

El viajero que en la actualidad llega a Benicasim y sus cercanías, con la radical transformación sufrida por nuestro litoral en los últimos decenios, apenas podría imaginar que, todavía en el siglo XVIII, era poco menos que un despoblado.

Las circunstancias poco favorables de terrenos, marjalizas y peligro de incursiones de berberiscos contribuyeron a que no se acabase de formar un núcleo considerable de habitantes, aun cuando la zona, a juzgar por restos arqueológicos, fue ya poblada en la prehistoria. También lo fue en época árabe, según permite concluir el nombre. Tras la conquista en tiempos de Jaime I estuvo habitada por algunas familias bajo el señorío de cada momento. La despoblación continuó durante el siglo XVII a pesar de los intentos de Violante de Casalduch que concede carta de población y trata de atraer a estas tierras nuevos pobladores. Y también durante casi todo el siglo XVIII. De hecho, y como se deduce de la abundante documentación, al pasar a Pérez Bayer gran parte del territorio aún era muy escasa la población. El memorial solicitando del obispo de Tortosa permiso para construir la iglesia, fechado en febrero de 1769, habla de unos de treinta casares que se habían entre una y dos leguas de distancia respecto a la parroquia de Oropesa. Y el documento de Carlos III, fechado en febrero de 1784 que aporta Escopin, habla de los treinta vecinos de que se componen los caseríos de Benicasim.¹ Aun cuando la población continúa siendo escasa, y así se refleja en los autores de la época, estos documentos parecen contradecir la opinión de Querreda Sala; quien, siguiendo a Castañeda Alcover, había reiteradamente de los diez vecinos con que cuenta en 1774.² En cualquier caso, la adquisición de las tierras por Pérez Bayer y la construcción del templo, con la subsiguiente erección del mismo y del territorio en parroquia, y el comienzo de una población estable y progresivamente en crecimiento que en los comienzos del siglo XX sobrepasa los 1.500 habitantes.

Sirvan estas notas introductorias para centrar nuestra atención en el templo parroquial y en su decoración pictórica. Templo que durante siglo y medio destacó entre las modestas y sencillas edificaciones de una población eminentemente rural y de labradores.

Francisco Pérez Bayer, el erudito poliglota tan cercano a la Corte de Carlos III, fue el mecenas constructor. En sus memoriales y

RAMÓN RODRÍGUEZ CULEBRAS

El templo de Benicasim y su decoración pictórica

«ESTUDIS CASTELLONENCs»
N.º 2, 1984-85, pp 399-437

1. ESCOPIN BELFRAQUE, Francisco, *La Iglesia Parroquial de San Juan de Benicasim*, Castellón, 1945, pag. 105.

2. QUERREDA SALA, José, *Benicasim y la época de Carlos III*, Castellón, 1979, pag. 23.

El viajero que en la actualidad llega a Benicasim y sus cercanías, con la radical transformación sufrida por nuestro litoral en los últimos decenios, apenas podría imaginar que, todavía en el siglo XVIII, era poco menos que un despoblado.

Las circunstancias poco favorables de terrenos, marjalerías y peligro de incursiones de berberiscos contribuyeron a que no se acabase de formar un núcleo considerable de habitantes, aun cuando la zona, a juzgar por restos arqueológicos, fue ya poblada en la prehistoria. También lo fue en época árabe, según permite concluir el nombre. Tras la conquista en tiempos de Jaime I estuvo habitada por algunas familias bajo el señorío de cada momento. La despoblación continuó durante el siglo XVII a pesar de los intentos de Violante de Casalduch que concede carta de población y trata de atraer a estas tierras nuevos pobladores. Y también durante casi todo el siglo XVIII. De hecho, y como se deduce de la abundante documentación, al pasar a Pérez Bayer gran parte del territorio aún era muy escasa la población. El memorial solicitando del obispo de Tortosa permiso para construir la iglesia, fechado en febrero de 1769, habla de «más de treinta casas» que se hallan entre una y dos leguas de distancia respecto a la parroquia de Oropesa. Y el documento de Carlos III, fechado en febrero de 1784 que aporta Escoin, habla de los «treinta vecinos de que se componen los caseríos de Benicasi».¹ Aun cuando la población continúa siendo escasa, y así se refleja en los autores de la época, estos documentos parecen contradecir la opinión de Quereda Sala, quien, siguiendo a Castañeda Alcover, habla reiteradamente de los «diez vecinos con que cuenta en 1774».² En cualquier caso, la adquisición de las tierras por Pérez Bayer y la construcción del templo, con la subsiguiente erección del mismo y del territorio en parroquia, es el comienzo de una población estable y progresivamente en crecimiento que en los comienzos del siglo XX sobrepasa los 1.500 habitantes.

Sirvan estas notas introductorias para centrar nuestra atención en el templo parroquial y en su decoración pictórica. Templo que durante siglo y medio destacó entre las modestas y sencillas edificaciones de una población eminentemente rural y de labradores.

Francisco Pérez Bayer, el erudito políglota tan cercano a la Corte de Carlos III, fue el mecenas constructor. En sus memoriales y solicitudes indica con claridad los móviles de facilitar la atención y cuidados religiosos del vecindario y su deseo expreso de que no

1 ESCOIN BELENGUER, Francisco, *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Villanueva de Benicasim*. Castellón, 1945, pág. 105.

2 QUERALDA SALA, José, *Benicasim y la espectacular transformación de su paisaje*. Castellón, 1979, pág. 20.

suponga gravamen alguno al mismo. Así lo indica expresamente en el memorial citado: «sin el menor dispendio, trabajo ni gravamen de los vecinos que en número de más de treinta casas habitan dicho territorio», escribe. Curiosamente, y como preludiando tiempos futuros, piensa también en la atención a pasajeros y visitantes: «y assimismo a fin de que los Pasajeros y Tropa que transita frecuentemente por aquel sitio, por ser camino Real desde Valencia a Barcelona, no se queden sin oír Missa los domingos y días Festivos, como se experimenta muy a menudo, para evitar el qual inconveniente en lo porvenir està oportunamente situada la heredad en que se intenta construir la Yglesia à la orilla misma y lindero del expresado camino Real» (Apéndice II: Documentos).

Aun cuando su intensísima actividad, sobre todo en estudios e investigación, acompañada de numerosas publicaciones, no le permite muchos desplazamientos a estas fincas de Benicasim, parece que él pensó detenidamente en ella como lugar de frecuente visita y posible descanso o retiro, sobre todo después del nombramiento por Carlos III como arcediano de la Catedral de Valencia en 1776. Por entonces se había concluido ya la obra de la iglesia y es cuando Pérez Bayer piensa en dotarla y en hacer edificar vivienda para el sacerdote adjunta a la misma. También edificó otra para su retiro en la falda del monte opuesto a la iglesia, que él convirtió en jardines y huertos y donde se retiraba para descansar algunos días, según afirma Cabanilles.³ Al ser nombrado en 1781 Ministro de Consejo y Cámara Real y Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Nacional, trasladóse nuevamente a Madrid, viéndose alejado de su fundación de Benicasim. Sin embargo, desde allí, y hasta su muerte acaecida en 1794, continuó preocupándose de ello. En 1874 logra, por real decreto de Carlos III, el «Real permiso y Privilegio de Amortización para que pueda trasladar a la iglesia las enunciadas posesiones, que han de producir la dotación del Curato y Sacristia», toda vez que se había «concluido de todo punto, con el Cementerio y demas oficinas, y puesto en ella las alhajas y demas ornamentos necesarios y convenientes a una Parroquia», según el documento existente en el Archivo Parroquial transcrito por Escoin.⁴ Era consecuencia de la solicitud previa para erigirse. Según las afirmaciones en el memorial al obispo de Tortosa, no parecía pretender esto, salvo que se tratase de eludir prudentemente con sus expresiones la cuestión por entonces, aun cuando sus intenciones fuesen ya otras. En efecto, él asegura: «No intenta el Supp^{te}. con este pensamiento perjudicar en manera alguna á la Parroquia de Oropesa, ni a los Derechos del Cura que fuese de ella: porque aun quando llegasse el caso de dotarse competentemente la meditada Yglesia, según los deseos y esperanza del Supp^{te}. y de erigirse, mediante la autoridad de V. S. Y., en Vicaria, quedaría siempre aneja y dependiente de su Parroquia Matriz, en la conformidad que según Derecho y practica lo quedan los demás Yglesias de esta naturaleza» (Apéndice II: Documentos).

Sin embargo, el expediente para la erección de parroquia data de 1781 y así fue hecho público con todos los protocolos habituales y comunicado al cura de Oropesa, según la documentación transcrita de Escoin.⁵ Los libros parroquiales, con todo, dan comienzo en el año 1792, con página inicial en la que se narra la solemne fiesta que tuvo lugar el 21 de mayo de dicho año, con asistencia del obispo Salinas y numerosos invitados, que se alojaron en la casa del mecenas, el cual no pudo estar presente en tal ocasión.

Por cierto que entre las alhajas y ornamentos con que había sido dotada la iglesia ya desde su bendición e inauguración, una considerable parte era donación de los infantes

³ CABANILLES, José Antonio, *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*. Madrid, 1795. L. I, págs. 51-52.

⁴ ESCOIN BELENGUER, F., *Op. cit.*, págs. 106-107. La documentación aportada por el autor es la existente en el Archivo Parroquial, aun cuando no lo indica.

⁵ ESCOIN BELENGUER, F., *Op. cit.*, Documento III, págs. 114 y ss.

EL TEMPLO DE BENICASIM Y SU DECORACIÓN PICTÓRICA

(«mis muy caros y amados Hijos los Príncipes e Infantes»), según expresión en paréntesis del decreto y privilegio citado. De 1787 data el documento en que se detallan los bienes destinados al sostenimiento de la iglesia.

La inscripción en la fachada del templo recuerda la fecha en que comenzaron las obras: 11 de mayo de 1769, poco tiempo después de ser concedido el permiso del obispado de Tortosa que lleva fecha de 28 de febrero y del permiso real —fecha 6 de abril—. Pérez Bayer debía estar muy seguro y tenía todo dispuesto con antelación. Las obras fueron bastante rápidas, pues, siempre según la lápida conmemorativa, el templo se concluyó en 1775 y fue bendecido y dedicado el 29 de noviembre de 1781.

Pérez Bayer debía tener también previamente dispuestos, estudiados y aceptados los planos y proyectos del arquitecto, que nos son desconocidos. Con todo, por testimonio fidedigno y contemporáneo consta que el autor del proyecto fue el arquitecto Joaquín Ibáñez García. El testimonio, con carácter de documento, se debe al viajero Antonio Ponz, quien se corrige a sí mismo por la errata cometida anteriormente al hacer referencia somera de esta zona en su ruta de Sagunto hacia Valencia. En efecto, allí escribía: «los diseños para esta Iglesia los hizo en Madrid D. Marcos Ibáñez.»⁶ En su visita a estas tierras y detallada descripción de Benicasim algún tiempo después —en 1785—, escribe: «Esta Iglesia la delineó é inventó el Arquitecto Don Joachín Ibáñez García.» Y en nota a pie de página: «Este Arquitecto fue amigo del Autor de este Viage. Estudió con honor su profesión en Roma, y habiendo pasado a la America, falleció el 28 de Julio, del año pasado de 1784 en Xalapa.»⁷

Los datos que facilita Ponz son, en realidad, los únicos conocidos y usados habitualmente en las referencias sobre este arquitecto al que no se ha concedido especial atención ni sobre el cual, que sepamos, se ha investigado. Salvo su formación en Madrid y en Roma, la relación con Ponz y con Pérez Bayer y la autoría de la iglesia de Benicasim, nada se conoce. No se refiere a él Orellana, lo que hace sospechar que su única relación con tierras valencianas se limita a esta iglesia, encargada desde Madrid. Alcahalí lo incluye en su obra sin aportar dato alguno adicional.⁸ Y, siguiendo a éste, también Aldana, que se limita a citar su fuente y la iglesia de Benicasim.⁹ Tormo lo cita de pasada entre «los arquitectos del academismo» y con motivo de la misma iglesia. Luego le atribuye erróneamente el Puente Cristina de Alcoy, de 1836; el de Calasparra, sobre el río Segura, de 1849, y la adaptación y reforma como instituto del antiguo Colegio de S. Isidoro y S. Leandro en Murcia. Pero, evidentemente, se trata de una fusión y confusión de nombres entre el autor del templo de Benicasim y un arquitecto murciano de la primera mitad del siglo XIX.¹⁰

Tan sólo —y basándose en los datos de Ponz— lo reseña Llaguno,¹¹ y en él se basan las someras citas ulteriores. De hecho, y según estos datos, es el único edificio proyectado que se le reconoce, aun cuando nos parece realmente extraño que no exista algún otro, seguramente en la Corte, tanto más cuanto que, los escasos datos nos lo presentan como

6 PONZ, Antonio, *Viage de España*, tomo IV, Madrid, 1789, 3.^a edición, párr. 18. El viaje se realiza, sin embargo, en 1774 y se publica por primera vez al año siguiente.

7 PONZ, Antonio, *Viage de España*, tomo XIII, Madrid, 1788, carta IX, párr. 44, pág. 141.

8 ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pág. 429.

9 ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, 1970, págs. 187-88.

10 TORMO, Elías, *Levante*. Madrid, 1923.

11 LLAGUNO, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (4 vols.). Madrid, 1829.

amigo de Pérez Bayer y de Antonio Ponz, hombres muy eruditos e influyentes en los ambientes madrileños.

La iglesia es de reducidas dimensiones. En planta exterior, un rectángulo de x metros, de mampostería, ladrillo y enlucido y sin ornamentación alguna en sus muros. Lleva cubierta de taja árabe en nave y dependencias entre los contrafuertes. De color azul en la cúpula, según es corriente en las comarcas valencianas y en el achapitelado remate del campanario.

La fachada es también rectangular, de dos cuerpos con pilastras dóricas y remate en tímpano. La puerta remata en segmento de arco y, en el segundo cuerpo, la ventana, en línea horizontal, dejándose el tímpano triangular para remate y rompimiento de la línea.

El campanario alza sobre el tramo lateral izquierdo de fachada correspondiente a los contrafuertes y capillas y con un solo cuerpo —el de las campanas— elevándose sobre la altura de la fachada como armónico complemento de ésta. Como ornamentación lleva tan sólo el recercado del vano de las campanas, que en la parte superior forman alfiz partido y una sencilla imposta por debajo diferenciando zonas. Son los únicos elementos señalados del muro liso y plano. Ya hemos hecho notar antes el remate en chapitel cóncavo, muy escaso en la arquitectura valenciana.

De piedra son los elementos de la portada y las bases de las pilastras; los restantes llevan el mismo tratamiento de los muros, diferenciándose actualmente tan sólo por el tono de la pintura, distinto al de los paños de la fachada. En conjunto, todos ellos son de escaso volumen y plasticidad, habiéndose evitado cuidadosamente cualquier aditamento ornamental, incluso aquellos que admitía el orden dórico, ya de por sí sobrio. El resultado es el de una superficie predominantemente plana, armónica y proporcionada como todo todo el conjunto exterior, que responde con gran pureza estilística a la proporción áurea clásica, como señalan F. Olucha y Berchez.¹²

En su interior, la planta rectangular externa se proyecta como templo de una sola nave, con crucero y cúpula, pero sin capillas laterales. En vez de ello, entre los contrafuertes, considerablemente pronunciados, se alojan dependencias varias adicionales, de poca altura y con bóvedas de aristas, tanto a ambos lados de la capilla mayor como de la nave.

El conjunto cubre por bóveda de cañón, que en el tramo medio de la nave es de lunetos. Tanto en planta como en alzado se establece una clara diferenciación valorativa de tramos. De una parte, el de los pies, correspondiente al coro, igual al cabecero que forma la capilla mayor; ambos son decididamente distintos a los dos que, en rigor, forman la nave. Éstos, a su vez, aun cuando iguales en longitud, quedan diferenciados en planta y en alzado por la leve divergencia en cuanto a soluciones para la ornamentación pictórica de los muros y en bóvedas, por llevar lunetos el recayente a la zona del coro y de cañón el inmediato a la cúpula, en correspondencia con los del crucero.

Esta fórmula por diferenciación de tramos y supresión de capillas entre los contrafuertes, ubicando en su lugar dependencias adicionales pero independientes del espacio propiamente cultual, aleja el templo de Benicasim del tipo habitual en la arquitectura valenciana. También el hecho de que, aun previendo desde su origen la inclusión de pinturas en las zonas equivalentes a las capillas de la nave, no existen otros altares propiamente tales fuera del correspondiente a la capilla mayor y a los del crucero.

¹² OLUCHA MONTINS, F., y BERCHEZ GÓMEZ, J., *Benicasim. Iglesia Parroquial y su entorno*. En «Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana», I, págs. 171-176.

EL TEMPLO DE BENICASIM Y SU DECORACIÓN PICTÓRICA

Por lo que se refiere al alzado, es preciso señalar también aquí la sobriedad de elementos en la solución arquitectónica mediante lo que Ponz define como «pilastras jónico-compuestas». Volutas, en efecto, del orden jónico y guirnalda por debajo de éstas y uniendo entre sí los capiteles, elemento muy del gusto del arquitecto Vicente Gascó, coetáneo valenciano de Ibáñez. No se emplean, sin embargo, otros elementos propios de este orden, salvo los dentículos del cornisón. Las acanaladuras se reservan para las columnas del altar mayor y el friso corrido no lleva ornamentación alguna. Estos elementos circuyen por igual todo el interior del templo, incluido el muro testero, de forma que para el altar mayor se limitó el arquitecto a proyectar un frontón de dos columnas del mismo orden, acanaladas, con arquivitrabe, friso ornamentado y tímpano, aquí sí, fiel a un estilo dórico de corte clásico como temprana muestra en la arquitectura valenciana de obra neoclásica que no tendría mucho éxito en las comarcas valencianas, al menos en su sentido más estricto, frío e imitativo. Los entrepaños quedan destacados con lienzos de pared rehundidos y subdivisiones molduradas. En el tramo medio de la nave se altera también el sistema de soluciones, al igual que para la bóveda, mediante arco de medio punto y marco con tímpano para los correspondientes cuadros. Las bases de las pilastras, al igual que en el exterior y en la portada, son de piedra.

El foco principal de iluminación viene dado por los cuatro ventanales ovalados de la cúpula, a los que se unen los rectangulares de los cuatro hastiales, confluyendo los del crucero y muro de la capilla mayor hacia el centro y creando aquí una zona de mayor intensidad luminosa, mientras la nave, con su ventanal del muro de los pies y los del tramo de bóveda con lunetos, que son más pequeños, queda en una suave luz media muy amortiguada.

El resultado total, a pesar de su estado de deterioro, aditamentos y pintura actual, es grato, armónico y bien proporcionado, ejemplo de una arquitectura sobria en la que se tiende a suprimir elementos adicionales y distorsionantes de lo meramente estructural y encaminado a la consecución de espacios equilibrados de escueta y pura arquitectura. Desde la perspectiva de la época, de corte neoclásico. Sin embargo, y en honor a la verdad, ha de afirmarse que el ejemplo de Benicasim se halla muy alejado de esa fría arquitectura neoclásica posterior que nos acerca más a la mera interpretación científica e imitativa que a la creatividad sobre planteamientos clásicos. Indudablemente, ello es debido a que el autor de esta obra no renuncia en sus planteamientos a una arquitectura de corte clásico derivada de una buena época italiana, en cuyos modelos se forma. Desde tales perspectivas se comprenden las alabanzas que Ponz, formado en los criterios de la nueva clasicidad, también en Roma como el arquitecto Ibáñez, ilustrado y propulsor en España de estos nuevos gustos, dedicada a la iglesia de Benicasim, cuando afirma que «aunque no de las más grandes, es de las mejores que hay en toda la Plana».¹³ Y no iba descaminado el erudito viajero. Estas directrices de sobriedad arquitectónica, derivadas del clasicismo romano y, más concretamente, con precedentes vigolescos y dellaportianos a través sobre todo, de la iglesia del Gesù y no del neoclasicismo, tienen un inmediato ejemplo en la iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri, o de la Congregación, de Valencia, construida entre 1725 y 1736. El proyecto parece haber sido realizado en Roma. Se atribuye al P. Tosca y responde al menos a las directrices de su tratado de arquitectura publicado en 1715. La paulatina implantación de tales criterios dio en Valencia positivos resultados. Entre 1725 y 1739 se realizaba allí mismo la iglesia de San Sebastián según trazas de Cardona y Pertusa. El Temple (iglesia y palacio-monasterio) se construyó entre 1761 y 1770 según proyectos iniciales del arquitecto madrileño Miguel Fernández y con intervención, entre otros, de

13 PONZ, Antonio, *Op. cit.*, tomo XIII, carta V, párr. 41.

Vicente Gascó. El de las Escuelas Pías, obra de José Puchol con intervención de Antonio Gilabert, se iniciaba en 1767. Fuera de la ciudad cabe señalar la fachada de la iglesia de Cheste (1731-1760), fuertemente romanista, como la de Santo Tomás y con más destacada plasticidad y volumen en sus elementos estructurales. Igualmente, la de l'Alcúdia, cuyas obras se iniciaron en 1746, interrumpiéndose y siendo reemprendidas en 1769 con intervención de Antonio Gilabert, que modificó en parte el proyecto, sobre todo en lo que se refiere a fachada y torre. También ésta deriva del valenciano ejemplo de Santo Tomás, con empleo invertido de los órdenes en los dos pisos en que, como la mayoría, se moldura la fachada, salvo el Temple, que sigue el denominado «orden gigante» paladiano. Aún cabría recordar modestos ejemplos rurales como el de Santa Ana de Borbotó.

En todas ellas hallamos elementos de confluencia con el templo de Benicasim, algunos detalles que se repetirán en todo este período y, sobre todo, el mismo espíritu de sobriedad clásica que animará toda la arquitectura valenciana en el resto del siglo. Siempre, eso sí, bajo ese emparentamiento con la arquitectura romana y con algún toque derivado del barroquismo local. Pero en ningún caso se emplean con tanta parquedad, sobrio ascetismo y composición plana como en el caso de Benicasim, sobre todo por lo que respecta a la fachada. Con frecuencia estos elementos de parentesco se reducen a la fachada, campo en el cual este tipo apenas tuvo aceptación por tierras castellonenses, donde existen pocos ejemplos, ya que los resabios del barroco llevaron predominantemente a un tipo de fachada con hastial de remate mixtilíneo y gran portada retablo. Junto a Benicasim, el caso más notable es, sin duda, el de la iglesia parroquial de Sot de Ferrer, de carácter monumental, y, en arquitectura civil, el palacio episcopal de Castellón, cuya traza no nos parece de Vicente Gascó, contra lo que Traver supone.¹⁴

En la fachada de Sot de Ferrer destaca su construcción en ladrillo y, como en Benicasim, se estructura en dos cuerpos, con pilastras dóricas en el primero y simples fajones correspondiéndose con aquéllas en el segundo. La separación viene marcada por destacado cornisón en piedra sobre el friso con triglifos, metopas y gotas. A diferencia de la de Benicasim, el tímpano se halla sobre esta cornisa y no como remate del conjunto. Sobre la fachada, a ambos lados, se elevan, con un cuerpo de campanas y cupulín, las dos torres. En los entrepaños se distribuyen las hornacinas y ventanales, reales unos, ficticios otros, en tres alturas. Salvo la cornisa y el tímpano, los elementos son también muy poco salientes.

Por lo que se refiere a la estructuración en planta, el templo de Benicasim no está en línea con ninguno de los ejemplos citados, que se resuelven, en tres naves (el Temple) o en una con profundas capillas, comunicadas o no, entre los contrafuertes, cupulines en las mismas y marcada pronunciación del crucero a la manera de Santo Tomás (San Sebastián) o sin cupulines, como es el caso más corriente. Por supresión de capillas en la nave para alojar meramente altares o cuadros entre las pilastras y con escasa profundidad, sólo tenemos en Castellón, aparte el de Benicasim, el ejemplo de Sot de Ferrer, aunque éste, que también fue construido al mismo tiempo y se bendijo en 1777, sea de otras proporciones y monumentalidad. En razón de ello, las soluciones de la nave en este caso varían respecto al de Benicasim.

La sobriedad de los elementos estructurales que campea en el conjunto se extiende también a los ornamentales. En la práctica, éstos quedan reducidos a los propios o comúnmente admitidos en el orden arquitectónico adoptado para el templo, limitados al entablamiento, los capiteles «jónico-compuesto» y la guirnalda. Ésta se extiende también por la cúpula y circuye los ventanales elevados de la misma. Es también el caso del templo de Sot

14 TRAVER TOMÁS, Vicente, *Antigüedades de Castellón de la Plana*. Castellón, 1958, pág. 415.

EL TEMPLO DE BENICASIM Y SU DECORACIÓN PICTÓRICA

de Ferrer que hemos citado antes. Y contrasta ello con lo que es corriente en los edificios coetáneos. En efecto, aun respondiendo a principios clásicos con simplificación y supresión de los elementos considerados ahora superfluos, la arraigada tradición barroca obligó con frecuencia a introducir, como concesión, rocallas y otros elementos decorativos que, en muchos casos, fueron dorados ya entonces o con posterioridad. Estas cornucopias y rocallas son más bien exponente de un rococó que apenas llegó a desarrollarse por nuestras comarcas, pero que dio en el aplique decorativo bellas y finas muestras de estuco en sobrearcos, tribunas y ventanales sobre todo. De esta pervivencia de elementos barrocos no se vio libre ni siquiera el ejemplo tipo del purismo —Santo Tomás, de Valencia—, y de esta concesión, aunque no entorpezca la clasicidad y pureza arquitectónica en sus elementos estructurales, se hacía eco Antonio Ponz al escribir con tal motivo: «En todo lo que es talla, y adornos de madera, ó estucos de dentro del Templo, falta mucho para llegar á la simplicidad, y buen gusto, que pide tal género de obras.»¹⁵

También se introdujeron con frecuencia grupos escultóricos como complemento de sobrios retablos clásicos. Éste fue también el caso de Benicasim, donde se reduce exclusivamente al altar mayor, en cuyo remate y tabernáculo se incluyeron unos grupos escultóricos del valenciano José Esteve Bonet, grupos que, por desgracia, no se han conservado. Fueron, como todo lo referido a esta iglesia, a su decoración y dotación, encargo expreso del mecenas, y de ello deja constancia el escultor en su *Libro de la Verdad*, que, procedente de la colección Martí Esteve, y actualmente en paradero desconocido, fue dado a conocer por Igual Úbeda. Con fecha 15 de julio de 1776, el escultor Esteve escribe: «Dos Mansebos de simetría de nueve pals. con un grupo de nubes Mundo Cruz para el Retablo Mayor de Venicasi, de yesso por orden del Sr. Dn. fran.º Perez Vayer Arsediano mayor de preceptor de los SSmos. Infantes de españa me regalo 12 l.» Y con fecha 18 de septiembre del mismo año, anota: «2 niños de pal.º y medio Sentados 2 Serafines con Mundo Cruz y nubes para el remate del Sagrario de Benicasi por medio del Sr. Dr. fran.º Peres Vayer preceptor de los Ynfantes, 14.1.»¹⁶ Tampoco lleva pintura de muros, estucos o dorados, salvo en el mismo altar mayor y algunos toques en cúpula y pechinas.

Desde el principio, sin embargo, entró en el plan conjunto la decoración pictórica, parca y con lugares precisos y fijos. Como también, a lo que parece, el pintor a quien había de encomendarse. La forma cómo llevó Pérez Bayer todo este asunto permite afirmar que las decisiones fueron suyas, como también el sencillo plan iconográfico. Un plan que incluye las pinturas murales en las pechinas de la cúpula, el lienzo del altar mayor, con el titular de la iglesia, y cuatro lienzos más en los lugares previstos en los intercolumnios de la nave, con los complementos de enmarcado y ambientación realizados ya al construirse el templo con su acabado propio.

Aun cuando hasta el presente no se ha localizado la documentación al respecto, al ser encargo personal del mecenas y correr también él con los gastos ocasionados, los testimonios coetáneos son unánimes en conceder la paternidad de estas obras al pintor José Camarón. Ello, aparte de las razones estilísticas que avalan esta atribución. Tales testimonios tienen valor documental por coetáneos y por el conocimiento directo y la relación personal que sus autores tuvieron con el pintor mismo y, al menos en uno de los casos, también con el mecenas y patrocinador, Pérez Bayer. Son éstos, fundamentalmente, tres, y tienen carácter de fuentes literarias, de las cuales se sirven luego los restantes autores que se refieren al tema: *Marcos Antonio de Orellana*, primero que hace un breve resumen biográfico y de somero repertorio sobre Camarón en su «Biografía Pictórica Valentina»,

15 PONZ, A., *Op. cit.*, tomo IV, carta IV, párr. 18.

16 IGUAL ÚBEDA, Antonio, *José Esteve Bonet*. Valencia, 1971, págs. 56-57.

aludiendo a las pinturas de Benicasim como obra de Camarón en la forma siguiente: «En la Iglesia de Benicasi (construida a expensas del Ilmo. Sr. Don Francisco Pérez Bayer) hay de mano de dicho Profesor varias pinturas, como son el Santo Tomás de Villanueva, que está al nicho de su retablo principal; en su cruzero los quatro de sus dos retablos, de los quales el uno tiene por titular a San Francisco de Assís y el otro la Virgen del Rosario con Santo Domingo; en el cuerpo o nave de la misma Iglesia el San Martín, con ademán de partir la capa con el pobre, y en otro altar un San Joseph y San Pedro. Y en la misma Iglesia son pintura al fresco de dicho Camarón las quatro pechinas (que en Valencia llaman *carcayols*), que son los quatro ángeles: San Miguel, San Gabriel, San Rafael y el Santo Angel de la Guardia o Custodio.»¹⁷

Antonio Ponz, originario de la misma comarca que el pintor —el Alto Palancia—. Ambos eran de Bejís y de Segorbe, respectivamente, con poca diferencia de edad, y cursaron sus primeros estudios en el Colegio de Jesuitas de Segorbe. En su *Viage* (tomo IV, carta IX), tras visitar Sagunto, y de paso hacia Valencia, hace somera referencia a la Plana, y expresamente a Benicasim y su iglesia, afirmando que «las pinturas en ella son de D. Joseph Camarón». Posteriormente, en nuevo viaje pasaría por la zona, deteniéndose pormenorizadamente, mostrando especial predilección por Benicasim, dada la amistad y el agradecimiento que le vinculaban a Pérez Bayer. En el tomo XIII, carta V, dedicará los párrafos 39-44 a Benicasim. A la decoración pictórica dedicó también más extensión de la acostumbrada y, excepcionalmente, citó uno por uno todos los cuadros y obras de su antiguo compañero y percibió la calidad de las pinturas, aun cuando no extremó las frases: «El retablo consta de dos columnas del mismo orden, y en medio hay un quadro de Santo Thomas de Villanueva dando limosna á los pobres. Los demas altares tienen menor ornamentación y los quadros que hay en ellos representan á San Martín partiendo la capa de Christo, á San Francisco de Asis en su lecho, á un Angel dándole música, á San Joseph, y San Pedro en el mismo lienzo, y á nuestra Señora del Rosario. Todas estas pinturas las ha executado Don Joseph Camarón, Profesor de crédito, y estimación, residente en Valencia, de quien son igualmente las pinturas á fresco en las pechinas de la cúpula, donde representó al Angel Custodio, y los tres Arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael.»¹⁸

Finalmente ha de hacerse referencia a la reseña necrológica incluida en la publicación de las Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. El texto, por lo general, se debe al secretario de la Academia. Después de otros datos, al hacer somera relación de sus obras, se escribe: «Por lo que respecta al Reyno diremos que hay Pinturas suyas en los Reales Cartuxas de Porta Coeli y Ara Christi, en la Iglesia de Benicasi, que costeó el Ilmo. Señor D. Francisco Pérez Bayer, en la Catedral de Segorbe, y en las Villas de Murviedro y Liria.»¹⁹

No es este el lugar adecuado para hablar extensamente del autor de estas pinturas. Remito a los diversos estudios que sobre él vengo realizando desde que iniciase la recopilación de datos y materiales sobre el pintor y su obra en 1963, base de una tesis doctoral presentada en la Universidad de Munich.²⁰ «Su vida activa y movida y la variada calidad de

17 ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valentina*. Ed. preparada por Xavier de Salas, Valencia, 1967, pág. 411.

18 PONZ, A., *Op. cit.*, tomo XIII, carta V, párr. 41-42.

19 *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos*. Valencia, Monfort, 1805, págs. 14-15.

20 RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *José Camarón y Bonanat (1731-1803). Ein Valencianischer Maler zur Zeit Goyas*. München, 1968. Reducierte Ausgabe. En prensa la versión castellana adaptada y actualizada. También, del mismo: *Paisajes y escenas de género en la obra del pintor José Camarón*. En «Millars», II, Castellón, 1975. *La temática franciscana en la obra de José Camarón*. Valencia, 1983. *José Camarón, ilustrador y dibujante*. En «Boletín del Centro de Estudios del Alto Palancia», IV, Castellón, 1984.

EL TEMPLO DE BENICASIM Y SU DECORACIÓN PICTÓRICA

su producción artística hacen que el nombre de Camarón se extienda por todo el ámbito nacional, recibiendo encargos de los más diversos y alejados puntos de España. De familia aragonesa, José Camarón nace en Segorbe el año 1731. Después de una primera formación humanística en aquella ciudad y artística en el taller de su padre, el escultor Nicolás y del Pintor Miguel Posadas, marcha primero a Valencia y luego a Madrid. Estando allí es invitado desde la capital valenciana para tomar parte en la exposición de Santa Bárbara en 1753. La recién fundada Academia le nombra su académico y profesor cuando apenas cuenta 22 años de edad. A partir de estas fechas, y admitido ya en el reducido grupo de selectos, toma parte en todos los acontecimientos que integran la vida artística valenciana durante medio siglo. Con Ignacio y con José Vergara es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para formar parte de la plantilla fundacional de la nueva Academia de San Carlos; en ésta ocupa los más altos cargos; a ella se halla vinculado hasta su muerte, acaecida en 1803. Su influjo en la pintura valenciana posterior es enorme; su producción, vastísima.»

Analizamos aquí someramente el grupo de pinturas religiosas de Benicasim que, con las obras de la Cartuja de Porta Coeli y el grupo de lienzos que se han conservado en la Catedral de Valencia, constituyen los bloques más importantes existentes del pintor. En la producción de Camarón, las pinturas de Benicasim indican el paso hacia la fuerte personalidad de que gozó en el mundo valenciano del arte y, concretamente, de la temática religiosa, a la que dotó con frecuencia de un peculiar e inconfundible tono de donaire y desenfado, todavía en parte ausente en los cuadros de Benicasim. Aunque gozaba ya de gran prestigio, el espaldarazo que suponía serle encargadas a él entre los demás artistas de nombre existentes en Valencia y de entre los muchos pintores con los que Pérez Bayer tendría relación en la Corte, era harto significativo e influyó notablemente en la cantidad y variedad de posteriores encargos. No era el lugar de destino, sino la trascendencia y categoría del comitente.

En conjunto, la obra pictórica de Camarón en esta iglesia es de calidad, aunque no aparece por igual en todas las obras. Desconocemos el desaparecido cuadro de *San Martín*. Pero las restantes obras se conservan en el lugar para el que fueron realizadas. Después de las vicisitudes de la guerra civil de 1936 fueron restauradas y colocadas de nuevo en sus altares. Los frescos apenas sufrieron. Poco después de estallar la revolución, el templo fue convertido en almacén. En una tasación para valorar y expropiar los objetos, los lienzos fueron excluidos por ser obra artística ajena al tipo de tasación pretendida. Parece que se incluían entre ellos el retrato de Pérez Bayer y una pequeña tablita, igualmente de la sacristía, que se atribuía a Goya, no sabemos con qué fundamento. Por intervención de ciertos interesados en salvarlos, entre los que suelen citarse el escultor Adsuara, el profesor y pintor Emilio Aliaga y el Sr. Domingo Bellido, fueron trasladados al Museo de Castellón, donde se guardaron. En 1938, como de otras obras, también de éstas hizo entrega la Junta del Tesoro Artístico al Servicio de Recuperación. A finales de 1939 eran reintegradas a su lugar de procedencia, pero faltaban el cuadro de San Martín, el retrato del fundador y la tablita atribuida a Goya. El primero no fue a Castellón. Según parece sirvió algún tiempo para cubrir la ventana de la posada y desapareció más tarde. Los otros dos no es seguro fuesen quemados, según se hizo correr la voz, tan frecuente entonces cuando de obras de reducido tamaño se trataba.²¹

Antes de colocarlos de nuevo en sus altares fueron restaurados, desgraciadamente no por un experto en la materia ni con los medios adecuados, lo que ha provocado un

21 ESCOIN BELENGUER, F., *Op. cit.* Recoge detalladamente las incidencias de la revolución sobre la iglesia de Benicasim y las obras que contenía. También sobre la posterior recuperación y obras realizadas para su restitución al culto.

progresivo deterioro, hasta su actual estado, con gravísimo peligro de pérdida total si no se procede a una pronta restauración adecuada y correcta. Aunque también sin procedimientos adecuados, se cuidó más la reparación del cuadro del altar mayor. También era el más deteriorado. En 1926 lo dañó un rayo caído en la iglesia, chamuscándolo en parte. Luego, y antes de ser trasladado a Castellón, había sido rasgado en sentido longitudinal y, al arrancarlo de su lugar, sufrió otros desconchados.²²

Quizá el menos original, aunque no carente de personal interpretación, sea el que representa a *San Francisco de Asís consolado por un ángel musicante*. Posiblemente fuese impuesto el tema por el fundador, Francisco de nombre. Camarón sigue en parte la composición paralela de Ribalta, hoy en el Museo del Prado, que el pintor pudo contemplar en su lugar de los Capuchinos de Valencia donde estuvo hasta su adquisición por Carlos IV en 1801. Desconocemos si con anterioridad había trabajado ya el tema. Algunos años más tarde volvería a ocuparse nuevamente para la Catedral de Valencia, logrando una de sus más bellas y finas creaciones. Aun cuando la luz juega en ambos casos un papel importante —y en esto Camarón supo apreciar uno de los más geniales aciertos de la obra de Ribalta—, los planteamientos son distintos entre sí y con relación al cuadro del Museo del Prado. Hay una vinculación temática y compositiva, ciertamente; pero la interpretación general —sobre todo en el de Valencia—, los rostros, el colorido, el sentido religioso que trasciende de una y otra, están vistos de forma muy distinta. Ya aquí aparece la importancia concedida por el pintor a los detalles en apariencia secundarios. Buena muestra de ello se nos da en la *natura morta* a los pies del santo. En la versión de Valencia, estos elementos —libro, calavera, crucifijo, manta— cobrarán un valor de protagonismo todavía superiores. En el que representa la *Virgen del Rosario con Santo Domingo* es muy típica la figura de la Virgen. Aun cuando Camarón procede del barroco, es un barroco contenido el suyo, más grácil y dieciochesco. Y esta composición sería una buena muestra de ello. La viveza del color le aleja en este caso de sus precedentes valencianos y muestra el influjo ejercido sobre su pintura por ciertas corrientes francesas. Y también la serpenteante línea de esta figura volviendo su rostro e inclinándose levemente hacia el santo dominico. A la izquierda, el niño, con su ya clásica gracia en las obras del artista, sostiene una rosa en la mano y parece flotar en el espacio. A los pies hay otro de peculiar perfección y acabado. El ángel arrodillado, en homenaje floral, no es de la calidad y belleza de otros, pero su cabeza y el perfil preciso son exquisitos. Aun cuando esta zona del cuadro requería efectivamente un color vivo como contrapeso, y sin duda Camarón lo vio así y empleó el rojo, es indudable que no empleó el que ahora aparece, debido a los repintes. Algo parecido sucede con las ajenas y bastas pinceladas de blanco con que el «restaurador» ha querido destacar de manera brusca el evidente claroscuro empleado por el autor, que no suele hacerlo así, sino mediante veladuras y transiciones suaves e intermedias.

En la producción de Camarón existen varias interpretaciones de este mismo tema. En la misma línea, y como variante, se puede considerar un lienzo muy deteriorado, de colección particular. Se ha conservado sólo la figura de la Virgen, en medio cuerpo, parte de la del niño y la cabeza de la que representa a Santo Domingo. Algo posterior debe ser otra de gran tamaño, muy dañada, que se conserva en la Catedral de Segorbe. Se tienen noticias de algunas más y se conocen varios dibujos y grabados. Todos, con variantes suficientes como para que, en principio, no puedan ser considerados bocetos previos preparatorios para este cuadro de Benicasim.

Escoín Belenguer ha calificado el lienzo que representa a *San José y San Pedro* de «obra decadente», «cuadro hecho en pleno cansancio y sólo por encargo para salir del

²² Para la referencia a estos cuadros, véase el *apéndice 2*, con el extracto de la catalogación correspondiente a mi libro anteriormente citado.

paso», «forma arbitraria» y que «no ofrece nada de particular».²³ Por el contrario, la obra, aparte de hallarse en línea con tantas otras de Camarón y mostrar su entronque con las más puras raíces valencianas del período anterior, posee un notable interés iconográfico. Es menos vivo en su colorido y está en la línea de más fuertes contrastes de luz y sombra, con menos veladuras. La variedad se destaca en la figura de San José con el niño en sus brazos, destacando la vigorosa y bien trazada cabeza de San Pedro, el San José casi en su totalidad y el niño, con la consabida gracia común a las pinturas de Camarón. Pero, por encima de todo esto, el cuadro posee un extraordinario interés desde el punto de vista iconográfico. Efectivamente, en la iconografía josefina es sumamente rara su representación juntamente con San Pedro. El pintor —tal vez inspirado por el comitente, o por iniciativa propia, pues no hay que olvidar su considerable formación y la vinculación que, desde su condición de pintor, tenía con grupos ilustrados de la época— no hizo otra cosa que adelantarse en más de un siglo a la declaración de patronazgo de San José sobre la Iglesia Universal. La verdad es que San Pedro, como cabeza de la Iglesia, está representado con una rodilla en tierra, venerando a San José y poniendo a sus pies las simbólicas llaves del poder. El apóstol —y no San José— lleva por fondo una columna simbólica de la firmeza, propia del jefe de la Iglesia encargado por Cristo de confirmar a los creyentes en la fe. Columnas de la Iglesia son denominados los apóstoles.

Superior a los precedentes es el que representa a *Santo Tomás de Villanueva*, titular de la iglesia. Quizá por primera vez aquí aparece el modelo de ángel empleado para otras obras. En postura acorde con su misión y presencia en el cuadro, de gran belleza. El fino rostro que se inclina hacia el santo, la delicada mano alzada que señala mitad, mitad bendice, la transparencia de los paños ciñendo su cuerpo, todo, hasta el más pequeño detalle, hace de este ángel una de sus grandes creaciones. El modelo se encuentra en otras obras de Camarón en interpretaciones distintas, alcanzando su punto cumbre en el cuadro que representa a San Francisco de Asís, de la Catedral, o en el del Beato Gaspar Bono, en la Capilla de la Universidad, ambos de Valencia. Tal vez, aunque en sentido distinto, sólo se le pueden equiparar las creaciones de tipos femeninos y de niños. En esta obra, el pintor es recio y, al mismo tiempo, delicado y fino, de acuerdo con las figuras que interpreta, en un constante juego de contrapesos de la composición. El santo obispo se halla algo descentrado del eje del cuadro, como gusta hacerlo el artista en otras composiciones. Rostro bien modelado, amplia capa y desbordante alba, tendiendo la mano a los pobres que le rodean. Por detrás, como fondo, varios acompañantes, junto a fragmentaria arquitectura con columna, motivo éste incluido tanto por razones simbólicas como por la actualidad de las arquitecturas en la pintura del tiempo y que, bien empleadas, enriquecen sin duda la composición. Los rostros de segundo término, semivelados, pero bien estudiados y definidos. Entre las figuras de los mendigos destaca el vigoroso estudio del hombre semidesnudo que tiende su mano hacia el santo limosnero. Junto a él, una mujer con niño al pecho se vuelve en gesto decidido. De forma semejante se le puede apreciar también en el *San Francisco y el lobo*, en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Es el mismo modelo que le sirve para la Virgen del Rosario.

La composición compacta, avocada toda a una visión momentánea y conjunta de la escena, busca el juego de diagonales con verticales y subdivide bien la zona superior con el grupo de ángeles y la inferior que, a su vez, se cierra en sí como grupo. El dibujo existente en el Museo del Prado, aunque sobre los mismos presupuestos compositivos y de agrupa-

23 ESCOIN BELENGUER, F., *Op. cit.*, pág. 35.

24 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos III. Dibujos españoles. Siglo XVIII*. Madrid, 1977. F. D. 1157. F. D. 1666 anverso y reverso, y F. D. 1166; págs. 15-17.

ción, no puede considerarse boceto preparatorio. Más bien ha de relacionarse, junto con otros del mismo Museo y procedencia y con los existentes en otras colecciones, como destinados a las ilustraciones del Año Santo y a estampas sueltas, en grabados, tan frecuentes en la época, y para lo que Camarón trabajó con frecuencia. Santo Tomás dando limosna a los pobres es la escena más representada de la iconografía del Santo Arzobispo de Valencia y muy frecuente también en el arte valenciano. Como otras, ésta de Camarón se apoya de forma general en la que Murillo pintara entre 1665 y 1669 para la iglesia de los Capuchinos, y se halla ahora en el Museo de Sevilla.

Mejor suerte han corrido, por lo que a su conservación hace, las pinturas al fresco de la cúpula. Representan cuatro ángeles de frecuente misión y presencia bíblica situados en las pechinas, como lanzados hacia (o procedentes de) las cuatro direcciones, mensajeros de Dios y protectores de su pueblo. Figuras bien compuestas, delicadas de interpretación y, sobre todo, de gran belleza colorística y como figuras. En cada uno hay claro predominio de un color distinto, no ajeno a la simbología del ángel al que se le aplica. También cabe destacar la originalidad de los temas en cuanto a la ubicación se refiere, ya que no es corriente por nuestras comarcas representar estos temas de forma conjunta y unitaria y menos aún en las pechinas de la cúpula. Aparte su calidad pictórica, son caso rarísimo si no único.

Ciertas semejanzas fisionómicas e interpretativas hay entre el Ángel Custodio de esta iglesia y el pequeño cuadro del mismo tema, actualmente en la colección Marqués de Casa Torres. En la pintura al fresco de Benicasim se suprimen toda clase de elementos ajenos. La representación se centra exclusivamente en el ángel semisentado en inestable actitud entre fondos de nubes y que con aspecto maternal acoge al niño y le señala hacia lo alto. En el de la Colección Marqués de Casa Torres, la composición se estructura en diagonal y en descenso desde la zona alta con el Padre Eterno, hasta llegar al extremo izquierdo inferior al demonio, a través del ángel y el niño. Se incluyen también elementos de paisaje en lejanía según la manera frecuente en Camarón. Camarón profundiza más a través de estos elementos en la significación del tema, en un plano religioso-sobrenatural, al mismo tiempo que la composición queda centrada en el elemento humano y real del paisaje terrestre. No deja de ser significativo en esta vinculación del binomio humano-real religioso-sobrenatural que, mientras el niño pisa firme y decididamente en tierra, es protegido de la visión terrorífica por el ángel y éste se halla entre nubes y con la vista fija en la aparición de la divinidad. Se halla fuera del mundo material aun cuando forma un todo con el niño al que protege. Señala hacia el demonio, pero no tanto para indicarlo al niño, cuanto al Dios de quien es mensajero. Es una exacta interpretación de las palabras de Cristo: «Sus ángeles ven de continuo la faz de mi Padre que está en los cielos» (Mt. 18, 10). El bello lienzo de Madrid fue antiguamente propiedad de la familia Camarón y creemos debe identificarse con el expuesto por su nieto Vicente, también pintor, junto con otros del abuelo en la exposición de 1846 en Madrid.

Como conclusión queremos aludir aquí especialmente al estado de los lienzos, peligro de destrucción en que se encuentran y conveniencia de una restauración urgente. Aparte de la propia observación y estudios, nuestras notas están avaladas por el dictamen técnico de expertos restauradores. Conocido es el historial de las obras con motivo de la guerra civil de 1936. Y lo es asimismo el proceso de intervención sobre ellas tras su retorno a la parroquia hasta 1945. Escoín da cuenta de ello detenidamente.²⁵ No dudamos de la recta

25 ESCOÍN BELENGUER, F., *Op. cit.*, págs. 99 y ss.

EL TEMPLO DE BENICASIM Y SU DECORACIÓN PICTÓRICA

intención y de los esfuerzos llevados a cabo en esos momentos. Pero ni los criterios ni los métodos empleados eran apropiados para la restauración de unos cuadros como éstos. La limitación de medios técnicos hizo que lo que momentáneamente parecía una recuperación se convirtiese, a la larga, en causa de deterioro. En vez de proceder a un refrescamiento de la pintura, con fijación de la misma y reentelado de lienzos, éstos fueron pegados a un montaje de tablas transversales. La adherencia no fue uniforme e igual y produjo graves embolsamientos. Parcheados los rotos, en vez de procederse a un reentelado total con bastidores y cuñas tensoras, se colocó un fondo de tablas, cuyo ensamblaje ha cedido, atrayendo hacia sí soporte y pintura con peligro de nuevas roturas y desprendimientos. Por otra parte, la intervención sobre la capa pictórica no se limitó a limpieza, masillados, neutralización de zonas afectadas y capa de barnizado protector, sino que se hicieron muchos repintes, con alteración no sólo de zonas secundarias, sino incluso de figuras y rostros. A ello se han unido los naturales factores del tiempo, acentuados por las adversas condiciones del estado de los cuadros.

En consecuencia, el proceso de recuperación, reintegración, y en conjunto, de tratamiento de estas obras, es complejo. El restaurador Manuel Enrique de las Casas, que ha llevado a cabo entre nosotros satisfactoriamente diversos trabajos de restauración, resume el proceso de intervención sobre los lienzos de Benicasim en los siguientes puntos, que luego desarrolla pormenorizadamente en un amplio análisis e informe:

1. Protección de las pinturas.
2. Desmontaje de los lienzos.
3. Despegar, separar las telas de las tablas.
4. Limpieza primera fase (de parches, suciedades, secreciones o impurezas, acumulación de polvo, etc.).
5. Reentelado; colocación de nueva tela.
6. Colocación en bastidores propios, con listones achaflanados y esquinas ingletadas y sus correspondientes cuñas.
7. Limpieza segunda fase (alteraciones en los recubrimientos: suciedad, barnices amarillentos y repintes).
8. Estucado de las zonas carentes de preparación.
9. Reintegración primera fase (compuesto de acuarelas).
10. Barnizado general.
11. Reintegración segunda fase (pigmentos aglutinados al barniz).
12. Barnizado final de protección y de acabado.
13. Película protectora a los lienzos en la parte posterior y fijación de cuñas al bastidor definitiva.

El proceso es, por supuesto, de elevado costo. Pero también imprescindible si queremos conservar este importante conjunto de obras correspondientes a uno de nuestros más destacados pintores del pasado, del cual, por otra parte, nuestro castigado y empobrecido patrimonio está muy escaso. Y desde aquí lanzamos un llamamiento para que sea llevado a cabo satisfactoriamente este importante proyecto.

26 DE LAS CASAS, Manuel Enrique, *Informe técnico de restauración de los lienzos de Camarón en la iglesia parroquial de Benicasim*. Manuscrito inédito de 1984 del que existe copia en la parroquia de Benicasim y en el Archivo de la Delegación Diocesana del Patrimonio Artístico del Obispado de Segorbe-Castellón.

RAMÓN RODRÍGUEZ CULEBRAS

APÉNDICE N.º 1. EXTRACTO DEL CATÁLOGO GENERAL

86-94. PINTURAS EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE BENICASIM

Camarón realizó toda la obra pictórica de esta iglesia costeada por Francisco Pérez Bayer: lienzos de altares y frescos en las pechinas de la cúpula. Citadas las obras ya por Ponz en su *Viage*, han de ser forzosa-mente anteriores a 1774. La construcción de la iglesia se inició en 1769. Las pinturas se conservan en su mayoría, si bien desafortunadamente restauradas (lienzos). Los frescos apenas sufrieron. En la revolución de 1936 los lienzos pasaron a Castellón, de donde fueron devueltos en 1939 y restaurados antes de su reintegración a los altares y hasta 1945. Las relaciones hablan también de dos obras existentes en la sacristía: *el retrato del mecenas, Pérez Bayer*, que Sarthou Carreres atribuye a Camarón y que posiblemente fuese distinto de aquel al que alude Escoin en su libro y que parece era de D. Vicente Cacho, pintado por Vicente Hurtado, pintor de mediados del si-glo XIX, seguramente basándose en alguno de los retratos conocidos por Pérez Bayer, entre los que muy bien pudiera existir alguno de Camarón; *la Santísima Trinidad*, tablita de reducidas dimensiones que decoraba, jun-to con el retrato del fundador, la sacristía. Atribuida a Goya sin fundamento científico alguno. Escoin habla de la tabla de *los Santos Reyes* y suponemos que puede tratarse de una confusión en la denominación de la misma obra. Camarón tiene varias versiones del tema de la Trinidad, no sólo como parte de composiciones de otro te-ma, sino en sí y como obra igualmente de reducidas dimensiones.

86. SAN MARTÍN

Lienzo. Al. 1,92; an. 1,40.

Desaparecido en la revolución de 1936. Separado de los restantes cuadros de la iglesia, no fue remitido a los depósitos de Castellón. Visto durante algún tiempo cubriendo una ventana de la posada de Benicasim. Después desapareció, quizá destruido. No hay descripción ni fotografía.

87. SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA

Óleo sobre lienzo. Al. 3,56; an. 1,95.

Cuadro del altar mayor de la iglesia.

Composición compacta y apretada, de acertada realización. Buenas ciertas figuras aisladas de la misma, sobresaliendo los estudios de fisonomías. Aparece ya aquí uno de los modelos de ángel más logrados de Camarón.

Dañado por un rayo en 1926; nuevamente en 1936, sufrió un desgarrón a lo largo. Por detrás lleva los datos inscritos en el inventario de recuperación.

«Ministerio de Defensa Nacional».

Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

Núm. 553.

Procedencia: Benicasim.

Descripción: Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres.

Autor: José Camarón, siglo XVIII.

Su parte superior de medio punto.

Dimensiones: 3,56 m alto y 1,95 m ancho.

Observaciones: De arriba a abajo cortada una franja de 0,16 de ancha que se conserva aparte.

Propiedad de la iglesia parroquial.

Fecha de inventario: 1 de octubre de 1938.

88. SAN FRANCISCO DE ASÍS CONSOLADO POR UN ÁNGEL

Óleo sobre lienzo. Al. 2,50; an. 1,70.

Impuesto quizá por el comitente, Francisco Pérez Bayer.

El santo, semitendido, contempla la aparición del ángel musicante. En primer término, calavera, libro y palmatoria. A la derecha del santo, el cordero. Composición basada genéricamente en la del mismo tema, obra de Ribalta existente en el Museo del Prado (Cat. Ed. 1963, núm. 1.062).

89. VIRGEN DEL ROSARIO

Óleo sobre lienzo. Al. 2,50; an. 1,70.

La Virgen, en pie sobre nubes y rodeada de ángeles, entregando el rosario a Santo Domingo. En el brazo izquierdo sostiene al Niño, que muestra, sonriente, una rosa. A los pies, un ángel con cestillo de rosas,

EL TEMPLO DE BENICASIM Y SU DECORACIÓN PICTÓRICA

unos niños y el perro con antorcha —alegórico de Santo Domingo de Guzmán—. En primer término, y en el suelo, un libro y unas azucenas.

Los dibujos del Museo del Prado (F. D. 1166 y 1666) no pueden ser considerados como bocetos preparatorios para este cuadro.

90. SAN JOSÉ Y SAN PEDRO

Óleo sobre lienzo. Al. 1,92; an. 1,40.

San José, sentado, con el Niño en los brazos. Arrodillado a sus pies, San Pedro que tiene una columna por fondo. En primer término, las simbólicas llaves. Ángeles y niños en la parte opuesta. Obra importante desde el punto de vista iconográfico, aparte los valores pictóricos.

91. SAN MIGUEL

Pintura al fresco en una pechina de la cúpula.

El ángel batallador, en figura juvenil, muy movida y rica de color con predominio de tonos en la gama de rojos.

92. SAN RAFAEL

Pintura al fresco en una pechina de la cúpula.

El ángel, figura de joven mancebo en traje de camino, se halla semirecostado. A la derecha, el pez. Por la izquierda asoma el joven Tobías, como un muchacho, casi un niño aún.

Colorido muy rico y vivo con predominio de tonos verdosos.

93. SAN GABRIEL

Pintura al fresco con una pechina de la cúpula.

Como ángel mensajero, en actitud de vuelo, muy bien compuesto en el espacio de la pechina. A la derecha, otros dos pequeños ángeles.

Colorido con predominio de tonos azulados.

94. ÁNGEL DE LA GUARDA

Pintura al fresco en una pechina de la cúpula.

El ángel, bien adaptado a la superficie disponible para la composición, se dirige a un niño con gesto y actitud maternal y señala hacia lo alto. Rico colorido con predominio de tonalidades rosadas.

Relacionable con la composición del mismo tema de la Col. Marqués de Casa Torres (Cat. núm. 95).

APÉNDICE N.º 2. DOCUMENTACIÓN INÉDITA

Memorial y solicitud de Francisco Pérez Bayer al obispo de Tortosa para poder edificar la iglesia de Benicasim y respuesta del obispo. 20 y 28 de febrero de 1769, respectivamente. (Archivo particular Herederos de D. Domingo Bayer Galindo.)

Permiso Real para poder edificar la iglesia de Benicasim. Fecha 6 de abril de 1769. (Archivo particular Herederos de D. Domingo Bayer Galindo.)

unos niños y el perro con antorchas—según de Santo Domingo de Guzmán.— En primer término, y en el suelo, en hilo y lana roja.

Los dibujos del Museo del Prado (D. 1100 y 1101) no pueden ser considerados como bocetos preparatorios para este cuadro.

90. SAN JOSE Y SAN PEDRO. Ocho sobre lienzo. Al. 1,80. An. 1,40. San José sentado con el niño en el pecho. A la izquierda, San Pedro que tiene una columna por fondo. En primer término, las santas Ana y María y niños en la parte opuesta. Una importante desde el punto de vista decorativo.

91. SAN MIGUEL. Pintura al fresco en una peña. El ángel batallador, en figura de rojas.

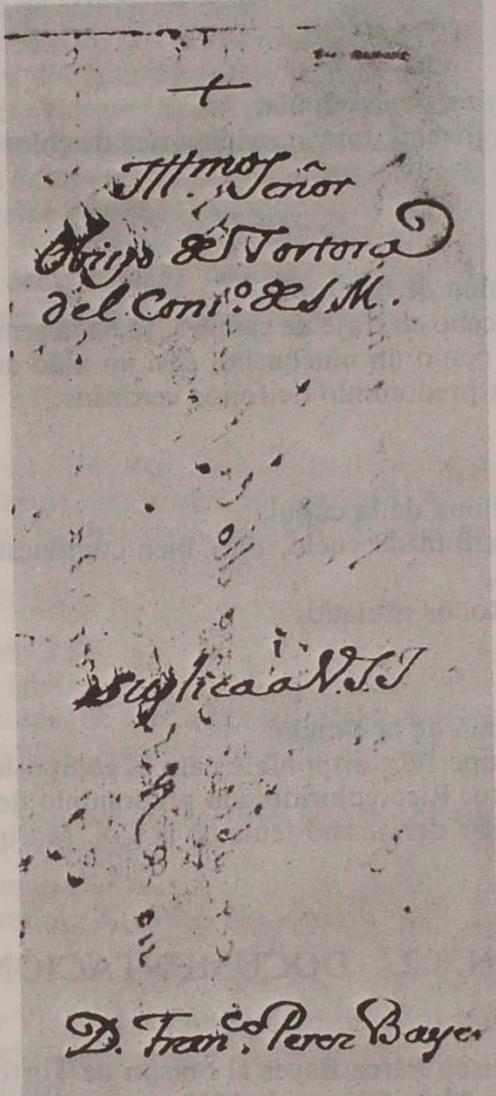
92. SAN RAFAEL. Pintura al fresco en una peña. El ángel, figura de joven desnudo, la izquierda como el joven Tobias. Colondo muy rico y vivo.

93. SAN GABRIEL. Pintura al fresco con una peña. Como ángel mensajero, en la derecha, otros dos pequeños ángeles. Colondo con predominio de la izquierda.

94. ANGEL DE LA GUARDA. Pintura al fresco en una peña. El ángel, en el lado izquierdo, actitud mansal y serena hasta la rotación con la columna.

Memorial y solicitud de Fernando Benicasin y respuesta del obispo de D. Domingo Bayer Galindo. Permiso Real para poder edificar la Iglesia de Benicasin. Fecha 6 de Julio de 1709. (Archivos particulares Herederos de D. Domingo Bayer Galindo.)

95. VIRGEN DEL ROSARIO. Ocho sobre lienzo. Al. 2,50. An. 1,70. La Virgen, en el centro, rodeada de santos y ángeles, según el modelo de la Virgen. Vista superior del cuadro.



Almo. Señor

Corcova, y Feb. 28. de 1762.

Concedemos la licencia que se pide en este nuncio para construir la Iglesia, que se pide en el antiguo lugar de Benicasi, con arreglo alas disposiciones de dño, por venida la utilidad, quedará su construcción segura a aquellos vecinos.

Señor

D. Francisco Perez Bayer Theorero y Canonigo de la Santa Primada Iglesia de Toledo, puesto a la disposicion de N. S. I. con todo rendimiento, expone: Que aviendole sido dado el pensamiento de edificar una Iglesia a honor y con el titulo del Señor S^{to} Thomas & Villanueva, en una heredad propia del Supp. sita en termino del antiguo Lugar de Benicasi, hoy deshabitado, perteneciente a la Parroquia y Iglesia de el Lugar de Oropesa de la Diocesi de N. S. I. desea con ansia ponerlo en execucion para el consuelo, y sin el menor dispendio, trabajo, ni gravamen de los Vecinos, queden numero de mas de treinta Casas habitadas dicho Territorio, y se hallan sumamente faltos de asistencia espiritual por la distancia de una larga legua de camino muy peligroso y ajero que hai desde el centro de dichas Casas asta el expresado Lugar de Oropesa, distando al

Benito de la Cruz Obispo de Oropesa

Don Juan de Rosillo

Don Juan de Rosillo

algunas de ellas may de dos leguas; y
asimismo a fin de que los Passageros y
Tropa que transita frecuentemente por
aquel Sitio, por ser camino Real desde
Valencia a Barcelona, no se queden sin
oir Misa los Domingos y dias Festivos,
como se experimenta muy a menudo, para
evitar el qual inconveniente en lo por ve-
nir esta oportunamente situada la here-
dad en que se intenta construir la Igle-
sia a la orilla misma y lindero del expre-
ssado camino Real.

No intenta el Supp.^{te} con este penca-
miento perjudicar en manera alguna a la
Parroquia de Orpeja, ni a los Derechos
del Cura que fuere de ella: porque aun
quando llegare el caso de dotarse compe-
tentemente la meditada Iglesia, segun
los deseos y esperanza del Supp.^{te} y de eri-
girse, o no, en Vicaria, mediante la autoridad de S. S. J.
en Vicaria, quedara siempre aneja y
dependiente de su Parroquia Madre, en
la conformidad que segun Derecho y practi-
ca lo quedan las demas Iglesias de esta
naturaleza.

Sim-

Siendo pues el primer paso para la con-
struccion de la Iglesia que se intenta ha-
cer, el obtener para ello la facultad y permi-
sio de N.S.I.

Suplica humildemente sea del agrado
de N.S.I. concederla, en lo que recibirá
el Supp.^{te} gran consuelo, y merced, como lo
espera de la benignidad, y Pastoral zelo de
V.S.I. cuya vida desea el Supp.^{te} guarde
y prospere Nuestro Señor por dilat. años.
El Pardo à 20. de Febrero de 1769.

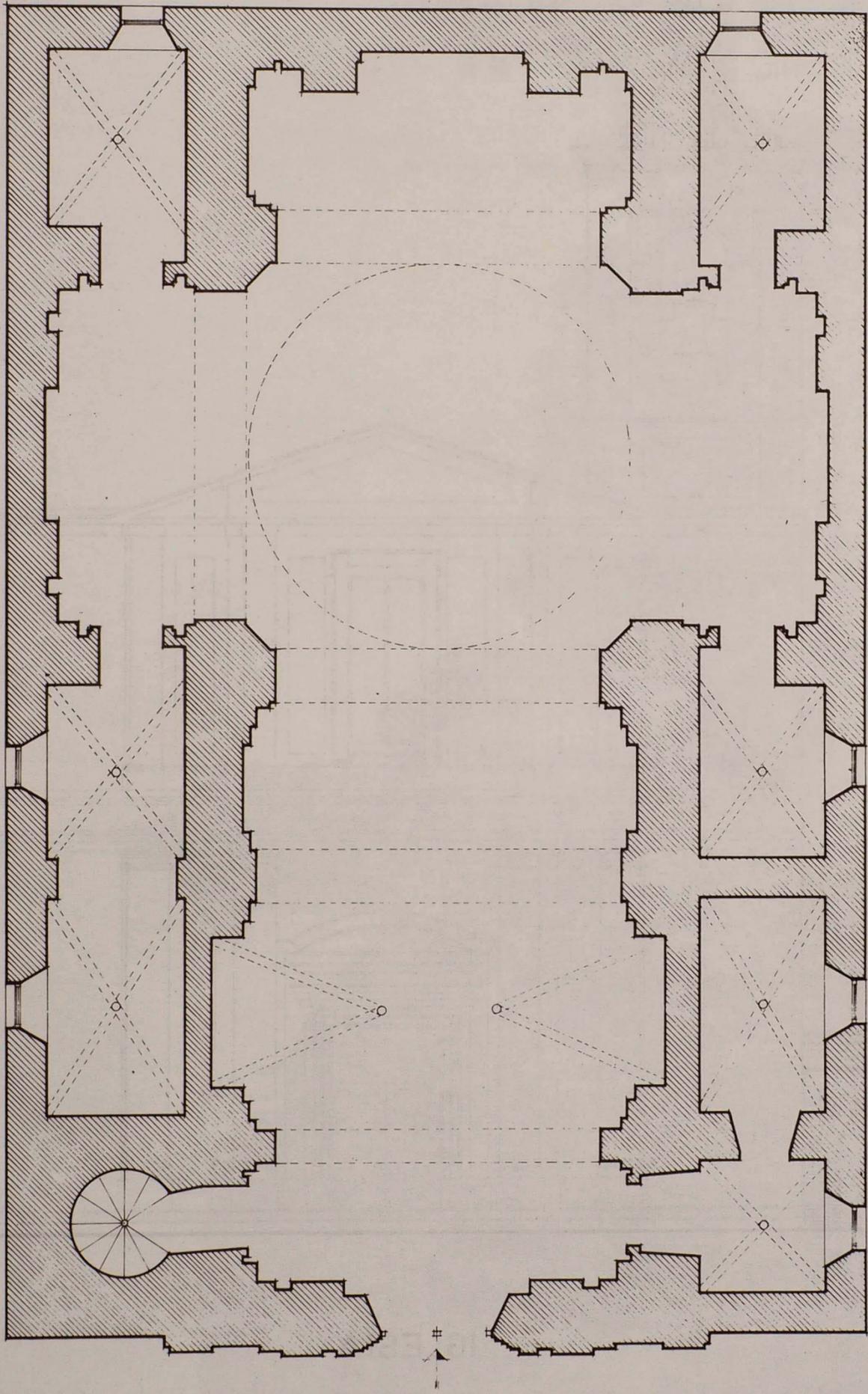
M.º Señor:

D. Francisco Perez Bayer

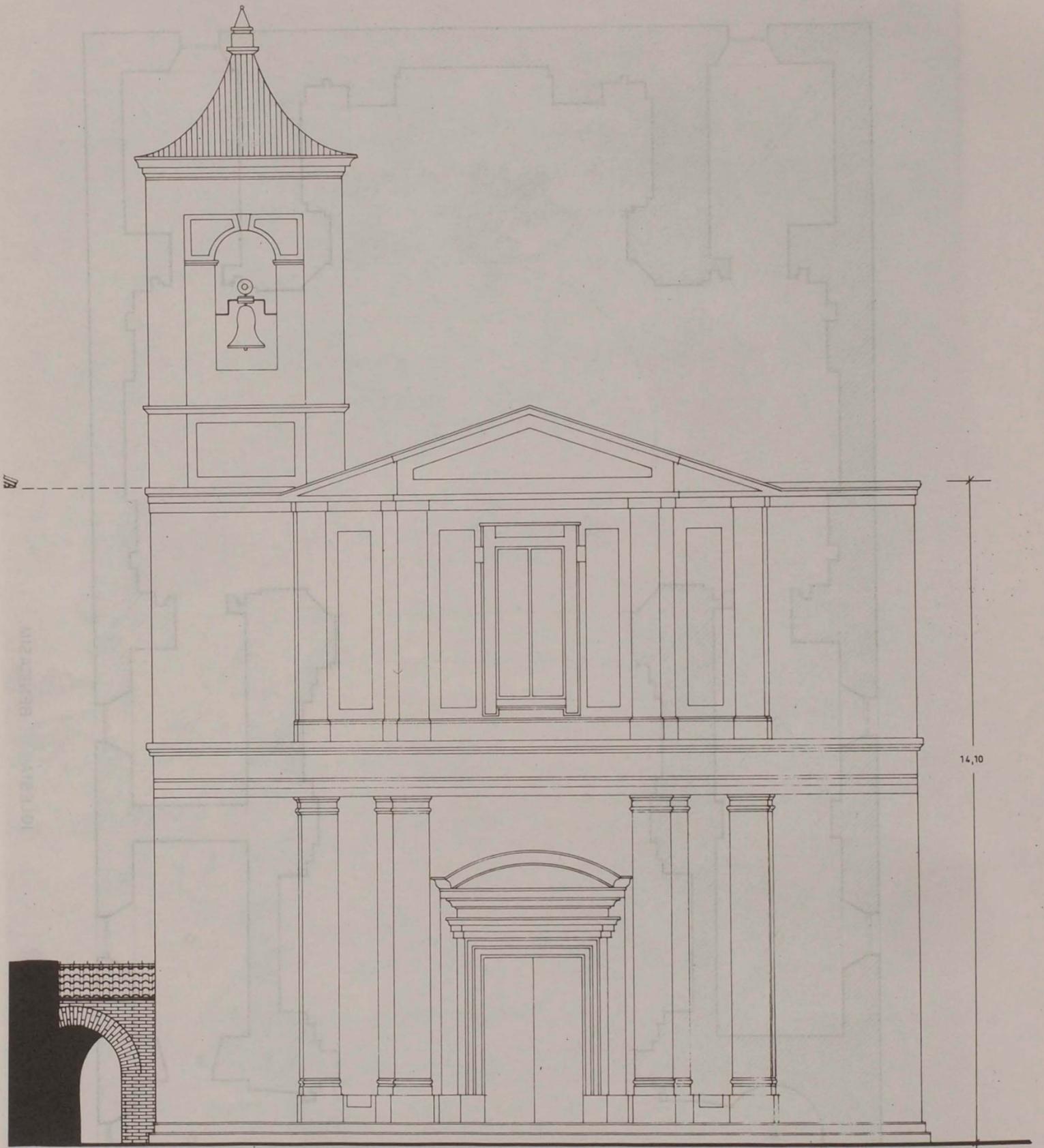
qualq[ue] u[e]n[ta] manera tocarse la
obseruar y cumplim[en]tos de
contenidos en esta nuestra Curia
sacada, y gracia v[er]dad que por R.
orden comunicada al n[uest]ro Consejo
por d. Manuel de Rosa en papel
de tres del cor[re]o. fuimos v[er]ificados
que condescendiendo a la instanc[ia]
cia que havia hecho d. Juan
Perez Bayer Can[on]igo y Dign[idad]
de Thesorero de la C. de Sevilla
de Toledo, y Preceptor de los Exe-
mos. Infantes, haviamos ve-
nido en concederle n[uest]ro R. per-
miso para que en una heredad
haya v[er]dad en el termino de
a ruyos. de San de Benicarr

235
perteneciente a la parroquia de
el de Orpe a la Diócesis de
toda en el miso Reyno de Valen
pueda disponer, y edificar una
Iglesia ha snor de S. Thomas
de Villanueva, en la que esté re
verbado el Santísimo Sacram.
y asimismo continuam^{te} un Sacen
dote encargado del parte espiri
al de los Treles que pueblan dicho
terramiento de Benicador, la qual
sea hispanica o Ayuda de Parro
quia nativa, sin el menor per
juicio de los dchos Parroquiales
ni gravamen alguno de aquellos
vecinos. Y hauiéndose publicado

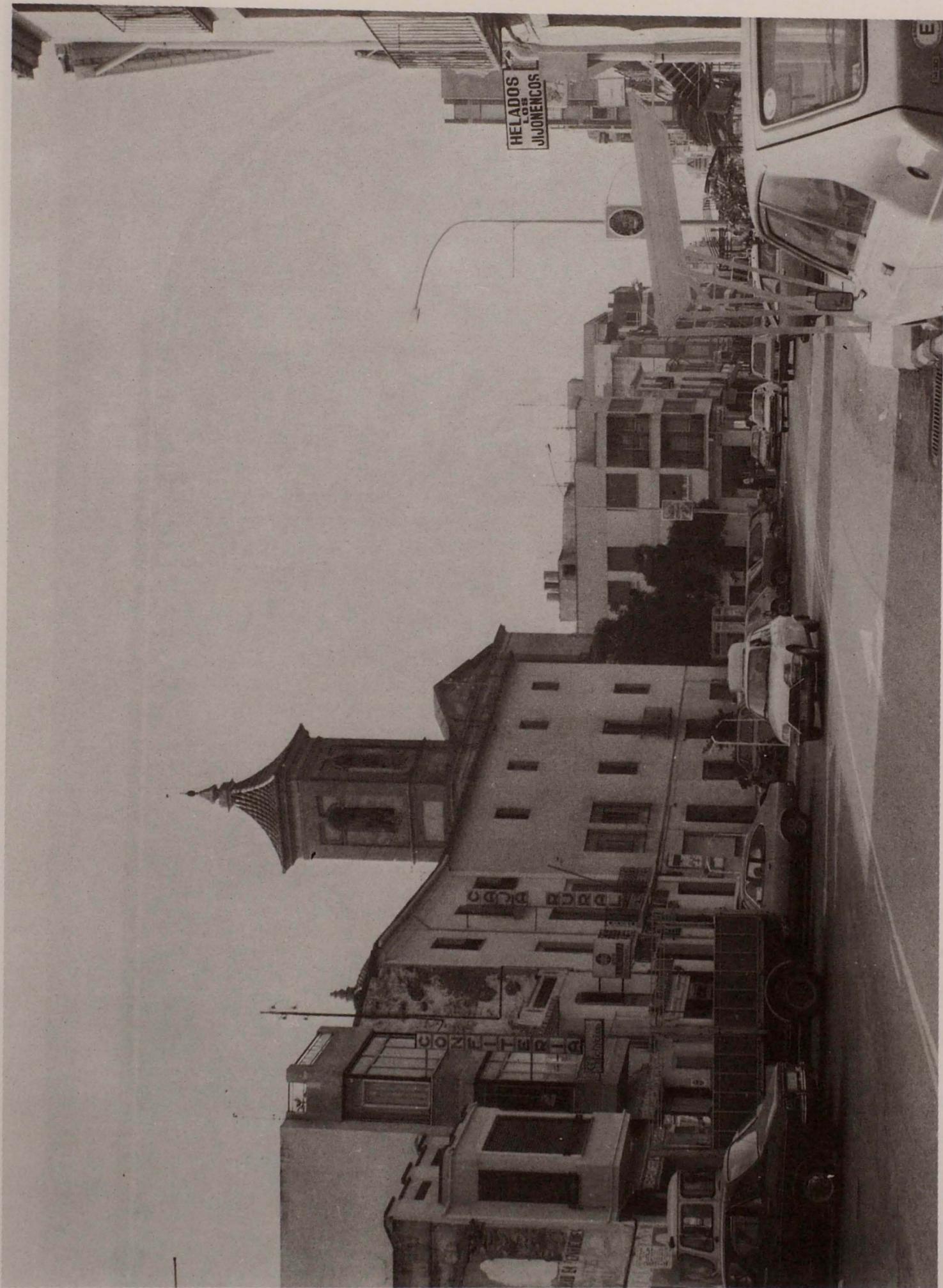
en el nra or weso. esta i. revoluc.
acordó se un plom, y p que le tenga
expedir en nra Carta. Por la qual
os mandamos a todos, y a cada uno
de Vos en vros districos y jurisdic.
dicciones que viniendoos presente
esta nra Carta, o con ella requie
ridos, veais la revolucion et. R. P.
que queda citada, y la guardes
cumplas, y executes, y hazas
guardar, cumplir y executar
en todo, y por todo como en ella
se contiene, sin contrabirla
ni permitir que se ponga
venga en manera alguna.
Hecho en nuestra voluntad



IGLESIA BENICASIM



IGLESIA























*Cristo salvando a Carlos barbero
a los dorados del siglo XIV: una sublección
d'arcada a Palladio el 1885*
-ESTUDIOS CASTELLONENSES-
N.º 2, 1984-85, pp. 47-48.