



Universitat per a Majors

**INICIO Y FINAL DEL CONVENTO
MONJAS AGUSTINAS Y DE LA IGLESIA
DE SAN MARTÍN**

CURS 2018 - 2019

CONCHA RAMÍREZ GIL

ELENA GOMEZ MARCO

JUANA GONZÁLEZ LORENZO

MARIANGELES CORCHADO BADIA

MARIA AMPARO BOLUMAR AZNAR

MARIA FERRER RIPOLLES

CESAR MURIA PLA

ÍNDICE

1-Introducción

Inicio y construcción ermita - mezquita siglo XII 0 _Veguinas en San Martín pág. 2-3

2-Historia iglesia San Martín siglo XVII

pág. 4 a 30

_ Restos arqueológicos Iglesia San Martín y beaterio.

_ Planos cuadros y retablo de la iglesia y del convento.

_ Descripción del conjunto con fotografías complementarias

pág. 31 a 35

3-Citas

pág. 36 a 41

4-Conclusión

pág. 42

INICIO Y FINAL DEL CONVENTO MONJAS AGUSTINAS Y DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN

El inicio según las excavaciones hechas en la plaza de las monjas, se remonta al siglo XII que hablan de una ermita de San Martín o Mezquita ya que en esas fechas los pobladores en la ciudad eran musulmanes (según lo publicado en el libro Diez años arqueología en Segorbe (V. Palomar Luis Lozano)

Ya en el siglo XIII los escritos de la Cancillería Real del Archivo de La Corona de Aragón recogen donaciones concedidas a los nuevos pobladores cristianos del casco urbano .El 11 de Enero del año 1272 a Juan Pérez del Busquet de un patio cercano a la Iglesia o mezquita de San Martín para edificar en el mismo.

Según noticias del Obispo Juan Bta. Pérez en el año 1408, la existencia en este lugar de una antigua ermita con un único altar, con el título de San Mateo cuyos patronos eran los jurados de Segorbe.

Francisco Villagrasa en su obra antigüedades De la Iglesia-Catedral de Segorbe y Catálogo de sus Obispos. Indica este autor siguiendo una tradición antigua ,que la Iglesia de San Martín fue costeada por el rey del mismo nombre Martin I el Humano señor de la ciudad por su matrimonio, con María de Luna ,hizo edificar una capilla al término de la bajada del castillo cerca de la muralla ,en la parte alta de la ciudad.

La existencia de esta capilla se demuestra en un artículo publicado por Rafael Martín publicado en la revista Agua Limpia.

En el año 1592 que fue estudiado por el Obispo Aguilar, en el que se descubre la presencia también de un beaterio en el templo. El proceso trata el caso de una joven morisca que necesitaba ser recogida y el oficial eclesiástico la mandó llevar a la Iglesia de San Martín para que estuviese en compañía de las madres beatas De la Iglesia, donde las beatas le van enseñando oraciones.

La presencia de un beaterio, probablemente de beguinas no es extraño en la época según comenta Ramón R. Culebras, hay fuertes movimientos espirituales.

Las beguinas eran como los begardos “comunidad masculina”, miembros de comunidades católicas que se desarrollaron en Europa en el siglo XII, diferenciándose de las órdenes religiosas católicas, en la que sus miembros no emitían votos perpetuos, si bien se comprometían a realizar buenas acciones, y no casarse mientras viviesen en comunidad, servían de refugio para mujeres viudas o indigentes, vivían en celdas

individuales separadas de la población ,vestían de un modo característico su vida transcurría cuidando enfermos tejiendo y rezando.

Las primeras comunidades se crearon en el año 1170 por Lambert le Bégue de Lieja Muchos de sus miembros en el siglo XIII, fueron acusados de herejía y condenados a la hoguera <Libro del Icap la Iglesia y el convento de Agustinas descalzas de San Martín autores V. Palomar y Sara Ordóñez.

Constituido el 17 de febrero de 1613 con la llegada de cinco monjas del convento de Santa Úrsula de Valencia, junto a las torres de Quart, éstas se instalaron de manera momentánea en las estancias del pequeño beaterio de San Martín, reformado en parte por Figueroa para el intento de establecimiento de religiosas dominicas, ubicado antiguamente en el solar de la plaza (como así lo vino a demostrar la excavación arqueológica de 2001), a la vez que, adjunto, se erigía el nuevo edificio, amplio, espacioso y capaz, que comenzaba su construcción el 14 de junio de 1620 mientras, el 3 de julio del mismo año, el monarca Felipe III facultaba al obispo a amortizar la espléndida y gran cantidad de 10.000 libras y destinarlas a las obras.¹⁹⁸ El anhelo de establecimiento de una orden religiosa femenina de clausura junto al solar donde había estado ubicado el beaterio de San Martín, antigua mezquita islámica, llegaba, definitivamente, a buen puerto.

Al final, el edificio sería ocupado por monjas agustinas descalzas, congregación perteneciente a la orden agustina pero bajo la moderna regla de Santa Teresa de Jesús, siguiendo la reforma riberista que, no habiendo encontrado concierto con la santa castellana, aplicó la reforma en la misma línea, erigiendo en Alcoy un convento partiendo de la base de las canónigas de San Agustín de Valencia. Es de destacar, también, que el convento de Segorbe nacía con una especial dedicación a la exaltación del culto eucarístico, siendo además la primera orden femenina que se instalaba en Segorbe, lo que vino a suponer un hecho histórico para la ciudad, la cobertura de una necesidad que se venía persiguiendo muchos años¹⁹⁹ y la cuarta orden religiosa asentada en Segorbe en aquellos momentos, además de franciscanos, capuchinos y dominicos.

“Como la antigua capilla de San Martín era pequeña y ruinoso, el obispo encargó a un padre capuchino entendido en estas materias que hiciese la traza de una iglesia nueva; de la cual a 14 de junio de 1620, el obispo vestido de pontifical y con el acompañamiento correspondiente puso la primera piedra, comenzando a abrir los fundamentos por la parte que mira a la ciudad y al castillo. Es una iglesia capaz, de bella arquitectura y una graciosa portada, de orden dórico [...]”.²⁰⁰



Restos de la antigua ermita de San Martín. Foto: Vicente Palomar.

El edificio, de un bello clasicismo desornamentado, ciertamente sobrio, desnudo y austero, posee un exterior igualmente solemne pero contenido, con portada, inserta en arco, con pilastras dóricas de fuste acanalado, frontón curvo partido y avolutado y remate de ático con hornacina. El interior conserva uno de los más interesantes conjuntos escultóricos y pictóricos de su tiempo en tierras valencianas, del que más adelante hablaremos con detenimiento.²⁰¹ Comenzado hacia 1625 y definitivamente asentados en 1630, es muy destacable la documentada presencia del escultor Juan Miguel Orliens en el trabajo de cincel, dorado, estofado y policromía del grupo de retablos.²⁰² La presencia del maestro francés con motivo de este encargo sirvió de preludio a otros compromisos profesionales de la talla del retablo mayor de la cartuja de Valldecris (1633-36) y la ejecución de los bustos relicario de la propia catedral, posiblemente vinculados a las labores de la fábrica de la capilla de la comunión de la catedral (1635-1637).

Si bien el conjunto arquitectónico de San Martín resulta enormemente desigual en su empeño, dada la humildad y sencillez de la clausura, centralizada por el pequeño y modesto claustro de ladrillo revocado y dependencias anejas, respecto al espléndido entorno del templo, el recinto es una de las arquitecturas mejor conservadas, menos transformadas y más emblemática de la ciudad episcopal, siendo quizá la concepción global más representativa de su tiempo en territorio diocesano. El templo bien recuerda, en muchos aspectos formales, los formulismos empleados por Jerónimo Quijano, especialmente en la iglesia del convento de Santo Domingo de Orihuela, invertido a técnicas de albañilería, con la presencia de un ábside avenerado de cuarto de esfera.

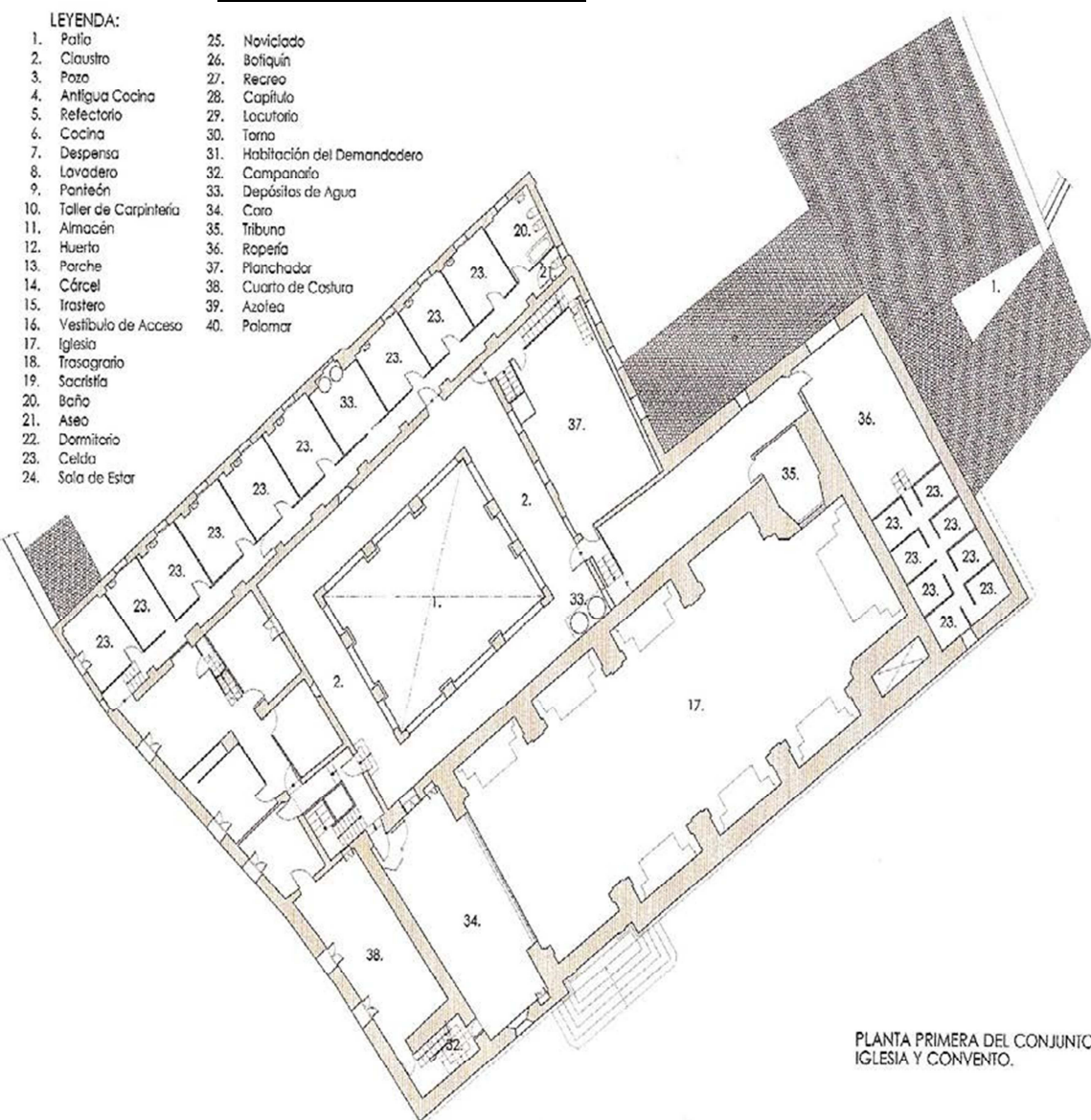
En relación al convento de San Martín, aun desconociendo la figura exacta del autor de las trazas, quizá el capuchino que señala Aguilar, aparece documentado, entre 1619 y 1620, en los albaranes del Libro de Fábrica de la catedral (1583-1699)²⁰³ Juan Valero Planes, albañil vinculado en obras en el convento y en la Seo, señalado por la historiografía reciente como cantero de Segorbe y presente como maestro cantero para determinar las trazas de la cartuja de Ara Christi en fechas cercanas a 1620.²⁰⁴ Cabría apreciar si este autor, del que todavía mucho desconocemos, es el arquitecto del recinto de San Martín o un colaborador, aunque nos inclinamos más a la presencia de algún miembro del entorno de los Ambuesa, seguramente el propio Pedro (ca. 1580-ca.1660),

en la resolución de los planos.

En tal sentido, debemos apreciar la noticia documental del libro de fábrica de la catedral de Segorbe, en el que se da la noticia del pago de una libra y cinco sueldos por la sepultura en la catedral de Pedro Ambuesa, estudiante, que murió a 27 de septiembre de 1631.²⁰⁵ El citado “Pedro Ambuesa” podría tratarse del hijo primogénito del arquitecto, Pedro José, nacido en 1615, posiblemente alumno en la propia catedral, lo que también llevaría a conjeturar sobre la probable presencia en la ciudad del maestro y su participación en obras en la propia sede episcopal, como los trabajos del convento de San Martín de Segorbe, a todas luces cercano a su proceder arquitectónico. Habiendo trabajado para poblaciones diocesanas como Ademuz (1638-1645), Chelva (1626-1633) y Altura (1651), este dato documental asimilaría su estancia en Segorbe coincidiendo con su actuación en Ademuz, su segunda etapa en Rubielos de Mora (1627-1634) y su tercera intervención en los trabajos de San Miguel de los Reyes de Valencia (1623- 1632). Y también, atendiendo a su cronología y el empleo del característico lenguaje arquitectónico del maestro, cabría asimilarle las trazas de la primera iglesia de los Jesuitas de Segorbe, reformada en el mismo siglo, y la escalera del convento, fechada en 1634.

LEYENDA:

- | | |
|---------------------------|--------------------------------|
| 1. Patio | 25. Noviciado |
| 2. Claustro | 26. Botiquín |
| 3. Pozo | 27. Recreo |
| 4. Antigua Cocina | 28. Capitulo |
| 5. Refectorio | 29. Locutorio |
| 6. Cocina | 30. Torno |
| 7. Despensa | 31. Habitación del Demandadero |
| 8. Lavadero | 32. Campanario |
| 9. Panteón | 33. Depósitos de Agua |
| 10. Taller de Carpintería | 34. Coro |
| 11. Almacén | 35. Tribuna |
| 12. Huerta | 36. Ropería |
| 13. Párcel | 37. Planchador |
| 14. Cárcel | 38. Cuarto de Costura |
| 15. Trastero | 39. Azoleta |
| 16. Vestíbulo de Acceso | 40. Palomar |
| 17. Iglesia | |
| 18. Trasadrajo | |
| 19. Sacristía | |
| 20. Baño | |
| 21. Aseo | |
| 22. Dormitorio | |
| 23. Celda | |
| 24. Sala de Estar | |



PLANTA PRIMERA DEL CONJUNTO. IGLESIA Y CONVENTO.

Planos del convento de San Martín según Jaime Sirera, arquitecto.

La trascendencia de la fábrica del Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia es en este sentido tan primordial como inexcusable para vislumbrar el movimiento incesante de artistas entre los territorios que venimos comentando. Pues en su fábrica coincidieron y sucedieron toda una serie de maestros canteros que, con anterioridad a la conclusión de sus obras o durante los trabajos en las mismas, están activos en el entorno turolense cercano (Manzanera) o segobricense (Viver, Caudiel, El Toro o Novaliches) o tierras vecinas como Liria o Valencia. Como talleres nómadas de picapedrers que se suceden a lo largo varias generaciones, que por su capacidad y dominio del entorno profesional, que monopolizan, van siendo demandados allí donde

hubiera necesidad de sus intervenciones. Y es que, en este momento, los vínculos familiares son importantísimos, contratando el maestro como empresario y sus hombres de confianza (parientes), ejecutan y supervisan las obras. Y es en el monasterio jerónimo valenciano donde confluyen o se suceden personalidades tan relevantes como Juan Ambuesa, Juan Cambra, Pedro Ambuesa, Martín de Orinda o Rafael Alcahín, así como en otras áreas de la geografía aragonesa y valenciana, no olvidemos la impronta quinientista de Jerónimo Quijano, por lo que no es de extrañar que encontremos en Pego, Teulada, Liria, Teruel, Rubielos de Mora, Segorbe o Valencia, numerosos ejemplos de acentuada adscripción a cánones manieristas que nos son imprescindibles y comunes a este quehacer arquitectónico.

Por todo ello, la iglesia de San Martín de Segorbe recuerda en gran medida las obras del obrador de los Ambuesa. La traza planimétrica en planta presenta una estructuración bastante similar a la de la iglesia de la Asunción de Liria, ésta de tres naves, que empezó a ser construida en 1627 ante las reducidas dimensiones de la iglesia de la Sangre por lo que dictaminó el concejo de la villa levantar una de mayores dimensiones, tal como ocurrió en Rubielos de Mora en fechas próximas, en el caso de la rubielana se comenzó en 1619 la nueva fábrica. La iglesia de San Martín, al igual que sus coetáneas de Rubielos de Mora, Lliria, Chelva o San Miguel de los Reyes, presenta un marcado espíritu contrarreformista. Estructuralmente responde a un acomodo de tintes más humildes del modelo vignolesco del “Gesú” de Roma, frente a una asimilación completa de Vignola en el caso de la de Liria de planta de cruz latina de una nave de cuatro tramos oblongos y capillas perimetrales interconectadas, con monumental cúpula de media naranja alzada sobre un tambor octogonal encima del crucero. También la arciprestal de Chelva se realza con cúpula sobre pechinas que se trasdosa al exterior en tambor octogonal, siendo uninave cubierta de bóveda de cañón con lunetos y con capillas entre contrafuertes al igual que la del convento segorbino, esta última sin el elemento cupulado.

En todas estas obras que hemos relacionado por diversas concomitancias con la iglesia del convento de San Martín de Segorbe, se demandó la presencia del obrador de los Ambuesa. Las primeras trazas de la Iglesia de la Asunción de Liria fueron dadas por el padre Albiniano de Rojas (1583-1667) que, a su vez, ya había dado las de la iglesia arciprestal de Villarreal, y que había diseñado en 1621 el túmulo funerario en Zaragoza de Felipe III con motivo del funeral del monarca. Pedro Ambuesa coincidió

con el jesuita en la supervisión del proceso constructivo de algunas obras de la diócesis segobricense, entre otras la de la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva hacia 1646. Las trazas dadas por Albiniano de Rojas para la iglesia edetana, serían modificadas por Pedro Ambuesa cuando se hace cargo de la ejecución de las obras en 1634, iglesia que a su vez comparte similitudes con la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo de Ademuz, diócesis de Segorbe y donde interviene Ambuesa. En la de Liria, Martín de Orinda junto a Tomás Leonart Esteve dirigieron las obras desde 1627 siguiendo las trazas del maestro Albiniano de Rojas hasta 1634. Recordemos que Martín de Orinda aparece documentado, como ya se ha expuesto, en la capilla de la comunión de la seo de Segorbe y en la remodelación de la cartuja de Valldecris (1633) y casi siempre ligado a la órbita de Pedro Ambuesa, como ocurriera también en San Miguel de los Reyes, unas veces como tracista, otras inspeccionando obras, como también en la capilla de la comunión de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia donde Ambuesa está presente como tracista, entre otros, en junio de 1643 y Martín de Orinda como firmante, y en 1646 aparecen ambos inspeccionando dicha capilla junto a Juan del Río.²⁰⁶

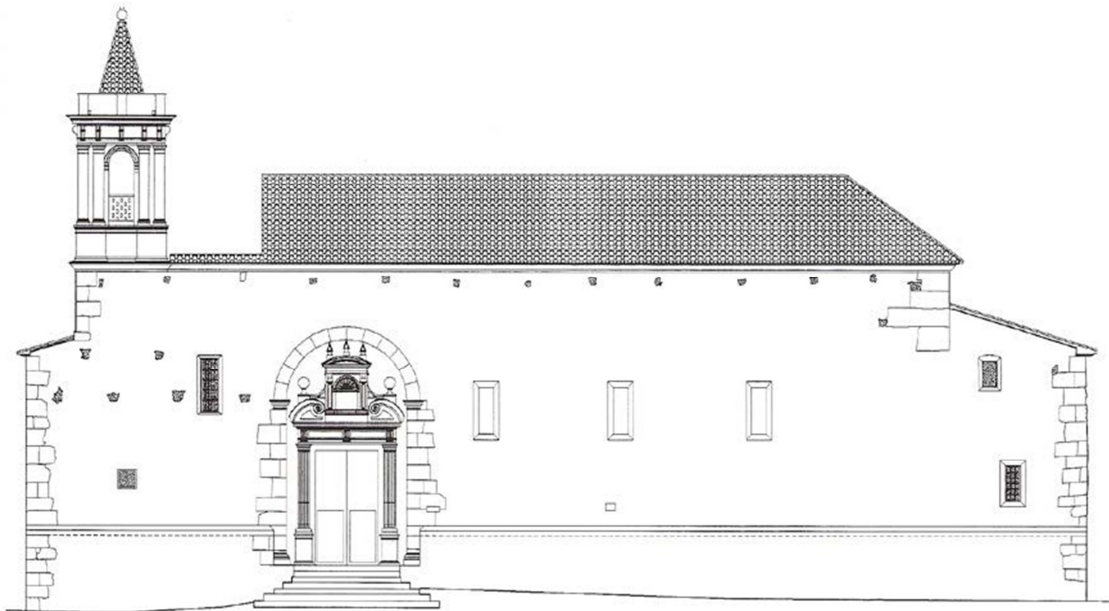
En el caso de la iglesia del convento agustino segorbino no hemos encontrado, de momento, noticias documentales de la presencia concreta del maestro de cantería Pedro Ambuesa, pero dada su cronología de construcción en la década de los veinte del seiscientos y coincidente en la morfología, aunque de menores dimensiones, recordemos que se trata de un edificio para la clausura, con estas obras citadas, y muy especialmente con la parroquial de Santa María la Mayor de Rubielos de Mora, todo apunta a que pudieran ser trazas de su mano, ya que sí se encuentra documentado durante el segundo y tercer cuarto del seiscientos en algunas obras en tierras palantinas, bien como tracista, bien como visor de obras,²⁰⁷ o bien podría responder al lapicero de algún directo seguidor suyo o miembro de su obrador como podría ser el cantero Francisco Villanueva,²⁰⁸ natural de Tuéjar y residente en Segorbe en 1623, dato éste último aportado por Arciniega García²⁰⁹ que puede resultar muy relevante por las fechas que trabajamos. Éste era hermano de Catalina Villanueva, mujer de Juan Cambra y de María Ana Villanueva,²¹⁰ esposa de Pedro Ambuesa, por tanto cuñado de ambos maestros canteros y, por consiguiente, en la órbita de la ortodoxia de los Cambra y Ambuesa. El papel de Francisco Villanueva debió ser importante porque su cuñado Pedro Ambuesa le dejaba al cargo de las obras en construcción cuando éste

debía ausentarse, normalmente por motivos laborales para la revisión de otras obras en marcha, como ocurriera probablemente en Manzanera, Ademuz o en las obras del convento de Nuestra Señora del Carmen de Rubielos de Mora en 1633.

Pero lo que es indudable y no podemos pasar por alto son las grandísimas similitudes concretamente con la obra de la parroquial rubielana y la iglesia de San Martín de Segorbe. Ambas responden al modelo de templo uninave con capillas laterales entre contrafuertes y presentan la misma articulación de los órdenes en cuanto a su alzado interior, proponiéndose una lectura prácticamente igual en ambas, aunque variando las proporciones más reducidas en la de Segorbe, dado su carácter cenobítico de recogimiento de la comunidad de monjas. Ambas muestran una articulación del espacio en base a dos órdenes apilastrados, el correspondiente a la nave y el del espacio de las capillas laterales, articulándose con un orden gigante sobre alto podio para dar más realce en altura las pilastras recayentes a la nave central y única. La basa de dichas pilastras es moldurada y sobre ella se eleva un fuste acanalado de seis estrías en ambas iglesias de igual manera, y sobre el fuste se dispone el capitel dórico. En el orden menor, también es dórico, se apoyan los arcos de embocadura a la nave de las iglesias y es en este ámbito donde se aprecia, indudablemente, el diseño de Cambra y Ambuesa con la evidente característica de sus netos cajeados como ornamentación que también continua a través de toda la superficie del intradós de las arcadas que sustentan. En ambos templos son exactamente iguales y en ambos espacios tanto el orden de pilastras gigantes como las arcadas de sus vanos sostienen un primer nivel de arquivado reducido, resaltado a la altura de los capiteles. Sobre este sistema de molduración se alza un sencillo friso, sobrio a piedra vista en el caso de Rubielos y en San Martín de obra de albañilería donde aparece una simple moldura cuadrada a modo de cartela en el eje de la clave de los arcos de embocadura de las capillas, creadas como pequeños espacios excavados en sus muros que sirven de custodia de los altares, siendo algo más profundas las capillas de la parroquial de Rubielos. Todo ello se remata por una sencilla cornisa, apenas sobresaliente con atenuado vuelo que da unidad a todo el perímetro de ambos espacios sagrados, los cuales presentan gran parecido en la composición arquitectónica de sus presbiterios, ya apuntada en el cuarto de esfera avenerada,²¹¹ pero especialmente en el motivo triunfal abierto al conjunto de la iglesia mediante dos grandes pilastras cajeadas donde apoya el gran arco de embocadura a la nave con intradós de idéntica decoración de casetones y rosetas en su interior. Incluso,

podemos ir más allá afirmando nuestra hipótesis de que ambos espacios sagrados aludidos, el rubielano y el segobricense, responden a la mano de un mismo lapicero, basta con comparar la decoración moldurada de la bóveda en artesa con molduras seiscentistas de la antigua estancia del trasagrario rubielano con la molduración decorativa de la bóveda de cañón que cubre el espacio uninave de la iglesia cenobítica de San Martín. No obstante, la monumental obra rubielana se adentra en los más estrictos cánones litúrgicos de su época, por lo que cuenta con un trasagrario de interesante conformación y estudiada funcionalidad, precedido en correlación espacial por una estancia posterior de proporciones cúbicas que muestra los ataques del 36, apreciables desconchados entre marmolinas, tal y como encontramos en las simples huellas de varias imágenes repicadas insertas en recuadros en el perímetro de la habitación, testigos y herencia de aquel conflicto. En el centro de la misma se encuentra la parte posterior del primitivo tabernáculo, única parte subsistente del mismo, diseñado a modo de templete de morfología circular o rotonda embebido en el muro, mostrando un frente de dos columnas compuestas, con retropilastras, retranqueadas en planta de manera oblicua sobre la cual se asienta un rotundo entablamento de clásicas proporciones. Tal tabernáculo o expositor contó con una obvia abertura para el ejercicio de la consagración, una parte que hoy en día ha desaparecido, insertándose en la misma la tramoya del actual sagrario -una simple pesa que al abrir las puertas exteriores del tabernáculo desplaza una nube en voladizo donde, antiguamente, se ubicaba el cáliz ya bendecido tras la consagración-, elemento que anteriormente se establecía en el espacio subsistente bajo el ara, donde aún es apreciable la cuña de madera accionadora de la tramoya, tal y como acontece en diseño de Cristóbal Sales para Codoñera de Aragón. El acceso a este espacio que nos ocupa se realizaba exclusivamente por un pequeño paso situado bajo el pedestal de la figura de San Pablo, un recorrido sumamente desgastado por el paso de los años como clara muestra ofrece la superficie de los azulejos del suelo del presbiterio, a través de un corredor que accedía a la sacristía desde donde, por una puerta, se entraba en el antiguo trasagrario de la iglesia, situado paralelamente al costado inmediatamente exterior del polígono del presbiterio, de estructura rectangular situado a continuación del ochavo. Este espacio, repintado en el XIX, resulta singular, constituyendo una estancia con entablamento de grandes ventanales en su vertiente este y con clara articulación, con cartelas en su friso, y cubierta en vuelta de horno, en artesa o esquifada, recorrida por escuetas pero variadas molduraciones conjugando círculos y

cuadros cajeados delineados en calles entre estructuras o canalillos arosados, todo ello convergente en un gran rectángulo superior, en la confluencia de la vuelta, con un emblema superior que imita la tramoya del sagrario de la parroquial, con imaginería iconográfica de nube y cáliz. Un ornato preclaro de la época en que fue construida esta estancia, en la década de los veinte del siglo XVII, una tipología poco común pero que ya aparece en obras sintomáticas del momento, como es el caso de la iglesia de San Martín de Segorbe, donde decoración de paralelo estilo circunda todo el espacio de la cubierta de la Iglesia, en este caso de bóveda de cañón, repartiéndose entre el intradós de los arcos y de las vueltas en un entorno ciertamente aparente, de grandes sinfonías y recuerdos romanistas del primer renacimiento.



Planos según Jaime Sirera, arquitecto.

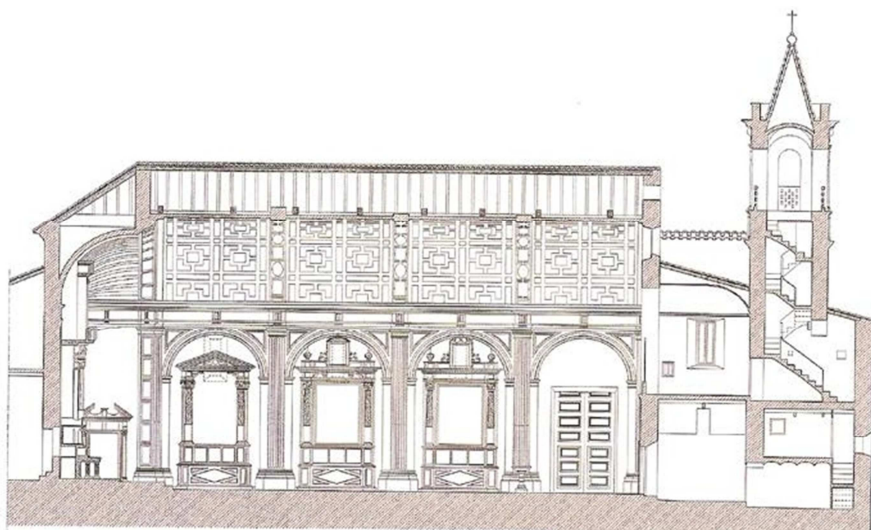
Las diferencias que puedan existir entre ambos espacios responden a una funcionalidad distinta y de capacidad económica, la obra rubielana se trata de la nueva iglesia parroquial levantada por necesidad y con gran ilusión para toda una población en aumento, realizándose en sillería con importantes aportes de capital para su construcción, mientras que la del convento segorbino es para uso privado de una pequeña comunidad de monjas y realizada con materiales y técnicas de albañilería. En cuanto a otras diferencias como la cubierta de la nave y las capillas podrían responder a otros parámetros de tradiciones locales y de gusto, eso sí, ambas sin crucero y sin cúpula. De lo que no cabe la menor duda es que su lenguaje formal en la concepción

del espacio y su correspondiente articulación interna es prácticamente la misma en ambos edificios y ligado a los presupuestos del manierismo desornamentado.

En la órbita del obrador de los Ambuesa, figuran otros nombres en el acometimiento de estas obras, trazas, diseños e inspecciones ligados muy a menudo a ellos, colaborando en sus encargos y adscribiéndose a las morfologías cultas de su lenguaje “al romano”, siempre desde las circunstancias, necesidades y presupuestos estereotómicos locales como Tomás y Pedro Leonart Esteve,²¹² fray Gaspar de San Martín, Jaime Esteban,²¹³ cantero de Bejís, Domingo Frasnado, obrero de Jérica, Ramiro Brun, cantero de la villa de Jérica y ligado a Juan Brun, obrero de Rubielos de Mora, Pedro Chiverri y Pedro Delgado, obreros habitantes de Jérica, Pedro Lapeña, cantero también de Jérica, Miguel Dols, obrero de Segorbe, Pedro Gaço y Joan Arnau, ambos obreros de la Seo de Segorbe, Juan del Río y Francisco Gómez, ambos arquitectos y habitantes de Barracas, entre otros, que forman parte de un elenco de artífices presentes con casi toda seguridad en el panorama arquitectónico de la diócesis segobricense como Altura, Segorbe, Jérica, Chelva, Tuéjar, Ademuz, Andilla, etc., así como en los territorios limítrofes de su demarcación, durante la primera mitad del seiscientos, reflejando sabiamente el impacto de la política contrarreformista en el entorno diocesano segobricense y en todo el espacio arquitectónico del Reino de Valencia. En el caso de las obras acometidas por las tierras del obispado de Segorbe es evidente que el influjo de Pedro Ambuesa, documentado de su mano o de la mano de sus discípulos, está presente dotando a las obras de un puro espíritu trentino vignolesco, adaptado a la tradición valenciana de técnicas vernáculas constructivas, ensayadas previamente en el área aragonesa y desarrolladas en Segorbe y pueblos de su diócesis y en Valencia, como paso necesario en la conquista de los modos “al romano” en la yuxtaposición de las tradiciones protorrenacentista, renacentista, manierista y protobarroca.

En cuanto al trasagrario de la iglesia de San Martín, ubicado tras el presbiterio de la iglesia, contrario a la magnificencia de lo que debió ser la capilla catedralicia, la agustina presenta menores dimensiones, dado que su funcionalidad está destinada a la recepción del sacramento de la comunión de una pequeña comunidad de monjas de clausura, por tanto, resguardadas del resto de los fieles. Este trasagrario presenta planta rectangular con zócalo de azulejos, cubierto por bóveda esquifada sobre trompas en los ángulos y decoración con la técnica de esgrafiados aludida y es uno de los precedentes primeros en la diócesis de Segorbe (1625-1630) de espacio erigido ante

*el auge del culto a la Eucaristía en el Segorbe de la época, como demuestra un inventario de objetos de la casa del fallecido Josephi Mançanera fechado en 20 de septiembre de 1636, conservado en el Archivo de la Catedral, con todos los objetos, vestimentas, caretas, rocas, postizos, es decir, todo el ajuar empleado en el siglo XVII para los bailes y la celebración de la festividad del Corpus Christi en la ciudad.*²¹⁴



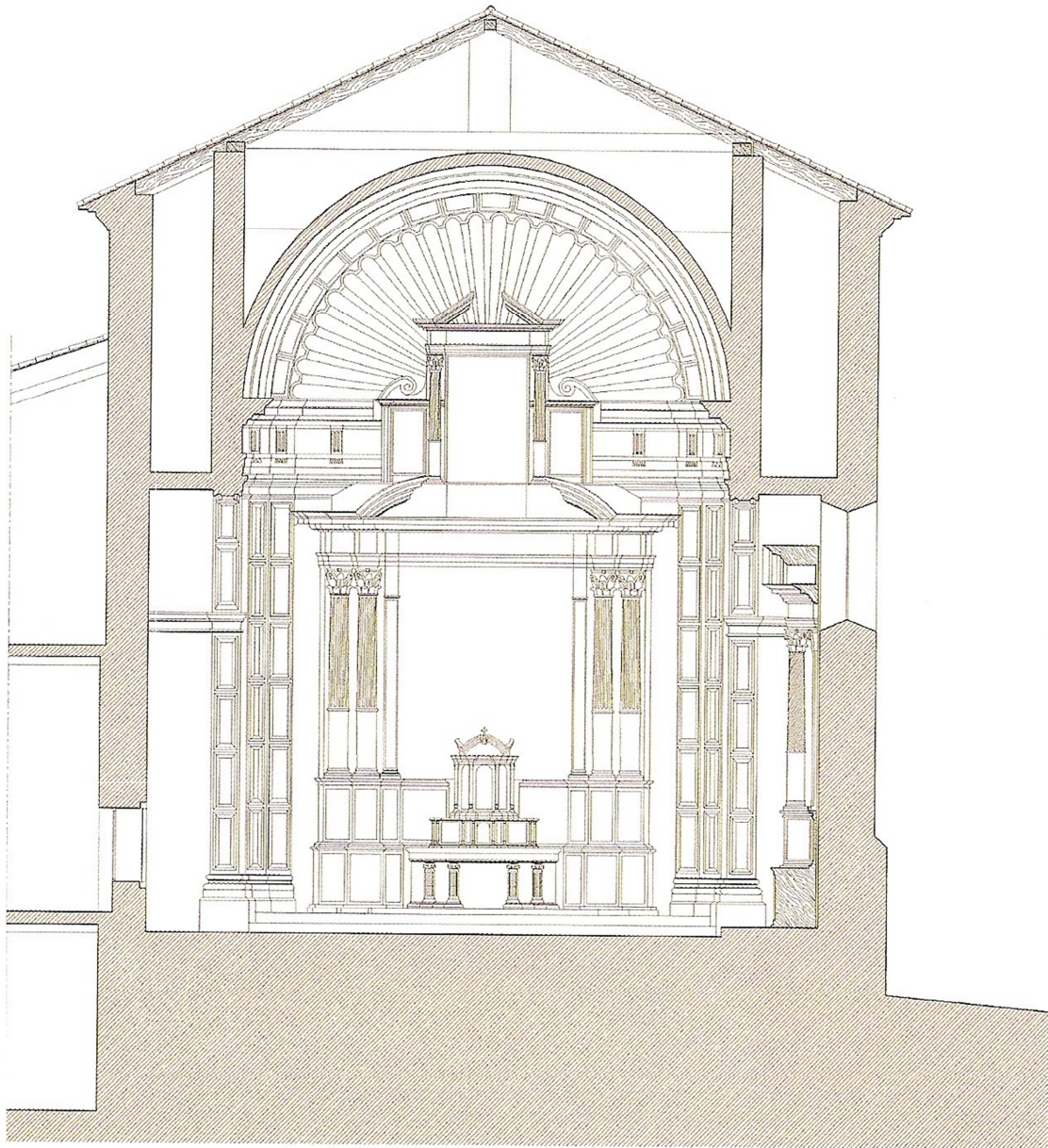
Sección longitudinal de la iglesia del convento de San Martín. Jaime Sirera, arquitecto.

La fábrica del convento de San Martín de monjas agustinas descalzas reformadas según la norma de San Juan de Ribera constituye la obra más emblemática para la ciudad de Segorbe durante el obispado de Ginés de Casanova. Su iglesia estructuralmente recuerda las fórmulas o modos del quinientista Jerónimo Quijano en el área de Orihuela, especialmente en la iglesia del convento de Santo Domingo de dicha localidad, cuyo eco se encuentra perfectamente definido, aunque en el caso segorbino traspasado a técnicas de albañilería y no de potente cantería como la oriolana, en la presencia del ábside de cuarto de esfera a modo de venera, solución que también se encuentra en Olocau del Rey o en la parroquial de Rubielos de Mora. En relación a San Martín de Segorbe aparece documentado, entre los años 1619 y 1620 en el Libro de Fábrica de la catedral de Segorbe (1583-1699), el citado Juan Valero Planes, albañil y cantero de Segorbe, activo en las trazas de la cartuja de Ara Christi en fechas cercanas a 1620 y citado, como comentábamos anteriormente, como “arquitecto de la iglesia de las monjas de Segorbe”. Un maestro también presente en otras obras documentadas de la actual comarca del Palancia (apéndice documental IV).

Como veremos más adelante, en la cartuja de Valldecris se renovó la Iglesia mayor, ordenando el espacio cuadrangular tradicional de estas iglesias de la orden con pilastras voladas sobre ménsulas, cornisas, bóveda de cañón tabicada decorada con florones y modificación general de vanos. El mismo año que se contrataba el cuerpo de campanas de la torre campanario, conocida como de la Alcudia, de Jérica, edificada a partir del año 1614 sobre una torre árabe siguiendo las ideas y trazas de fray Antón Martín cartujo en Porta Coeli, donde aparece trabajando Domingo Frasnado, maestro que también capitula las obras del campanario de la Puebla de Arenoso el 23 de septiembre de 1611.

Tras el fallecimiento de la gran figura que para la comitencia artística fue Ginés de Casanova²¹⁵ se constata un pequeño respiro constructivo, salvo reformas concretas, tras unos años de gran actividad hasta el acometimiento, nuevamente, de obras de gran entidad, sobre todo con los trabajos de terminación de la capilla de comunión de la catedral²¹⁶ y la construcción del santuario de la Virgen de la Cueva Santa, de la que más adelante hablaremos detenidamente.

Con la muerte del prelado, se designó obispo a Juan Bautista Pellicer (1636-1638), familiar y último de los vinculados con Ribera. Tras él, una sucesión de prelados miembros de órdenes religiosas cambiaron la tendencia de nombramientos seguida durante el pontificado del Patriarca, con la elección de hombres de confianza del arzobispo en la diócesis segobricense, como el mercedario fray Diego Serrano Sánchez de Sotomayor (1639-1652), durante su pontificado los mercedarios se establecieron en Segorbe ocupando la iglesia de Santa Ana (1646), el jerónimo y general de su orden Francisco Gavaldá Guasch (1652-1660), el carmelita fray Anastasio Vives de Rocamora (1661-1672), y el mercedario fray José Sanchis (1673-1679). Éste último, más tarde arzobispo de Tarragona, fue considerado como uno de los mayores arquitectos especulativos de España, en lo teórico y en lo inventivo, engrandeciendo el monasterio de Santa María de El Puig y dictaminando muchas obras en el Reino de Valencia.



Altar mayor de la iglesia del convento de San Martín. Jaime Sirera, arquitecto.

Pronto fue reclamado el taller ribaltesco²⁷⁴ por el prelado segobricense Ginés de Casanova, buen amigo de esta familia de artistas, para poder abordar diversas obras bajo el mecenazgo episcopal.²⁷⁵ Un primer contacto con la zona segorbina se había plasmado en 1618 con un encargo para la Iglesia parroquial de Jérica, recibiendo una cantidad por una figura de Salvador que le abona Pedro Ruimonte.²⁷⁶ Pronto comenzarían su trabajo en la dotación de las pinturas y retablos del convento de San Martín, cuya primera piedra se había colocado el 14 de junio de 1620.²⁷⁷ Si bien Francisco no debió marchar personalmente a Segorbe,²⁷⁸ sí que trasladó íntegramente su obrador, encabezado por su propio hijo, Juan, autor del lienzo principal del retablo mayor, el Sueño de San Martín. Tras él, toda una serie de artífices y profesionales que trabajarían al unísono en el ornato y dotación del templo conventual, con la presencia de Abdón Castañeda, autor de la pintura de los altares de la Inmaculada Concepción y de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, y Vicente Castelló, casado con Ana María Marco hija del primer matrimonio de Mariana de la Serna, autor de las pinturas del altar del Descenso de Cristo al Limbo.



Juan Ribalta, Sueño de San Martín. Convento de San Martín de Segorbe.

El gran lienzo de El sueño de San Martín, había sido presumiblemente destruido en 1936 con el asalto al convento, siendo sustituido en la posguerra por un San Agustín Obispo de escasa calidad. No obstante, con el impulso de la exposición La Luz de las Imágenes (Segorbe, 2001-2002), los fragmentos fueron hallados tras el nuevo bastidor, pudiendo ser montados y restaurados con éxito, volviendo a traslucir la brillantez original del óleo. Descrito en el trabajo de documentación y transcripción del canónigo Pérez Martín,²⁷⁹ que pudo tener entre sus manos el desaparecido inventario original de obras de Ginés de Casanova (1623), antiguamente conservado por las propias Agustinas. Una realización que viene a coincidir con el modelo conservado en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, una vitela donde se presenta el modellino que

presentaría Juan Ribalta para el lienzo definitivo, además de ciertas semejanzas con otro dibujo custodiado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, realización del maestro.

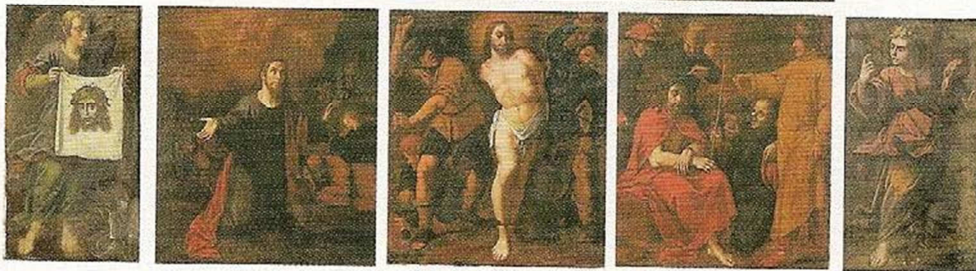
Sin entrar en detalles referentes a la escultura, que más adelante veremos, el retablo porta en el ático el lienzo de la Sagrada Familia, de menor calidad y obra de taller, con el Niño Jesús en el centro y a un lado María y al otro San José, elevando todos sus miradas al cielo hacia la figura del Padre Eterno y la paloma del Espíritu Santo, entre nubes y séquito de ángeles y querubes. Una obra flanqueada por un San Pedro y un San Pablo, con sus atributos tradicionales

Mientras, en el banco del retablo, muy transformado por la mala conservación de las piezas y la excesiva restauración de algunas de ellas, observamos a San Gregorio Magno de pontifical, San Lorenzo con las vestiduras diaconales y con la palma del martirio, San Vicente Mártir, diácono con la palma del martirio, San Vicente Ferrer en actitud bendicente, San Esteban diácono y mártir y San Agustín obispo. Habiendo desaparecido, con toda probabilidad los cuadros de San Jerónimo y San Ambrosio, ya desde finales del siglo XIX se debió recolocar en dicha zona el lienzo de Santa Teresa de Jesús.²⁸⁰

La inscripción descubierta en el muro tras el retablo mayor, descubierta con motivo de su restauración en 2001: “Iesus maría joseph anno del Sr 1630 a 29 de maio se asento este retablo gloria P & F & Spiritu Sancto” ofrece una clara cronología del edificio y del montaje de sus elementos, datando inevitablemente la mayor parte de las piezas pictóricas de entre 1620 y 1628, con la muerte de Juan Ribalta y la terminación de los trabajos por el nuevo jefe de taller, Vicente Castelló, uno de los pintores más importantes de la pintura de su tiempo en la diócesis, donde ejerce un papel clave por la gran influencia de sus acercamientos artísticos, constatándose su presencia en las obras de ornato de la capilla de comunión de la catedral de Segorbe y de la cartuja de Valldecrist.

Por otra parte, en relación al sagrario que tenía el retablo mayor, se han conservado todas sus piezas, aunque desmontadas y custodiadas en el Museo Catedralicio de Segorbe. El Cristo Eucarístico (Inv. núm.: MCS-61),²⁸¹ atribuido al propio Ribalta por Albi,²⁸² era la tabla bocaporte corrediza del tabernáculo, cuyos montantes se conservan de origen y se puede apreciar cómo era accionado el mecanismo desde el costado

izquierdo del sotabanco a través de una portezuela. La obra, de gran calidad, presenta a la figura de Jesús, de medio cuerpo tras la mesa y el Santo Cáliz de Valencia sobre ella, con la Sagrada Forma en las manos. En el reverso un cáliz con la Sagrada Forma, rodeada por motivos eucarísticos, espigas y racimos, con querubes y pájaros. En el mismo Museo Catedralicio de Segorbe también se conservan los fragmentos del presente sagrario, realizados en madera policromada, dorada y estofada por el taller de Juan Miguel Orliens, de los que más adelante hablaremos.



Pinturas del retablo de la Crucifixión. Convento de San Martín de Segorbe.

En la misma Iglesia el retablo de la Crucifixión,²⁸³ en la primera capilla del lado de la Epístola desde el presbiterio, conserva una serie de lienzos de gran importancia pictórica, quizá de la mano del propio Juan Ribalta, combinados en origen con una imagen destruida del crucificado en bulto redondo del mismo taller de la arquitectura del presente retablo y del conjunto, de la que sólo se conservan algunos restos

conservados en el Museo Catedralicio de Segorbe (Inv. núm.: MCS-332) y la cabeza, en poder de la orden de las monjas agustinas que dejó el convento y cuyo paradero actual ignoramos. Un lienzo enmarca la figura de la cruz, con la Virgen y la Magdalena a su izquierda, con una tercera María al fondo entre tinieblas, y San Juan a su derecha, perfilados por interesantes juegos lumínicos ante la fuerza claroscurota de los fondos de la plasmación.

En el banco, con gran habilidad y oficio, el pintor distribuyó todo un compendio iconográfico de la Pasión de Cristo, con un preciso y estudiado dibujo de personajes, escalas, actitudes y efectos lumínicos. Cristo atado a la columna, azotado por dos sayones, sobre fondos oscuros, de interesantes calidades pictóricas y fuerza volumétrica casi escultórica, denotando la posible mano del autor en sus interrelaciones naturalistas, cabezas, pinceladas rápidas, cortas y detallistas, pese a ser escena ciertamente estandarizada en sus concepciones compositivas. Junto a ésta, la Oración en el Huerto de Getsemaní, inserta sobre un paisaje abocetado sobre el que aparece el ángel rodeado de nubes y en el que se aprecia la figura de los tres apóstoles somnolientos. Y a la derecha el Ecce Homo, con las manos anudadas, con la caña ofrecida por el sayón mientras otro lo corona de espinas, cubierto con la tela carmesí y con mirada caída; otro guardia centra la mitad derecha de la composición, gobernando toda la acción de la escena. En los netos de los pedestales un ángel, con una bandeja y una jarra a sus pies, porta el paño de la Verónica de Cristo, mientras en su pareja de la otra columna otro ángel presenta otras “arma Christi”, con los tres dados, la columna, el látigo, la lanza y la túnica.

Aparte de los dos retablos reseñados, donde la influencia directa de Juan Ribalta parece innegable, de manera directa o indirecta, el trabajo de los miembros destacados del taller fue muy importante en la elaboración de buena parte de las obras destinadas a los retablos del templo de San Martín, teniendo presente la temprana muerte del jefe de taller, Juan Ribalta, en 1628, el mismo año que su padre. Uno de los maestros más destacados entre los pintores desplazados a Segorbe para atender a los encargos del prelado Ginés de Casanova fue Abdón Castañeda, considerado el menos dotado de los grandes maestros pintores del taller de los Ribalta, demasiado subordinado a lo convencional y claramente deudor de las tipologías juanescas del siglo anterior.



Retablos de Santa Úrsula y la Inmaculada. Convento de San Martín de Segorbe.

Uno de los más fervientes integrantes del obrador y seguidores de su estilo, colorista y atento al destino devocional de sus obras, con empleo de grandes figuras, de cuerpo entero y canon algo mayor que el natural, de rostros rotundos aunque amables, que ocupan un espacio compositivo, con fondos casi inexistentes, con gran solemnidad y quietud, con ropajes pesados y estampados en oro, contando con pequeños añadidos o secundarios muy del gusto del autor, como los adornos florales y los ángeles niños estereotipados de rotundas carnes e idealizadas acciones. Pese a la limitada documentación conservada del pintor, la primera referencia lo emplaza en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, en 1602, e incorporándose al Colegio de pintores de la ciudad en 1616, falleciendo el año siguiente de Francisco y Juan Ribalta, el 30 de septiembre de 1629, siendo sus últimos trabajos los del Convento de San Martín de Segorbe y su participación en la pintura de las puertas del retablo de la parroquia de Andilla. En el caso presente, los lienzos del autor conservados en el templo y atribuidos

desde los trabajos de Orellana al pintor, han servido para esbozar, un tanto, la biografía del maestro, con cuadros como la Virgen con ángeles del Museo de Bellas Artes de Valencia²⁸⁴ o la Virgen del Rosario, de la parroquial de Andilla.

Una de las obras reseñables de este autor es el Retablo de la Inmaculada Concepción,²⁸⁵ con gran lienzo central con la imagen principal de la advocación mariana, un banco con tres lienzos y otros dos en los netos de los pedestales de las columnas. La Inmaculada, cercada de ángeles tenants de las letanías marianas, aparece sustentada sobre creciente lunar, con túnica blanca y manto azul, según el modelo ideado por Juan de Juanes pero de manierista estiramiento de las proporciones.

En el banco, en origen, estaba el Nacimiento de Jesús, conservado, con la Epifanía a la izquierda y la Disputa con los Doctores de la Ley a la derecha, ambas desaparecidas y sustituidas, desde 2001, por Santa María Egipcíaca²⁸⁶ y Santa Emerenciana,²⁸⁷ piezas de factura popular ajenas al conjunto. En los frentes de los pedestales Santo Tomás de Villanueva dando limosna y San Pascual Bailón, del propio Castañeda, idealizada y devocional plasmación y amoldados a la estrechez arquitectónica de los netos, mientras el ático presenta la escena de Pentecostés, obra de taller, quizá de algún otro pintor secundario.

De muy similar factura encontramos al Retablo de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes,²⁸⁸ ubicado en la capilla contigua del lado de la Epístola, junto al acceso al templo, presenta la misma advocación del convento de origen de las monjas agustinas descalzas fundadoras del Convento de San Martín de Segorbe, el convento de Santa Úrsula de la regla de la ciudad de Valencia. En la catedral de Segorbe, bajo la advocación de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, existía desde antiguo altar y beneficio, bajo custodia misma de los capitulares, como así lo documenta la misma Visita Pastoral a la catedral del Obispo Gavaldá (1657).

El lienzo titular responde, indudablemente, a las particularidades vinculadas a Abdón Castañeda anteriormente aunque, en este caso y pese a la interpretación de Orellana, el resto de lienzos secundarios debe vincularse, como apreció Benito Doménech, a Vicente Castelló, mostrando una ejecución más suelta y delicada, de efectos claroscuro que resaltan las volumetrías, con mayor dinamismo compositivo y naturalismo. Una obra, no obstante, que no deja de recordar el lienzo de Santa Úrsula

conservado en la parroquia de Sinarcas y la obra de misma cronología, firmada por Antonio Bisquert, de la catedral de Teruel.

En el banco el Nacimiento de la Virgen, inspirado en un grabado de Cornelio Cort y presente en sus planteamientos, en otro lienzo conservado de las puertas del retablo de la parroquia de Andilla, también atribuido a Vicente Castelló. Igualmente sucede con el lienzo central, con la Presentación de la Virgen, inspirada en la composición ribaltesca empleada también en Andilla, que recoge el momento en que la Virgen asciende la escalinata para ser recibida por Zacarías, Sumo Sacerdote. En la misma línea, a la derecha, la Purificación o Presentación de Cristo en el templo, con el tradicional esquema iconográfico, aunque mostrando una gran fluidez gestual de las figuras y de los elementos anecdóticos, con el tradicional cambio de escala de Jesús, al igual que en el tema anterior con la aparición de la Virgen Niña de la Presentación de la Virgen, muy propia de la pintura de pequeño formato de Castelló, cuyo artificio sugiere la profundidad espacial en cuadros de pequeño formato.

En los netos del banco, también del autor, figuraba Santa Catalina a la izquierda, desaparecido, y Santa Inés, todavía a la derecha. Tras la guerra civil, dicha Santa Catalina fue sustituida por un fragmento de otro lienzo de mayores dimensiones, único resto conservado del Encuentro de Jesús Nazareno con la Virgen, actualmente expuesto en el Museo Catedralicio de Segorbe (Inv. núm.: MCS-57) original de Francisco Ribalta y réplica, junto con un lienzo del mismo autor que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente del monasterio de San Miguel de los Reyes, de un cuadro que, a su vez, es copia de una afamadísima pintura de Sebastiano del Piombo (ca. 1530) conservada antiguamente en el Monasterio del Escorial, en la actualidad en el Museo del Prado, y de la que se hicieron muchas reproducciones contemporáneas.

En el ático La Asunción de la Virgen, también atribuido al pincel de Vicente Castelló, con predominio de la simetría centrada por la Virgen en su ascenso a las alturas, rodeada de ángeles, presentando la usual jerarquización de escalas en las figuraciones, incorporando los manieristas escorzos anatómicos y los gestos atrevidos.



Retablo de Almas. Convento de San Martín de Segorbe.

Pero es en el Retablo de Almas, de la Liberación de los Justos o del Descenso al Limbo,²⁸⁹ donde se plasman las mayores aptitudes cualitativas de Vicente Castelló, a la altura de los primeros pinceles de su tiempo.²⁹⁰ Presente primero en las labores de la Iglesia del convento de San Martín (1620-1623), pronto dejó testimonio de su saber hacer en la dirección de los ocho lienzos de las puertas del retablo mayor de Andilla (1622-1626) que él mismo cobraría (apéndice documental III). El mismo pintor que, documentado como decíamos en la capilla de la comunión de la catedral, también trabajó para la misma cartuja cercana de Valldecrust, donde debe atribuírsele el lienzo de la Apoteosis de San Bruno,²⁹¹ lienzo que, tras la desamortización, ingresó en el Museo de Bellas Artes de Castellón (1849). Un lienzo que debía hacer juego con un cuadro de los Celos de San José, en la actualidad perdido, y otro conservado, en mal estado, en el mismo museo, un Crucificado entre dos cartujos, anterior a 1624, que parece remitir a los procedimientos de Juan Ribalta.

Vicente Castelló, cuyo estilo constituye una continuación de la grandilocuencia compositiva ribaltesca de procedencia escurialense, sobre todo de su suegro, combinando la diversidad de los cánones figurativos para la recreación de las escenas y la profundidad de los ámbitos espaciales, de gran escenografía, con la incorporación de los procedimientos puramente miguelangelescos en el estudio de la anatomía humana. El cuadro titular del retablo muestra una composición compleja, lejana del naturalismo de su maestro, siendo composición tupida, de acumulación de personajes en agitadas poses, estructurando la obra en sendos planos. El divino o superior con la figura de Dios

Padre bendicente con su cortejo angelical entre nubes por la que se filtra la luz desde un cielo de cromatismos fríos, más evolucionados de los manejados por Francisco y Juan. El nivel inferior representa la escena de la Liberación de los Justos, con Cristo centrando el eje pictórico, especialmente inclinado, casi en movimiento, abalanzándose hacia éstos, cuyas actitudes son exaltadas y variadas, de magníficos estudios corporales, entre los santos del Antiguo Testamento a lo que viene a abrir las puertas y llevar la Buena Nueva.

Kowal vio en esta composición una derivación evidente del mismo tema del pintor florentino Agnolo Bronzino (1503-1572) de la iglesia de la Santa Croce de Florencia, a su vez derivado de grabados anteriores. Sin embargo, la figura de Cristo remite

directamente, como anteriormente comentábamos, a su esencia piombesca, influencia cribada a través del filtro de Ribalta y de las diferentes imágenes existentes en el entorno segorbino y valenciano del taller de los Juanes Macip directamente emanadas de dicho influjo. Un pequeño tríptico del Palacio Arzobispal de Olomouc (República Checa), copia directa del Descenso al Limbo de Piombo, presenta una Lamentación ante Cristo muerto absolutamente ribaltesca, quizá una de las dos copias realizadas por Francisco para el convento de los Carmelitas descalzos de San Felipe de Valencia (ca. 1612), probablemente la pieza que actualmente se encuentra en el Colegio de Corpus Christi de Valencia, y la realizada por el pintor para el Hospital de Aragón de Madrid y de la que Hirst,²⁹² piensa que se trata de la obra de Olomouc.

La tipología iconográfica del conjunto y la composición de la escena, se repiten en *La Lamentación ante Cristo muerto* de Sebastiano de Piombo, realizada hacia 1516, actualmente conservada en el Museo Ermitage de Leningrado, que sigue el mismo esquema que Vicente Macip, casi un siglo antes, empleara en el Retablo Mayor de la catedral de Segorbe.²⁹³ Una escena idéntica a la situada por el mismo pintor en el banco del Retablo de San Vicente Ferrer, procedente de la iglesia de la Sangre de Segorbe, también atribuido a Vicente Macip, actualmente expuesto en el Museo Catedralicio segobricense. Ambas tablas de Segorbe, de la mano de Vicente Macip, se infunden de los modelos de Sebastiano de Piombo que el pintor había visto en casa de don Jerónimo Vich de Valterra hacia 1521, un tríptico del maestro, encargado en 1516, portado por el embajador a Valencia desde Italia y conservado en estado fragmentario,²⁹⁴ que también serviría de modelo al propio Ribalta.

Centra el ático del retablo la escena de la Resurrección, con la figura de Cristo, de poderosa anatomía y referencias miguelangelescas, triunfante sobre gloria de nubes, ante el desconcierto de los soldados que, en abruptos escorzos a sus pies. Unos mismos procedimientos apreciables en las escenas del banco, con el Encuentro del Nazareno con la Virgen, de modelos de Ribalta aunque de menor calidad pictórica que las realizadas por Vicente Castelló, y que hace pareja con una Piedad, rodeados Madre e Hijo, al pie de la cruz, por el discípulo amado, San Juan, y otros santos varones y la Magdalena, que besa los pies de Cristo. Pérez Martín, en la transcripción del inventario referencia en esta parte del mueble un cuadro de la Ascensión de Cristo, desaparecido. En los netos de las columnas se presenta, a la izquierda, a San Gregorio Nacianceno de atributos episcopales y, en el de la derecha, a Santo Tomás de Aquino

con el hábito dominico.

De todo el conjunto pictórico primitivo realizado contemporáneamente al tiempo que nos ocupa, se destruyó en 1936 el cuadro del retablo de San Miguel, obra de Vicente Castelló. Una manierista interpretación del santo arcángel en pie ataviado como soldado romano en marcado “contrapposto”, con el brazo derecho en alto y, a sus pies, el demonio vencido. El modelo introductor era un pequeño cuadro primitivamente ubicado en los fondos del Museo de Valencia, boceto del lienzo del Ayuntamiento de Valencia, del que parten el presente de Segorbe, el de la parroquial de Chelva y otro lienzo desaparecido de Artana. Todos ellos muy similares entre sí, repiten los planteamientos aportados por autores como Guido Reni para Santa María della Concezione en Roma o las trazas de Algardi acerca de esta temática.

Interesante pieza correspondiente a los antiguos fondos del Convento de San Martín es el Buen Pastor,²⁹⁵ actualmente en el Museo Catedralicio de Segorbe (Inv. núm.: MCS-69).²⁹⁶ Ubicado antiguamente en el coro alto junto a la sillería de las monjas, donde no pudo verlo Antonio Ponz, presenta la escena, de indudables ecos orrentianos, pintor que “recuperó” ampliamente esta escena a partir de un grabado en cobre realizado en el año

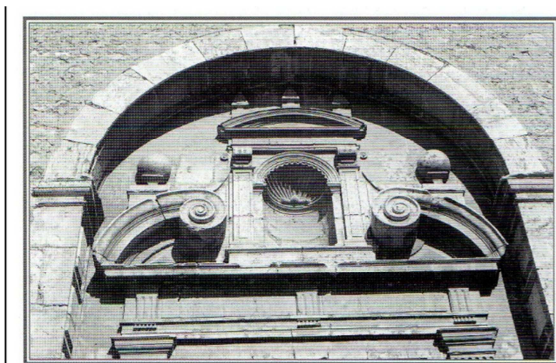
1.565 por Philipp Galle según un diseño de Pieter Bruegel el Viejo,²⁹⁷ de Cristo estigmatizado por la Pasión abriéndose paso por su rebaño portando un cordero sobre los hombros, con un fondo de paisaje frondoso a su izquierda y abierto al horizonte en su derecha. Una pintura de gran calidad que sigue plenamente los planteamientos de la escuela ribaltesca, con pinceladas precisas y bosquejadas, ejecución ligera y algo abocetada en los rasgos y en los tratamientos animalísticos y paisajísticos, así como en los ropajes, diversificando el tratamiento en lo que se refiere a las partes anatómicas, mucho más sugeridas y altamente expresivas, sobre todo en la solución de los rasgos faciales, que recuerdan el trabajo del propio Juan Ribalta, además de registrar una impronta de los modelos quinientistas de Vicente Macip, a su vez derivados de Sebastiano del Piombo, cribados por la herencia Juanesca.

Incorporado al inventario transcrito y publicado en 1936 por Pérez Martín de las obras del prelado en el convento: “Ítem otro quadro, llamado pastor bonus, del mismo tamaño

Descripción del conjunto

De la misma forma que ocurre con los estudios históricos relativos al convento, tampoco en lo que respecta a su descripción arquitectónica o a su contenido artístico existían hasta hoy demasiadas noticias. En cualquier caso, el resultado de las obras es alabado por cuantos autores se refieren a ellas. Villagrasa comenta que la Iglesia fue terminada “...con tanta solidez, perfección y lustre, que es uno de los templos hermosos que celebra este reino. La escultura imágenes y estofado de los retablos fio a los mejores cinceles y pinceles más primorosos; basta decir, que fueron los dos Ribalta, padre e hijo”.

Nuestro comarcano Antonio Ponz, en su Viage a España, reseña en la breve descripción que realiza de Segorbe lo siguiente: “...la de las monjas (se refiere a la fachada de la Iglesia), cuya iglesia está dedicada a San Martín, es muy buena con dos pilastras de orden dórico, y un nicho encima de la cornisa. Esta iglesia está acreditada de exquisitas pinturas, y realmente las hay estimables. El retablo mayor tiene dos cuerpos con columnas corintias...La Iglesia es de muy buena arquitectura, y bien construida, con pilastras dóricas en las



Detalle del portal de la iglesia.

capillas. El fundador de este convento fue Don Pedro Ginés de Casanova, y tiene su memoria sepulcral al lado derecho del presbiterio”.

Aguilar, por su parte, afirma que “...es una iglesia capaz, de bella arquitectura y una graciosa portada, de orden dórico; los cuadros son de Cortona, Espinosa, Zariñena y el

célebre Ribalta. Los inteligentes la visitan con gusto”.



El ya citado Pedro Morro se extiende en la descripción y dice lo siguiente: “La Iglesia, dirigida por un capuchino cuyo nombre ignoramos, es de bella arquitectura de orden dórico, y con una preciosa portada. Los altares, que todavía se conservan en el mismo estado, con: el de S. Martín pintado por Ribalta, así como el de la Resurrección, que el primero del lado del Evangelio; al mismo lado el del Ángel Custodio y la Virgen del Rosario, pintado este último por Espinosa. Al lado de la Epístola el altar del crucifijo, el de la Purísima, y el de Sta. Ursula. Con Ribalta y Espinosa colaboraron Cortona y Cariñena. El mérito de estas obras, ya muy elogiadas por Ponz, ha hecho decir al Sr. Barón de

Alcahalí, que de encontrarse en el museo del Prado o en el del Vaticano, darían a sus autores fama universal y que muchos pintores de mundial nombre se honrarían firmando algunas de esas obras casi desconocidas”.

Otra breve descripción del convento es la que realiza Carlos Sarthou Carreres en su obra Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón.” El único convento antiguo que aún perdura es el de monjas Agustinas descalzas, cuyo templo, dedicado a San Martín, fue fundado en 7 de Enero 1613 por don Pedro Genís (sic) de Casanova, el cual fue enterrado en un sepulcro sencillo al lado derecho del altar mayor. La iglesia, lisa en sus paredes exteriores y con modesta fachada recayente a la plazuela, es de arquitectura dórica sin pretenciosas



ornamentaciones. En cambio tiene pinturas primorosas; un preciosísimo cuadro de Ribalta representando el descenso al Limbo; cuadros de Pedro Cortona, Espinosa y Zariñena; tablas antiguas, y en la sacristía un valioso retablo gótico atribuido a Jacomart”.

Más cercana es la imagen que R. Rodríguez Culebras nos presentaba en una breve Guía Turística sobre el Patrimonio segorbino, en la que señalaba lo siguiente:

“...del conjunto destaca el templo, de sobria belleza, como ejemplo de clasicidad prebarroca. Al exterior, la portada lateral se alberga en arco rehundido, tomado a una de las capillas laterales. Lleva pilastras acanaladas dóricas, con frontón partido, de volutas y ático con hornacina. El interior es de una sola nave con capillas laterales entre los contrafuertes. Pilastras y arcos, en rehundido. Las canaladuras se sustituyen por una subdivisión en cuadros, en algunos casos, con rosetas. El friso marca triglifos y gotas. El ábside cierra con gran venera y en las bóvedas se emplean



Campanario de San Martín.

casetones prescindiéndose ya de la solución por nervatura. Esta iglesia ha conservado sus altares, en talla de madera dorada, obras de Ribalta, Castañeda, Huerta, Bayuco y otros valencianos del siglo XVII. Se conserva también el antiguo retablo gótico del Beaterio, dedicado a San Martín, que es obra de Joan Rexach”.

Enrique Martín Gimeno, en el ya mencionado artículo sobre las “monjas encerradas” publicado en la revista Agua Limpia, resume bajo el epígrafe “Un renacimiento sobrio y tardío” un estudio arquitectónico de la iglesia del convento de San Martín con las siguientes palabras:

“La fachada principal, que recae a la plaza del mismo nombre, es un paño continuo de muro que la cierra por el norte y solo se ve interrumpido por el rehundimiento de la puerta de acceso, siendo las proporciones y decoración de ésta definitivas de su estilo constructivo.

Todo el conjunto queda enmarcado por un arco proporciones Paladianas, que se hunde en la fachada para remarcar más el conjunto. Este arco aparece decorado en su superficie interior por el almohadillado rectangular característico de



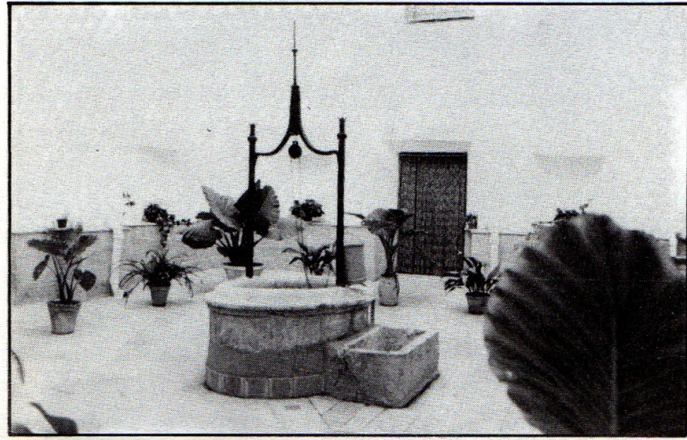
de multitud de edificios de su estilo. La puerta propiamente dicha es asimismo rectangular, como ocurre en la mayoría de las obras que se producen en la última época del Renacimiento, muy apartado ya de las fantasías Platerescas, con formas mucho más depuradas y con una sencillez y sobriedad inspiradas en las directrices del Concilio de Trento (...) Aquí las columnas decorativas acanaladas son planas (...) pero las volutas que rematan la puerta y la pechina que remata la capillita se escapan de la severidad que caracteriza el Herreriano. El ornamento de la puerta concluye con unas esferas sobre troncos de pirámide que rematan las pilastras.

En esta fachada principal se levanta una torre impar de la misma traza que la anterior, pero construida con materiales menos nobles, situada en la esquina en la que confluyen los cerramientos con puertas que tiene el edificio, lo cual tiene también claro contenido racional propio de este movimiento.

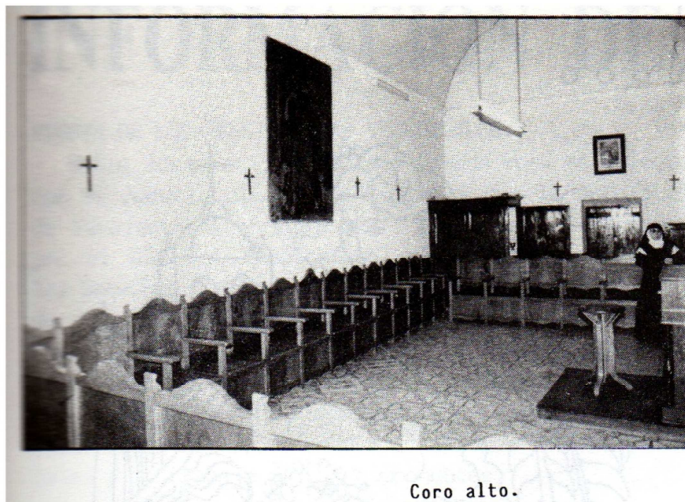
El interior de la Iglesia es sobresaliente por su contenido. La traza inicial es también Renacentista, pero las capillas presenta ya una decoración claramente Barroca, con la aparición de columnas salomónicas que salen del plano, ornamentación floral y cornisas más preponderantes. No obstante, sigue habiendo una visión central de los elementos, todo sigue estando remarcado, los huecos encasillados y los órdenes superpuestos, siendo éstos unos principios claramente renacentistas.

Es de destacar la extraordinaria calidad de las pinturas que se contienen en las capillas, con obras de G. Huerta, los Ribaltas y otras atribuidas a Gregorio Castañeda e hijo que debían ser objeto de un estudio más detallado.

El interior del convento no se puede analizar en su conjunto, ya que para ello habría que obtener una planta general del edificio y esto es muy difícil de abstraer de una simple visita itinerante por el mismo. De todas formas, se puede seguir hablando aquí de sobriedad decorativa y del resto de características Trentinas, que se pueden apreciar,



sobre todo, en el patio, en el que existe un pozo cuyos motivos son también Renacentistas”.



Coro alto.

1) Sin embargo, las referencias más completas son recientes y se deben a los trabajos anteriormente mencionados, publicados con motivo de la exposición de arte sacro *La Luz de las Imágenes*. De entre ellos es especialmente interesante para el propósito

que nos ocupa el de Ramón Rodríguez Culebras “*El arte religioso en la antigua diócesis de Segorbe de Trento a nuestros días*”, incluido en el *Catálogo General* de la exposición, en el que este autor inserta un extenso apartado dedicado a la Iglesia de San Martín al que nos remitimos. En él se detallan sus características arquitectónicas y un estudio



pormenorizado de las obras de arte emplazadas en ella.

Notas:

Ponz.A.:Viage de España. Tomo IV. Madrid, 1774.

Sarthou Carreres, Carlos: Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón. Ed. Facsímil, 1989. pág 899.

Varios autores: Segorbe (Castellón). Guía turística. Segorbe 1984.

Para el estudio pormenorizado de este retablo remitimos al trabajo de R. Rodríguez Culebras incluido en el artículo “Pintura gótica en la comarca del Alto Palancia II”, publicado en el boletín del Centro de Estudios del Alto Palancia, 17. Segorbe, 1989, págs. 25-41.

Op. Cit. 5

Rodríguez Culebras, Ramón: El Arte religioso en la antigua diócesis de Segorbe de Trento a nuestros días. Catálogo general de la Luz de Las Imágenes – Segorbe. Generalitat Valenciana. Valencia, 2001. Pp. 161-170.

CITAS

¹⁹⁸ Felipe III autoriza al obispo de Segorbe, Pedro Ginés de Casanova, poder amortizar 10.000 libras y aplicarlas en el convento de religiosas que había fundado dicho prelado anteriormente, donde dice el texto “*quas non generis claritudo sed quas morum integritas comendavit illisque facultates dotemque et redditus cum quibus commode traducere possunt*”. Pergamino, 711 x 528 mm, 1620, julio 3, Madrid. Archivo del Reino de Valencia. Pergaminos, nº 45. SÁNCHEZ ALMELA, E., “Dotación de Convento de agustinas de Segorbe”, en *La Luz de las Imágenes*, Segorbe, 2001, pp. 496-497. Era el final de un camino iniciado por su antecesor, en el año 1601, y que había visto truncadas sus expectativas de establecer en Segorbe un cenobio de monjas dominicas que, iniciados los trabajos en 1603, no llegó a plasmarse. No obstante, sí que logró llevar adelante la fundación del convento de capuchinos de la ciudad, tan sólo tres años después de haber hecho lo propio en Valencia Juan de Ribera.

¹⁹⁹ “[...] a lo cual me movieron muchas razones, de las cuales pondré dos. La primera es considerar que en esta ciudad y diócesis hay muchas iglesias y monasterios donde se pueden recoger los hombres que quieren servir al Señor con quietud, y no hay de presente ni se sabe haya habido en tiempo pasado monasterio de religiosas [...]”. AGUILAR y SERRAT, F. A., *Op. cit.*, 1890, p. 390.

²⁰⁰ AGUILAR y SERRAT, F. A., *Op. cit.*, 1890, p. 391.

²⁰¹ PÉREZ MARTÍN, J. M., “El Obispo Ginés de Casanova y su afición a las artes”, en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1936, pp. 40-44. En 1885, amenazando ruinas el cenobio, recibieron especial permiso del prelado, Francisco de Asís Aguilar para hacer uso de todo este patrimonio “si fuese necesario, por más que lo sintiéramos, Nos autorizaríamos, en cuanto dependa de nuestra autoridad, a las religiosas para vender algunos de los antiguos cuadros antes que consentir que el convento hubiese de ser abandonado dentro de algún tiempo; pero creemos que no llegará tan triste caso”. Al final se consiguió la financiación para evitar la enajenación, AGUILAR y SERRAT, F. A., *Op. cit.*, 1890, p. 954.

²⁰² MONTOLÍO TORÁN, D., OLUCHA MONTINS, F., *Op. cit.*, 2004, p. 263.

²⁰³ “Item pago a Joan Valero Planes por un madero nuevo que traxo de Caudiel para dicho techo con albalán por mosén Pedro Fort a 20 de setiembre de 1619” (fol.236), “Item pago a Valero Planes alvañil por cubrir el altar el dia de todos los sanctos... a 14 de abril de 1620... 218 s 6”. Archivo Catedral Segorbe, 369. III. 10. 9, fol. 238.

²⁰⁴ Véase el estudio biográfico de Pedro Ambuesa en ARCINIEGA GARCÍA, L., *Op. cit.*, 2001, pp. 253-271. La breve referencia al cantero Valero Planes de Segorbe aparece en la página 261.

²⁰⁵ Libro de Fábrica de la Seo (1583- 1699), Archivo Catedral Segorbe, 365. III. 10. 5, fol. 279.

²⁰⁶ Para un más profundo y enciclopédico conocimiento de la historia arquitectónica en la Valencia de aquellos años véase ARCINIEGA GARCÍA, L., “La iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: heroica y arquitectura del clasicismo y el barroco”, en *Lliria, historia, geografía y arte*, Valencia, 2011, pp. 263-298.

²⁰⁷ Archivo Catedral Segorbe, 1001. VI. 308. Se sabe por la documentación con fecha 23 de mayo de 1651 que Pedro Ambuesa estuvo visando las intervenciones en la Capilla de Nuestra Señora de Gracia en la iglesia parroquial de Altura y el día 24 de mayo del mismo año estuvo revisando las obras realizadas por Rafael Alcahín en la Capilla de la Virgen del Santuario de la Cueva Santa. Es curioso comprobar que también aparece como visor, junto a Pedro Ambuesa, el picapedrer Pedro de Cubas que en el santuario de la Cueva Santa se encargó de la cubierta de la escalera y de la nueva estancia ubicada sobre la capilla del Sacramento y que, atendiendo a la cronología, probablemente fuera hijo del arquitecto Pedro de Cubas al que ya hemos referido en las obras de Bejís, hasta el momento desconocido.

²⁰⁸ Francisco Villanueva aparece documentado en la partida de defunción de Juan Cambra de 20 de octubre de 1612 en Rubielos de Mora, así como se cita también a su hermana Catalina Villanueva como mujer de Cambra. Archivo parroquial de Rubielos de Mora, Libro 3º Morientium (1581-1620).

²⁰⁹ ARCINIEGA GARCÍA, L., *Op. cit.*, 2001, p. 257. El autor da noticia documental del periplo de Francisco Villanueva entre 1608 y 1633 y sus intervenciones de la mano de Pedro Ambuesa en el

convento de Nuestra Señora de la Vega, en Manzanera, localidad muy cercana a Segorbe, en 1623, en la iglesia parroquial de Ademuz, en 1626 y en 1633 en la contratación de obras en el convento de Nuestra Señora del Carmen de Rubielos. Archivo del Reino de Valencia, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1623, libro 5, mano 49, fol. 13-17v, cita en fol. 15. Acto firmado el 1 de mayo de 1623 ante Pedro Maella, notario de Chelva.

²¹⁰ María Ana Villanueva contrajo matrimonio con Pedro Ambuesa el 13 de febrero de 1611 en Rubielos de Mora. Ella era hija de Miguel Villanueva y de Joana de Ramos vecinos de la villa de Tuéjar de la diócesis de Segorbe. Los testigos del sacramento fueron Joan Cambra y Juan Villanueva. Archivo parroquial de Rubielos de Mora, Libro 3º de Matrimonios (1581-1620).

²¹¹ Esta estructuración de los presbiterios a modo de concha avenerada tuvo gran predicamento en la arquitectura peninsular durante la centuria del quinientos como la Capilla Mayor del Monasterio de Santa Espina de Valladolid (ca. 1574), el presbiterio de la Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla en Albacete de la primera mitad de dicha centuria, la iglesia de Santiago de Jumilla en Murcia (ca. 1583) de los arquitectos Pedro de Olma y Juan de Alamiquez, la de San Patricio de Lorca en Murcia (ca. 1533) cuyas trazas fueron dadas por Jerónimo Quijano o el presbiterio de la iglesia de Cabra de Mora, cercana al ámbito segorbino.

²¹² Presentes en el ámbito de Ambuesa y de Orinda en la realización de la portada de la arciprestal de Chelva, en Lliria o en San Miguel de los Reyes y en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia.

²¹³ A partir de Jaime Esteban, todos los canteros y obreros citados en este apartado aparecen en Archivo Catedral Segorbe, Inventario Sección VI: Protocolos, siglo XVI y XVII.

²¹⁵ PONZ, A., *Op. cit.*, 1772-1794, p. 183: “Su buen gusto en las artes podría servir de exemplo a los que gastan su dinero en estas cosas.”; PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, pp. 40-44, artículo muy interesante ya que aparece un inventario muy completo de las obras que formaban parte del patrimonio del obispo, lo cual aporta una idea de sus inquietudes artísticas y su voluntad de acometer empresas de envergadura para mejorar y renovar el aspecto estético de la Seo de Segorbe y de las iglesias, tanto el continente como el contenido, de su diócesis. Véase también, OLUCHA MONTINS, F. y MONTOLÍO TORÁN, D., *Op. cit.*, 2002, pp. 240-241, donde se transcribe el documento de la realización de las sargas de las puertas del órgano de la catedral “[...] Comenzó a trabajar Martín [Roca] en las puertas del órgano, lunes a 14 de febrero 1613. Primo le di a buena cuenta, doce reales. Item a 24 de março 1613 víspera de

²¹⁴ Archivo Catedral Segorbe, 885. VI. 192.

Nuestra Señora que ya havian puesto las puertas a buena cuenta ciento quaranta y seis reales y dos dineros en siete papeles de menudos [...]”, configurando su “Memoria de los colores que se an de traer de Valencia para pintar las puertas del órgano” un documento de excepcional valor para conocer la práctica pictórica de la época. Archivo Catedral Segorbe, III. 10. 6. 2.

²¹⁶ En la catedral la construcción de la nueva capilla del Sacramento (1635-1637) estaba determinada por la necesaria adecuación del espacio sagrado a las nuevas circunstancias planteadas por las pragmáticas conciliares, creando espacios especialmente acondicionados al rito eucarístico y a los nuevos procederes litúrgicos emanados desde Valencia, en la iglesia y convento del Patriarca y en el convento de Carmelitas descalzos, actual parroquia de la Santa Cruz.

²⁷⁴ Registro de un pago a Ribalta por pintar un Salvador para el altar mayor de la iglesia parroquial de Jérica. Archivo Parroquial, Jérica. Libro de la fábrica nueva, nota del “fabricero”. En PÉREZ MARTÍN, J.M., *Op. cit.*, 1935, p. 306: “A Pr. Pedro Ruymonte, que pagó a Ribalta, Pintor de Valencia, por adobar y pintar el Salvador del Altar Mayor... 2000 sueldos.” La imagen referida no se conserva y todo hace pensar que el Ribalta referido fuera Juan, pues realmente se creó una especie de sucursal del taller ribaltiano en la antigua diócesis de Segorbe, siendo Juan el que estuvo activo en las obras del obispado segobricense y tras su muerte otros colaboradores de su obrador como Vicente Castelló.

²⁷⁵ PONZ, A., *Op. cit.*, Tom. IV, 1772-1794, pp. 181-183; PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, pp. 40-44. Además el tío de su mujer, doña Mariana Roca de la Serna, era don Juan de Vallterra, barón de

Torres-Torres y conde de Villanueva, prohombre del entorno de la catedral de Segorbe.

²⁷⁶ BENITO DOMÉNECH, F., *Op. cit.*, 1987, p. 217.

²⁷⁷ *Dotación del convento de Agustinas de Segorbe. Felipe III autoriza al obispo de Segorbe, Pedro Ginés de Casanova, poder amortizar 10.000 libras y aplicarlas en el convento de religiosas que había fundado dicho prelado anteriormente. Pergamino, 711 x 528 mm. 1620, julio 3, Madrid. Valencia. Archivo del Reino de Valencia. Pergaminos, nº 45. VILLAGRASA, F. B., *Op. cit.*, 1664, p. 220; AGUILAR y SERRAT, F. A., *Op. cit.*, 1890, pp. 390-391; PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, pp. 42-43; LLORENS RAGA, P. L., *Op. cit.*, 1973; BENITO DOMÉNECH, F., *Op. cit.*, 1987; VILLALMANZO, J., “Catálogo de los pergaminos de Segorbe existentes en el Archivo del Reino de Valencia”, en *Estudis Castellonencs*, 8, Castellón, 1998-1999, pp. 471-598; SÁNCHEZ ALMELA, E., “Dotación del convento de agustinas de Segorbe”, en *La Luz de las Imágenes, Segorbe*, 2001, pp. 496-497.*

²⁷⁸ *En la década de los veinte, en que su taller está desplazado en Segorbe, Francisco Ribalta se ocupó en la realización de sus mejores obras, como “Ramón Llull” (Museo Nacional de Arte de Cataluña), “Desposorios místicos de Santa Gertrudis” (parroquia de San Esteban de Valencia), el “Abrazo de San Francisco al Crucificado” (Museo de Bellas Artes de Valencia), el “San Francisco confortado por el ángel músico” y el “Abrazo de Cristo a San Bernardo” (Museo del Prado), y el retablo mayor de la cartuja de Portaceli, pintado en colaboración con su hijo en sus últimos días antes de su fallecimiento, el 13 de enero de 1628, a la edad de 62 años. El mismo año de la muerte de su hijo, a la temprana de 30 años.*

²⁷⁹ “El quadro del Altar mayor es la figura de San Martín obispo, Titular desta iglesia; el santo está abaxo, lo más último de dicho cuadro todo... y recostado y muchos ángeles que tiene alrededor y arriba, lo más último de dicho quadro Xpto., el qual descubre la gloria al glorioso San Martín”. PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, pp. 40-44.

²⁸⁰ “Ytem ay otro a la mano Yzquierda, del mismo tamaño, de la Madre Teresa de Jesús”. PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, p. 42. Actualmente la ubicación de los lienzos del banco ha sido alterada por lo que están dispuestos en otro orden al original, viendo en el lado del Evangelio y de izquierda a derecha primero a San Agustín, San Lorenzo y San Vicente Mártir y en el flanco de la derecha del lado de la Epístola y siguiendo el mismo orden a San Vicente Ferrer, San Esteban y San Gregorio Magno. Para saber cuál era el orden exacto de las pinturas del banco, pues a lo largo de su historia han sido reubicadas, el inventario citado transcrito por Pérez Martín puede darnos las claves del original: “Ytem en el banco de abaxo, a mano derecha ay un quadro de San Agustín, fundador de dicha Orden. Ytem ay otro a la mano Yzquierda, del mismo tamaño, de la Madre Teresa de Jesús. Ytem en el mismo banco, a mano derecha, ay un quadro, más largo que ancho, de S. Vicente Martir. Otro de S. Estevan protomartir, otro del doctor Máximo de la Iglesia S. Jerónimo. A mano izquierda ay Uno de S. Vicente Ferrer, otro de S. Lorenzo Mártir y otro de San Ambrosio.” PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, pp. 42-43.

²⁸¹ “ALTAR MAYOR.- A la parte de fuera, en la tabla corredera, está pintada una figura del Salvador. Con una hostia en las manos.” PÉREZ MARTÍN, J. M. *Op. cit.*, p. 42; MARTÍNEZ SERRANO, F. F., en *La Luz de las imágenes, Segorbe*, 2001, pp. 500-501; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., OLUCHA MONTINS, F. y MONTOLÍO TORÁN, D., *Op. cit.*, 2004, pp. 94-95

²⁸² ALBI FITA, J. *Op. cit.*, 1979, Vol. II, p. 435; Rodríguez Culebras lo atribuyó erróneamente a Eliseo Bonanat, creyéndola decoración más tardía por su profusión ornamental, RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *Museo Catedralicio de Segorbe, Paterna*, 1989, pp. 124-125 y RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *Op. cit.*, 1990, p. 128.

²⁸³ “ALTAR DE XPTO.- Ytem a mano Yzquierda ay un Altar llamado de Christo, de la misma altaria y tamaño y de los mismos colores y el quadro principal está pintada la Virgen, St. Joa y la madalena, y en medio del ay un Christo de maconeria clavado en la Cruz del tamaño de un hombre natural. Ay en el banco tres cuadros; el uno de en medio Christo en la columna; el de la mano dercha la Coronación de espinas, y a la izquierda el Huerto- a las dos columnas la Verónica y un Ángel-.” PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, p. 43.

²⁸⁴ *Inspirado en la composición del grabado atribuido a Dürero (1515), de la Virgen con varios cartujos. BENITO DOMÉNECH, F., *Op. cit.*, 1987, p. 254.*

²⁸⁵ VILLAGRASA, F. B., *Op. cit.*, 1664; PONZA, A., *Op. cit.*, 1772-1794, pp. 181-182; TORMO, E., *Op. cit.*, 1923, p. 67; BENITO DOMÉNECH, F., *Op. cit.*, 1987, pp. 22 y 194, 250-253; MARTÍNEZ SERRANO, F. F., “Retablo de la Inmaculada”, en *La Luz de las imágenes, Segorbe*, 2001, p. 506. Atribuido por Ponz a un seguidor de Juanes, ya Orellana vincula la pintura a Abdón Castañeda (ca.

1580- 1629), ORELLANA, M. A., *Op. cit.*, 1930, p. 137. Pérez Martín decía al respecto: “ALTAR DE LA PURÍSIMA”.- Ytem a mano izquierda ay otro Altar de la Ynmaculada concepción de la Virgen María nra. S^a. el qual es el mismo tamaño que los otros dos, y todo alrededor está de Angeles con sus virtudes y en medio está la purisima -en la definición de arriba está la venida del Espíritu Sto.- en el banco de abaxo la Natividad de Xpto, redemptor nro.-a la mano izquierda la disputa de los doctores en el templo-a la una parte de la columna Sto. Tomás de Villanueva, y a la otra St. Pascual Baylon, y tiene más dicho retablo dos columnas grandes doradas.” PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, pp. 42-43.

²⁸⁶ En el comentado inventario del obispo de 1623 se dice: “Ytem ay en todas las celdas y otras partes de dicho Convento, de cuadros más pequeños que los dichos arriba, de diferentes Santos y Santas con sus guarniciones con sus flores de oro, cuarenta y quatro, y son los siguientes: Un Xpto,-Una Sta. Madre [...]

- Sta. Maria Ygipciaca”. Cita que podía referir al presente cuadro como uno de los existentes en el interior del cenobio, en la clausura. PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936.

²⁸⁷ De mediados del siglo XVII y perteneciente a los fondos del Museo Catedralicio de Segorbe (MCS-71). RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., OLUCHA MONTINS, F. y MONTOLÍO TORÁN, D., *Op. cit.*, 2004, pp. 98-99.

²⁸⁸ VILLAGRASA, F. B., *Op. cit.*, 1664; PONZ, A., *Op. cit.*, 1774, pp. 181-182; TORMO, E., *Op. cit.*, 1923, p. 67; BENITO DOMÉNECH, F., *Op. cit.*, 1987, pp. 22, 194, 250-253; MARTÍNEZ SERRANO, F. F., “Retablo de Santa Úrsula”, en *La Luz de las imágenes*, Segorbe, 2001, p. 508. En la transcripción del inventario del obispo Ginés de Casanova por Pérez Martín se describen todas las escenas originales: “[...] Altar de las onze mil Virgines, llamado también de Sta. Ursula -este tal es un quadro del tamaño de los otros tres, el qual tiene una figura de Sta. Ursula con un estandarte en la mano, y otras muchas Virgines- en la definición de arriba está la asumpcion de la Virgen nra. S^a, -en el banco de abaxo, en medio, la presentación de la Virgen santma. -a mano derecha su Natividad- a mano izquierda, la purificación de la Reyna de los Angeles- a las columnas, a mano derecha, Sta. Catharina Martir, y a la otra parte, Sta. Ines Virgen y Martir [...]”, en PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, pp. 42-43.

²⁸⁹ El retablo, como el resto, ya estaba realizado en 1622, ya que el inventario del obispo Ginés de Casanova de 1623, transcrito por Pérez Martín lo recoge: “ALTAR DE LAS ALMAS.- Ytem a mano derecha de dicha iglesia ay un altar llamado de las Almas, el qual será un quadro, poco más o menos, de diez palmos de largo, el qual tiene la figura de XPTO., el qual está sacando las almas del limbo con otras figuras. Tiene arriba en la definición un quadro de la resurrección de Xpto., más en el tablón de medio, abaxo ay un quadro de la asension de Xpto. a los cielos, a mano derecha Xpto. con la cruz sobre los hombros, y a mano Yzquierda la Virgen con su hijo en los brazos cuando le baxaron de la Cruz, a mano derecha otro de San Gregorio Nazianzeno, y a la izquierda Sto. Tomás de Aquino, mas tiene dicho altar dos columnas grandes doradas.”

²⁹⁰ VILLAGRASA, F. B., *Op. cit.*, 1664, p. 220; PÉREZ MARTÍN, J. M., *Op. cit.*, 1936, pp. 42-43, y PÉREZ MARTÍN, J. M., “Pintores y pintura en el Real Monasterio de la cartuja de Valdecristo. Altura, Castellón. Addenda a pintores valencianos medievales y modernos”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936, p. 256.; TORMO, E., *Op. cit.*, 1923, p. 67; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *El Rostro de Cristo en el arte español*, Madrid, 1978, p. 182.; KOWAL, D. W., *Op. cit.*, 1985, pp. 119-120, BENITO DOMÉNECH, F., *Op. cit.*, 1987, p. 194; MARTÍNEZ SERRANO, F. F., en *La Luz de las Imágenes*, Segorbe, 2001, pp. 504-505.

²⁹¹ BENITO DOMÉNECH, F., *Op. cit.*, 1987, pp. 206-208.

²⁹² Véase HIRST, M. *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981, pp. 132 y 133.

²⁹³ Sobre el Retablo de la Vida de Cristo y de la Virgen, atribuido a Vicente Macip, que fue el retablo mayor de la catedral hasta su desmantelamiento con motivo de las obras de renovación del templo a fines

del dieciocho, en tiempos del obispo ilustrado Lorenzo Gómez de Haedo (1784-1809), véase MARTÍNEZ SERRANO, F. F. y MONTOLÍO TORÁN, D., *Op. cit.*, 2001, pp. 382-389. El 25 de agosto de 1801 “Se acordó que los SS. Deán y Lozano dispusiesen se colocasen en lugar oportuno las tablas de las pinturas del antiguo retablo maior, poniéndoles antes unas guarniciones corladas a uso del día”. Libro de Actas Capitulares (1799-1804), Archivo Catedral Segorbe, 599/6. IV. 6. 6, fol. 131-131v. El 15 de octubre de 1801 “El Sor. Lozano yzo presente que a consecuencia del adorno y corlado que el Maestro Fito había puesto a diferentes tablas de pintura del antiguo retablo del Altar maior, conforme a lo acordado por el Cabildo, se le rrestaban ha dever noventa libras de cuia cobranza tenía necesidad y no podía

efectuarse por el actual fabriquero que se escusava, manifestando no tenía dinero de la Fábrica en su poder, y que en vista de esto acordase el Cabildo el pago por otra vía, con calidad de reintegro de los caudales de Fábrica y con efecto fue deliberado que el Sor. Lozano tomase con la expresada calidad las noventa libras de qualquiera Administración de la Yglesia”. Libro de Actas Capitulares (1799-1804), Archivo Catedral Segorbe, 599/6. IV. 6. 6, fol. 140.

²⁹⁴ *Esta obra pasó a pertenecer a la Corona Española a razón del bisnieto del embajador, don Diego de Vich, que saldó con ella una deuda con el rey Felipe IV. El propio Velázquez llevó la pintura al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde permaneció en su sacristía hasta 1839, ingresando en los fondos del Museo del Prado.*

²⁹⁵ *La iconografía del Buen Pastor con la oveja descarriada sobre sus hombros remite a la adaptación de la temática helena del Hermes crióforo, más tarde retomada por el arte paleocristiano. Apenas presente en el arte medieval, reaparece nuevamente en el ocaso del siglo XVI, por el impulso del concilio. Basada en los evangelios de Lucas (15, 3-7) y Juan (10, 1-16) y con los pasajes del Antiguo Testamento y Libros de los profetas (Salmos, Ezequiel e Isaías), constituye la plasmación de la prefiguración del alma redimida por el Hijo del Hombre y la redención del pecador, que es reincorporado al redil.*

²⁹⁶ *MARTÍNEZ SERRANO, F. F. y MONTOLÍO TORÁN, D., “Buen Pastor”, Segorbe, 2001, p. 525; MONTOLÍO TORÁN, D. y OLUCHA MONTINS, F., Op. cit., 2002, pp. 33; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., OLUCHA MONTINS, F. y MONTOLÍO TORÁN, D., Op. cit., 2006, pp. 98-99.*

²⁹⁷ *Vinculadas a su pintura encontramos al menos doce obras de esta temática, entre las que destaca la obra del Museo Diocesano de Murcia, conectada con la obra de la misma iconografía conservada en las capuchinas, atribuido a Senén Vila, y el del Museo de Bellas Artes, a Mateo Gilarte, ambos en dicha ciudad.*



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

**ARTE EN LA SEDE CATEDRALICIA DE SEGORBE,
DE LOS OBISPOS BORJA A LOS RIBERISTAS**

TESIS DOCTORAL

Presentada por: David Montolío Torán

Dirigida por: Dr. Luis Arciniega García

Valencia, 2013

CONCLUSIÓN

DESPUÉS DE HABER REALIZADO UNA DESCRIPCIÓN HISTÓRICA Y GRÁFICA DE UNA PARTE DE NUESTRO PATRIMONIO RELIGIOSO, NOS PONEMOS A PENSAR EL PORQUÉ DENTRO DE LOS RECORRIDOS CULTURALES QUE SE HACEN EN NUESTRA POBLACIÓN NO SE ENSEÑA ESA PARTE PATRIMONIAL, LA CUAL CREEMOS Y ESTAMOS CONVENCIDOS QUE ES UNA PARTE MUY IMPORTANTE.

HABRÍA QUE SER UN POCO SENSIBLE CON ESE PATRIMONIO QUE SE ESTÁ DESTRUYENDO POCO A POCO CUANDO HAY SOLUCIONES PARA TODAS LAS COSAS CON DIÁLOGO Y CONSENSOS ENTRE LAS PARTES.

LA VOLUNTAD DEL TRABAJO ES REIVINDICAR ANTE LAS AUTORIDADES PERTINENTES EN EL ESTADO RUINOSO QUE SE ENCUENTRAN EL CONVENTO.

TODO ESTÁ CERRADO DESDE EL 2001 QUE SE CELEBRÓ LA LUZ DE LAS IMÁGENES, SE REHABILITARON CUADROS, RETABLOS Y PARTE DEL EDIFICIO.

A FECHA DE HOY SABEMOS QUE HAN HABIDO ROBOS EN LA IGLESIA MERMANDO SU PATRIMONIO.

NO SE PERMITEN VISITAS GUIADAS NI UTILIZACIÓN DE LA IGLESIA PARA OTRAS ACTIVIDADES, SIENDO UNA PENA YA QUE SE ENCUENTRA EL EDIFICIO EN EL CASCO ANTIGUO Y CON UNAS VISTAS PRIVILEGIADAS.

SI SE CONCERTARAN VISITAS GUIADAS, AYUDARÍA A MANTENERLO, CUANDO DE ESTA FORMA SIN NINGUNA INTERVENCIÓN TERMINARÁ DESAPARECIENDO DE NUESTRO PATRIMONIO.

CON RESPECTO A TODOS ESTOS HECHOS Y OTROS QUE EXISTEN, SE HA CREADO UNA ASOCIACION DENOMINADA “CASCO ANTIGUO” PARA REVEINDICAR EL PATRIMONIO DE NUESTRA CIUDAD, QUE ESTÁ REALMENTE UN POCO ABANDONADO.