese que en 1858 la talla que ocupaba a un 50 % de la población en edad de quintas era la comprendida entre 1'60 y 1'70 metros),⁸⁴ por otra parte, aunque enjuto de carnes, la anatomía revela un cuerpo atlético y bien constituido, pero de ascético y dramático acento, con un notable realismo en la plasmación de la musculatura, que especialmente, por la delgadez de las carnes, adquiere un aspecto más desolado.

Por la conjunción de sus medidas, la obra es claramente canónica, y de una proporción elegantemente establecida, según los módulos, que, heredados de los clásicos, se hicieron patentes en la época mediatizados desde el Renacimiento. La cabeza, con 23'5 cm. desde el final del frontal, hasta la punta de la bifida barba, está siete veces encajada en el cuerpo, tal y como corresponde a la áurea proporción policletiana. Esta misma armonía de formas se observa en casi todos los Cristos en el Sepulcro de los grandes imagineros de las escuelas castellanas o andaluzas.

De ello establecemos que el resultado es una figura de extraordinaria elegancia, armónica, coherente de formas y de contenido estricto, severo, y trágicamente crudo. La disposición de sus miembros guarda un cierto ritmo cadencial, como el «dejado» de la mano izquierda, abierta, cruzada, con la mano derecha, y apoyada sobre el paño de pureza; o la ligera elevación de la rótula izquierda, lo que ofrece, conjuntamente, con la torsión del cuerpo a la derecha y la situación de las manos, un sistema compositivo plástico, armónico y de bien arquitecturada disposición de masas en la composición.

La policromía, adopta un color grisáceo, ligeramente cárdeno, y conserva, en las insistencias de los modelados, algunos recodos en los que se aprecia una tonalidad más intensa de ocre, que permite resaltar el claroscuro del cincelado muscular. No obstante, ello demuestra precisamente que la

84. Atlas de España, Aguilar, Madrid, 1961, pág. 44.

pintura original ha sufrido no pocas alteraciones. En primer lugar la pasión por la limpieza de devotas y cofrades, hace que de la insistencia del frotado, haya tomado un brillo marfileño. Piénsese que cada salida de la urna, donde habitualmente yace, lleva el consiguiente aseo de la imagen cuando no lavatorio (como nos cuenta Espresati)⁸⁵ y desde el siglo XVII, han debido de ser muchos centenares las veces que se ha lustrado el Sepulcro. En segundo lugar, algunas restauraciones efectuadas, con bastante poca fortuna, han conseguido desvirtuar y falsear, en algunos puntos, la policromía original. Así se aprecia un remodelado en las barbas, a las que han debido añadirse algunos pegotes, lo que se demuestra por la diferencia de la talla en la vecindad de las orejas (zona más recoveca) contra la zona mandibular, que ha podido ser más atacada (obsérvese la fotografía). Se han repintado las cejas y se han añadido unos espurreos de gotas sanguinolientas, con el fin de aumentar el dramatismo, que en nada benefician al natural patetismo de la imagen y tan sólo le añaden una innecesaria truculencia. Estas gotas, que probablemente (en grado superlativo) reproducen las que debieron existir en la policromía original, aparecen en la frente y laterales del rostro, así como en el costado, antebrazos y pantorrillas, y todas son visibles desde el sector derecho, como con una rítmica de compensación.

El rostro aparece modelado con realismo; los ojos, semicerrados los párpados; la boca entreabierta en el postrer inspirar por el agudo dolor del exterior mortuorio, mientras el plexo solar aparece contraído, correspondiendo a la aceptación diafragmática del último aliento. Este recurso, de evidente realismo, se ve magistralmente complementado con la plasmación de los costales, cuya caja ósea se evidencia en la extrema delgadez del cadáver. Quizá podamos afirmar que nuestro escultor debió observar muy de cerca la rigidez mortuoria pues sabía llevarla muy bien a la plástica con el cincel. Es remarcable el hecho de que no hay belleza en el rostro, y sí, tremenda humanidad y realismo.

Los cabellos, despeinados, caen lacios sobre los hombros, con enorme soltura, recogidos en gruesos mechones, teniendo que ser apoyados algunos, por ligeros contrafuertes o listoncillos, del mismo modo que el interior de los antebrazos, que usan de idéntico artificio para evitar, en la zona de tensión máxima, su rotura.

Las barbas son, con todo, lo peor de la imagen, aunque opinamos que han sido remodeladas y restauradas por un artífice de muy inferior talla a la del hacedor original. En ellas encontramos dos direcciones de gubia, una, la del bigote, longitudinal, similar a la de los cabellos; otra, la de la barba, en rodales y amazotada, con ciertos caracoleos, sobre todo debajo de los pabellones auditivos. El sistema de ejecución de la barba, no es demasiado común en Cano, pero en cambio, guarda semejanzas con el del Cristo

85. ESPRESATI. *Estampas...*, op. cit., pág. 43.

de Sollana, que tradicionalmente se atribuye a Muñoz. No obstante, quede claro que es la zona más atacada por la restauración que ha mixtificado el modelado original.

El cuerpo es de una corrección absoluta, con un estudio muscular exactísimo, y una crispación muscular, que acentúa el «rigor mortis». No obstante, presenta algunas anormalidades que es justo tener en cuenta. En primer lugar un ligerísimo abombamiento del antebrazo derecho, sólo apreciable en una visión longitudinal desde la cabeza, precisamente al objeto de la situación de la mano; la desproporción de la mano derecha, aunque no excesiva, con el resto del cuerpo (34'4 × 12 cm.), aunque en absoluto es apreciable desde una visión lateral, y quizá de este modo se refuerce la presencia visual de esa mano, que con una elegancia y donosura muy manierista, se cruza con la derecha cabalgándola; el atrofiamiento del meñique del pie derecho (sobre el que han corrido tantas conjeturas a nivel popular) cuando los otros dedos presentan unas dimensiones considerables. No obstante, el hecho no empañe la labor del imaginero que labró una obra de excelente plástica.

El tórax y los brazos (modelados hasta la exageración) son un cúmulo de detalles, con un enorme realismo, no exento de cierto matiz impresionista. La musculación de los pectorales, la transparencia de los costales, el hundimiento del diafragma, el dibujado de los músculos del brazo, con escaso claroscuro (siempre más acentuado en el cuerpo), permiten que la luz resalte zonas y deje otras en oscuridad que ayuden al modelaje del bulto.

Las huesudas y crispadas manos, descansan cruzadas, en actitud laxa sobre el paño de pureza, labrado con gran relieve, pero ceñido a la carne, sin grandes plegados ondulantes.

Bien torneados los muslos, y de una gran conjugación ósea las rótulas, son un modelo de talla, constituyendo con el tórax y el rostro, lo más perfecto del modelado. La carne de la pierna, permite adivinar los tendones, transmitiendo una crispación hasta los pies, en los que se han dibujado con fuerza los músculos que articulan las plantas, viciadas, incluso, del tormento de los clavos. Los pies forman casi ángulo recto con las piernas, demostrando claramente, que el Cristo se compuso para descansar en una caja, al objeto de que las plantas, topasen con la madera del sepulcro.

Hasta aquí cuanto hasta hoy sabemos del Santo Sepulcro. Hemos pretendido exponer dos teorías apoyándonos en cuantos documentos conocemos. Esperemos que al menos sea como dice el refrán italiano: «Si non e vero, bene trovato».