

ESTUDIO DEL GLOSARIO Y ETIMOLOGÍA EN LAS CAPITULACIONES DE LA RETABLÍSTICA BARROCA VALENCIANA

El caso del retablo de San Lorenzo en Valencia, el retablo de San Valero
y San Vicente mártir en Ruzafa y el retablo de San Pedro en Sueca

Trabajo Final de Máster

TRINIDAD LLINARES ROMÁN

Directores:
Dr. Vicente Guerola Blay
Dra. Eva Pérez Marín



MÁSTER OFICIAL
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES
7ª edición 2012/2013

**ESTUDIO DEL GLOSARIO Y ETIMOLOGÍA EN LAS CAPITULACIONES
DE LA RETABLÍSTICA BARROCA VALENCIANA**

**El caso del retablo de San Lorenzo en Valencia, el retablo de San Valero y
San Vicente mártir en Ruzafa y el retablo de San Pedro en Sueca**

Trabajo Fin de Máster

TRINIDAD LLINARES ROMÁN

Directores:

Dr. VICENTE GUEROLA BLAY
Dra. EVA PÉREZ MARÍN



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

VALENCIA 2013

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

Abreviaturas de archivos referenciados:

APPV: Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca,
Valencia.

A.R.V: Archivo del Reino de Valencia.

A.A.V: Archivo de Arte Valenciano.

Resumen

Para entender la fabricación y ejecución de un retablo es necesario recurrir a su contratación y estudiarla de manera exhaustiva si se quiere conocer al detalle cada parte de la pieza. De este principio y necesidad por reconocer cada capitulación dentro del contexto retablístico surge una línea de investigación focalizada en el estudio minucioso de las diversas terminologías empleadas en los contratos, donde se intenta discernir su significación formal en el retablo y las diversas acepciones que puede haber tenido en el mismo período y en la actualidad.

El estudio se realiza de manera específica en el retablo Barroco Valenciano, iniciando con un breve recorrido evolutivo y estructural de sus formas y ornamentación, para proseguir con un examen de manera generalizada de la construcción de los documentos y sus partes constitutivas.

El análisis semántico ha permitido conocer el aspecto primigenio de retablos que se han conservado hasta nuestros días y que por motivos bélicos o estilísticos han sufrido variaciones, añadidos o mutilaciones, como es el caso del retablo de San Lorenzo de Valencia, estas mismas motivaciones han llevado a la desaparición de otras piezas que hoy podemos conocer y describir al detalle gracias al estudio de sus contrataciones como son el Retablo de San Valero y San Vicente Mártir en Valencia y el retablo de San Pedro en Sueca, cada uno de ellos pertenecientes a un período específico del Barroco Valenciano con sus características y tipologías concretas.

Abstract

To understand the building and execution of an altarpiece is necessary to resort to his contracting and to study it in an exhaustive way if you want to know in detail every part of the piece. From this beginning and need for recognizing each capitulation inside the context of an altarpiece arises a line of investigation focused in the meticulous study of the diverse terminologies used in the contracts, where one tries to discern his formal significance in the altarpiece and the diverse meanings that it can have had in the same period and at present.

The study is realized in a specific way in the Baroque Valencian altarpiece, starting with a brief evolutionary and structural tour of his forms and ornamentation, to continue with an examination of a widespread way of the construction of the documents and his constitutive parts.

The semantic analysis has allowed to know the original aspect of altarpieces that have remained until our days and that for warlike or stylistic motives have suffered variations, added or mutilations, since it is the case of the altarpiece of San Lorenzo of Valencia, the same motivations have led to the disappearance of other pieces that today we can know and describe to the detail thanks to the study of his contractings since are the Altarpiece of San Valero and San Vicente Martir in Valencia and the altarpiece of San Pedro in Sueca, each of them belonging to a concrete period of the Valencian Baroque with his characteristics and types concrete.

Resum

Per a comprendre la fabricació i execució d'un retaule és necessari recórrer a la seua contratació i estudiar-la de manera exhaustiva si es vol conèixer al detall cada part de la peça. D'aquest principi i necessitat per reconèixer cada capitulació dins del contexte retaulístic sorgix una línia d'investigació focalitzada en l'estudi minuciós de les diverses terminologies emprades en els contractes on s'intenta discernir la seua significació formal dins el retaule i les diverses accepcions que pot haver tingut en aquest mateix període i en l'actualitat.

L'estudi es realitza de manera específica en el retaule Barroc Valencià, iniciant amb un breu recorregut evolutiu i estructural de les seues formes i ornamentació, per a prosseguir amb un examen d'un mode generalitzat amb la construcció dels documents i les seues parts constitutives.

L'anàlisi semàntic ha permés conèixer l'aspecte primigeni dels retaules que s'han conservat fins els nostres dies i que per motius bèl·lics o estilístics han patit variacions, afegits o mutilacions, com és el cas del retaule de San Llorenç a València. Aquestes mateixes motivacions han conduït a la desaparició d'altres peces que avui podem conèixer i descriure al detall gràcies a l'estudi de les seues contratacions como són el retaule de San Valero i Sant Vicent Màrtir a València i el retaule de San Pere en Sueca, cadascun d'ells pertanyen a un període concret del Barroc Valencià amb les seues característiques i tipologies concretes.



Índice

I.	Introducción	11
II.	Objetivos	13
III.	Metodología	15
IV.	Concepto y evolución del retablo valenciano	19
V.	Análisis metodológico de la contratación de una pieza retablística en el barroco valenciano	
	5.1. Contratación y demanda.....	35
	5.2. Retablo de San Lorenzo, Valencia.....	40
	5.3. Retablo de San Valero y San Vicente, Valencia.....	62
	5.4. Retablo de San Pedro. Sueca, Valencia.....	76
VI.	Conclusiones	91
VII.	Bibliografía	97
VIII.	Anexo I: Glosario terminológico	105
IX.	Anexo II: Apéndice documental	115



Introducción

En las últimas décadas se ha observado un creciente interés por el estudio del arte valenciano, focalizando su atención en el período que abarca desde el medievo hasta el barroco. La disposición a indagar sobre etapas tan concretas de la cultura artística valenciana se debe a la escasez de documentación o registros de monumentos y obras conformantes del grueso patrimonial, intentando ahondar tanto en aspectos constitutivos como conservativos.

Sin embargo, actualmente quedan grandes lagunas por resolver en el panorama artístico valenciano, principalmente en el período barroco, de interés en la presente investigación. Las razones de esta carencia de documentación están debidas a la dificultad que atañe la búsqueda de obras originales y relacionarlas con su autoría por el simple hecho de la destrucción y quema de la mayor parte de retablos y toda la documentación y archivos esclarecedores de incógnitas que a día de hoy quedan por resolver.

Por este motivo, la línea de investigación que ha seguido este trabajo fin de máster ha estado marcada por la necesidad de aportar luz a las diferentes teorías e indagaciones que estén relacionadas con el Retablo barroco valenciano, concretamente a partir del estudio de tres contratos conservados y sus respectivos retablos, donde se ha pretendido establecer una relación entre la diversas terminologías empleadas y los diferentes elementos arquitectónicos y ornamentales que componen el retablo mediante su comparación y justificación de manera directa con las obras.

Asimismo con este análisis léxico de los contratos se ha pretendido crear una resolución de términos y acotar un vocabulario específico que podía producir ambigüedades o confusiones.

De manera paralela, para poder entender con mayor claridad la constitución y ejecución de los Retablos se ha establecido una cronología dentro del período barroco, y los diferentes estilos que lo constituyeron, con la finalidad de establecer un punto de vista evolutivo desde una perspectiva constructiva y artística creando un patrón en base tanto a los aspectos ornamentales como ejecutivos y resolutivos mediante el análisis de las características estilísticas empleadas.



GENERALES

El principal objetivo de la presente investigación deriva del estudio de diferentes documentos históricos concernientes a la fabricación de sus respectivos Retablos. Se va a realizar el análisis de diferentes terminologías específicas empleadas en los contratos con el propósito de determinar su significado y acepción actual en la obra, a su vez se han de acompañar de material gráfico de apoyo y comparaciones léxicas con vocablos utilizados en otras provincias o gremios para establecer la veracidad de las conclusiones expuestas.

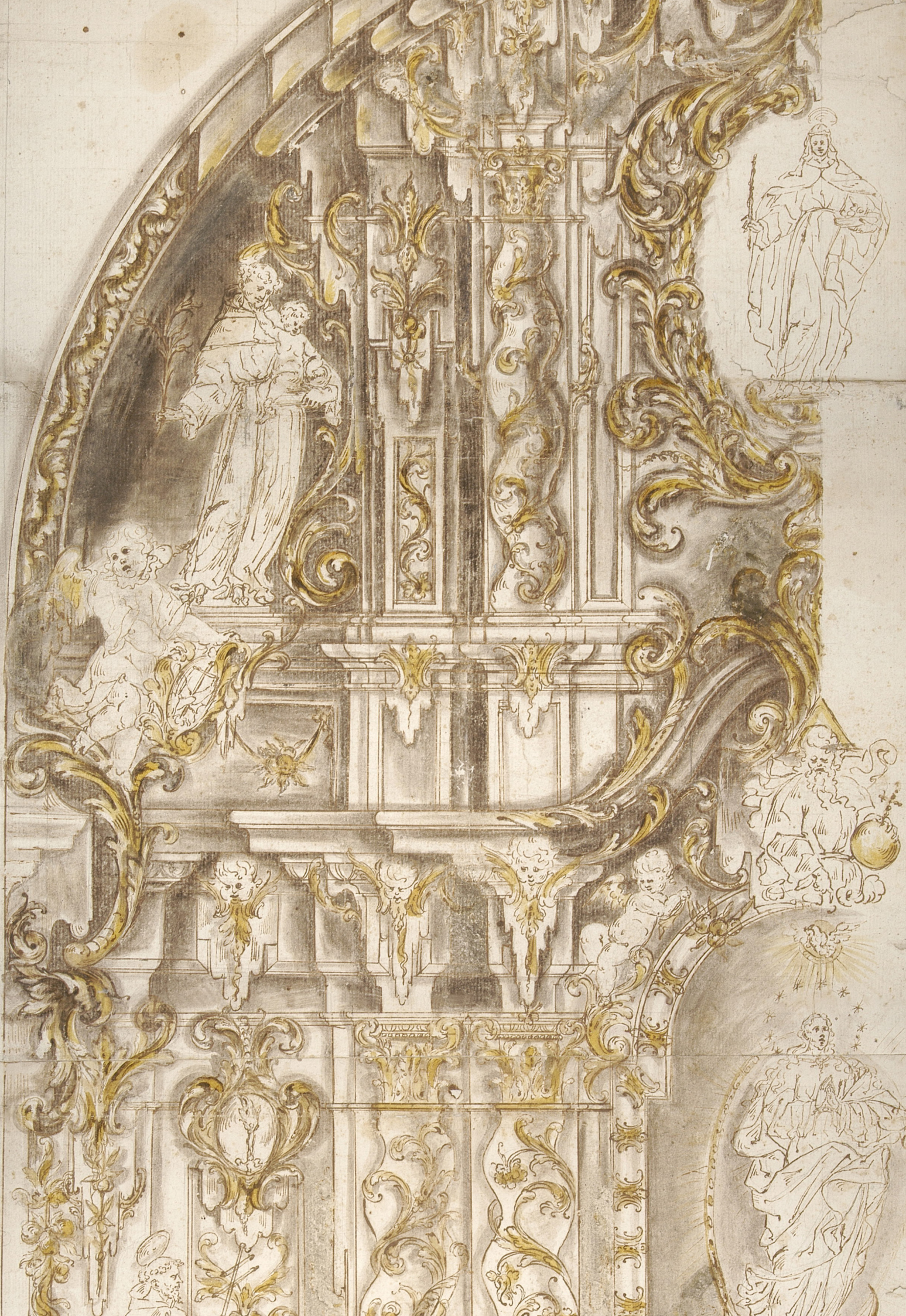
De forma individualizada se ha de realizar un estudio estético-estilístico de tres Retablos pertenecientes al barroco valenciano, cada uno de ellos concerniente a una cronología concreta de este período artístico con la finalidad de determinar diferencias técnicas u ornamentales entre las diversas obras y la evolución semántica de los contratos de cada uno de ellos.

ESPECÍFICOS

Del análisis de los diferentes contratos de fabrica se puede obtener un glosario terminológico donde esclarecer el significado de expresiones referentes a la ornamentación y elementos arquitectónicos utilizados durante los siglos XVII-XVIII que a día de hoy se desconocen con exactitud o pueden crear cierta ambigüedad.

Por otra parte, se pueden extraer conclusiones e ideas referentes al acabado de los retablos, indicando si la pieza cumple con las expectativas y normativas impuestas, o por el contrario, existen factores discrepantes o incumplidos.

Para finalizar, se exponen diferentes elementos constituyentes del retablo que divergen con los estipulados en los contratos de fábrica y se exponen los motivos de este cambio o las diversas causas que han podido llevar a cabo estas alteraciones compositivas.



Metodología

La investigación parte con la búsqueda y selección de contrataciones aún conservadas de retablos barrocos valencianos. En la elección se atendió al nivel de información que pudiese aportar el documento, es decir, descripciones minuciosas, terminología específica, detalles relevantes o significativos que aportasen luz sobre el estado primigenio de la obra, etc.

Por otra parte, la selección del contrato se realizó también desde un punto de vista cronológico escogiéndose un retablo de cada período que conforma el barroco valenciano. El retablo de San Lorenzo en Valencia y el retablo de San Valero en Ruzafa, pertenecen a la primera y segunda etapa respectivamente del barroco pleno, mientras que el retablo de San Pedro de Sueca corresponde al movimiento novator valenciano. Esta selección permitiría posteriormente establecer una comparación de estilos y elementos arquitectónicos propios de cada período, fundamentado en un estudio sobre la evolución retablística barroca valenciana realizado previamente, atendiendo a las obras conservadas y a las similitudes estéticas o técnicas.

El trabajo comenzó con la búsqueda de registros fotográficos de archivo, debido a que un importante porcentaje de estas obras se perdieron durante la Guerra Civil española, además de la realización de un amplio trabajo fotográfico de campo de las obras, constituyendo este primer apartado una primera toma de contacto con los retablos.

La metodología siguió con el estudio individual de cada contrato desglosando la información que ofrece y relacionándolo con la obra. De manera conjunta, cada vocablo desconocido se estudió de manera exhaustiva, realizando una completa búsqueda hasta alcanzar su posible significado en diccionarios de la época o actuales, bibliografía especializada en la materia u otros protocolos notariales que aportasen mayor información ayudándose del contexto.

El reconocimiento léxico nos ha permitido conocer los retablos de manera minuciosa y establecer las pautas de su construcción, además de indicarnos partes hoy en día desaparecidas y discriminar elementos añadidos o alterados.

La investigación finaliza con el desarrollo de unas conclusiones donde se aborda toda información obtenida, a ello se adjunta un breve anexo compuesto por un glosario terminológico donde se refleja el análisis léxico realizado. ▸



IV

Concepto y evolución del retablo Barroco valenciano

Desde la Edad Media el retablo ha sido un vehículo doctrinante para instruir al pueblo en los conocimientos principales de la cristiandad como los misterios de la Iglesia, las sagradas escrituras, la admiración por los diferentes Santos, etc., sin embargo, el Barroco cambia su funcionalidad para pasar a transmitir un carácter estrictamente devocional.¹

En tierras valencianas había una importante tradición retablística iniciada en el gótico (XII-XV) destacando los talleres de Valencia, Morella o Castellón. Fruto de este arraigo a partir del siglo XIV las fórmulas retablísticas valencianas adquieren el carácter propio de un *retotabulum*² aumentando en altura y evolucionando hacia composiciones más complejas con el fin de poder representar mayor número de escenas y acompañarlas de una ornamentación más rica, con evidentes influencias castellanas y catalanas, y como trasfondo un claro carácter italianizante.

El Renacimiento valenciano se caracteriza particularmente por su conjugación con elementos góticos, encontrando retablos donde coexisten arcos apuntados con grandes tablas centrales renacentistas, fusionando ambos estilos y encaminado a abandonar la rigidez gótica hasta alcanzar una rica ornamentación compuesta por grutescos, frutas, ángeles, etc. abriendo paso al Barroco, movimiento fruto de las ideologías y cambios producidos en el ámbito artístico a consecuencia del Concilio de Trento.³

Es un período abocado a transmitir la adoración y acercamiento a Dios mediante imágenes representadas en los retablos, pues sirvieron como objeto de culto y como elemento clave para suscitar la devoción y piedad entre los fieles, a la vez que la función de guarnecer y embellecer los templos. Su desarrollo en este acontecimiento le llevó a ser un símbolo de la victoria de la Contrarreforma lo cual derivó en una rápida extensión por todas las diócesis.

El retablo se situaría tras el altar mayor, otorgándole una situación predominante donde los fieles pudiesen contemplar la grandeza de la Iglesia y alcanzar un contacto espiritual con Dios o con las diferentes representaciones iconográficas incorporadas, normalmente homónimas al templo⁴, gradualmente se incorporarían otros retablos de menores dimensiones en las capillas laterales de la nave⁵, de igual esplendor y belleza.

1 HERRERA GARCÍA, F.J. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Área de cultura y deportes, 2001. pp. 31-38.

2 Desde un punto de vista etimológico el término retablo proviene del latín *retotabulum*: *retro*-detrás, *tabula*-mesa, podría traducirse como la tabla que situada tras el altar. La terminología latina también ha derivado en *retaulus*, *retotabulum* o *retotabularium*. Actualmente conocido como *altarpiece* en inglés, *postautel* o *retable* en francés, *altarretabel* o *retabel* en alemán, *ancona*, *antependi* o *pala d'altare* en italiano, y por último *retaule* en catalán o valenciano. COMPANY, X. *La retablística en el área valenciana*. [CD-ROM] Retablos: Técnicas materiales y procedimientos. Valencia: Grupo español de conservación, noviembre 2004. p.2.

3 Oficiado en 1545 y finalizado en 1563 en contraposición a la reforma católica promovida por Martín Lutero en 1517 donde demandaba una regresión de la Iglesia hacia los preceptos originales de la Biblia. Los edictos estipulados afectaron al arte del siglo XVI-XVII preconizando la veneración de obras de arte como método de lucha contra los protestantes, los cuales no aceptaban en sus templos nada más que el despojo de riquezas o representaciones. "Se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes (...) porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos (...) así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad." Sesión XXV del Concilio de Trento, "La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes". Biblioteca Electrónica Cristiana.

4 Es habitual encontrar un retablo mayor donde la escultura principal representa la devoción que se sigue en dicho templo. Por otra parte, la figura principal se ve acompañada generalmente de personajes con gran devoción y suelen formar parte de la misma congregación religiosa a la cual pertenece la Iglesia, la elección de los personajes se basa en el deseo de los comitentes o a elección y juicio de los electos que junto el párroco determinan el simbolismo e iconografía a representar en el conjunto sacro.

5 El barroco no solo trajo consigo la ampliación de los templos y la ejecución de nuevos retablos para las capillas laterales sino que se extiende a la construcción de nuevos espacios litúrgicos como Sagrarios, camarines, santuarios, ermitas, capillas de la comunión, etc.

El arte valenciano se vio influenciado además por el ámbito sociocultural ya que durante el reinado de Felipe II (1556-1598) se impuso un estilo severo y rígido que repercutiría en los inicios del siglo XVII, ejemplo de ello es el Monasterio de San Lorenzo del Escorial en Madrid de 1579, con trazas de Juan Herrera.

Esta tipología inicia en la ciudad de Algemesí en 1603 con el altar mayor dedicado a San Jaime Apóstol, de Francisco Ribalta (Solsona, 1565 - Valencia, 1628) siendo considerado como el punto de partida del Barroco (Imagen 1).

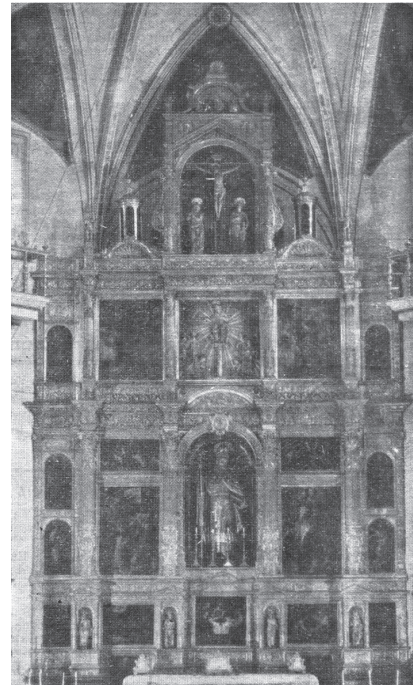


Imagen 1. Retablo Mayor de San Jaime Apóstol, Algemesí, 1603-1610. A la izquierda reproducción actual. Arriba fotografía anterior a 1936.

En Valencia las tendencias arquitectónicas y estructurales avanzan al mismo paso que el resto de la corona española, sin embargo bajo el estudio formal de las piezas retabísticas podemos dividir el movimiento artístico en tres períodos diferenciados. El primero linda con los finales del renacimiento, y se crea una yuxtaposición de estilos conocida como período clasicista (1600 -1650). Sigue el período Barroco comprendido entre 1670 y 1750, donde inicia un proceso evolutivo retabístico íntimamente ligado con la ornamentación y exaltación de la mazonería que desembocará en un estilo Protorrococó y finalmente Rococó.⁶

6 PÉREZ MARÍN, E. *Evolución del retablo barroco valenciano*. En: *Estudio técnico y conservativo del retablo barroco valenciano aplicado al desarrollo de nuevos métodos de desinsectación de la madera: Radiación con microondas*. op. cit. pp. 41-65.

El **Período Clasicista o Protobarroco** (1600-1670) desciende de las últimas tendencias renacentistas manifestadas en el retablo del Escorial. Sus inicios se caracterizan por el uso de plantas rectilíneas adosadas al muro donde los únicos elementos que sobresalen del plano son columnas o pedestales que ocasionalmente pueden acompañarse de elementos decorativos representados de manera simple como estípites o ménsulas conectadas directamente con el entablamento.

Evolucionará hacia un retablo donde a la planta se le otorga movimiento separándola del muro y adaptándola a la cabecera poligonal del ábside, además de la adición de elementos volumétricos y composiciones cada vez más complejas.

En estos retablos destaca el equilibrio y armonía entre los diferentes elementos arquitectónicos recurriendo a la simetría y separación de las calles laterales mediante el uso de líneas rectas, dejando de lado la ornamentación y apelando al uso de formas geométricas representando relieves vegetales o florales.

Los remates superiores se definen con estilos típicamente renacentistas con frontones curvos, o de carácter griego como los triangulares, consecutivamente los remates laterales se resuelven con pináculos, fruteros o esferas (Imagen 2).

El uso de la madera se ve relegado exclusivamente a mazonerías y tallas de bulto, realizando las pinturas sobre soporte textil. Este cambio influirá notablemente en la aparición de efectos móviles como los lienzos bocaporte en las hornacinas centrales. Por último, la decoración será puramente dorada pudiendo encontrar zonas concretas policromadas como los querubines.

En rasgos generales, los retablos construidos dentro de esta cronología pueden dividirse en dos categorías: Retablos de un solo cuerpo de dimensiones limitadas o Retablos de varios cuerpos y consecuentemente de grandes dimensiones.

Los primeros se identifican por la colocación de una gran hornacina central en proporción a la estructura, destinada al personaje titular (Imagen 3).



Imagen 2. Retablo Mayor de la Capilla del Colegio Seminario del Corpus Christi, Valencia, 1603. Trazas de Bartolomé Matarana, ensamblador Francisco Pérez y pinturas de Francisco Ribalta datadas en 1606.



Imagen 3. Capilla de la Virgen de la Antigua o de la Purificación, Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, 1601. Obra de Pedro de García y Francisco Pérez.



Imagen 4. Capilla de las Benditas Almas o de la Comunión, de Francisco Pérez, lienzo de Federico Zuccaro. Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, 1601-1605.

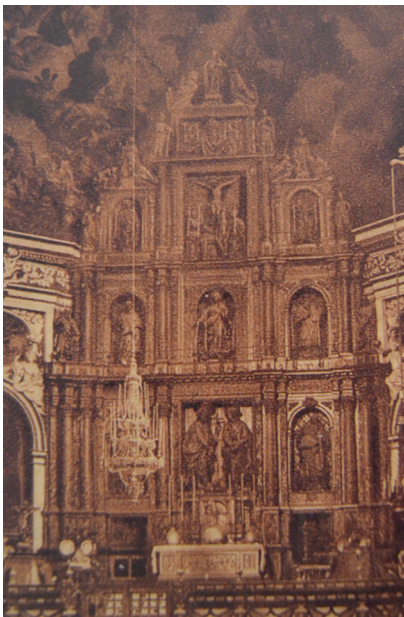


Imagen 5. Desaparecido Retablo Mayor de la Iglesia de Santos Juanes, obra de Juan de Orliens, Valencia, 1625.

Era habitual colocar lienzos bocaporte para cubrir la imagen de la hornacina en fechas concretas y posteriormente se retiraba mediante un sistema de poleas y correajes escondiéndolo de nuevo tras la mazonería hasta su próximo uso (Imagen 4).

El segundo tipo estaba compuesto por diferentes calles y pisos dependiendo de las dimensiones de la obra, distribución heredada de la tradición retabística gótica. Sin embargo, las diversas representaciones se ven articuladas por los diferentes dispositivos arquitectónicos incorporados debido al aumento de representaciones y sus dimensiones. Ejemplos de ello eran el mencionado retablo mayor de la Iglesia parroquial de San Jaime Apóstol de Algemesí, la Iglesia de la Compañía o la Iglesia de Santos Juanes, en Valencia (Imagen 5).⁷

Es usual encontrar la combinación de elementos pictóricos situados habitualmente en las calles laterales junto piezas escultóricas colocadas principalmente en la calle central, dentro de grandes hornacinas o en el ático, aunque también puede ser frecuente la presencia de escenas en relieve en el banco del retablo.

La conjugación y perfeccionamiento de estos elementos será decisivo para dar comienzo al período **Barroco Pleno** (1670-1750) donde destaca la variedad y diversidad de interpretaciones artísticas influenciadas por diferentes circunstancias como tratados o el Concilio de Trento. La estética barroca evolucionará con los años hasta alcanzar su mayor esplendor con el uso de mazonerías colmadas de recursos arquitectónicos arriesgados y abigarrados, abundante ornamentación y un nuevo género estilístico rematado con una profusa policromía que no escatimó en dorados o colores, todo ello en confrontación directa con el clasicismo dominante hasta el momento.

Pero todo este despliegue de recursos se fue incorporando paulatinamente a los largo de los siglos XVII-XVIII identificándose diversas etapas dentro de la centuria.

⁷ Esculturas de la hornacina atribuidas a Juan Muñoz y en 1668 Tomás Sanchis realizó dos de los cuatro doctores. Fotografía publicada en BÉRCHEZ GÓMEZ, J. *Monumentos de la Comunidad Valenciana: Catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*, Tomo X: Valencia, arquitectura religiosa. Valencia: Conselleria de Educació, cultura i ciència. 1995. p. 83.

La primera etapa se define entre 1670 y 1700, caracterizándose por la creación de plantas escalonadas y entablamentos que adquieren una apariencia quebrada otorgándole mayor relevancia, suelen aparecer guarnecidos con frisos sencillos rematados en su parte central por tarjas, creando la separación entre calles y cuerpos. Progresivamente los entablamentos interrumpirán su disposición horizontal por formas curvas o elementos decorativos insertados en la calle central como hojarascas, cartelas, etc. Las plantas sufrirán su propia evolución viéndose en la necesidad de adaptarlas a los antiguos altares góticos.⁸

Paralelamente, se propaga el uso de columnas salomónicas como eje de sostén y articulación principal del retablo, además de otros estilos como fustes estriados o entorchados utilizados en zonas de menor relevancia.

El gusto por la ornamentación irrumpe por completo en la superficie del retablo empleando relieves vegetales y florales, dando paso a las columnas salomónicas “emparradas”⁹ (Imagen 6).

Los remates de las calles son múltiples dependiendo de su situación, en el ático es frecuente el frontón de curvo partido adaptándose a las formas de la bóveda, incluyendo además ornamentación vegetal y siendo típico la representación del Padre Eterno. En las laterales dependerá de la proporción del retablo el uso de fruteros, pináculos o esferas, con la posibilidad de encontrar incluso esculturas exentas (Imagen 7). Asimismo en los laterales de la estructura se pueden encontrar “aletas” o “eses”¹⁰ imitando la decoración del resto del conjunto.

Para culminar el esplendor de este conjunto arquitectónico se adjuntan obras pictóricas habitualmente situadas en las calles laterales, mientras que la imagería se colocará en la calle central, dentro de las hornacinas o como remate en los áticos.



Imagen 6. Conjunto de columnas emparradas. Retablo Mayor de la Iglesia de San Nicolás, Valencia.



Imagen 7. Retablo Mayor de la Ermita de Sta. Lucía, Valencia.

8 PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN M^a V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004. pp. 26-27.

9 Columna de fuste salomónico donde las formas helicoidales son hojas de parra o racimos de vid adquiriendo simbología eucarística.

10 Puede encontrarse referenciado como aletones o alerones.

Retablo: Terminología básica ilustrada [En línea] Instituto Andaluz del Patrimonio y The Getty Conservation Institute, 2002.



La proliferación de retablos se potenció por la necesidad de reformar el interior de los templos adaptándose a las nuevas corrientes estéticas donde los artesonados barrocos cubrirán las antiguas plementerías góticas y las yeserías junto esgrafiados inundarían cúpulas y paredes.

La fastuosidad plástica implicaba un nuevo modelo de representación dogmática adentrando al fiel en una dimensión ultraterrena enfatizado por la teatralidad y dramatismo distintivos de la estética barroca, bajo el influjo de los efectos lumínicos producidos por los tremulosos cirios y la luz incipiente de vidrieras potenciando la monumentalidad del retablo. A ello, se añade la escenificación litúrgica con olores, coros, órganos, etc. de lo cual aún podemos ser partícipes en el colegio del Corpus Christi de Valencia

Cabe destacar en este movimiento el retablo Mayor de Iglesia Arciprestal de la Asunción en Llíria (Valencia) de Tomás Sanchis II y Rodrigo López, 1674, mazonería con trazas manieristas compuesto por dos cuerpos y ático empleando columnas emparradas (Imagen 9)¹¹, además del retablo pétreo de la Cueva Santa de Altura (Castellón) en 1688 o el desaparecido retablo Mayor del Convento de la Puridad de Valencia en 1691, ambos de Leonardo Julio Capuz (Imagen 10).

La segunda etapa se delimita entre 1700-1750 caracterizada por una heterogeneidad estructural influenciada por nuevas corrientes europeas que entran en la ciudad, ejemplo exponencial es la puerta de los hierros de la Catedral de Valencia (1702-1740) con trazas del alemán Konrad Rudolf e intervención de Francisco Vergara, F. Stolz, entre otros (Imagen 11).¹²

La conjugación de diversas corrientes artísticas llegadas a Valencia convergen en la aparición de diversos estilos arquitectónicos.



Imagen 9. Retablo de la Iglesia Arciprestal de Llíria, Valencia, 1674. Documento anterior a 1936.



Imagen 10. Retablo Mayor de la Cueva Santa de Altura, Castellón, 1688.

11 Fotografía extraída de LLOBREGAT CONESA E.A; YVARS J.F. *Història de l'art al país valencià*, vol. II. Valencia: Editorial 3 i 4, 1988. Lámina 45.

12 En fotografías antiguas donde aún no se había producido el ensanchamiento urbano se aprecia una fachada construida a la manera de un retablo con formas cóncavas y forzadas para producir un efecto óptico de espacialidad y monumentalidad desde el espacio reducido de la desaparecida calle Zaragoza, para donde fue concebido.

Imagen 8. Página anterior. Retablo Mayor de la Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, Valencia.



Imagen 11. Tarjeta postal de la puerta principal o de los hierros, Catedral de Valencia. 14 X 9, autor anónimo. Colección gráfica de la biblioteca Nicolau Primitiu, Valencia.



Imagen 12. Retablo del altar Mayor del Monasterio de San Miguel de los Reyes, obra del monje Jerónimo Fray José Cavaller y el escultor Raimundo Capuz, Valencia, 1732 - 1749.

El primero sigue con las corrientes asimiladas anteriormente con el uso de columnas salomónicas y un aumento ornamental con el uso de festones y veneras. Los entablamentos aminoran sus dimensiones, y en casos que se mantengan, las cornisas presentan contornos curvos o quiebros acentuados. En el centro de la composición aparecen grandes hornacinas flanqueadas por soportes, viéndose reducidos en número.

Se introducen ornamentaciones con tendencias italianas influenciadas por tallistas, escultores o estucadores como Alliprandi, Bertessi o Bussy, destacando el retablo Mayor de la Virgen de Gracia del Convento de San Agustín o el retablo Mayor de la Iglesia de San Miguel de los Reyes, ambos en Valencia (Imagen 12).

Durante el siglo XVIII los retablos se hacen más evidentes, los templos quedan literalmente envueltos por conjuntos de columnas, relieves, entablamentos y esculturas que se funden con la arquitectura en una síntesis plástica, ejemplo de ello era el desaparecido retablo de Chelva *circa* 1702 y el retablo Mayor de la Iglesia del Pilar, ambos en Valencia¹³

En segundo término se aprecia un género constructivo que recupera la línea clásica del primer período, con formas más moderadas que las obras precursoras. Se mantienen las plantas abiertas y la disposición de planos curvos u oblicuos para las calles laterales, sin embargo, presentan una clara división de los cuerpos mediante columnas, volviendo a los fustes estriados o entorchados, reemplazando los fustes salomónicos¹⁴ (Imagen 13).

Disminuye la ornamentación en relieve, manifestándose en remates o molduras que acompañan los lienzos, los fondos dorados serán trabajados mediante burilado, con el objetivo de conseguir mayor variedad de efectos (Imagen 14).

¹³ El retablo se consideró quemado durante la guerra civil, sin embargo, en el año 2002 un inventario de la Dirección General de Patrimonio Artístico identificó 10 lienzos pertenecientes a la predela e intercolumnios. El retablo se inició en 1773 por Tomás Paradís y las pinturas son obra de Richarte. GONZÁLEZ MENÉNDEZ, L. *El desaparecido Retablo Mayor de la Iglesia del Convento del Pilar y los lienzos de Antonio Richarte*. En: Los lienzos del retablo Mayor de la Iglesia del Pilar de Valencia. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

¹⁴ VILAPLANA ZURITA, D. *Gènesi i evolució del retaule barroc*. En: LLOBREGAT CONSESA E.A.; YVARS J. F. *Història de l'art al país valencià*, vol. II. Valencia: Editorial 3 i 4, 1988. p. 223.

Esta nueva concepción del retablo viene determinada por una corriente intelectual conocida como novatores, conocedores de las matemáticas y la geometría, cuya influencia en el arte será decisiva. El movimiento germina de forma generalizada en España, sin embargo, sería en Valencia donde acunaría de manera más temprana que el resto del país.

Fue encabezado por los novatores valencianos José Zaragoza, Manuel Martín, Juan Bautista Cocharán, Baltasar de Íñigo y Tomás Vicente Tosca,¹⁵ iniciador del movimiento en 1686, quien adquirirá importancia en el medio artístico y retablístico al ser uno de los pilares principales de diseños que influirán de manera notoria en próximas construcciones.

Sus intervenciones denotaban una aplicación matemática a las construcciones y una espacialidad con reminiscencias claramente barrocas que conducirían hacia un intuido neoclasicismo en el cual desaconsejaba “*els fullatges, i d’altres ornats superflus*”. Entre sus obras destacan el diseño de la fachada de la Iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri o la mencionada Portada de los hierros de la Catedral, ambos en Valencia.¹⁶

La ideología de los novatores sería el germen de lo que posteriormente se conocería como **barroco novator valenciano** plasmando en los retablos la tradición vignolesca junto la monumentalidad espacial del barroco dando como resultado una compleja composición con formas que recuerdan al clasicismo. El decorativismo que caracterizaba el arte valenciano queda postergado por una arquitectura definida por reglas matemáticas y teorías geométricas, dando importancia a la composición espacial y no a los detalles ornamentales¹⁷ (Imagen 15).¹⁸

15 De la obra de Tosca (1651-1723) destaca el mapa cartográfico de la ciudad de Valencia “*Valentia Edetanorum aliis Contestanorum, vulgo del Cid ichnographice delineata*” 1701-1704, considerada una obra maestra de la cartografía urbana de la época, y “*Compendio Mathematico*” 1707-1715. CHUECA PAZOS, M; GARCÍA GARCÍA, F; JIMÉNEZ MARTÍNEZ, M^a J. y VILLAR CANO, M. *Compendio de historia de la ingeniería cartográfica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008. p. 175-176.

16 GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M^a. *Historia del arte de Valencia*. Valencia: Fundación Bancaja, 1999. p. 227. BÉRCHEZ, J. *Matemáticos novadores i enginyers militars*. En: *Història de l’art al país valencià*, vol. II. Valencia: Editorial 3 i 4, 1988. pp. 235-238.

17 BÉRCHEZ, J; JARQUE, F. *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Edita Bancaja, 1993. pp. 89-92.

18 Atribuido a José Artigues por Orellana en 1723. Aunque podría ser atribuible a Andreu Robres por otros trabajos realizados en la iglesia en esos años. Las pinturas son obra de Esteban Romaguera, mientras que el dorado y estofado de José Alepuz

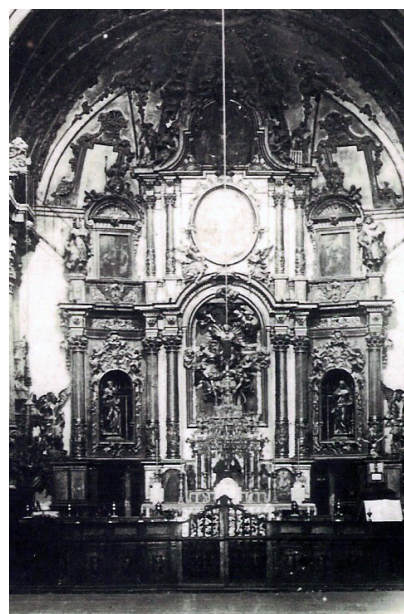


Imagen 13. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Carcaixent, Valencia, 1748. Fotografía de Tomàs Alabarta Andreu.



Imagen 14. Retablo Mayor de la Iglesia de la Congregación, Valencia, 1767.



Esta expresión artística es fruto de la coexistencia en la ciudad de Valencia de diversos artistas italianos, arquitectos valencianos especialistas en el corte de la piedra y novatores como expertos matemáticos (Imagen 16).

En este período destaca la aparición del retablo con estípites como soporte principal en sustitución de las columnas, desafortunadamente no queda ningún ejemplo en la comunidad.

Hacia la mitad del s. XVIII se produce el declive del Barroco sosegando la expresividad para dar paso a los ideales franceses adentrándose progresivamente al **Retablo Protorococó y Rococó** (1730-1776).

En esta última etapa se establecen dos tendencias: La primera no posee exigencias arquitectónicas ya que los soportes se reducen a ménsulas envueltas en una profusa decoración formada por tarjas, rocallas, querubines, hojarascas, etc.

La segunda, influenciada por tratadistas como Vignola o Pozzo destaca el uso de columnas de orden compuesto, junto plantas con movimiento, formadas por paños curvos y rectos (Imagen 17). En las calles centrales se integran frontones curvos y hendidos, mientras que ménsulas y bancos son ornamentados con exacerbadas rocallas, los remates están compuestos por jarrones, y los áticos y espacios superiores de hornacinas aparecen decorados con relieves de glorias. Los elementos ornamentales y arquitectónicos inundan la superficie, disminuyendo el tamaño del Sagrario pudiendo incluso desaparecer del conjunto.¹⁹

El retablo de la Iglesia de Estivella o el desaparecido Retablo de la Trinidad de la Iglesia Arciprestal de Morella ejemplifican las influencias Rococó.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII se mantiene una estética barroca que paulatinamente atenuará sus formas a favor de un estilo neoclásico forzado por el mandato de Carlos III (1759 - 1788) donde promovía un arte menos ornamentado y más severo instaurado a golpe de decretos (Imagen 20).



Imagen 16. Retablo del altar Mayor del antiguo colegio de San Pablo, Valencia, 1723.



Imagen 17. Retablo altar Mayor, Iglesia del Salvador, Requena.

¹⁹ PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN M^a V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004. pp. 33-34

Imagen 15. Página anterior. Retablo de la Capilla de la Comunión en la Iglesia de San Esteban Protomártir, Valencia. Finalizado en 1738.



Imagen 18. Retablo de la Ermita de Nuestra Señora de la Consolación, Llutxent, Valencia.



Imagen 19. Retablo de San Estanislao de Kotska, Iglesia de San Pablo, Valencia, 1760.

En 1777 se determinó que los proyectos concernientes a retablos y tabernáculos debían ser previamente expuestos a informe a la Real Academia de San Fernando, con el propósito de alentar el uso de mármoles o piedras abundantes en todo el reino en contraposición a la tradicional madera.

La justificación se aboga en el elevado coste de las policromías y a la frecuencia de incendios, afirmaciones contraproducentes ya que los retablos en madera autorizados resultaban más económicos que las policromías imitando jaspes y esculturas pintadas en blanco para dar la impresión de mármol.²⁰

Fruto de este dictamen encontramos el retablo Mayor de la Iglesia del Convento de San José y Santa Tecla de Valencia, fechado en 1770.

De esta manera se finaliza una larga tradición retablística en madera para dar paso a nuevos materiales y a nuevas tendencias con reminiscencias clásicas y renacentistas dejando atrás la teatralidad del ya exiguo Barroco (Imagen 20).

²⁰ ACHIM, B; ROLF T. *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Alemania: H. F. Ullmann publishing, 2011.

Página posterior. Imagen 20. Retablo altar mayor, Iglesia S. Mauro y S. Francisco, Alcoi, de Francisco Cabezas. Imagen principio s.XX. Papelería e imprenta "el picador".





V

Análisis metodológico de la contratación de una pieza
retablística en el barroco valenciano

La preservación de contrataciones de retablos son un gran apoyo para conocer mejor las obras que no llegaron hasta nuestros días y para comprender las que se conservan, por ello, el presente capítulo pretende ahondar en las diversas partes de las capitulaciones y tratar de esclarecer qué datos plasman.

Para ello, se presentan brevemente los aspectos que abarcan los contratos con ejemplos conservados del estilo valenciano, posteriormente se hace un profundo examen de tres contratos, cada uno de ellos pertenecientes a un período del barroco donde se esclarece el significado de términos no acotados y se plantean nuevas partes de los retablos que hasta día de hoy eran desconocidas a causa de su actual inexistencia. Las nuevas aportaciones se encabezarán con una pequeña ficha y descripción del retablo, además de una contextualización artística del autor.

5.1. *Demanda y contratación del retablo*

Las grandes proporciones y el alto coste de un retablo conllevan la elaboración de un contrato donde estipular las exigencias y condiciones entre demandantes y artistas. La fabricación de la mazonería comporta la implicación de profesionales del “*gremi de fusters*”, como arquitectos o tracistas encargados de diseñar las trazas sin su ejecución material. Ésta era realizada por el carpintero o *Fuster*, quien podía ser también ensamblador. La decoración de basas, capiteles o frisos la asumía el entallador, mientras que relieves o imágenes de bulto redondo las ejecutaban escultores o tallistas. Las diferentes funciones podía desarrollarlas un mismo “*mestre escultor o mestre fuster*” o podía asociarse con alguien del gremio, siendo habitual la subcontratación para las esculturas exentas o pinturas.²¹

Obras de gran magnitud se adjudicaban en subasta pública, partiendo de una traza (Imagen 21)²² o

21 En la corona de Aragón el gremi de fusters incluía tallistas, escultores y ensambladores englobados bajo la figura de “Mestre Fuster” diferenciando su actividad dependiendo si se dedicaban a la talla, escultura o retablos. Sin embargo, el dorador o pintor no estaban incluidos en el gremio, hasta 1520 ambos trabajos los desempeñaba el pintor de retablos, llegada esta centuria los oficios se especializan encargándose uno de pintar lienzos, tablas y policromar imágenes, y el otro, de preparar y dorar la madera. En 1607 se fundó el Colegio de Pintores con premisas similares a las de un gremio. A inicios del XVII se refuerza el movimiento de defensa de la libertad de la escultura y pintura, quedando incluidas dentro de las Artes liberales en contraposición al movimiento gremial, dando origen al movimiento academicista español. PÉREZ MARÍN, E. *Estudio técnico y conservativo del retablo barroco valenciano aplicado al desarrollo de nuevos métodos de desinsectación de la madera: Radiación con microondas*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad politécnica de Valencia, 2005. p.81

22 ARV: Clero. Caja 749, nº 42. Signatura: Mapas y planos, nº 393.



Imagen 21. Trazas Convento de la Puridad de Valencia, Leonardo Julio Capuz. 125 x 44.

dibujo donde se advertían las pautas a seguir, pudiendo realizarlas un maestro o arquitecto.²³

La concesión del proyecto se realizaba a la baja al maestro que propusiese menor precio, una vez aceptada la última “postura” se hacía el contrato o “carta de obligación”. Por otra parte, las obras de carácter privado para la realización de capillas, ofrecimientos particulares o retablos de menor coste se escogía al artista directamente.²⁴

El dorador será contratado con posteridad a consecuencia del elevado coste de la fabricación quedando el retablo “a madera vista” durante un prolongado período de tiempo, incluyendo el documento las exigencias del aparejo, dorado y policromías. Este transcurso servía para observar el asentamiento y comportamiento de la madera como posibles alabeamientos, fendas o nudos que exuden resina. Antes de empezar con el dorado las posibles imperfecciones serían saneadas.²⁵

Es habitual encontrar menciones a trabajos de otras zonas de la corona española por su carácter innovador²⁶ u otros retablos de la zona como ejemplos de traza a seguir.

“dicha obra se ha de aparejar con las circunstancias y aparejo que sabe el artífice y enseña el mejor arte, y en la conformidad que lo ha executado en la capilla mayor de la Seo y Camarín de la Virgen de los desamparados, assí en los materiales para que se pueda bruñir el oro como para lo que se aya de pintar respectivamente”²⁷

Los comitentes²⁸ eran las Iglesias aunque podían referirse encargos por parte de órdenes religiosas, cofradías, gremios o particulares²⁹ incluso encontramos casos de universidades como la Capilla de la Universidad de Valencia en 1735.

El contrato se realizaba ante notario e intercedían el contratante, testigos y artista, en él estipulaban las condiciones y metodología a seguir por parte del artífice, además de concertar el precio y el modo de pago, habitualmente en tres plazos. El primero cuando se firma el contrato, el segundo cuando la obra estuviese embolada o en el caso de retablos de gran envergadura cuando el trabajo de carpintería estuviese finalizado, y por último, una vez acabada la pieza, siempre y cuando ambas partes estuviesen de acuerdo. Se cerraba el trato con las firmas de ambas partes.

23 En el s. XVII la figura del tracista o arquitecto y la del escultor no aparecen diferenciadas en el gremio de carpinteros, en el ámbito valenciano destacan artistas como Pérez Castiel, Francisco Vergara o Leonardo Julio Capuz los cuales desarrollaban ambas funciones.

24 GONZÁLEZ ALARCÓN, M^a T. *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1999. p. 70-71.

25 CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A. *Construcción y ensamblaje de los retablos en madera*. [CD-ROM] *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Valencia: Grupo español de conservación, noviembre 2004. p.3.

26 Se suele citar el estilo “a la castellana” por la fama que adquirió el movimiento proporcionado por entablamentos con rompimientos profundos que hacen necesario el uso de ménsulas para sustentar el vuelo. Además de una profusa talla decorativa y de encaje que primaba más que las propias esculturas. GRACIA, C. *Història de l'art valencià*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim. 1995.

27 *Concordia para el dorado y pintura de la capilla mayor de la iglesia del convento de predicadores entre sus religiosos y el dorador Gaspar Asensi, 1693*. A.P.P.V.: Protocolo nº 27520. Notario. José de Rocafull, senior. PINGARRÓN SECO, F. *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1998. p.663

28 Los demandantes suelen ser aludidos en los contratos como señores eiletos.

29 Modo por el cual colectivos o personas pudientes de la sociedad valenciana expresaban su ferviente fe católica o su apoyo a una devoción, al mismo tiempo que escribían su propia “carta de presentación” para el más allá. LÓPEZ PIÑERO J.M^a. *Història de la cultura catalana: Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*. Volum II. Barcelona: Edicions 62, 1997.

Era requisito imprescindible que el artista probase su solvencia y fiadores que lo avalasen, para ello ponían sus bienes como fianzas. Los fiadores eran familiares o artistas de la misma profesión o de otros gremios.

En los escritos se detallaba de forma precisa las medidas y el tipo de madera a emplear en cada una de las partes, concretando su procedencia, tiempo de secado y grosor, además de estipular el tipo de ensamblaje o encolado. Es común encontrar la expresión *madera castellana de buen melis* refiriéndose a la madera de duramen.

“Joseph Stheve (...) ha de posar tota la fusta que será menester bona, seca y perfecta, de bon melis per tot lo dit retaule y per a les tres històries de les tres taules denmig que se han de fer de bulto de fusta de ciprés”³⁰

“que sea obligacion del Maestro que hiziese dho retablo el hacerle de madera de melis vieja de buena calidad”³¹

Pueden encontrarse casos que puntualice la fecha de tala de la madera debiendo efectuarse en la *decrexent de janer* o en la meguante del mes de enero, en la corona de Aragón es frecuente el término en buena luna o *bona lluna plena*, con la misma acepción.³²

El tipo de madera se disponía en función a su uso, si el retablo se iba a quedar “en blanco” se usaban maderas consideradas como nobles por su color ligeramente más oscuro y por su apreciado veteado, como el nogal, con albura blanca y duramen rojizo oscuro o negro. Por otra parte, si el retablo se iba dorar utilizaban maderas más corrientes y económicas, siendo la más utilizada el pino en sus diversas especies.

Dentro del panorama retablístico valenciano las especies más empleadas son el “pino salgareño”, pino negral o pino de Cuenca³³ (*pinus nigra*) y el “pino silvestre” (*pinus sylvestris*), pino de Valencia o pino de Tortosa. El pino se empleó para las mazonerías y estructuras, mientras que la madera de ciprés era frecuente para imágenes como serafines y niños, además de ornatos.³⁴

Las maderas se importaban de la propia zona geográfica o de provincias cercanas. En Valencia la procedencia del pino era variable ya que existían múltiples orígenes como la Sierra de Alcaraz, el pinar de Moya o marquesado de Moya, situado al noroeste de Requena y extremo nordeste de Cuenca, Sierra de Moratalla, etc.³⁵ En el caso del nogal, múltiples contratos coinciden en el abastecimiento desde Biar.

30 NICOLAU BAUZÀ, J. *Contrato para el retablo en la capilla de los reyes del convento de Santo Domingo*. Valencia: A.A.V. n.º 65, 1984. pp. 31-33.

31 *Concesión de la obra del retablo de la capilla de los Santos de la piedra a Jayme Molins escultor de Valencia por 260 L.*, 3 de octubre de 1760. A.R.V: N.º de protocolo 12460. Notario: Marcos Aparicio. pp. 101-104.

32 Desde la antigüedad se aconseja talar la madera en época se sabia parada, en la estación de invierno, ya que el contenido de sustancias en el árbol es muy inferior y se reduce así el ataque de insectos xilófagos.

33 Puede encontrarse referenciado también como negral de Córcega o laricio. VIVANCOS RAMÓN, V. *Aspectos técnicos y estructurales de la retablística valenciana*. [CD-ROM] *Retablos: Técnicas materiales y procedimientos*. Valencia: Grupo español de conservación, noviembre 2004. [Referencia: 2013] p. 6.

34 VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos del barroco: 1600-1780*. Alicante: Universidad de Alicante, 1990. op. cit. p. 24.

35 Llegaban a la ciudad mediante ríos y cauces fluviales, conociéndose esa madera con el nombre común de madera de río. PALAIA PÉREZ, L. *El marco valenciano y su importancia en el empleo de la madera estructural durante los siglos XIV al XVIII*. En: *Actas del séptimo congreso nacional de historia de la construcción*. (Santiago 26-29 de octubre del 2011). Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011. p. 1033.

Por otra parte, en los retablos valencianos cabe asignarle importancia al sistema métrico propio del reino de Valencia: Palmos valencianos o *pams valencians* (Imagen 22).

Consistía en una antigua unidad de longitud antropométrica basada en la medida existente entre el dedo meñique y el dedo pulgar con la mano extendida, su longitud se estandarizó en 20,873 centímetros, conociéndose dos tipos de palmos: El palmo mayor de 12 dedos, predominante en Valencia, y el menor de 4 dedos, referenciado también como “coto”.³⁶

Además se usan los módulos, unidad que interrelaciona los diversos elementos arquitectónicos.³⁷

Se encuentran descripciones puntuales sobre la accesibilidad al retablo, particularmente casos con hornacinas centrales donde indicarán las pautas a seguir.

*“En la vrna de abajo el purgatorio se disponga de modo que pueda vn hombre rodearla alrededor entrando por vna puertecilla que se ha de hazer en vno de los lados del nicho con su escalera para subir y baxar”*³⁸

La obra sería realizada en el taller del artista o en la población consignada, por ello hay ocasiones donde se remiten al gasto de manutención y hospedaje, o por el contrario, al transporte de la pieza.

*“que el traer el retablo desde Valencia á Ruçafa ha de correr por cuenta de la Parochia; y assimesmo haya de ayudarle ésta al Maestro con vn Maestro ó dos de Albañil, y con los andamios para colocar dicho retablo.”*³⁹

*“que sea la obligación de la administración conducir la obra al sitio donde se ha de colocar y dejarle madera para Andamios y un Albañil peón para ayudar a poner el retablo en su lugar”*⁴⁰

36 Otro sistema métrico empleados en Valencia son las varas o alna valenciana equivalente a tres pies o cuatro palmos, siendo inusual encontrar en los contratos medidas como pies o codos, frecuentes también en la cultura valenciana. LÓPEZ GONZÁLEZ, C; GARCÍA VALLDECABRES, J. *La instauración del sistema metrológico valenciano y Jaime I en la tradición medieval: Los sistemas de unidades, las prácticas de control y los usos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 1 y 4.

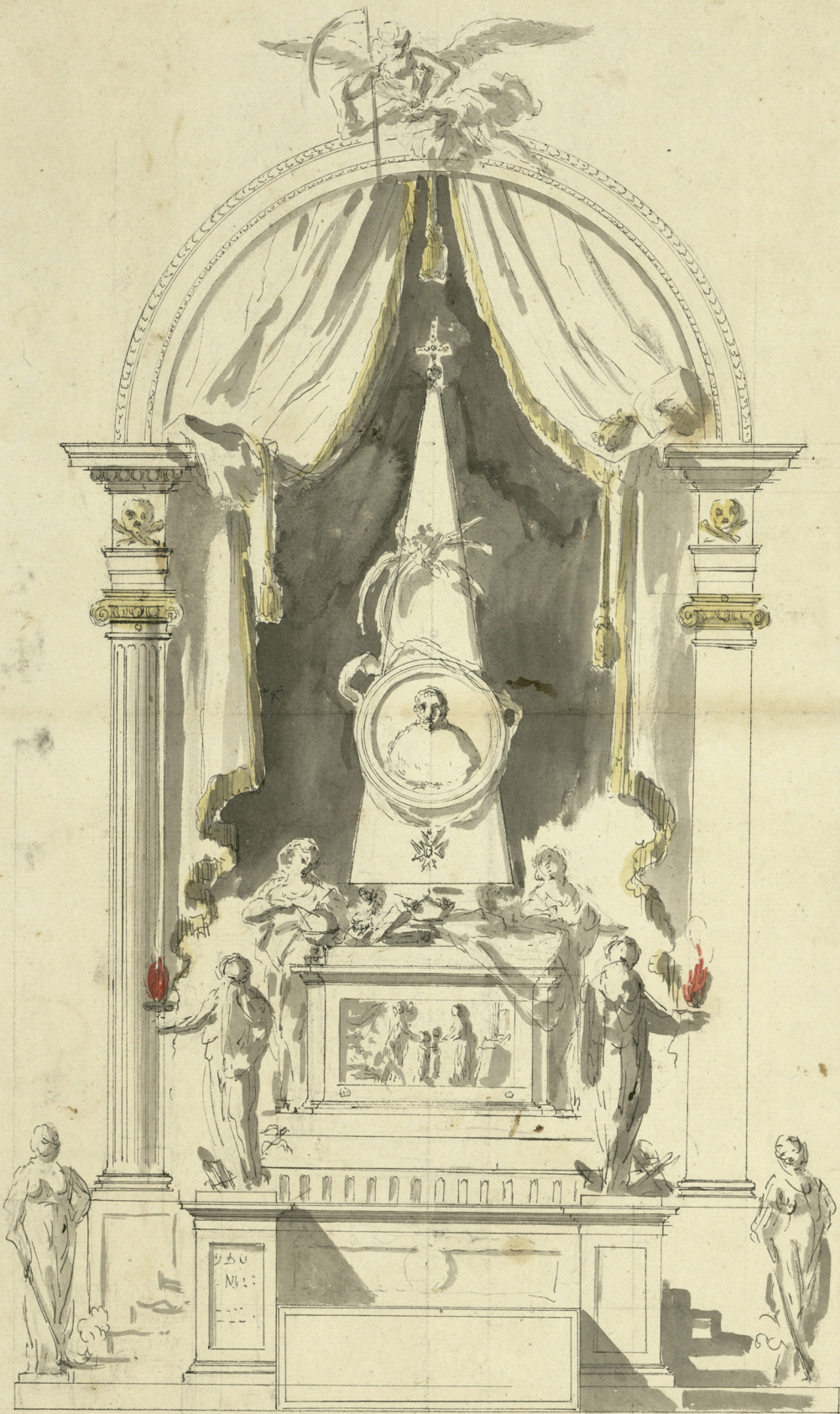
37 Basado en el modelo de Vitruvio y mejorado en la arquitectura renacentista. El módulo es el radio tomado de la base de la columna, así cuando una columna tiene 14 módulos se expresa que su altura es 14 veces superior al radio.

38 *Estipulación para la fabrica del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo con el escultor Leonardo Capuz*. PINGARRÓN SECO, F. *Arquitectura religiosa... op. cit.* p.626.

39 *Capitulaciones del retablo que se ha de fabricar en la Capilla mayor de la Yglesia Parochial de los Señores San Valero y San Vicente en el lugar de Ruçafa*, 20 de marzo de 1699. A.R.V. Protocolo nº 4.253. Notario: Manuel Molner senior.

40 *Concesión de la obra del retablo de la capilla de los Santos de la piedra a Jayme Molins escultor de Valencia por 260 L*. PINGARRÓN SECO, F. *Arquitectura religiosa... op. cit.* p.663.

Imagen 22. Página siguiente. Boceto de monumento elevado a Fco. Pérez Bayer. Capilla universidad de Valencia, José ribelles pintor. 30 palmos valencianos, 54x35. A.R.V: Escribanías de cámara, 1797. Signatura: mapas y planos, nº394.



Palmas Valencianas.



MYSTERIUM FIDEI

5.2. Retablo de San Lorenzo Mártir, Valencia

FICHA DESCRIPTIVA

Nombre de la pieza: Retablo del altar mayor de San Lorenzo mártir.

Ubicación: Iglesia de San Lorenzo, también conocido como antiguo convento de los franciscanos. Plaza de S. Lorenzo nº 2, 46003, Valencia.

Autor: Leonardo Julio Capuz (Ontinyent, Valencia, 1660 - Valencia, 1731).

Esculturas: Originales de Leonardo Julio Capuz, todas desaparecidas a excepción de los pocos niños que restan y el Padre Eterno que custodia el ático. Las actuales son de José María Ponsoda Bravo (Barcelona, 1882 - Valencia, 1963).

Pinturas: Originales atribuidas a Planes o Vicente López, desaparecidas. Las de post-guerra son obra de Rafael Berenguer (Valencia, 1890 - Paterna, 1940).

Trazas: Tomás Vergara.

Cronología: 1683-1684

Estilo: Se sitúa dentro de la primera etapa del barroco valenciano, con reminiscencias clásicas en la distribución de las calles y cuerpos, sin embargo, se incluyen entablamentos quebrados, frontones curvos partidos o diversas tarjas rematando las caras frontales e incluso laterales, un compendio característico de elementos que avanzan hacia el Barroco más grandilocuente.

DESCRIPCIÓN

El retablo está compuesto por dos cuerpos y remate, cargando su peso sobre un banco y *sotabanco*. La calle principal está flanqueada por seis columnas salomónicas empujadas, donde se avanza dos pilastras con dos esculturas sobre ménsulas: San Vicente mártir y S. Vicente Ferrer. En el centro se encuentra el tabernáculo custodiado por un lienzo de la Eucaristía y sobre él la hornacina central con la escultura de San Lorenzo Mártir.

En el segundo cuerpo se halla una hornacina con un lienzo de la Purísima Concepción exaltada con cuatro columnas salomónicas y rematada por un frontón de curvo partido con la figura del Padre Eterno.

La inclusión de esta pieza dentro del Barroco pleno se apoya no solo en la cronología de ejecución sino en el uso de una planta de movimiento escalonado, con soportes alineados en gradación separándose paulatinamente del muro de apoyo. Se define como una estructura autoportante ya que la obra reparte el peso mediante los diversos elementos arquitectónicos como columnas, entablamento o pedestales, teniendo como refuerzo anclajes sujetos al muro adyacente, la adopción de esta planta poligonal permite su acceso a la trasera.



Imagen 23. Sta. Teresa de Jesús. Fachada antiguo Convento del Carmen



Imagen 24. Sta. Magdalena de Pazzis. Fachada antiguo Convento del Carmen

AUTORIA

El retablo está realizado por Leonardo Julio Capuz, se conoce con certeza su manufactura porque hasta hace escasos años se conservaba el manuscrito en el Archivo de Protocolos (del colegio) del Patriarca de Valencia, protocolo nº 1910, notario Juan Simian, el 13 de septiembre de 1683.⁴¹

Capuz nació el 10 de Abril de 1660 en Ontinyent, proveniente de raíces italianas ya que su abuelo, Julio Capuz, de origen Genovés, emigró al reino de Valencia entorno el 1662. Es hijo de Esperanza Calvet y Julio Capuz, hijo de éste anteriormente citado y maestro escultor con una dilatada trayectoria escultórica.⁴²

El 5 de septiembre de 1680 Leonardo Julio Capuz se examina de maestro carpintero labrando una Virgen del Rosario en madera de ciprés de dos palmos de alta, fue apadrinado por Felipe Coral reconocido escultor en Valencia y Madrid.⁴³ Entre sus obras destacan en 1691 el retablo mayor del Convento de la Puridad de Valencia perdido durante la desamortización, en 1693 el retablo mayor de la Iglesia arciprestal de Santa María de Castellón, en 1696 el retablo mayor de la Cueva Santa de Altura,⁴⁴ en 1697 la Virgen del Carmen (Imagen 25), San José, Santa Teresa (Imagen 23) y Santa Magdalena de Pazzis (Imagen 24) situadas en la fachada del antiguo con-

41 Por lo tanto el contrato que se analizará en esta investigación será una transcripción realizada por Fernando Pingarrón-Esaín Seco publicada en su obra *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia. op. cit.* pp. 624-630.

42 La familia Capuz fue sin duda una de esas castas que dejarían huella en la historia del arte valenciano, aportando un carácter italianizante. Julio Capuz, fue excelente y fértil escultor dejando en la ciudad de Valencia múltiples ejemplos de su maestría. Fruto de ello dio origen a una de las dos escuelas que emergieron en Valencia, la segunda iniciada por Juan Muñoz, y que pudo competir con las mejores de la centuria española, de donde surgieron grandes artistas como sus propios hijos Leonardo Julio, Raimundo, escultor de Luis I, y Francisco, religioso dominico, o artífices de la talla de la familia Vergara, Juan Bautista Borja, entre otros.

43 IGUAL ÚBEDA, A. *Leonardo Julio Capuz: Escultor Valenciano del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1953.

44 Cuando se habla de la trayectoria de Capuz es indispensable mentar este retablo, ya no solo por la madurez que demuestra en su estilo si no por su maestría sobre un soporte diferente al tradicional tal y como es jaspe y mármol de diversos colores y bronce dorados (Orellana, M.A. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición preparada por Xavier de Salas. Valencia: París-Valencia, 1995. p. 246.) el cual también domina y trabaja a la perfección con gran detallismo. Ejemplo de ello son las imágenes situadas en las mediascañas de San Joaquín y Santa Ana, además del grupo en relieve que ocupa en ático y el resto de detalles que inundan la composición como los niños con cornucopias situados sobre los plintos de la cornisa.

vento del Carmen (de la Santa Cruz), en 1700 las esculturas de San Juan Bautista y San Juan Evangelista en las sobrepuestas; San Vicente Ferrer, San Vicente Mártir y San Lorenzo en el imafrente de la Iglesia Parroquial de Santos Juanes. En 1714 realizó tres columnas de jaspe en la Alameda, con los bustos de Felipe V⁴⁵ (Imagen 26), María Gabriela de Saboya y Luis I, éste último modelo de Capuz pero ejecución de Francisco Vergara el mayor, oficial suyo. En 1722 las esculturas de San Bernardo y sus dos hermanas María y Gracia para el puente de la Trinidad, construidas siguiendo el modelo del puente de Alzira realizado por Francisco Vergara⁴⁶ (Imagen 27), entre muchas otras. Murió el 8 de abril de 1731 y fue enterrado en la congregación de la Iglesia de San Felipe Neri.

45 Es la única que actualmente aún puede ser admirada, ya que está expuesta en el museo Pío V de Valencia.

46 CUEVAS BUCHÓN, A. M^º. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. Valencia, 2003.



Imagen 26. Busto de Felipe V, Museo Pío V, Valencia, 1714.



Imagen 25. Virgen del Carmen. Fachada antiguo Convento del Carmen.

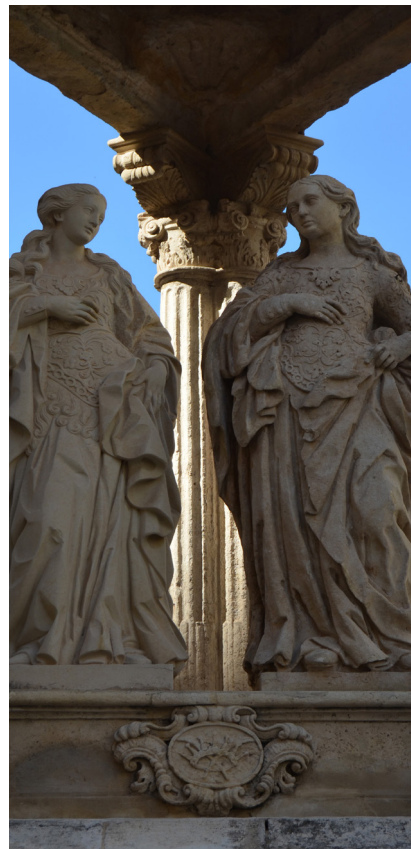


Imagen 27. Esculturas de María y Gracia. Casilios del antiguo puente de S. Bernardo, Alzira.

CONTRATACIÓN

La estipulación de fábrica del retablo de San Lorenzo describe en primera instancia la ejecución de la estructura arquitectónica y ornamental de manera detallada y minuciosa, declarando las características formales de cada una de las partes constituyentes del retablo. Las capitulaciones adoptan una sucesión lógica comenzando desde el tramo inferior siguiendo un orden ascendente hasta llegar al ático.

Inicia con el zócalo o **sóculo**⁴⁷ inferior, sustentador de todo el peso (Imagen 27).

“j. Primeramente: se ha de executar todo el retablo según planta haciendo a cada cabo de mesa vnos sóculos que reciban todos los cargamientos de dicha planta”



Imagen 28. Sotabanco o sóculo.



Imagen 29. Moldura de hojas arpadadas.

En cuanto la decoración menciona la palabra **faxas** transcrita como la acción de envolver o rodear alguna cosa⁴⁸ y paralelamente la expresión **goleta**⁴⁹ **cortada**⁵⁰ **de ojas arpadadas**. Podría tratarse de una moldura decorada con ornamentación que imita un follaje,⁵¹ por lo tanto aplicado al contexto artístico se podría relacionar con una moldura recta que envuelve o rodea una figura, siendo decorada de tiras o tramos de hojas, de ahí la expresión arpadadas⁵² (Imagen 29).

Inmaculada Vidal⁵³ cita una moldura de similares características:

“Desde el último tercio del siglo XVII son características las molduras de hojas que enmarcan lienzos y hornacinas. Dichas hojas presentan los extremos divididos en tres foliolos y en muchas ocasiones adoptan un desarrollo escalonado que consideramos de ascendencia valenciana”

Mientras que la definición de Gómez-Ferrer⁵⁴ no es del todo precisa.

“Motivos decorativos formados por hojas vegetales de gran riqueza con las puntas enrolladas”

47 Conocido también como basamento o sotabanco, y en valenciano *banquet*.

48 Del verbo *Faxar*: Rodear, ceñir ò envolver con la faxa de cuyo nombre se forma. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española. Tomo III. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.

49 Moldura en forma de ese. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII*. Valencia: Ayto. de Valencia, 2002. Puede ser conocida también como gola o cima recta. *Retablo: Terminología básica ilustrada* [En línea] Instituto Andaluz del Patrimonio y The Getty Conservation Institute. 2002.

50 En el sentido simbólico de seccionar o trocear la moldura con el objetivo de ornamentarla.

51 *Follage*: En la arquitectura es el adorno de cogollos, y hojas harpadadas, con que se guarnece y adorna alguna obra. *Diccionario de Autoridades op.cit.*

52 Del verbo arpar: Hacer tiras o pedazos algo.

53 VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos del barroco: 1600-1780*. Alicante: Universidad de Alicante, 1990. p. 39.

54 GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII*. Valencia: Ayto. de Valencia, 2002

La decoración del llano estaría constituida por unos **coxinetes** entendido como los elementos marmolizados situados en el centro de cada cara, este nombre podría guardar relación con la forma almohadilla o de relleno⁵⁵ y se circundaría por un **bosei**.⁵⁶

“en medio el llano se han de hazer vnos coxinetes con vn bosen todo alrededor y, assí mesmo, su basa y corniza”

Prosigue con el banco o **pedestal** donde se hallan en su parte central elementos grotescos compuestos por vegetación enrolada con niños (Imagen 30).

“ij. Ittem: Sobre dichos sóculos y mesa se ha de fabricar vn pedestal guarnecido de faxas con una goleta cortada de ojas arpadas (...) se han de hazer vnos estofados de talla de buen relieve y dibuxo”

Desafortunadamente a día de hoy se encuentran repintados con esmalte metálico imitando el dorado, por lo que queda oculto cualquier estofado primigenio y el auténtico estado de conservación.

La basa y cornisa del banco reproduciría el mismo modelo estipulado en la traza con el uso de las molduras con hojas arpadas. Bajo se incorporaría una segunda moldura con forma de **junquillo**⁵⁷ decorada con **granos de rosario**⁵⁸ (Imagen 31). En la cornisa de cada una de las caras, tanto frontales como laterales, se introduciría un elemento arquitectónico a modo de remate que sería la **tarjeta**,⁵⁹ siempre colocada sobre un **tambanillo**⁶⁰ para realzar más la forma (Imagen 32).



Imagen 30. Detalle ornamentación del banco.

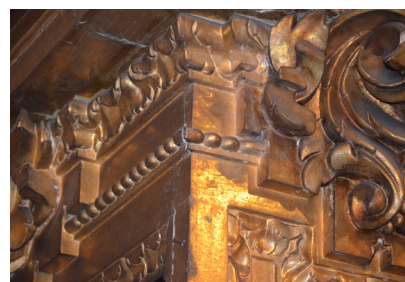


Imagen 31. Parte superior con hojas arpadas, en la parte inferior moldura de granos de rosario.



Imagen 32. Tarjeta sobre tambanillo.

55 Puede ser referenciado como coxín o coixi. Nombre derivado de su semejanza con la almohada por su aspecto acolchado.

56 También conocido como *bocell*, *bossell* o *bosell*. Moldura convexa lisa, de sección semicircular y a veces elíptica. *Diccionario de la lengua española*. Tomo I. Vigésima edición. Madrid: Real Academia Española 1984. En Castilla es usual el término toro.

57 Moldura redonda y más delgada que el bocel. *Diccionario de la lengua española*. Tomo I. Vigésima edición. Madrid: Real Academia Española, 1984.

58 Pequeñas circunferencias que recuerdan a las cuentas que conforman un rosario.

59 También tarcha, tarcheta o cartela. En este caso también ménsula.

60 También tambonillo. Elemento con diferentes acepciones. En esta ocasión es un elemento ornamental con formas generalmente cuadrangulares que cobijan decoración vegetal o cartelas, su uso se generaliza en el vocabulario arquitectónico valenciano durante la segunda mitad del siglo XVI. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana*. *op.cit.*

Se indica el modo de realización de los grutescos tallados en la misma madera o **postizos**, entendidos como exentos y luego colocados sobre la tabla. Se referencia la **columna forana**, interpretada como una columna ajena a la mazonería frontal, situada en los laterales para poder colocar las puertas de acceso a la trasera del retablo.

“si el artífice⁶¹ quisiere poner la talla de los llanos postiza, hayan de ser las tablas del pedrestal de cinco del palmo y, si la quisiere sacar de la misma tabla, que sean tablones de quatro del palmo; en el resalte de la columna forana, a la parte de fuera, se han de hazer dos puertas para entrar al trassagrario”

Prosigue con la decoración del trasagrario **entabacando** o embelleciendo con pedestales o zócalos la parte trasera de la mesa de altar sin que quede zona alguna por ornamentar.

“y que si offresciesse entabacar por la parte de atrás la mesa o vazio de pedrestales o sóculos, que tenga la obligación de hazerlo el artífice de modo que no quede rincón alguno”

Paralelamente muestra interés por la conservación y perdurabilidad del lienzo bocaporte que cubre la hornacina central detallando la realización de una caja de madera para resguardarlo.⁶²

“A la parte de abaxo del trassagrario, donde baxa el cuadro principal debaxo tierra, tenga obligación de hazer vna caxa de madera tan larga como sea el quadro de ancho y hondo; y ha de llegar dicha caxa asta la cara del pavimento o asta donde será menester para que no pueda recibir humedad dicho quadro”

Continúa con la realización del Sagrario engalanado con columnas salomónicas cuyo fuste será guarnecido por relieves vegetales o **follaxe**.⁶³

Se deduce que las columnas principales son las que se encuentran en la parte interior ya que ejercen mayor poder sustentante y a nivel constructivo poseen mayor relevancia. Se sitúan sobre pedestales de pequeñas dimensiones acorde con el tamaño de las

61 Durante el barroco es habitual encontrarlo referenciado como fabriquero, mestre escultor, maestro o artista. Menos común es hallar referenciados los términos *faber lignarius* o *magisterlignarius* más frecuentes de la valencia medieval como herencia latina. El primero de ellos alude al oficio de carpintero, abarcando todos los trabajos realizados en madera. *Faber* es un nombre genérico que designaba los diferentes tipos de artesanos, generalmente los que trabajaban con materiales duros (piedra, hierro, etc), sinónimo de fuster o carpintero, en latín podría denominarse de manera indistinta como *abietarius* o *faber tignarius*. sin embargo, el segundo vocablo significa maestro de la madera, haciendo alusión a una persona que trabajaba con maestría el soporte y era reconocido por sus trabajos. BASSA MARTÍN, R.; CASSELLAS VIVES, E.; PLANISI GILI, H. *XIX Jornada d'Antroponímia i toponímia*. Illes Balears: Universitat de Illes Balears, 2007. p. 45. GARCÍA ARANDA, M.A. *Un capítulo de la lexicografía didáctica del español: Nomenclaturas hispanolatinas (1493-1745)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003. p. 214 y 332. Pou, O. *Theasaurus Puerilis*. [versión online del NTLLE]. Barcelona: Ex Typographia Iacobi à Cendrath, 1600. [Referencia 2013] p. 109

62 En la Guerra Civil española el tabernáculo y la trasera del Retablo se desarmaron, por lo que actualmente no se encuentra ninguna estructura primigenia. El lienzo bocaporte se conserva resguardándose tras la mazonería del Retablo. Del tabernáculo se conserva la mazonería y algunos elementos interiores, sin embargo, no desempeña su función y se encuentra cubierto por un lienzo del Salvador Eucarístico, el original se encontraba en el estilo de López o Planes, el actual es una copia de Rafael Berenguer Coloma. CATALÁ GORGUES, M.A; VEGA BARBENA S. Valencia 1900: *El legado fotográfico de Martínez Aloy*. Valencia: Ayto. de Valencia, 2007. p. 49.

63 Esta puntualización produce cierta controversia ya que las actuales columnas salomónicas presentan un fuste liso y posteriormente se ha ejecutado de manera helicoidal una ornamentación vegetal, imitando las formas salomónicas mediante burilado o punzonado. Lo que lleva a pensar que Capuz no realizó las columnas respetando las pautas del contrato y que posteriormente el dorador cumplió con el cometido. Se descarta la opción de que las columnas no sean originales ya que forman parte del conjunto arquitectónico el cual permanece en gran parte intacto.

columnas usando el diminutivo **pedestralitos**,⁶⁴ engalanado con tarjetas⁶⁵ y colgantillos⁶⁶ (Imagen 33).

Las columnas exteriores *cargan* o reposan sobre una **urna** decorada por **pulseras**⁶⁷ y una cornisa o **cornisela acodillada** que podría tratarse del método empleado en las esquinas a modo acodado o acodalado bien para formar ángulos de 90° o como técnica para asegurar las dos tablas colocadas una contra otra⁶⁸ (Imagen 34).

En su parte interior estaría ornamentada por florones a bajo relieve alternados con dentículos formados por hojas de mayor volumen. Simultáneamente debajo se halla una moldura de **ovas**⁶⁹ y **dardos**. Además de **modillones de salas**⁷⁰ con el objetivo de dar volumen y destacar la puerta del Sagrario (Imagen 35).

Algunos de estos elementos han desaparecido debido a la manipulación y extorsión de las partes más accesibles del retablo, aunque también se debería plantear la posibilidad de que nunca se llevasen a cabo, ya que cabe recordar que las contrataciones no son totalmente fidedignas y pueden sufrir variaciones posteriores.

“Las dos principales [columnas] han de cargar sobre dos pedestralitos con sus tarjetas y colgantillos, recalando lo restante de ella; y las dos de afuera que carguen sobre la urna con sus pulseras de buena talla y cornisela acodillada asta la columna principal, resaltando la corniseta por la parte de dentro”

64 También puede ser conocido como dados. *Retablo: Terminología básica ilustrada* [En línea] Instituto Andaluz del Patrimonio y The Getty Conservation Institute, 2002.

65 Tarjas o tarxas.

66 Elementos suspendidos o colgantes en la estructura que forman parte de la decoración.

67 Molduras de menor espesor que pueden recibir su nombre por la asociación referida con las piezas de orfebrería. No confundir con polsera, sinónimo de guardapolvo o batea.

68 GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII*. Edita Ayuntamiento de Valencia, 2002.

69 Las ovas pueden ser referenciadas también con el nombre de ovos u óvalos y los dardos como lenguas, el conjunto en sí puede ser conocido como una moldura de ovarios u óvolo. LORDA, J. *Classical architecture: The Grand Manner* [En línea]. Navarra: Escuela de arquitectura universidad de Navarra.

70 El modillón es un elemento similar a la ménsula con el cual se ornamenta la parte inferior de una cornisa y a la vez sujeta el voladizo.



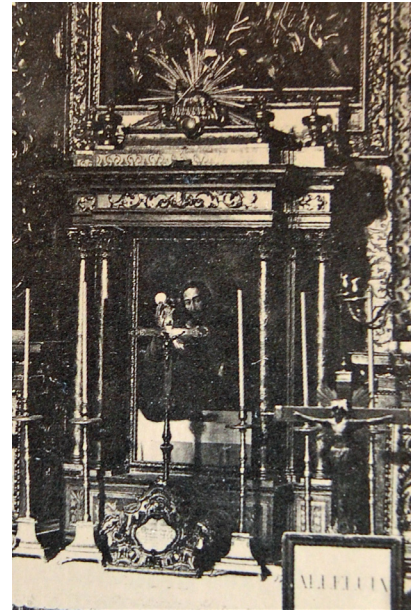
Imagen 33. Parte inferior de la columna, Sagrario.



Imagen 34. Cornisa acodillada ornamentada en su parte inferior.



Imagen 35. Parte superior florones y dentículos, bajo, moldura de ovos y lenguas.



Derecha. Imagen 36. Tabernáculo actual.

Arriba. Imagen 37. Parte inferior del Retablo, principios s. XX. Fotografía de Martínez Aloy.

“con los frisos de dicha cornisa ha de partir vnos modillones de salas a sus puestos haciendo vn semicírculo en la puerta del sagrario que le guarnesca la guarnición de talla de dicho sagrario”

El tabernáculo iría rematado en su parte superior por un **frontispicio**⁷¹ con una **tarja** y un tambanillo. Se incorporarían dos niños sosteniendo uno espigas y otro un racimo presumiblemente de vid, enmarcándose un conjunto de elementos simbólicos del sacramento de la Eucaristía.

El frontispicio habitualmente presenta forma triangular símbolo de la Santísima Trinidad. La incorporación de dos niños representa la pureza e inocencia, sujetando una espiga y un racimo de vid, iconográficamente atribuido al cuerpo de Cristo y al vino de la Eucaristía respectivamente. Para concluir añadirían **relampaguillos** que representan las gracias conferidas a los que adoran.

Paralelamente las paredes que quedan detrás del tabernáculo irían **recaladas**⁷² por lo cual se entiende la ejecución de burilados en la superficie a modo de revestimiento ornamental, produciendo un contraste lumínico entre el oro liso y el oro enfondado (Imagen 38).

71 Conocido también como frontón.

72 Recalar también se puede entender como ornamentar mediante acanaladuras.

“sobre dicho sagrario se ha de hazer vn remate con vn frontispicio cerrado con su tarja y tambanillo con dos niños sentados,⁷³ que el vno tenga vnas espigas y el otro vn razimo, y en el codillo de la cornisa haya de hazer vnos relampaguillos; assí mesmo, por detrás de las columnas, se han de hazer vnos recalados a las paredes y cortar las molduras de la cornisa”

Esta capitulación se hace indispensable para el conocer como fue el retablo en origen ya que el frontispicio y los niños no se conservan y subsistiendo el realce donde iban colocados.⁷⁴

A continuación se describe el espacio ubicado entre la parte inferior del nicho y la mesa de altar dedicado a guardar los globos u hotias. Su decoración estaba constituida por una tarja ornamentada con hojas y **cartones**⁷⁵ y rematada por un serafín, se conserva la superficie llana ornamentada con burilado y la moldura de hoja arpada que la circunda, el resto ha desaparecido.

“En la distancia que hay desde el asiento del viril⁷⁶ asta encima la mesa se ha de acomodar vna tarja con vn óvalo en medio que esté guarnecido con hoja arpada; (...) se ha de abrir en forma de puerta para poner los globos dentro; dicha tarja ha de tener vn zerafín por remate con lo restante de ella de hojas y cartones de buen relieve, haziendo vna vrna de ojas y cartelas que reciba todos los macizos del sagrario”

Prosigue con los elementos de sostén del cuerpo principal, colocados sobre el banco o *pedestal* constituidos por columnas con fuste salomónico cubierto de talla, con la inclusión de niños y pájaros como de las almas bienaventuradas y hojas de parra y racimos como símbolo de la Eucaristía (Imagen 39).

73 La expresión sentados indica la ubicación de las figuras, de ningún modo hace referencia a las posturas en la cual van colocados o acomodados.

74 Hasta los inicios de la Guerra Civil española se conservaba el frontispicio rematado por un cordero, el libro de los siete sellos y una lanza símbolo del martirio como imagen del sacrificio de Jesucristo crucificado, también conocido como “*Agnus Dei*” o Cordero de Dios.

75 Especie de adorno que imita las hojas anchas de algunas plantas. GONZÁLEZ ARNAO, V. *Diccionario de la Academia Española: Edición abreviada de la última hecha en Madrid en 1822*. Volumen I. [Versión online] París: Librería de Parmantier, 1836. También puede encontrarse referenciado como cartojo.

76 Sinónimo de Sagrario o Tabernáculo.



Imagen 38. Enfundado.



Imagen 39. Columna emparrada.



Imagen 40. Columna emparrada. Detalle niño y ave.



Imagen 41. Carcañol del arco con serafín, a su derecha florón redondo en el codillo.

Por otra parte, las **columnas inferiores** se atribuyen a las traseras o interiores y que no forman parte del conjunto principal.

“vij. Sobre dicho pedestral se han de hacer seis columnas salomónicas de orden compuesta; y dichas columnas han de estar todas revestidas de talla, haciendo en cada vna de ellas quatro pájaros y quatro niños”(Imagen 40).⁷⁷

Sigue con la hornacina principal, colocada en el centro del primer cuerpo adquiriendo importancia sobre la mazonería. La parte interior estaría envuelta por una moldura de hojas arpadas y la exterior por un **arco embocinado** o abocinado⁷⁸ compuesto por molduras talladas. Sobre sus **carcañoles**⁷⁹ se asientan dos serafines superpuestos en una ornamentación acodillada (Imagen 41) y en sus llanos, superficie situada en la parte exterior del codillo formando un ángulo de 90°, unos **florones redondos** con más diámetro y menos volumen para diferenciarlos de los florones⁸⁰ que rematan su centro (Imagen 42).

“viiiij. En medio de las seis columnas se ha de hazer vn nicho (...) haciendo por la parte de fuera vn arco embocinado”

“en los carcañoles de este arco dos serafines que el relieve de ellos no impida el subir y baxar el quadro (...) con vna guarnición acodillada, todo alrededor de hojas y cartojos, y acomodar en los llanos del codillo vnos florones redondos de buen relieve y cortar la moldura de dentro la guarnición de óvalos o hojas arpadas y hazer la tabla para poner el pinzel para subir y baxar”⁸¹

77 Conocidas como columnas “emparradas” derivan del estilo salomónico, el fuste se envuelve por un carácter naturalista compuesto por hojarascas, parras, etc. helicoidalmente. Podría denominarse columna retallada por el trabajo de talla que conlleva su ejecución. Son características del primer período del barroco donde el uso de la ornamentación vegetal se extiende por toda la mazonería alcanzando la máxima superficie posible.

78 Arco abozinado y en valenciano *arc abosinat* o *embossinat*, actualmente se puede conocer como *arc capialçat*. En arquitectura se define como aquel arco cuya luz aumenta gradualmente hacia uno de los parámetros a partir del opuesto. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII*. Valencia: Ayto. de Valencia, 2002.

79 Carcañol, calcañón, carcañón o enjunta. Hace referencia a la zona comprendida entre el extradós de un arco y la horizontal tangente a su punto más alto. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana op.cit.*

80 Volumen tallado en madera u otros materiales imitando una flor de grandes dimensiones a modo de remate.

81 La moldura de dentro referencia a la que queda en el interior del arco, en contacto con los florones acodillados. Cortar, se entiende como tallar o adornar, sin embargo, puede hacer referencia a preparar

Página siguiente. Imagen 42. Hornacina principal.



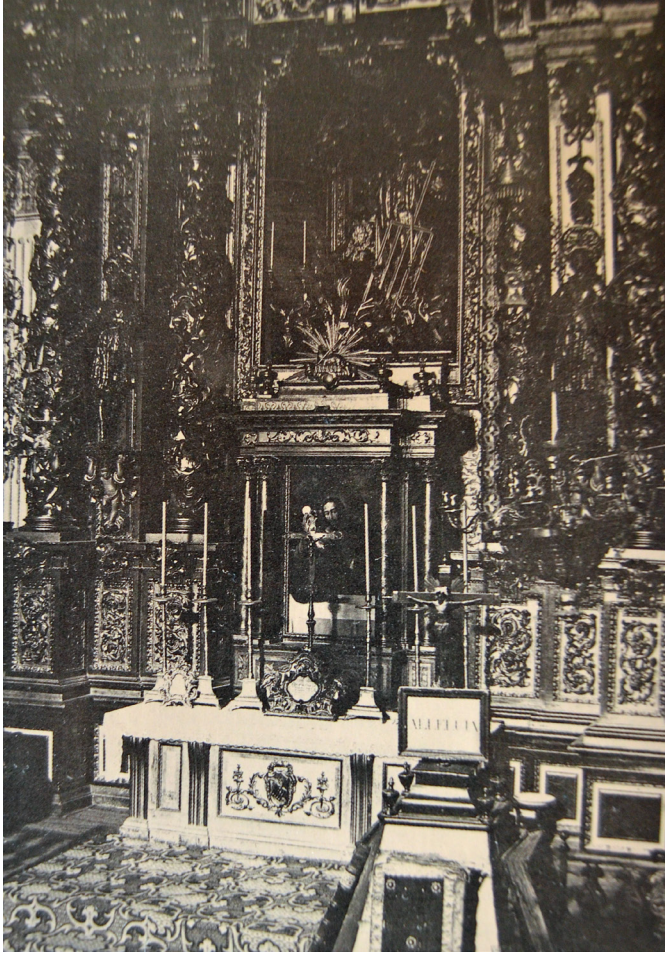


Imagen 43. Primer cuerpo del Retablo, principios s. XX. Fotografía de Martínez Aloy. Colección privada de José Huguet Chanzá.



Imagen 44. Litografía de Antonio Pascual y Abad. 28 x 21 cm. Realizado entre 1839 y 1832. Colección gráfica de la Biblioteca Nicolau Primitiu, Valencia.

Continúa con la talla principal y los diversos elementos anexos, indicando que las esculturas del retablo eran manufactura de Capuz. El San Lorenzo que preside la hornacina es una talla próxima al siglo XVII (imagen 42), de autor anónimo procedente del Convento franciscano de Calatayud, prácticamente derruido tras la contienda. A pesar de ello, a partir de una litografía del s.XIX se puede apreciar una composición similar a la descrita en el contrato, posiblemente inspirada en la desaparecida obra de Capuz (Imagen 43).⁸²

“y dentro de dicho Purgatorio, entre dichas almas y llamas, se ha de hazer vn señor San Lorenzo (...) en la mano izquierda ha de tener vn caliz (...) y en la mano drecha ha de tener vna alma de la mano como quien la entresaca de las otras (...) y al lado del Santo se han de hazer dos ángeles como pendientes el ayre ⁸³(...) han de ser a modo de mancebos⁸⁴ (...) teniendo el vno las parrillas y el otro la corona de laurel y la palma”

la tabla por su parte trasera ya que es por donde ha de correr el lienzo boca por te. El pinzel se incluiría dentro del conjunto de correajes y poleas ya que se le otorga la función de poder subir y bajar el lienzo.

82 Fotografía publicada en MARTINEZ ALOY, J. *Geografía general de Reino de Valencia*. Tomo I: Provincia de Valencia. Barcelona: Editor Alberto Martín, ca.1925. p.820. y CATALÁ GORGUES, M.A; VEGA BARBENA S. *Valencia 1900... op.cit.* p.49.

83 Dos ángeles sujetos a los laterales del nicho imitando su vuelo sobre San Lorenzo.

84 Ángeles de mayor edad y tamaño, generalmente adolescentes, revestidos con ropajes como túnicas recogidas sobre las rodillas.



Imagen 45. Puerta lateral del Retablo.



Imagen 46. Golpe de hojarasca.

San Lorenzo fue martirizado siendo asado en una parrilla sujeta por el primer ángel. El segundo, lleva una corona de laurel como metáfora de su nombre que etimológicamente proviene del latín *laurentus*, laureado, además de una palma como símbolo del martirio.⁸⁵

Se establece que la hornacina debe de ser accesible mediante una puerta en ambos laterales, la escalera se armaría en la trasera del retablo, actualmente aún conservada⁸⁶ (Imagen 45).

“el purgatorio se disponga (...) vna puertecilla que se ha de hazer en vno de los lados del nicho con su escalera para subir y baxar”

Prosigue con la construcción de la cornisa principal situada sobre el entablamento guardando todos **los plomos**⁸⁷ y **resaltes de la planta**,⁸⁸ respetando los elementos sustentantes y los sobresalientes.

Asimismo, hará un **rompimiento** a la altura de la *columna inferior*, entendida como la interior o más cercana al nicho, es decir que quebrará o finalizará en el momento que llegue a dicha columna y a la esquina o *codillo* que da paso a la ornamentación central, rematada en su centro por un niño *revestido*, envuelto o enrollado de hojas conformando una tarja o golpe de hojarasca⁸⁹ (Imagen 46).

85 En este sentido deriva también etimológicamente el nombre de Lorenzo del latín Laurentus, coronado en laurel. VORÁGINE de la, S. *La leyenda dorada. Fray José Manuel Macías* (trad.) Vol. I. Madrid: Alianza editorial, 1982. p. 461.

86 Es habitual en el período barroco encontrar hornacinas accesibles con el objetivo de realizar un mantenimiento a la imagen principal, limpiar el espacio o colocarle flores u otros elementos. Puede ser conocido también con el nombre de reverso practicable.

87 Puede guardar relación con la palabra valenciana al plom que significa verticalmente, por ello se asocia a respetar los elementos de sostén verticales de la estructura.

88 Puede ser mencionado en singular como resalt, ressalt o resal. Resalte de la cornisa por encima de las pilastras. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII*. Valencia: Ayto. de Valencia, 2002.

89 La palabra tarja posee múltiples significados entre ellos golpe puede derivar de ahí su relación con el golpe de hojarasca.



Imagen 47. Entablamento principal.

La cornisa deberá quedar **encarrerónada**⁹⁰ o alineada con la arquitectura de las calles (Imagen 47).

“xj. Ittem sobre dicho nicho y columnas se ha de fabricar vna cornisa (...) que guarde todos los plomos y resaltes de la planta, haziendo vn rompimiento al plomo de la columna inferior que entre asta el codillo de la guarnición, haziendo en el medio de este codillo vna tarja con vn niño revestido de hojas y cartones y frutero (...) y dicha cornisa ha de estar encarrerónada buscando los mismos entrecalles que busca la planta”

Paralelamente se colocarían dos niños con açotes y vñas de hierro, armas del martirio, hoy día desaparecidos.

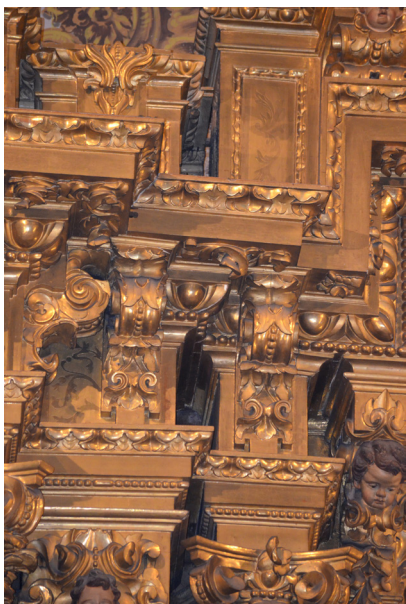


Imagen 48. Ménsulas.

“xij. A las esquinas del codillo se han de assentar dos niños (...) han de tener el vno vnos açotes y el otro vñas de hyerro que son instrumentos del martyrio de señor de San Lorenço.”

Prosigue con la construcción de **ménsulas**⁹¹ sobre los *resaltes de las columnas* referidos como friso o zona a resaltar por su espacio llano. Se construirán en las caras frontales y laterales mentado como **cortando las bueltas del friso** (Imagen 48).

“xij. Ittem: En los resaltes de la columna principal se han de hazer dos tarjas de buena talla y relieve (...) en las caras fronteras y las dos que cupieren cortando las bueltas⁹² del friso (...) se han de cortar todas las molduras, como es hoja arpada, óvalos, granos de rosario, hoja arpada en el alquitrave⁹³ será y granos de rosario en el mesmo alquitrave; y debaxo la jasenada⁹⁴ de la corona se han de poner vnos florones de a medio palmo que tengan buen colgante.”

90 Podría derivar de la palabra valenciana *carrer* que significa calle, y signifique alineada con las otras calles o distribuida en relación a las mismas. En castellano se conoce como encallejonar.

91 En este epígrafe se muestra la ambigüedad con la que usan la palabra *tarja* ya que en este caso se refiere como ménsulas pero en casos anteriores se le atribuye un significado más cercano a cartela o tarjeta.

92 En documentos valencianos puede referirse también a una bóveda, utilizándose *volta* o *bolta*.

93 Parte inferior del entablamento que se apoya directamente sobre las columnas.

94 La palabra *jasenada* puede derivar del vocablo valenciano *jässena* o *jässera*, conocida en castellano como jácena. En arquitectura se entiende como viga horizontal que sirve de soporte para otros elementos estructurales lo que podría aplicarse al retablo como la parte inferior de la cornisa, ya que ésta sustenta de manera directa el segundo cuerpo y ático.

En los *buelos* o voladizos de la cornisa habrán niños con **bandillas**,⁹⁵ análogo de cuerda o hilo, sujetando frutas, al parecer granadas, como símbolo de la Resurrección y castidad (Imagen 49). No hay indicios de su colocación quizás porque se haya perdido con el tiempo o cabe la posibilidad de que nunca se colocasen.

“xij. Ittem: En los buelos de dicha cornisa tenga obligación de asentar dos niños que tengan en las manos vna bandilla de donde se deprenda vn colgante”

El entablamento es la arquitectura voladiza más importante del retablo por ello se le otorgan múltiples y variados elementos, sin embargo, cumple una segunda función de sostener el segundo cuerpo y remate.

“xv. Ittem: Sobre dicha cornisa se ha de hazer un rebanco⁹⁶ guarnecido de faxas, junquillo y cornisa con vnos tambanillos en todas las fronteras”

En el segundo cuerpo se sitúa un nicho custodiado por la escultura de la Inmaculada Concepción, hoy día sustituido por un lienzo de la misma advocación de autor desconocido.⁹⁷

La composición se bordearía con una moldura de hojas arpadas finalizando con dos **bueltas** o dos escalones en la parte superior (Imagen 50).

“xvj. Ittem: Sobre dicho rebanco se ha de fabricar vn segundo cuerpo que se componga de vn nicho (...) con la imagen de la Concepción de Nuestra Señora de escultura (...) alrededor de dicho nicho se ha de hazer vna guarnición de tarjas (...) guarneciéndole por dentro de vna goleta cortada de hojas arpadas; y en los codillos de dicha guarnición se han de hazer dos bueltas de talla de buen relieve según traza”

95 Puede ser referenciado como colgantillos o sarta de frutos. LÓPEZ AÑÓN, E. M^a. *Arte religioso en el arciprestazgo de Nemanco (A coruña): Siglos XVII-XX. Arte mueble*. Tesis doctoral. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2007. p. 147.

96 Recibe este nombre por cumplir la función de un banco o prebela sobre el segundo cuerpo del retablo, al encontrarse con un segundo banco en la mazonería lo denominan rebanco.

97 Se presume que fuese el mismo que pintó el Salvador Eucarístico: Rafael Coloma Berenguer, ya que se tiene constancia que pintó ocho lienzos de gran formato para los muros de acceso a la Capilla de la Comunión de la propia Iglesia de San Lorenzo, desaparecidos entre 1936-39. BAYARRI HURTADO, J. M^a. *Diario de Valencia*, 15 de junio de 1928, p. 3.



Imagen 49. Bandilla cuerpo principal.



Imagen 50. Ático.



Imagen 51. Pedestales laterales segundo cuerpo.



Imagen 52. Beato Nicolás Factor y San Luis Obispo, de Jose María Ponsoda Bravo.



Continúa con los pedestales incorporados a ambos laterales del nicho denominados **pilastrones**, ornamentados acorde con el resto de la obra.

Finalmente colocarían dos a cada lado, presuponiendo que en uno iría el niño con cartel y en el otro se colocarían posteriormente los padres de la Virgen⁹⁸ (Imagen 51).

“xvij: A los lados del nicho se han de hazer quatro colunas salomónicas (...) y a la parte de afuera se han de hazer dos pilastrones, vno a cada lado, haziendo una tarjeta o cartela (...) y assí mesmo, asentar sobre dicha cartela vn muchacho revestido de hojas y cartones que reciban el vuelo de la cornisa, teniendo en la mano vna bandilla con vn colgante de frutas y hojas (...) y al lado de dicho pilastrón se ha executar vn remembrete⁹⁹ de dos dedos de ancho con sus molduras de basa y simasio; y de dicho remembrete se ha de estender vn cartelón a modo de pulsera de buena proporción y que sea de buena talla”

Las pilastras del cuerpo principal las presidian San Vicente Ferrer y San Vicente mártir, obras de Capuz, y actualmente sustituidas por San Luis Obispo y el Beato Nicolás Factor. El pedestal sería una ménsula, y sobre ésta, un desaparecido niño atlante insinuando la sujeción de los elementos arquitectónicos (Imagen 52).

“xviij. Al plomo de las columnas principales, sobre el rebanco, se han de hazer dos figuras de San Vicente Ferrer y San Vicente Martyr (...) se ha de hazer vn niño a cada lado, de cinco palmos de alto, con vnas cornucopias¹⁰⁰ de flores en las manos con sus alas y bandillas”

98 Se tiene constancia que durante un tiempo Santa Ana y San Joaquín presidieron los lados del ático, sin embargo, no se ha encontrado constancia escrita o fotográfica de ello.

99 Línea o reglón, análogo al remembrete que antaño tenían las cartas para poner los nombres del remitente por su semejanza formal.

100 Referenciado en algunos casos como cuerno de la abundancia, se trata de un cuerno repleto de flores y frutas como símbolo de la abundancia.



Imagen 53. Frontón del ático.



Imagen 54. Cornisa del remate.

Prosigue con un segundo entablamento de menores dimensiones situado sobre el segundo cuerpo dando paso al remate, parte más elevada del retablo. Presenta un frontispicio cerrado o frontón curvo partido, presidido centralmente por una tarja coronada por un Padre Eterno (Imagen 53). Los niños o fruteros que presiden el rebanco actualmente no aparecen.

“xviiiij. Ittem: Sobre dichas columnas y nicho se ha de hazer vna cornisa (...) haziendo vn tambanillo donde remata la tarja grande del remate; en medio de esta tarja se ha de hazer vn Padre Eterno de medio cuerpo entre vnas nubes de buen relieve, adornando la tarja de hojas y cartones por encima de las molduras del frontispicio cerrado (...) saliendo vnos colgantes de la tarja al rebanco y sentar dos niños, vno a cada lado, que sustenten dichos colgantes con unas bandillas; y en el rebanco más alto se han de hazer dos fruterías por remate”

La cornisa adquiere mayor amplitud en su superficie interior o **plafón**¹⁰¹ para dar cabida a unos florones en relieve (Imagen 54).

“xx. Ittem: La cornisa del remate ha de pasar de plafón el resalte de la coluna inferior, acomodando por la parte de abajo vnos florones de buen colgante, esto es, para que el frontispicio se ensanche más de abajo, haziendo algunas bueltas de friso donde cupieren”

El entablamento superior se engalanará con un paloma símbolo del Espíritu Santo, actualmente sin relampaguillos.

“xxj. Ittem: Ensima del tambanillo de la guarnición, donde muestra la traza vn frutero, se ha de hazer un óvalo pequeño; y en medio (...) vn Espíritu Santo de relieve entero con sus rayos esparcidos.”

Una vez finalizadas las capitulaciones de los diversos elementos y cuerpos constituyentes del retablo se da paso a estipulaciones y obligaciones del artista.

El *mestre escultor* debe cerciorar las medidas del presbiterio antes de comenzar la pieza, indicando cómo repartir las medidas para que la arquitectura quede proporcionada.

¹⁰¹ También plafón. Superficie interior de un techo plano, es decir, que separa dos pisos. ARROYO FERNÁNDEZ, M.D. *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Aldebarán Ediciones, 1997.

“xxiiij. Ittem: Antes de poner mano en el retablo, tome el maestro la medida del puesto sacando el nivel del pavimento del presbyterio, por si acaso fuere más o menos, y que si pasasse de los cinquenta siete palmos, aquello que pasare que se lo dé de más mon-tea¹⁰² al frontispicio de arriba y, si no llegare, que lo reparta en cada pieza de por sí.”

El retablo debe de ser de madera castellana de pino melis,¹⁰³ unicamente duramen. Utilizando todos los materiales necesarios como **frontizas** o bisagras,¹⁰⁴ **cerrajas**¹⁰⁵ o cerraduras, entre otros, puntualizando además los períodos de entrega y sus condiciones.

“la madera de dicho retablo, y ha de ser castellana de melis sin que haya rastro de albenque,¹⁰⁶ y tenga obligación de poner todo el hierro que fuere necesario, como son frontizas, cerrajas, torno, contrapesos, cuerdas y todos los adherentes¹⁰⁷ necesarios para que todo quede perfeto; y tenga obligación de darle acabado y colocado para el día vltimo de julio primer viniente de mil seiscientos ochenta y cuatro, assí la escultura como el retablo, y si no le habrá colocado y a dicho día caiga cada vn día que retardare en pena de diez libras pagadoras del precio de dicho retablo; y caso que no baste de propios, rato pacto manente”¹⁰⁸

Corría a cargo del artífice el pago de las trazas, las presentes capitulaciones y el notario que certificaba las mismas.

“xxvj. Ittem: Ha de dar el maestro fiadores competentes a gusto de los señores eletos quantas vezes les pidieren; y assí mesmo, ha de pagar treinta escudos por la traza y capítulos y el salario del auto de libramiento¹⁰⁹ y fianças por entero”

“xxxj. Ittem. La paga de la traza y capítulos y alarifes de autos¹¹⁰ ha de correr por mano del fabriquero”

Se ultiman detalles como las gradas colocadas en el pedestal del Santo titular. Durante el Barroco proliferó la costumbre de colocar bajo la imagen escaleras o gradas guarnecidas con cirios, relicarios y demás elementos (Imagen 55).¹¹¹

102 La descripción, ó planta de alguna obra, dibuxando el cuerpo de la fábrica con sus alturas. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española. Tomo IV. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1734

103 Frecuentemente hace referencia a la madera de buena calidad, sin concretar ninguna especie de pino, a pesar de ello, podrían referirse al *Pinus Sylvestris* por ser el más habitual geográficamente.

104 Se puede encontrar referenciado como alguaza o gozne, y en valenciano como *frontisa*. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII*. Valencia: Ayto. de Valencia, 2002. BAÑO MARTÍNEZ del, F. *La sacristía catedralicia en la edad moderna: Teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. p.77.

105 En el *Diccionario de autoridades* (Tomo II. Madrid: Imprenta de Fco. Del Hierro, 1729) señala cerraja como “lo mismo que de cerradura de puerta” y de ésta última dice “plancha de hierro, ú otro metal sobre la qual se afianzan diferentes piezas que sirven para que entrando la llave, mueva el pestillo á una, ó á otra parte para cerrar, ó abrir la puerta, el cofre, &c.” También puede hallarse como *serraja*.

106 En este caso hace referencia a la albura o albreco de la madera, parte joven, menos densa e higroscópica que el duramen por ello es más inestable y propicia al ataque de insectos xilófagos. Mientras que la madera de duramen o meliz se encuentra en la parte interna del tronco, formada por células muertas compactadas cumpliendo la función de sostén del árbol, resultando una madera dura y resistente con menores posibilidades de ser atacada. GÓMEZ URDANÉZ, C. *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. Tomo I. Zaragoza: Edita Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987. p. 94.

107 Adherentes, haciendo referencia a adhesivos o colas.

108 Permanece el acuerdo ratificado.

109 Cantidad económica que se le otorga a un notario por la escritura de las capitulaciones y la ratificación de las mismas.

110 Arquitecto o maestro de obra. *Diccionario de la lengua española*. Tomo I. Vigésima edición. Madrid: Real Academia Española, 1984.

111 Imágenes extraídas de ORTÍ MAYOR, V. J. *Fiestas centenarias con que la insignie, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9. de Octubre de 1738. La quinta centuria de su Christiana Conquista*. Colección 9 d'octubre, nº16. Valencia: Excmo. Ayto. de Valencia, 2008. p.103 y 182 respectivamente.

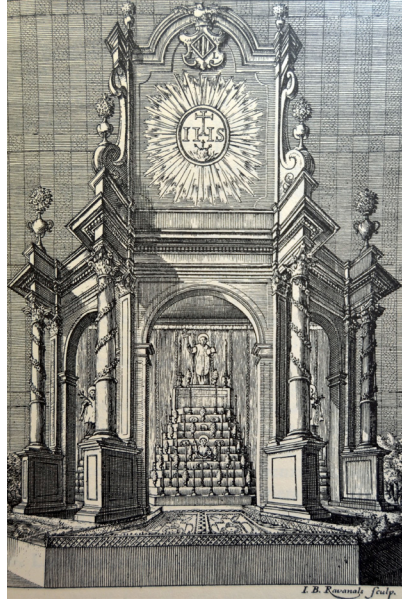


Imagen 55. Altar del Convento de Santo Domingo y Altar de los Padres de la Casa Profesa, Valencia. Retablos instalados en las calles de Valencia en conmemoración del 9 de octubre de 1738.

En la actualidad no se conservan apenas ejemplos, destacando el retablo mayor de Llutxent.

“xxviiij. Ittem: Se han de hacer vnas gradas o bancos, para la peaña del altar y ensima el altar, para subir Nuestro Señor al Monumento con sus molduras alrededor, que estén curiosas”

Se concerta el tipo de iluminación a emplear.

“xxjx. Ittem: Se han de hacer seis blandones¹¹² bien executados, que puedan sustentar cirial de tres libras, para ensima de la mesa donde estará el Purgatorio (...)”

Finaliza concretando la forma de pago estipulando la aportación económica por los meses de contratación. Por otra parte, en el caso de haber subcontratados como en el caso de un escultor, éste percibiría su paga a cargo de las mensualidades del propio artífice.

“xxxvj. Ittem: Pagará la Parochia el precio del retablo en esta forma: Cien libras de entrada y la demás cantidad (menos ciento y cinquenta libras, que se han de pagar acabado y colocado ya el retablo, visto y examinado) por meses quanto cupiere en cada vno de los diez peremptorios , asta julio inclusive, del año primero viniente mil seiscientos ochenta y quatro”

“que si el maestro a quien se librare el retablo no ha de hazer las imágenes de escultura (...) la cantidad o precio que importare dicha escultura la ha de cobrar el maestro escultor por meses del fabriquero de la illustre Parochia, rebaxando y deduciendo dicha cantidad de la que cupiere al maestro del retablo en cada mes”

112 Candelabros o candeleros, en valenciano *brandons*.

Tras el análisis del contrato de fabrica para el retablo de San Lorenzo no solo se han podido establecer y acotar términos hasta hoy desconocidos si no que toda esta documentación y prospección de elementos tanto arquitectónicos como ornamentales pueden ser extrapolados, y por lo tanto, aplicados a la lectura e investigación de otras contrataciones ayudando a su aplicabilidad como en los casos siguientes extraídos de documentación de la misma época donde sería totalmente reconocible su significado dentro del contexto:

“el bosel a de hir cortado de óvalos, la goleta de la corona de la cornisa cortada de ojas”¹¹³

“arrimado a los arcos ha de haver unas guarniciones de ojas arpadas y han de subir hasta arriba asiendo juego al florón”¹¹⁴

“y sobre los dos cartelones haya de hazer dos Angeles sentados, con ynsignias de espigas y hubas y en medio del cuerpo ha de hazer un nicho o carcaronado con pilastras y cornisa”¹¹⁵

“Deviendo hacer una tarxa en forma de sacra”¹¹⁶

“fent un banquet o soculo damunt la cornisa principal per a que millor es vecha la figura que posaran”¹¹⁷

Se encuentran gran número de palabras que forman parte del lenguaje popular valenciano difícilmente aplicables a contrataciones efectuadas fuera del Reino de Valencia, sin embargo, se ha estudiado un gran número de aceptaciones que se pueden encontrar habitualmente en escritos de la época y poseen significado común. La designación y caracterización de cada una de ellas sirve para comprender mejor otros retablos donde había elementos desconocidos y que la conservación del retablo de San Lorenzo ha ayudado a esclarecer.

En la página siguiente se adjunta una imagen donde se indican los elementos principales del retablo de San Lorenzo, las zonas referenciadas son comunes a todos los retablos, por lo tanto, sería aplicable a cualquier obra.

Para concluir, el análisis del contrato puede ayudar a comprender como era en origen, discriminando las zonas faltantes que actualmente no aparecen o han sido modificados por causas diversas, en contraposición, a los elementos añadidos con posterioridad los cuales no se encuentran referenciados en las capitulaciones.

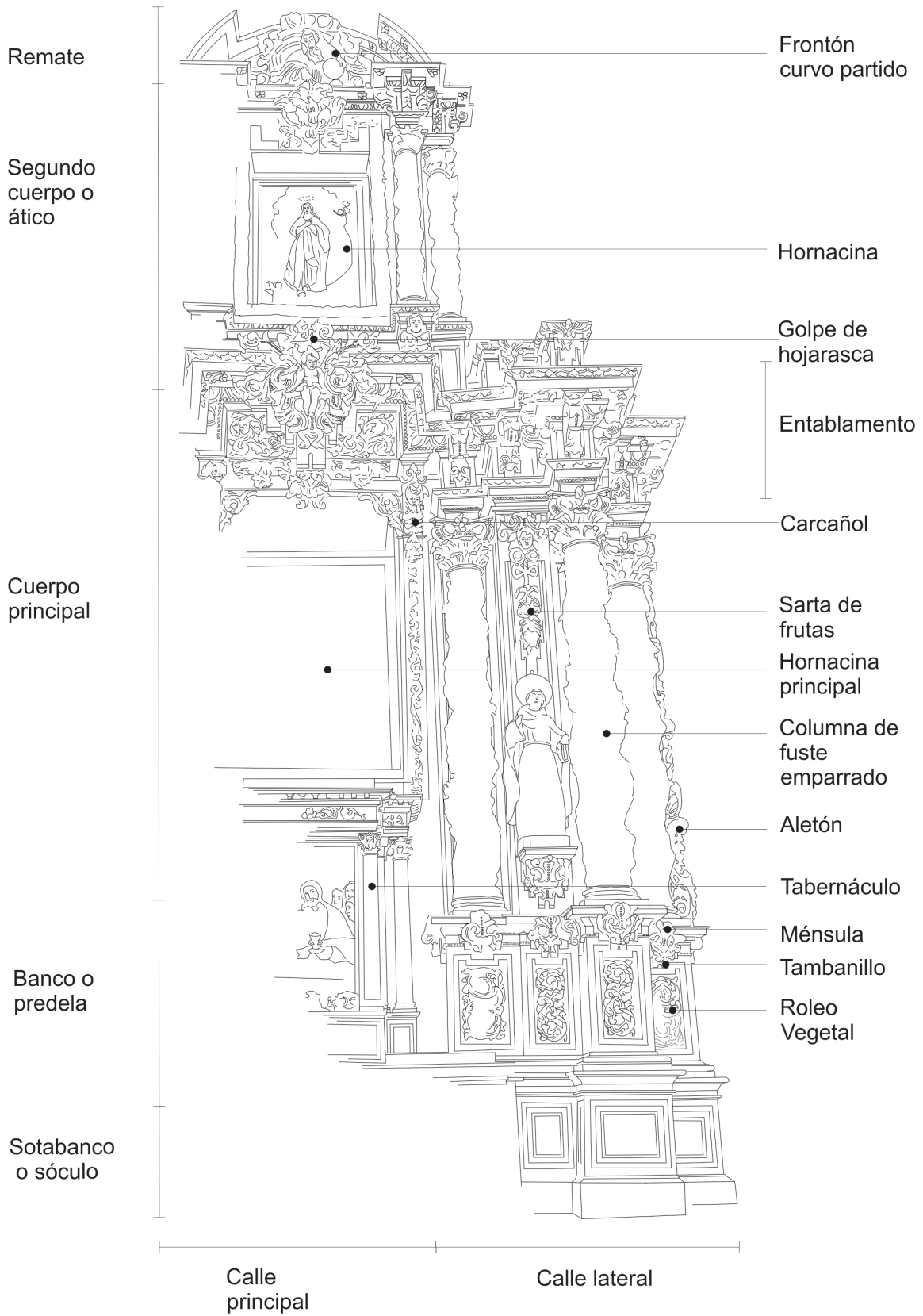
113 *Capítulos con los quales de ha de hazer el retablo para el altar mayor de la Yglesia Parroquial de la SS. Justa y Rufina de esta ciudad de Orihuela, hechos por Antonio Caro maestro de escultura y de orden de los Sres. electos de dicha Parroquia, 1686. VIDAL BERNABÉ, I. Retablos alicantinos del barroco: 1600-1780. Alicante: Universidad de Alicante, 1990. p. 233.*

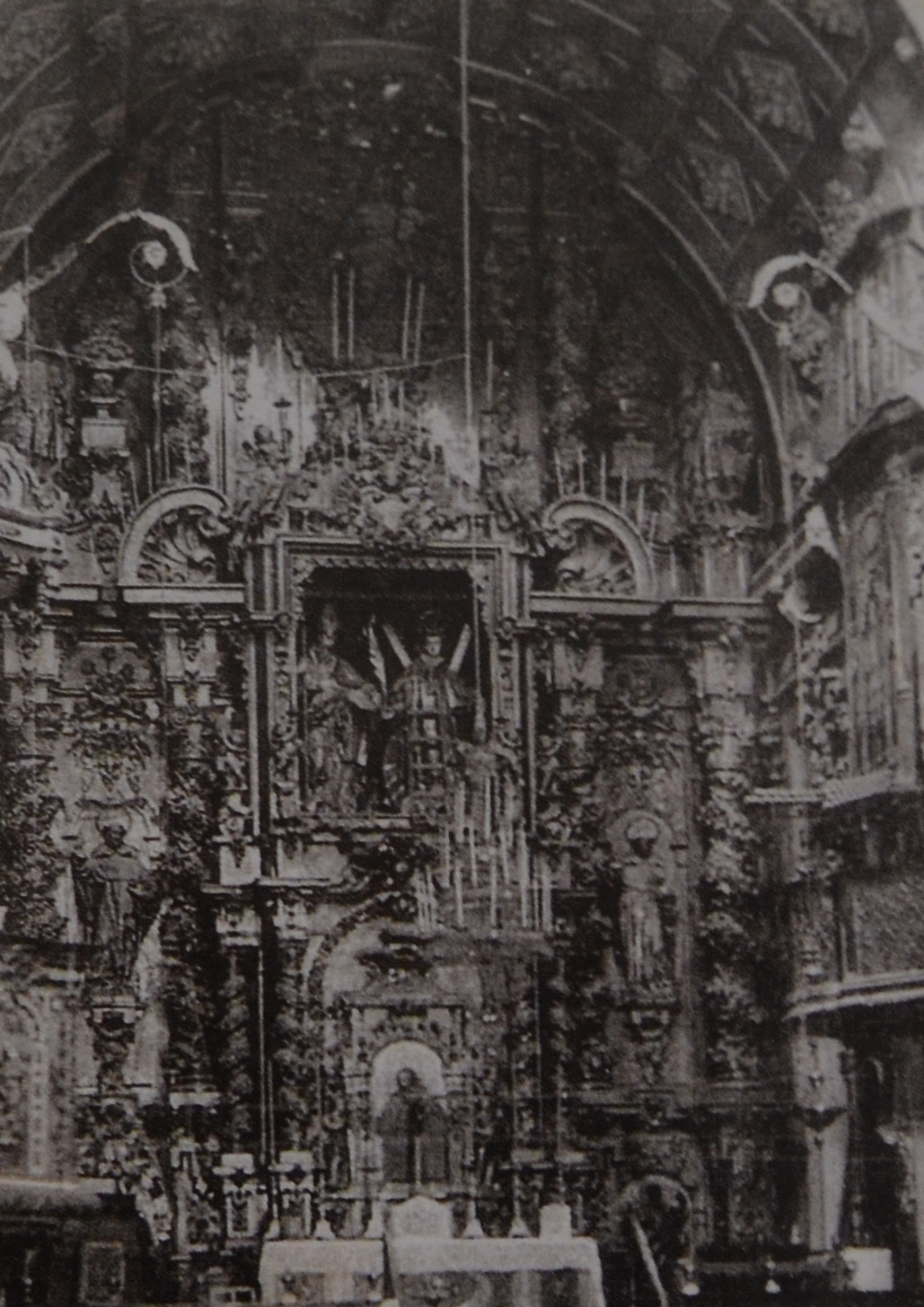
114 *Capítulos de la forma como se a de hacer la obra de madera de la Capilla y Sagrario de la Santa Yglesia Cathedral de esta lltre. y muy Leal Ciudad de Orihuela, 1690. VIDAL BERNABÉ, I: Retablos alicantinos...op. cit. p. 234.*

115 *Conzesión de la obra del retablo de la capilla de los Santos de la piedra a Jayme Molins escultor de Valencia por 260 L, 3 de octubre de 1760. A.R.V: nº de protocolo: 12460. Notario: Marcos Aparicio.*

116 *Conzesión de la obra del retablo de la capilla de los Santos de la piedra... op.cit.*

117 *Capitulaciones para la Iglesia de S. Andrés, 1608. A.P.P.V: Signatura: 14502. Notario: Hieroni Ferri.*





5.3. Retablo de San Valero y San Vicente, Valencia

FICHA DESCRIPTIVA

Nombre de la pieza: Retablo del altar mayor de San Valero Obispo y San Vicente.

Ubicación: Iglesia Parroquial de San Valero Obispo y San Vicente Mártir, antigua Iglesia parroquial de Ruzafa, Valencia. Plaza del Barón de Cortés nº 20, 46006, Valencia.

Autor: José Cuevas (¿? - Valencia, 1708).

Esculturas: José Cuevas, todas desaparecidas a excepción de un pequeño ángel.

Traza: Juan Pérez Castiel (Cascañe, Navarra, 1650 - Valencia, 1707).

Cronología: El original de 1699-1701. El actual es de postguerra.

Estilo: El retablo de San Valero y San Vicente se sitúa estilísticamente en el segundo período del barroco valenciano (1700-1750), siguiendo las líneas de la etapa anterior con el uso de columnas salomónicas emparradas y la inclusión de una rica ornamentación compuesta por tarjas, elementos vegetales y ángeles.

Sin embargo, se limita el movimiento de la planta incorporando entablamentos de menores dimensiones y usando quiebros más acusados derivando en una planta de sutil movimiento donde la supremacía la otorga la decoración y los diversos elementos que guarnecen la mazonería.

DESCRIPCIÓN

La obra conservada deriva de la producción de postguerra, el retablo primigenio fue totalmente destruido, exceptuando un pequeño niño aparecido décadas después de manera anónima en el templo.

El antiguo retablo estaba compuesto por dos cuerpos de grandes dimensiones instalados sobre un banco y *sotabanco*.

La calle central acogía en su parte inferior un tabernáculo flanqueado por cuatro columnas salomónicas emparradas. Encima se situaría una hornacina central con las figuras de San Valero y San Vicente Mártir para finalizar en el segundo cuerpo con una Virgen entronizada, rematado por un frontón curvo partido.

La arquitectura empleada evoca directamente al segundo período del barroco, observándose una clara evolución de las formas con el uso entablamento escalonado y quebramientos más profusos. No obstante seguía la tendencia valenciana de las columnas emparradas y tarjas en las caras laterales y frontales de los frisos.

Por último, presentaba una estructura autoportante reforzada en su parte anterior por diversos elementos de sujeción, además de poseer sendas puertas en los laterales para poder acceder a la trasera y al interior de la hornacina.

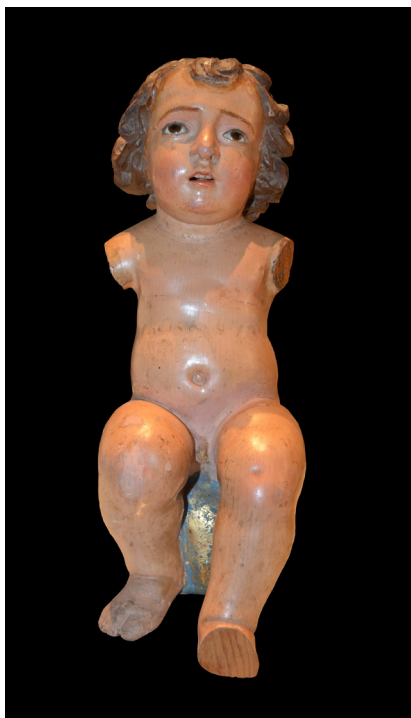


Imagen 56. Fragmento de un ángel procedente del antiguo retablo de San Valero y San Vicente, Valencia.



Imagen 57. Detalle del rostro de la escultura.

AUTORÍA

Concerniente a la vida y obra de Jusepe Cuevas hay escasas referencias documentales y biográficas, aunque debió ser un artífice prolífico y con numerosos encargos de importancia ya que se le ve referenciado en diferentes Iglesias de suma importancia en la Valencia barroca.

En las obras de Cuevas se aprecian reminiscencias del estilo de Leonardo Julio Capuz, a su vez seguidor de Churriguera, mediante la utilización de fustes emparrados y un protagonismo absoluto de la ornamentación.

Por medio del estudio de diversos archivos y depósitos documentales se conoce que en 1693 realizó una urna para la cofradía de la *Mare de Déu de la Seu*, dorada por Cristóbal Campos.

Entre 1698 y 1702 a consecuencia de las obras efectuadas en la iglesia de Santos Juanes de Valencia, se le encomendaron las diferentes Capillas laterales, interviniendo el escultor Felipe Coral en la ornamentación e imaginería y el dorador Pedro Campos.

Consta que en 1697 fue fiador del tallista Vicent Rovira en el retablo de la Capilla de San Pedro ubicado en la Catedral de Valencia, llevada a cabo por las reformas efectuadas debido a la creciente tendencia barroquista.

En 1699 realizó el retablo de la Capilla de la Concepción en la Parroquia de San Nicolás por el precio de 150 libras. Este mismo año firmaría las capitulaciones para el retablo del altar mayor de la Iglesia Parroquial de San Valero y San Vicente Mártir, contrato que será analizado en la presente investigación¹¹⁸ (Imagen 56-57).

De nuevo en la Catedral de Valencia se le confió la construcción de un blandón de madera por lo que recibiría 7 libras y 14 sueldos en 1701, modelo que posteriormente fabricaría Gaspar León.¹¹⁹

118 El contrato manuscrito por el notario Manuel Molner se conserva en A.R.V: Protocolo nº 4253, a fecha del 20 de marzo de 1699, Valencia.

119 PINGARRÓN, F. *El retablo mayor de la Iglesia Parroquial de San Valero y San Vicente en Ruzafa*. Archivo de Arte Valenciano, 1994, núm. 75. Nota 4. p. 61-62.

Lo último que se tiene constancia escrita sobre el célebre artista es su testamento manuscrito en noviembre de 1708, donde lega todos sus bienes y elige a su hermano Domingo Cuevas, también escultor y retablista, como albacea.

CONTRATACIÓN

Siguiendo un orden, inicia con un breve epígrafe donde se advierte que la ejecución del retablo debe ser fidedigna a las trazas planteadas y consecutivamente inicia con la construcción del banco o **pedestal superior** definición acotada para diferenciarlo del sotabanco o *soculo*.

Se detalla como un cuerpo **alchitrabado**, es decir, compuesto por un arquitrabe, un friso y coronado por cornisa, abarcando su largarí, *corra toda la pedestralada*. Tanto la cornisa como el **pedestal**, esta vez alusivo al basamento del banco, irán ornamentados con diversos recursos estéticos.

“hazer el pedestal superior, que es el que corresponde al piso de las Columnas superiores (...) alchitrabado guarneciendo la moldura todos los codillos (...) ha de tener vna cornisa que corone y corra toda la pedestralada hasta llegar a tope con el paredón del tabernaculo, haziendo sus codillos ó rompimientos entre los entrecolumnios,¹²⁰ guarneciendo dicha cornisa y pedestal con todos los bocelos, ficeroles,¹²¹ medias cañas¹²² y plintos (...) adornando dicho Pedestal con tarjas, tambanillos, recalados, y que todo el adorno que demuestra por fachada le ha de tener por perfil”

Especifica detalles a nivel estructural, indicando las medidas y espesor del tablón junto la metodología de ensamblaje del **cubo**, alegoría de la forma rectangular del banco, realizándose mediante espigas y travesaños de forma que no se vea la testa de la madera.



Imagen 58. Retablo nuevo. Parte izquierda banco.



Imagen 59. Retablo nuevo. Parte derecha banco.

120 Espacio que hay entre dos columnas. Actualmente se conoce como intercolumnio.

121 También *fuserol*, *fiserol* o *fuselón*; en castellano fusarola. Moldura en forma de anillo o elemento decorativo en forma de huso que alterna con los denticulos y ovos del friso. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII*. Valencia: Ayto. de Valencia, 2002

122 Moldura cóncava de sección semicircular.



Imagen 60. Retablo nuevo. Columnas emparradas.

“ha de ser su armason del tablón del quarto de palmo,¹²³ y que las boladas del pedestral y corona donde se hacen fuertes¹²⁴ los cubos de dicho pedestral han de ser ensambladas, que vengan á la veta de la madera de modo que no se vea ninguna testa; advirtiéndole que no ha de ser guarnecida si [no] con espigas, viéndose las tiradas assi por baxo como por los frentes de arriba, con barrotes para fortificación de dicho pedestral, sin quitarle á la frente de la Corona la frente que demuestra la dicha Corona del Pedrestral”

Continúa con la ejecución de las columnas emparradas del primer cuerpo transmitidas directamente del buen hacer de Capuz. Estas se caracterizan por la reducción proporcional de las hélices salomónicas para evitar un resultado regular. En las columnas originales se puede observar una parte central con un enroscamiento de mayor cuerpo y grandaria, mientras que avanzando hacia sus extremos el espesor disminuye notablemente (Imagen 61).

“hazer quatro columnas (...) vestidas dichas columnas de cogollos y flores (...) no han de estar reparitadas sus bueltas salomónicas (...) iguales, si [no] que han de estar disminuidas con porcion mayor y menor en las partes que le toca según las reglas de buena arquitectura (...) y que dichas columnas hayan de ser de de vna pieza conforme están armadas las del Retablo mayor de Torrente”

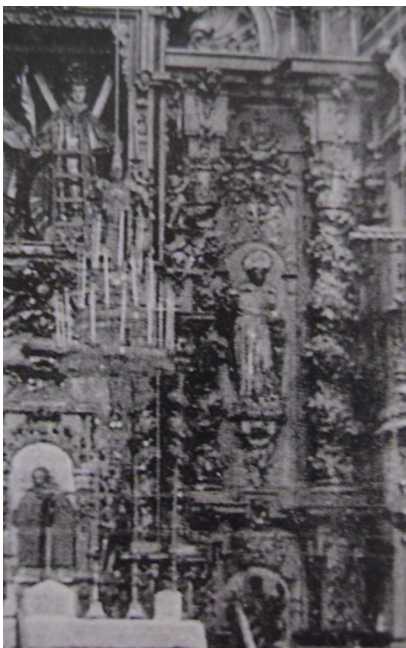


Imagen 61. Retablo antiguo. Columnas salomónicas emparradas.

Las columnas emparradas se acompañarán de pilastras ensambladas o **apeynasadas**¹²⁵ y en los **entrecolumnios**¹²⁶ se simularán dos nichos mediante **rebrancas**¹²⁷ y elementos labrados compuestos por fruteros y serafines de cuerpo entero y no solo la cabeza como indica el contrato (Imagen 62).

123 Un cuarto de palmo equivaldría a cinco centímetros aproximadamente, ya que la totalidad del palmo oscila a veintiún centímetros.

124 La superior y la inferior son zonas más fuertes porque se ven reforzadas por la madera adyacente que conformará el arquitrabe y cornisa.

125 Proviene del verbo apeinazar, cuyo significado es ensamblar con peñazos. Los peñazos son listones que en un lado tienen tallada una cola de milano y ésta se introduce en una ranura practicada en la madera a la cual se quiere unir. NUTSCH, W. *Tecnología de la madera y del mueble*. Company Bueno, J. (trad.) Barcelona: Editorial Reverté, 1996. p. 335

126 Actualmente se conoce como intercolumnios.

127 Cada una de las dos piezas verticales que sustentan el arco superior. Es más común encontrarlo referenciado como jamba, en valenciano indistintamente se puede llamar brancal, branca o muntant. SALVÀ LARA, J. *Diccionari de les arts: arquitectura, escultura i pintura*. Illes Balears: Universitat de les Illes Balears, 2002. p.56.



Imagen 62. Retablo nuevo. Intercolumnios izquierdo y derecho respectivamente.

Mostrarán sus **plomadas**¹²⁸ con las puertas del trasagrario, y en esta línea vertical se colocará un topetón o ménsula sujetando las imágenes. En su parte inferior correría una basa o **vaza** de la mitad de tamaño que en las columnas principales.

“iij. Item: que en dicho primer cuerpo se hayan de hazer quatro pilastras de á siete partes del modulo (...). Advirtiendo que en el samblaje de las pilastras hayan de ser apeynasadas, encajando el tablero en sus encajes sin clavo ninguno á uso de Castilla”

“v. Item: (...) hazer dos entrecolumnios con sus rebrancas y sentidos de ninchos (...) corriendo por la parte inferior una media vaza que guarnesca todas las rebrancas y paredones hasta llegar á tope del tabernaculo. Y que los resaltes de las brancas del enjacenado demuestren sus macizos o plomadas sobre las brancas de las puertas del trasagrario, de donde se formarán dos topetones vestidos de talla de buen relieve, los cuales harán cargamiento para la colocación de los santos. (...) Assimesmo se hayan de hazer dos rebrancas ó topetones vestidos de talla y fruteros, de buen relieve, con dos cabeças de serafines”

Sobre este primer cuerpo se situará el entablamento, ornamentado en su longitud tanto por resaltes de las columnas como por los lisos de los paredones con molduras, ficeroles, modillones y esculturas.

128 Verticalidad frente otro objeto, para que ambos queden alineados o centrados.



Imagen 63. Retablo nuevo. Entablamiento.

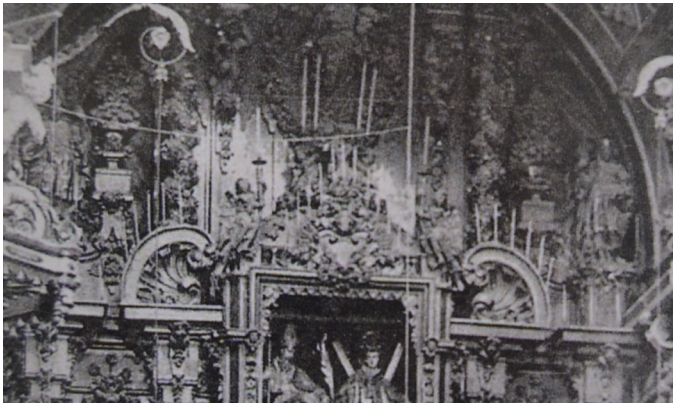


Imagen 64. Retablo antiguo. Entablamiento.

“vj. sobre dichas columnas se ha de hazer y executar vna cornisa compuesta alquitrada, corriendo todas sus molduras y ficeroles tanto por los resaltes como por los paredones hasta llegar á tope del tabernaculo;(…) Advirtiendole assimesmo que se han de subir los plomos de las pilastras, que son las tres partes que le toca por cada angulo en dicha cornisa”

Se exaltarán con dos volutas a los laterales de la hornacina central, ocupando su profundidad desde el vértice de la cornisa hasta el rebanco del segundo cuerpo.

“vij. Item: que sobre dicha cornisa se ha de hazer dos volutas compuestas adornadas con vna concha de cada vna de ellas (...) y será su profundidad del vuelo de la cornisa á tope del rebanco”

Su ornamentación recordará a la predela, añadiendo **jarros** o jarrones. En la documentación fotográfica son visibles encima del rebanco grandes búcaros repletos de vegetación, actualmente encontramos un vago gesto de lo que hubo.

“viii. Item: que sobre dicha cornisa se ha de hacer vn rebanco (...) ha de tener vna cornisa que corra por todos los resaltes hasta llegar al tope del tabernaculo con el adorno de molduras, tarjas, tambanillos y cargamientos, jarros”

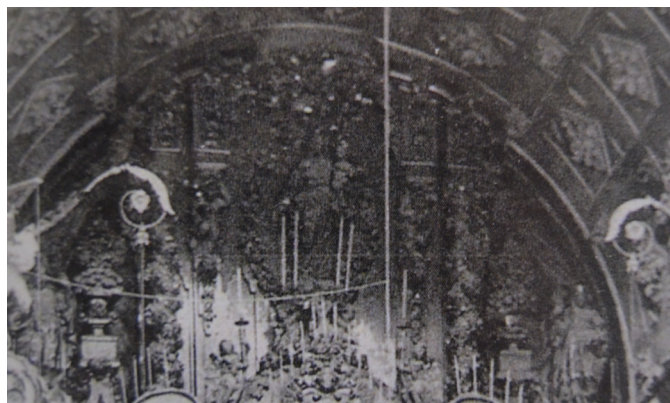
El **rebanco** constituiría la parte inferior de un segundo cuerpo compuesto por dos columnas salomónicas de mismas características que las ya citadas junto sus contrapilastras y **contrachapiteles**,¹²⁹ completándose con una basa de pequeñas dimensiones que recorrerá todo el cuerpo visible al espectador.

¹²⁹ La contrapilastra es un resalte realizado sobre el paredón a ambos lados de una columna, y el contrachapitel es el propio capitel de la misma.

Imagen 65. Retablo nuevo. Segundo cuerpo



Imagen 66. Retablo antiguo. Segundo cuerpo



“viiiij. Item: en el segundo cuerpo se han de hazer dos columnas salomónicas de orden compuesto, vestidas todas ellas de talla (...) se han de hazer sus contrapilastras (...) y han de tener sus contrachapiteles, y correrá la porción de media vasa por las partes y macisos que se alcansaran á ver, tanto en los resaltes como en los macisos de los cartelones y paredón”¹³⁰

En la parte interior de las columnas se realizarán dos pilastrones con objetivo meramente decorativo sujetando en su parte central un cartelón o tarja abrazada por un niño. A ambos lados se colocará un relieve referido como **topetón** o tambanillo.

“x. Item: que al lado de dichas columnas se han de hazer dos cartelones (...) y en cada vno de ellos se ha de embrasar vn niño (...) estarán armados y bien fortificados con sus pilastrones que subirán del rebanco (...) Y en el paredón de dicho vltimo cuerpo se han de hazer vnos topetones (...) los quales irán á forma de tambanillos acompañando dichos cartelones por vna y por otra parte”

Toda esta composición no es más que un escenario celestial al que se le incluirá en su centro una orla de flores que quedará a espaldas y circundando la figura de la Virgen.

“xj. Item: Que se haya de hazer sobre el paredón principal vna orla de flores de buen relieve”

¹³⁰ La primera de ellas se considera a las partes que sobresalen del cuerpo del retablo que solo poseen una función ornamental y volumétrica, sin embargo, masisos se considera a la mazonería que conforma parte estructural del retablo y cumple una función de peso la cual puede ser pared llana de fondo como el paredón o pared que guarda el peso de algún elemento estructural como los macisos de los cartelones, pudiendo tratarse del mismo paño de madera y solo diferenciándose del peso que sustenta en cada parte.

Todos los elementos citados se encuentran minuciosamente labrados en el retablo de José Cuevas, en contraposición al de postguerra ya que se prescinde de elementos como los topetones los cuales aparecen en la parte interior, quedando la zona circundante a las columnas emparradas lisa al carecer también de contrapilastras. Además se ha escatimado en la profusión ornamental de los pilastrones revistiéndolos de los elementos estrictamente necesarios y variando la composición original.

Las capitulaciones finalizan con la ejecución de un frontón curvo partido rematado en su centro por una tarja de grandes dimensiones, evolucionando así los habituales remates donde aparecía la figura del Padre Eterno hacia formas menos figurativas y más vegetales.

“xij. Item: que sobre dichas columnas y cartelones se haya de hazer vna cornisa compuesta obliqua, (...) ha de estar adornada en vn tarjon en su medio (...) ha de estar moldurada y alquitrada con todo el adorno de modillones que demuestra la trasa por cara y perfil en las partes que le cupiere, incluyendo la talla de los topetones laterales”

Se aprecia un diseño similar al estipulado para Cuevas, no obstante, la tarja central posee dimensiones inferiores y no adquiere el colosalismo que tuvo en origen, además la profusión ornamental con modillones y cabezas de serafines en todas sus caras se ve reducido notablemente disminuyendo la riqueza inicial.

Finalizadas las capitulaciones concernientes al retablo prosigue con la articulación referida al Sagrario.

Se inicia con la construcción del altar, y sobre él, su zócalo y pedestal, siguiendo las trazas que el resto del retablo con molduras, tarjas y basamento, caracterizándose por poseer un plinto con doble función, primero la de guarnecer el pedestal, y en segundo, servir de base a la estructura del tabernáculo ocupando toda su parte inferior, por ello se le denomina **tablón pisador**.

“xij. Primo: se ha de hazer vna mesa de altar con su tarima (...), á cuyo nivel se ha de hazer vn soculo (...) se ha de fabricar vn pedestal (...) Advirtiéndole que el plinto que forma la vasa del pedestral haya de ser un tablón pisador que ocupe todo el sitio donde pisa el tabernaculo; y en el dicho tablón ha de estar armado el Sagrario principal y el Sagrarito de renovar”

El Sagrario principal constituye el espacio donde se guarda el Santísimo Sacramento generalmente depositado en un cáliz, se caracteriza por contener generalmente una representación del Salvador Eucarístico. Por otra parte, el Sagrarito de renovar se sitúa bajo el anterior, siendo un espacio más reducido empleado para guardar el copón destinado a la comunión diaria.

Sobre el pedestal se situarán cuatro columnas salomónicas de idénticas características a las del cuerpo principal y sus respectivas contrapilastras, flanqueando un arco de medio punto orlado con flores y hojas a modo de nicho para la puerta del Sagrario (Imagen 67). En el trasagrario se situará un arco de similes características acompañado por una mesa de altar y graderío, para alcanzar y disponer el Sagrario, se plantea la hipótesis de que esta escalera sea de madera pero en ningún momento se ancló a la estructura del trasagrario o de la mesa de altar para poder guardarla o recogerla de algún modo, de ahí a que se refiera con **escalera movedisa**, además se puntualiza que debe quedar

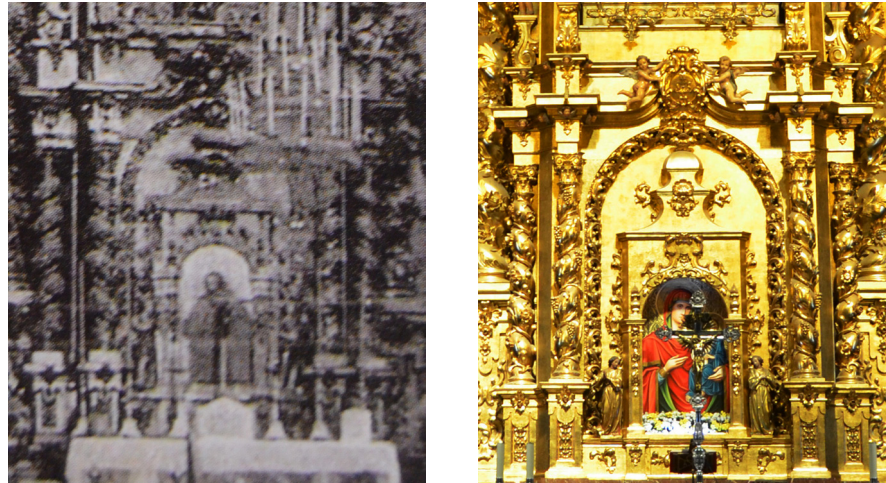


Imagen 67. Tabernáculo. Retablo antiguo y retablo nuevo respectivamente.

oculta, citando otras obras a modo comparativo. Por otra parte, se colocará una segunda escalera, esta vez en su interior, para subir a la hornacina de los Santos titulares. Paralelamente en el frontal del tabernáculo se efectuarían cuatro arcos guarnecidos con flores y una cúpula o **buelta rematada** con un florón en su centro.

Actualmente no se conserva trasagrario alguno, el nuevo retablo se construyó adosado al muro y en su trasera permanece la puertecilla que da acceso al Sagrario.

“xiiij. (...) se han de hazer quatro columnas de orden compuesta (...) vestidas de talla (...) siguiendo la orden (...) en quanto á la disminucion de su salomonico (...) y se hará assi propio vna portalada á forma de nicho con vn arco de punto redondo y será su ancharia de siete palmos y medio y diez y seis palmos de altitud, contando de la línea vasis asta la llave de dicho arco¹³¹ (...) Advertase que dicho arco, orla y moldura se ha de executar por la parte del trasagrario (...) ha de haver vnas gradas con sus paredes macisos bien trabajadas á forma de escalera movedisa, (...) para poder subir con facilidad al tabernaculo (...) tenga obligacion dicho Maestro de armar vna escalerilla (...) para poder subir al nicho de San Valero y San Vicente. Esto supuesto se han de hazer quatro sentidos de arcos y vna buelta por igual con vn floron en medio (...) y lo restante de la vuelta dentro de los arcos ha de estar artesonada con florones; con advertencia que la escalera que ha de subir al tabernaculo sea occulta conforme en el Milagro en la Virgen ó Capilla de la Esperanza”

Prosigue con la fabricación del Sagrario colocado dentro del arco de medio punto el cual tendrá una altura o **montea** de dos o tres dedos menos que la altura máxima del florón.

Al referirse que el sagrario debe estar adornado por las cuatro caras se intuye que podía ser un cuerpo exento del retablo, es decir, no tener su parte trasera anclada a la mazonería principal. La hipótesis se refuerza cuando se menciona que se subirán paneles por seis canales, suponemos que dos de cada lado, ya que la cara principal tendría dos puertas que se abrirían hacia los lados bien mediante **frontisas** o bisagras, o bien,

131 Dieciséis palmos de altura contando desde la base o vasi del pedestal hasta la llave del arco, pudiendo hacer referencia al término que actualmente conocemos como clave o corona, siendo el área central donde cierra el arco. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, N. *Geometría de los arcos: Guía para la construcción y trazado de los arcos*. Murcia: Edita Consejería de Educación, formación y empleo, 2011. p.12.



Imagen 68. Hornacina antigua observándose en la parte inferior la tarja. Fotografía anterior a 1936, 15 X 20, autor anónimo. Colección gráfica de la biblioteca Nicolau Primitiu, Valencia.



Imagen 69. Retablo nuevo. Tarja con niños.

mediante **galses**¹³² que serían puertas corredizas, que quedarían ocultas tras una tabla del Salvador Eucarístico.

Actualmente es un Tabernáculo adosado al retablo, incluyendo una copia reciente de un icono bizantino con la Virgen y el Niño.¹³³

“xv. Item: (...) hazer vn Sagrario de (...) con advertencia que si diesse mas lugar la montea de la vuelta del nicho haya de subir su diffinicion hasta tope del floron menos dos ó tres dedos. Y dicho Sagrario ó custodia ha de ser claustral y ha de estar adornado (...) por las quatro caras. Adviertase que por los macisos de los arcos y pilastras han de bajar y subir vnas tablas por seis canales, exeptando en la puerta que cae el Sagrario, que essa se ha de abrir a dos vandas con sus galses o frontisas, lo que mejor conueniere. Adviertese que en la tabla que bajará por el arco principal ha de tener pintado vn Salvador”

Coronando el centro se insinúa un arco conopial¹³⁴ rematado por una tarja junto dos ángeles tenantes en sus laterales, se observa parcialmente en una fotografía conservada con mayores dimensiones y mayor profusión y roleo vegetal que hoy día (Imágenes 68-69).

“xvj. Item: (...) dicha cornisa ha de hazer en medio vn rompimiento enlasada su corona en vn tarjón de buen relieve con dos muchachos de buena escultura.”

132 “Canal que's fá ab un ribot en forma de mitja canya. Gargol, rebajo, jable.” *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana y llatina*. [En línea] Barcelona: Espasa germans, editors, 1864. [Consultado en 2013] En castellano conocido como galce: Ranura hecha para poder alojar un vidrio o puerta.

133 Estas vírgenes *Odigitria* se caracterizan por sus rasgos occidentalizados, mostrando a Jesús sentado en su brazo izquierdo. Iconográficamente los ropajes estarían mal dispuestos ya que la Virgen debería llevar *maphorion* azul destacando la humanidad de María, mientras que el Niño llevaría un *imatton* de color rojo símbolo del sacrificio redentor. Uno de los iconos más destacables se conserva en la Iglesia de Santa María de Roma, del cual nace la acepción utilizada actualmente: “Salus Populi Romani o Romanorum”, protectora del pueblo romano. En Valencia se conserva el de Nuestra Señora de Monteolivete, datado del s.XIV, o el de Nuestra Señora de Gracia en la Iglesia de San Agustín datado a finales del s. XIII o principios del s.XIV. GRACIA, C. *Història de l'art valencià*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim. 1995. p. 50. VV.AA. *Oriente en occidente: Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundació Bancaja, 2000.

134 Es frecuente encontrarlo en el arte gótico siendo un arco apuntado acabando su parte superior en vértice

Imagen 70. Hornacina central. Retablo antiguo y nuevo respectivamente.

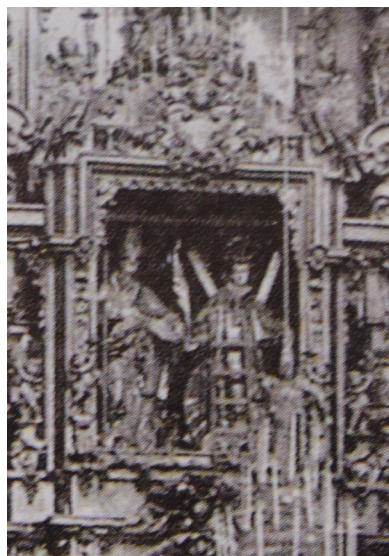


Imagen 71. Piñoncillos con forma de doseletes.



Procede con la colocación de un rebanco sobre esta estructura acompañada de cuatro cartelones, que serían los cuatro colgantillos con cabeza de serafín en cada uno de sus ángulos, incluyendo cuatro niños de pie en su parte inferior (Imagen 70).

La cornisa de la hornacina se guarnecería con pequeños festones en relieve, recordando su forma y distribución a los antiguos doseles góticos (Imagen 71).

“xviiij. Item: que sobre dicho rebanco se haya de hazer vn segundo cuerpo, vestido y acompañado de cuatro cartelones que suban hasta la corona de la cornisa, vestidos de talla y serafines (...) Y sobre dichos cartelones se han de hazer quatro niños teniendo las insignias de los santos (...) Assi mesmo se haya de hazer vna cornisa acodillada con sus piñoncillos á forma de dosel¹³⁵ (...) Y en dicha cornisa se hará un tarjon (...) Y en medio de su ovalo se harán las armas pontificias que ya se le explicarán al Maestro.”

La contratación finaliza con la instalación de una **cúpula ochavada** sobre la hornacina central, elevando la Virgen mediante una urna y un trono sujeto por tres niños. La cúpula iría acompañada por diferentes nervios u **ochavos** ornamentados con hojarasca, vegetación y otros elementos repetidos en la base decorativa del retablo.

“xx. Item: sobre dicho rebanco se haya de hazer vna cúpula ochavada (...) Por cada ochavo haya de subir vn sentido de arco vestido de talla (...) cuya cúpula la ha de señir¹³⁶ vn rebanquillo (...) con su balaustrada con sus resaltes y cargamientos en sus puestas, adornado con sus Jarros en cada maciso”

135 Se establece una relación con la estructura ramificada y escalonada del piñón, fruto del pino, esta forma guarda relación además con la apariencia de un dosel o doselete. Puede ser que vaya más allá de la estética y posea un sentido simbólico ya que en el arte gótico los doseles resguardaban las imágenes o los altares, o como es en este caso las imágenes de los santos titulares de la Iglesia.

136 Aceptación conocida como bordear o delimitar.

“xxj. Item: que sobre dicha cúpula se haya de hazer vna vrna (...) sobre dicha vrna se ha de hazer vn escapo¹³⁷ ochavado (...) en cuyo escapo se haya de hazer un trono con tres muchachos (...), que embracen el cargamiento de la Virgen”

Las posteriores capitulaciones del contrato ultiman detalles omitidos hasta ahora, concretándose las condiciones entre la Parroquia y el artífice referente a las visuras y el método de pago, referenciado el precio y citando que Cuevas ofreció el mínimo precio en la subasta pública, constatando el traslado de la obra desde Valencia hasta Ruza-
fa.¹³⁸

“xxij. Item: (...) Y si quisieren los señores Eletos traer para la visura de dicho retablo, tanto tocante á la architectura como talla y escultura etc. Maestros de Castilla, ó de qualquiera otra parte extra el Reyno, haya de pasar el Maestro por dicha visura”

“xxvj. Item: que el traer el retablo desde Valencia á Ruçafa ha de correr por cuenta de la Parochia; y assimesmo haya de ayudarle ésta al Maestro con vn Maestro ó dos de Albañil, y con los andamios para colocar dicho retablo”

“xxxj. Item: que el precio (...) haya de pagarse en tres iguales pagas: la primera assi que esté librada la obra y recibidas las fianzas; la otra á la mitad de la obra; y la vltima acabada, visurada y dada por buena y collocada”

“xxxvij. Item: (...) se le han de dar y se ofrecen al dicho Cuevas por parte de la dicha Parochia mil doscientas y noventa libras moneda reales de Valencia, (...) que es la menor dita que se ha hallado de todos los Maestros, que han concurrido”

Finalmente, a lo largo de la contratación se han encontrado pequeñas referencias sobre el uso y calidad de la madera, sin embargo, al final del contrato se hallan epígrafes más específicos indicando que la madera ha de ser de *buen melis*, es decir, de duramen o el tipo de ensamblado a emplear.

“xxiij. item: que en todos los paredones y qualquier otra Junta (...) hayan de poner colas de milan de tres á tres palmos”

“xxiiij. Item: que toda la fabrica del retablo haya de estar enculado como ya queda dicho de tablón de quarto de palmo; (...) Advirtiendó que toda la madera que pertenece á dicha fabrica, haya de ser castellana de buen melis y de buena calidad”

“xxv. Item: (...) tenga obligacion de poner todo genero de pertrechos, como son madera, clavos, cola”

Tras la lectura y examen del contrato se extraen diversas conclusiones, destacando entre ellas la posibilidad de advertir de manera casi exacta como era el retablo original, ofreciendo un nivel de detalle que permite conocer la ornamentación, diferentes tipos de molduras, entre otros muchos elementos que han facilitado la reconstrucción de la obra, aunque de un modo subjetivo (Imagen 72). A pesar de haber desaparecido, la preservación del contrato ha permitido conocerlo y estudiarlo, engrosando el conocimiento de la retabística valenciana y la relación de obras que hubo en la época.

137 Fuste

138 Hasta 1877 Ruzafea fue un municipio independiente por ello en las capitulaciones debe quedar recogido el traslado desde el taller de Cuevas en Valencia hasta la pequeña ciudad vecina.

Finalmente, al igual que el resto de contrataciones ha proporcionado un bagaje léxico que *a posteriori* facilitará la comprensión de otros documentos permitiendo la relación entre vocablos y elementos constituyentes de la obra como por ejemplo:

*“sobre el Pedestal tendrá obligacion dho Maestro de hazer dos columnas y dos cartelones con sus pilastras y entreculunios y en medio de estos se haya de hazer dos Imagenes”*¹³⁹

*“que a los entrecolumnios se haya de formar dos repisas para colocar a S. Vicente y S. Juan”*¹⁴⁰

*“Las colunas grandes de dicho retablo donde ban los hadornos se mezclen algunos manojos de espigas, y que todos los dichos traspilares vayan apeinazados con sus flores por medio y capiteles, y que la baza y collarín y todo género de moldura aya de correr toda la obra”*¹⁴¹

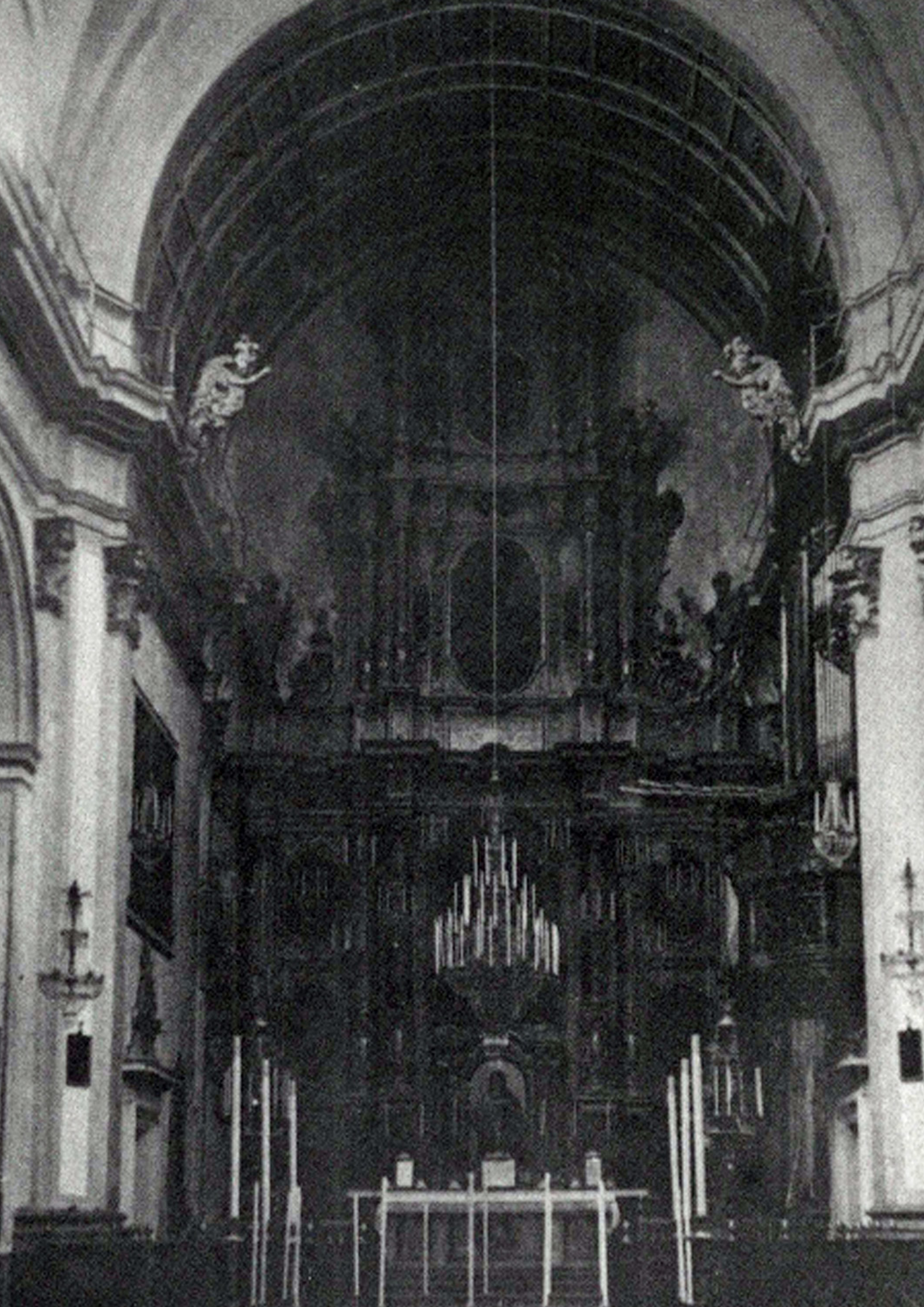


Imagen 72. Retablo reproducido en postguerra a partir del contrato original.

139 *Concesión de la obra del retablo de la capilla de los Santos de la piedra a Jayme Molins escultor de Valencia por 260 L.* A.R.V. Notario: Marcos Aparicio, 3 de octubre de 1760. Nº de protocolo: 12460.

140 *Contrato de construcción del antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel de Agres.* Archivo notarial de Concentaina. Notario: Francisco Soriano y de Scals, 31 de mayo de 1761. Dins: LÓPEZ CATALÁ, E. *El antiguo Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Agres.* Revista Alberri: Quaderns d'estudis i investigació del centre d'estudis contestants, nº 16, 2003. pp.105-112.

141 *Capítulos con los cuales se ha de hazer y executar el Retablo para la capilla que se hace para el Santísimo Sacramento en la Parroquial del Señor Santiago de esta ciudad de Orihuela.* VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos del barroco: 1600-1780.* Alicante: Universidad de Alicante, 1990. p. 246.



5.4. *Retablo de San Pedro, Sueca*

FICHA DESCRIPTIVA

Nombre de la pieza: Retablo del altar mayor de San Pedro Apóstol.

Ubicación: Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol. Plaça de San Pere nº 6, 46410, Sueca (Ribera baja), Valencia.

Autor: Andreu Robres (Carcaixent, Valencia, 1680 - Valencia, 1763).

Esculturas: Andreu Robres.

Pinturas: Autor desconocido.

Cronología: 1730-1732.

Estilo: Situado en la segunda etapa del barroco valenciano se distingue por una construcción de planta abierta y una clara disposición de las calles separadas mediante columnas de fustes estriados. Deja de lado el ostentoso barroco producido paralelamente mediante la colocación de piezas ornamentales en puntos relevantes como molduras de lienzos o nichos. La sencillez y el registro matemático que emana en la distribución de los cuerpos y calles desciende directamente del estilo novator valenciano.

DESCRIPCIÓN

Del retablo tan solo quedan algunos registros fotográficos que intuyen las formas esenciales de la obra, observando en primera instancia, un banco y primer cuerpo dividido por tres calles, donde las laterales acogen tres lienzos cada una y la central alberga un tabernáculo y nicho principal con la imagen de San Pedro.

El segundo cuerpo, de inferiores dimensiones, aloja en sus costados los apóstoles San Andrés y Santiago y en el centro un lienzo oval.

El cuerpo superior guarda las mismas formas acogiendo un lienzo, finalmente todo el conjunto se remata por un tarjón acompañado por las insignias de la Iglesia.

El conjunto recupera las líneas clásicas adaptando los ideales matemáticos y geométricos influenciados por la ideología novatora del Padre Tosca, recordando una simetría ya expuesta en la fachada de la puerta de los Hierros, en la Catedral de Valencia.

Se reivindica la simplicidad de las formas abandonando los fustes emparrados o salomónicos por el uso de estriados, disponiendo una planta abierta con una clara separación de los cuerpos mediante columnas ofreciendo una sensación de amplitud y espacialidad, en contraposición al barroco que se da paralelamente que relega las formas simples por una suntuosa decoración.

AUTORÍA

Andreu Robres nace en Carcaixent el 11 de junio de 1680,¹⁴² hijo de Jeroni Robres y Antonia Miralles, sus obras abordan diferentes ámbitos y sería reconocido como tallista, arquitecto o escultor.

Son escasas las referencias bibliográficas que aluden a Robres, sin embargo todas coinciden en relacionarlo al círculo más próximo del Padre Tosca del cual recibiría una doctrina centrada en los estudios matemáticos, geométricos y arquitectónicos.

El 1 de febrero de 1711 se examinó de maestro carpintero, pagando un precio de 30 libras. El examen consistió en realizar un adorno de talla para colocar el Santo Cristo que estaba en el archivo, y las respuestas referidas al marco de la peana. Su padrino de examen fue Tomás Paradís, indicativo de la posterior relación de su hijo, el hermano Andrés Paradís, en diferentes obras con Robres.

Entre sus obras destaca la dirección de la fábrica de la puerta de los hierros, citado por Orellana y factible por dos motivos fundamentales: El primero, es el casamiento del artista con una hija del arquitecto Francisco Padilla,¹⁴³ el cual trabajó en la misma obra bajo el proyecto del austriaco Conrad Rudolf; el segundo motivo tiene que ver con la relación que mantenía el artista con el Padre Tosca, el cual influiría de manera notable en su estilo representativo de propuestas matemáticas aplicadas a la arquitectura y la composición de las obras, juntamente con una metodología de ejecución adquirida de los novatores.

En 1723 realiza los candelabros y las tallas para el retablo realizado por Tomás Artigues en la Iglesia del colegio de San Pablo,¹⁴⁴ además de un relicario de la Virgen de los Dolores para esta misma congregación jesuística. En 1725 fuentes documentales¹⁴⁵ indican que Robres realiza la caja para el órgano de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Sueca en Valencia, años después ejecutaría el retablo del altar mayor.

Por similitudes con éste se le atribuye un retablo construido en Polinyà del Xúquer en 1740, con esculturas de Francisco Vergara Bartual “el menor”, desaparecido en 1936.

Se le adjudica el retablo mayor y las capillas laterales, aún conervadas, de la Iglesia del temple o Real Casa de Nuestra Señora de Montesa en Valencia.¹⁴⁶

142 Fecha contrastada por GUEROLA BLAY, V. en *La plàstica escultòrica i retaulística d'Andreu Robres a les seues obres d'Alcasser i Torrent*, Torrens, Ayto. de Torrente (Valencia), núm. 14, 2003. p. 102 ya que ORELLANA en su *Biografía pictórica Valentina*. Valencia: París-Valencia, 1995. p. 362 data su nacimiento en 1684.

143 Andreu Robres se casó con María Vicenta Padilla, la cual fue la cuarta hija del segundo matrimonio de Francisco Padilla con Juana Bautista Arboreda. LÓPEZ AZORÍN, M^a J. *Datos para la biografía del arquitecto Francisco Padilla e inicios de la fachada barroca de la catedral de Valencia (1703-105)*. Archivo de Arte Valenciano, n^o 76, 1995. pp. 172-180. A juicio de Orellana este enlace sería prolífico para Robres ya que emparentarse con familia del mismo gremio le proporcionaría trabajos y beneficios. “Cosa que a su imitación deberían observar otros, por las indecibles ventajas que acarrea el enlace, o casamiento con hija de la misma Arte, o a menos de Gremio concomitante, o que tenga alguna conexión o afinidad con la profesión del que casa” ORELLANA, M.A. *op. cit.* p.362.

144 A día de hoy se encuentra conservado dentro del mismo recinto, conocido actualmente como Instituto Lluís Vives, en la calle San Pablo, distrito de *Ciutat Vella*.

145 *Arxiu Municipal de Sueca. Llibre de Protocols d'Esriptures Capitulars, 1724-1728*. GUEROLA BLAY, V. *op. cit.* p. 105.

146 V. Guerola atribuye estas capillas al mismo Andreu Robres por similitud estilística y por la razón que fue el propio ejecutor del retablo mayor. Asimismo, tal y como apunta este es el mayor conjunto retabístico del maestro escultor. GUEROLA.V. *op. cit.* p. 106.

En 1728 realiza del retablo de la Capilla de la Comunión de la Iglesia parroquial de Torrente dedicado a San José, afortunadamente aún conservado (Imagen 73). Más tarde, en 1730 realiza en la Catedral de Valencia unos florones para el techo del camarín de la Capilla de Santo Tomás de Villanueva, cobrado juntamente con el dorador Cristóbal Grau, mostrando la posibilidad de que estén asociados.

En 1736 realizó con Andreu Paradís la nueva imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas, titular del monasterio agustino homónimo en Carcagente. Copia fidedigna de la primitiva perdida durante un incendio, presentando hieratismo y rigidez, en contraposición a la naturalidad y movimiento al que Andreu Robres nos tiene acostumbrados (Imagen 74).

Elias Tormo le atribuye la reforma de esta misma iglesia en el año 1739 con la realización de las yserías de su interior y la puerta nueva o "Porta Nova o dels peus" cuya construcción remana una solución arquitectónica en piedra similar a sus retablos lígneos.

Se le atribuyen el retablo de la Asunción en Onda, el retablo mayor de la Iglesia Parroquial de San Jaime Apóstol en Petrés (comarca del *camp de Morverdre*) o el retablo de la Capilla de la Comunión de la iglesia de San Esteban¹⁴⁷ en Valencia (visto imagen 15), entre otros.

Andreu Robres muere en 1763 y fue enterrado en la iglesia de San Esteban de Valencia, dejando el legado artístico familiar en manos de su hijo Francisco Robres Padilla, también maestro escultor.

¹⁴⁷ La ampliación de la iglesia de San Esteban añadiendo una capilla de la Comunión adosada a su exterior data de 1696 y fue ejecutada por el arquitecto Francisco Padilla, suegro de Robres, lo que deja en evidencia la relación familiar en torno la ejecución de edificaciones de índole clerical.



Imagen 73. Retablo de San José, Capilla de la comunión de la Iglesia Parroquial de Torrente.



Imagen 74. Nuestra Señora de Aguas Vivas, Carcaixent.

CONTRATACIÓN

En lo referente al registro notarial donde se encuentra el documento se advierte que posee un estado de conservación pésimo a consecuencia del contacto con agua y a un grave ataque de insectos. Los hechos dificultan la lectura de partes del texto debido a la pérdida de palabras o frases, por lo que algunos epígrafes quedan incompletos y difícilmente analizables, donde se ha considerado oportuno incluir varios puntos suspensivos para indicar el daño.¹⁴⁸

Las capitulaciones que encabezan el escrito están extraídas del contrato del retablo Mayor de la Iglesia del Convento de San Agustín,¹⁴⁹ en Valencia, añadiendo consecutivamente nuevos epígrafes donde modifican elementos como las Imágenes o el Santo titular.¹⁵⁰

“cuyos Capítulos, pautos y Condiciones que van referidos por quanto sobre ellos se ha de hacer el retablo mayor de dicha Parroquial Iglesia de esta dicha universidad de Sueca se an añadido algunos Capítulos en los que se verán algunas cosas esenciales de las contenidas en dichos Capítulos”

La contratación inicia detallando las diversas obras a realizar por Robres: unas andas y un pequeño San Pedro procesional, unos florones para el techo del templo y el propio retablo. De antemano se pactan las fechas de entrega y la cantidad económica a percibir.

“hacer y fabricar el retablo Mayor de dicha Parroquial Iglesia, un San Pedro y Andas para las Prosessiones y seis florones eo llaves para el techo (...) ajustado todo por precio de mil ciento quarenta y quatro libras moneda deste Reyno que se le an de dar y pagar en esta forma: trescientas libras de dicha moneda de contado (...) Duscientas libras de dicha moneda en estar acabado el primer cuerpo de dicho retablo; Otras Duscientas libras acabado el segundo cuerpo de dicho retablo y las restantes quatrocientas quarenta y quatro libras de dicha moneda en estando concluydo dicho retablo, Andas, San Pedro y florones y puesto dicho retablo en su lugar”

En primera instancia el artista debe hacer una toma de contacto con la zona donde debe ir la obra, calculando el espacio y dando el visto bueno a piezas del antiguo altar que serán aprovechadas.

“Andrés Robres (...) tenga obligación de ir al Lugar en donde se ha de colocar y satisfacerle el puesto, acomodarse por palmos del lugar (...) satisfaciéndose también de los Lienzos que sirven en el retablo nuevo, como es el lienzo del Salvador, el Sagrario y los dos de las puertas”

Inicia con la realización del *sotabanco* y banco con un tablón de 5 cm de grosor, al igual que las molduras de las coronas o cornisas, la expresión **quatro en palmo** posiblemente haga referencia a la cuarta parte de un palmo.¹⁵¹

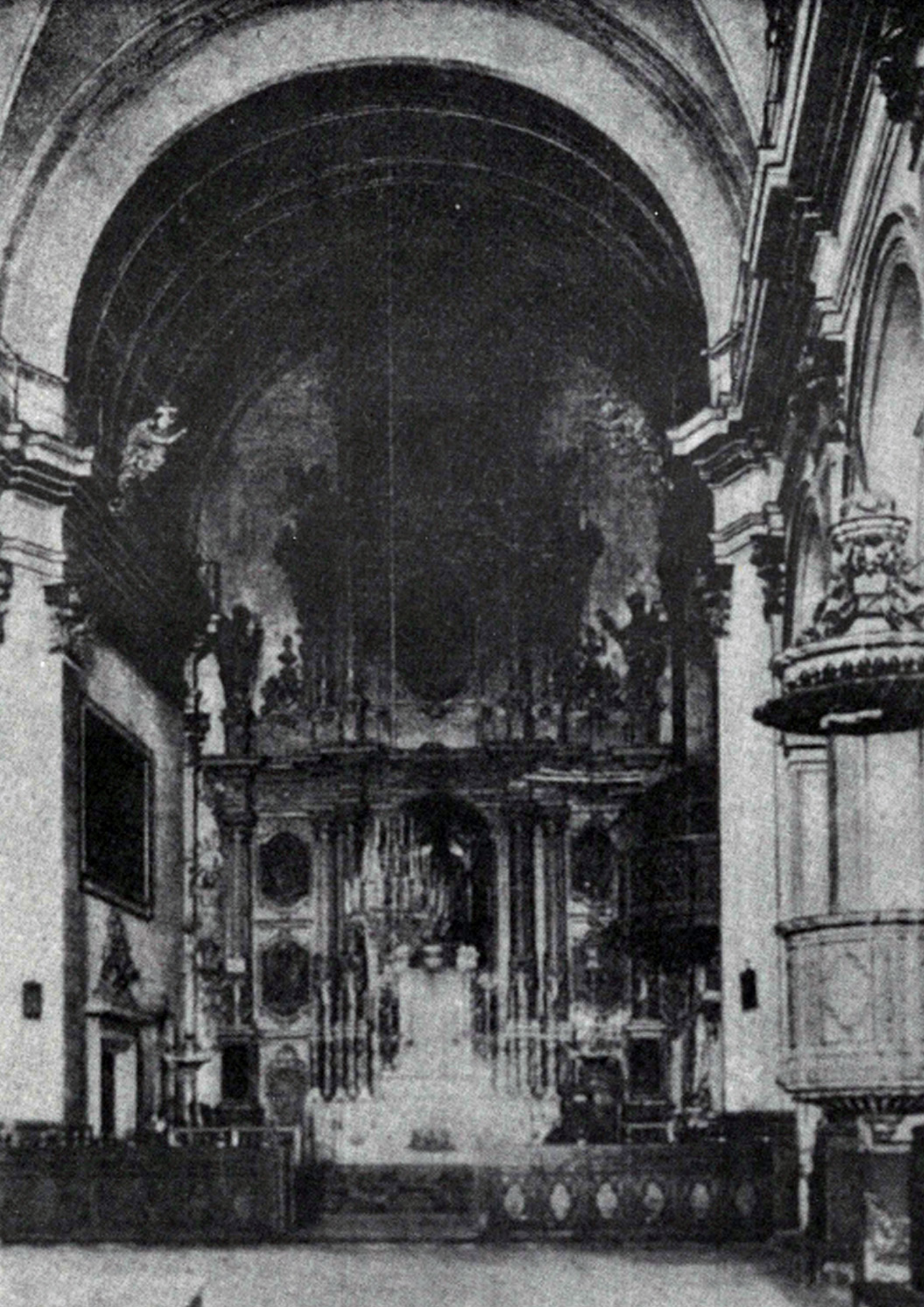
148 Disponible en A.R.V: nº de protocolo 13.345, Notario: José Pont, 27 de junio de 1730. pp. 82-89. La transcripción en DE SALES FERRI CHULIO, ANDRÉS. *La Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca*. Sueca: Editado por el propio autor, 1994. pp. 345-348.

149 Sustituido por un retablo neogótico en alabastro posterior a la guerra civil, obra de José Justo Villalba.

150 Siendo así, para facilitar la comprensión del texto se intercalarán epígrafes de ambas partes con el fin de proporcionar mayor coherencia al escrito.

151 Medida empleada en el Retablo de San Valero y San Vicente referenciado como *tablón del quarto de palm*.

Página posterior. Imagen 75. Retablo de San Pedro, Sueca. Imagen extraídas de DE SALES FERRI CHULIO, A. *La Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca*. *op.cit.*. p. 408.



Estableciendo que en las caras frontales o netos del banco deben haber pinturas de los Evangelistas y Profetas, además deben conservarse las puertas del antiguo Sagrario y acomodarlas a las nuevas trazas, lo que acaba rectificándose y concretando las puertas laterales que dan acceso al trasagrario, que finalmente se harían nuevas.

“Andrés Robres tenga obligación de hacer un pedestral y soculo de la forma y manera que se halla en la trasa (...) se han de hazer de tablones del grueso de quatro en palmo, así los tablones que guarnecen las molduras de las Coronas de uno y otro... también los enbucados, advirtiendo que los Evangelistas y profetas que estan dibujados en los netos del pedestral an de ser de pintura, los quales iran a expensas del Real Convento (...) quitar las puertas del Sagrario del retablo viejo y acomodarlas en el retablo nuevo (y éstas se an de quitar con todo el cuydado por que no se maltraten)”

“las pinturas y lienzos (...) hayan de ser las que ay en el retablo viejo si pudieren aprovechar y las demás nuevas que le darán los Señores Eletos (...) las puertas del Sagrario estas se entiende son las puertas colaterales del tras sagrario se han de hazer nuevas”

Se ha de instalar el antiguo lienzo eucarístico en el nuevo Sagrario mediante un sistema de poleas para poder desplazarlo. Su **parte interior**,¹⁵² compuesto por paredes lisas y **cascarón**,¹⁵³ estará burilado o recalado en proporción a la sexta parte de sus dimensiones totales, proporciones **seysavo**,¹⁵⁴ y en el centro habría un friso. Sobre el Sagrario habrían dos ángeles y un Sagrado Corazón.

“acomodando el lienzo del Salvador del Sagrario viejo en el Sagrario nuevo, hasiendole canales y carruchas¹⁵⁵ para que suba y baxe con liberalidad, hasiéndole para este fin, un torno, y dentro del dicho Sagrario en las porciones del seysavo, assí en las rectas como en las cóncavas que hacen el cascarón, se han de hacer unos recalados, y en medio, unos frisos (...) detrás del Sagrario, se haya de hazer una puerta con sus bisagras y serraja¹⁵⁶ para comunicarse por dentro, advirtiendo que los Angeles que ay ensima del Sagrario con insignias del Sacramento an de tener medio palmo más de alto, como a la contra el Coraçon del remate”

El presente contrato no referencia de manera minuciosa la ornamentación o detalles, ni especifica su ubicación concreta. Dejando ese tipo de menesteres para las trazas, presentando solo los elementos de mayor relevancia de una manera escueta.

En el primer cuerpo encontramos uno de los mayores ejemplos de aprovechamiento de las capitulaciones del Retablo de S. Agustín ya que varios de sus elementos homónimos se ven alterados o actualizados en los epígrafes anexados para proporcionar una iconografía y estética acorde a la nueva ubicación.

En primera instancia, los laterales incorporarán dos escudos, suponemos que a plomo con los intercolumnios. En la Parroquia de S. Agustín representan el Sol y la Iglesia,

152 No confundir con espacio interno donde se albergan los objetos litúrgicos

153 Bóveda compuesta por una cuarta parte de una esfera. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española. Tomo III. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.

154 Se aplica a cada una de las seis partes iguales en que se divide un todo.

155 Puede encontrarse también como garrucha, carrillo o polea, todo ello sinónimo también de torno. El término carrucha puede ir acompañado de la palabra maroma “carruchas y maromas” cuyo significado son cuerdas. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española. Tomo II. *op.cit.*

156 Como ya se ha visto en el Retablo de San Lorenzo, la cerraja o serraja es una cerradura de puerta.

además de las armas del Conde del Real, mientras que en S. Pedro pasa a ser el relieve de un gallo y de unas cadenas respectivamente.¹⁵⁷

En el nicho principal se cambiaría la Imagen de S. Agustín por la de S. Pedro, ampliando su ornamentación con florones y una cornisa.

“Con pauto y obligación de continuar y fabricar todo lo restante que compone el primer cuerpo así mismo también como está en la trasa, con los mismos adornos, planta y figuras y con los escudos de los lados, baxo de los Angeles que tienen el Sol y la Iglesia, sean de esculpir y recalar de relieve las Armas del Illre. Señor Conde del Real (...) Y en el nicho principal se a de colocar la Ymagen del Patriarca San Agustín (...) Y así este lienzo principal como los quatro de los obalos de los entrecolumnios y todos los demás que se hisieren nuevos en dicho retablo (...) teniendo obligación dicho Artífice de asentarles en sus puestos, y los dichos obalos de los entre columnios”

“en lugar del Señor San Agustín en este se haya de hazer (...) un Señor San Pedro (...) y que en nicho le haya de hazer con su cornisa y floron y en los quadros unas molduras de talla assí en las porçiones rectas como en las cóncavas y en los escudos de lados, en lugar de las Insignias del Sol y la Iglesia se han de esculpir y recolar de relieve el Gallo y Cadenas, y en su lugar de los liensos (...) haya de poner y asentarles el Artífice los lugares y puestos que expresa dicho Capítulo, assí los lienzos del retablo viejo que puedan aprovechar como los que se hisieren nuevos y que le darán dichos Señores Eletos”

El nuevo retablo encargado a principios del s.XX precipitó la desaparición y desmembramiento del retablo de Robres favoreciendo a su vez la construcción de capillas laterales donde las piezas se reaprovechaban y se volvían a incorporar a un contexto ajeno para el que estaba intencionado (Imágenes 76-77).¹⁵⁸

¹⁵⁷ El Gallo representa iconográficamente la negación y el arrepentimiento de S. Pedro, mientras que las cadenas constituyen su triple encarcelamiento en Antioquía, Jerusalén y Roma. LOUIS RÉAU. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los Santos*. Alcoba, D. (trad.) Tomo II, Volumen IV. 1ª edición. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

¹⁵⁸ El nuevo Retablo fue quemado en el verano de 1936. Imagen extraída de DE SALES FERRI CHULIO, ANDRÉS. *La Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca*. op.cit. p. 426.

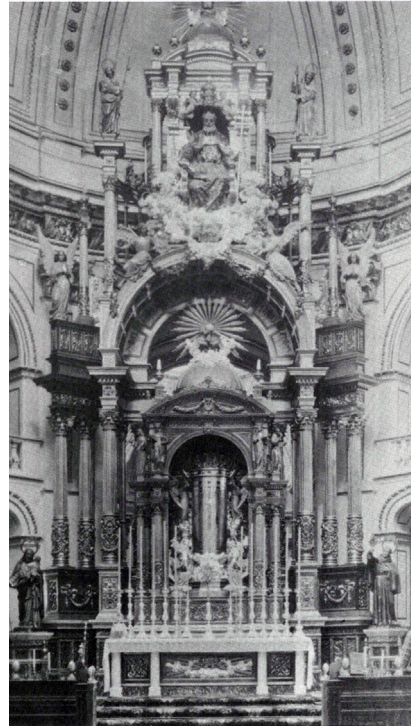


Imagen 76. Nuevo Retablo de la Parroquia de S. Pedro Apóstol de Sueca con motivo de la ampliación del templo efectuada entre 1923-29.



Imagen 77. S. Pedro obra de Robres reubicado en la nueva obra.

En segunda instancia, referencia que la madera debe ser de *grueso de quatro en palmo*, igualmente para la cornisa principal, ya que todos los elementos *interiores de Gembía*, las pilastras del nicho principal y el **embucado** de la cornisa serán de menor grosor considerándose tabla.

“la madera de que se a de fabricar dicho primer cuerpo del retablo ya queda dicho en el Capítulo segundo que pedestrales y soculos a de ser de tablón del grueso de quatro en palmo y las pilastras del nincho principal y embucado de cornisa será de tablas y en los puestos mas interiores de Gembía, solo el tablon de la Cornisa principal haya de ser quatro en palmo, también para que la moldura que se guarnese por el canto esté bien firme, con muchos clavos y cola para que se pueda ir por ensima de ella sin peligro, y los Angeles que tienen las insignias del Sol y de la Iglesia hayan de tener de relieve entero para que hagan bien entubión”¹⁵⁹

En el segundo cuerpo un lienzo coronará la planta y a sus laterales se colocarán un S.Andrés y Santiago, variando de nuevo las capitulaciones existentes.

A los lados del lienzo habrían dos pilastras y consecutivamente dos cartelones en forma de colgantillos, de los cuales su pared, fondo u **oscuro**, ya que queda en segundo plano, no deberían ir flores en relieve o *florado* si no que se haría un trabajo de **entabacado** u engalanado pero con resaltes más sutiles, como si de burilado se tratase, de igual modo se recalarían los perfiles.

“hacer y executar el segundo cuerpo del dicho retablo (...) las dos Imágenes de San Juan Fecundo y San Guillermo (...) como también el lienço del medio y se advierte que los dos oscuros que hacen los dos cartelones que están a los lados del dicho segundo cuerpo, entre las pilastra y cartelón estos no se entienda que tras florados están, sino entabucados o serrados, a una ondaria de buen gusto de Artífice para que ayuden al entubión de la obra y va todo según el perfil y adorno que tiene la trasa”

“en lugar de las dos Imágenes de San Juan Fecundo y San Guillermo que se expresan en el Sexto Capítulo haya de hazer las imágenes de los apóstoles San Andrés y Santiago, éste de peregrino, con su Bordón y esclavina¹⁶⁰ y poner en el medio el lienço que le dieron los Señores Eletos”

La descripción del retablo concluye con las ornamentaciones o cargamientos del rebanco del tercer cuerpo donde se barajan dos opciones y en S. Pedro se llevó a cabo la de colocar dos ángeles, uno con las insignias de la ciudad de Sueca y el otro con la orden de Santo Domingo,¹⁶¹ de los cuales se conservan las heráldicas (Imágenes 78-79).

Por otra parte, se describe el remate del ático compuesto por una tarja de grandes dimensiones donde se adscriben los atributos arzobispales como son el capelo, báculo y cruz patriarcal, además de las Armas de la Iglesia. Se presume que en el retablo de Sueca sería de características similares ya que en el contrato no se incorpora ninguna

¹⁵⁹ Puede derivarse del verbo antuvió que significa adelantarse o precipitarse (en relación con la acción del hombre) aplicándolo al campo artístico puede expresar que el relieve se haga en la figura entera para que así sobresalga o se adelante y así tenga mejor apreciación.

¹⁶⁰ Ambos son atributos propios del peregrino. El bordón, bastón o cayado simboliza la resistencia y el despojo, mientras que la esclavina es parte de la vestimenta, es una capa corta que cubre los hombros, similar a una muceta.

¹⁶¹ Se representa un perro con una antorcha en alto recordando el sueño que tuvo la madre del Santo, como símbolo de la luz que aportaría el niño al mundo con su predicación. Asimismo los dominicos, orden de S. Pedro apóstol, se consideran perros fieles de la Iglesia o “domini-canis”.

objeción, además en la documentación fotográfica se vislumbra lo que podían ser unos borlones cayendo sobre el ático en la parte superior del retablo procedentes de dicha decoración.

“executar el tercer cuerpo de dicho retablo (...) quedando a la elección del Real Convento el elegir en los cargamientos del rebanco, Angeles con Ynsignias de mitra y libro, o solo unos jarros como demuestra la trasa y en el remate del retablo un tarjón, con el capelo por remate, con báculo y Cruz patriarcal y en el escudo del medio las Armas de la Religión y también se observará en orden a la madera del tercer cuerpo lo mesmo que en el segundo, con tal de que ninguna manera se pueda poner nada de fulleta¹⁶² en toda la fábrica del retablo”

El remate acabado de describir se reincorporó como segundo cuerpo al retablo del Sagrado Corazón de Jesús, situado en el cruceo derecho del altar mayor (Imagen 80).

Apartemente se conservaron todos los elementos a excepción de los ángeles de los laterales que fueron sustituidos por los apóstoles Judas Tadeo y Bartolomé.

Una vez finalizada la exposición de los diversas partes constituyentes del retablo se dedican unos epígrafes a los demás encargos que se le habían encomendado a Robres.

“hazer unas Andas ochavadas con ocho cartelas y reffloron baxo y entre cartela y cartela una tarqueta son sus arandelas, Barras, Roscas y tornillos y un Señor San Pedro de cinco palmos de Alsada, con Peaña y todo”

“haya de hazer seis florones ochaves conforme los que tienen los Padres Trinitarios descalzos de la Ciudad de Valencia, en la media naranja y darles corlados”



Imagen 78. Escudo de la ciudad de Sueca con un perro atado a un árbol frutado.



Imagen 79. Orden religiosa de Santo Domingo de Guzmán.

¹⁶² Podría relacionarse con la acepción “fulla de sisa” que es una pieza de madera alargada cortada en piezas empleada comúnmente para la construcción. No se recomienda su uso porque la unión de diversos paños de madera podría tener efectos negativos con el tiempo como la desestabilización, grietas, etc. lo más usual es la utilización de tabloncillos del mayor tamaño posible evitando ensamblados innecesarios. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII*. Valencia: Ayto. de Valencia, 2002

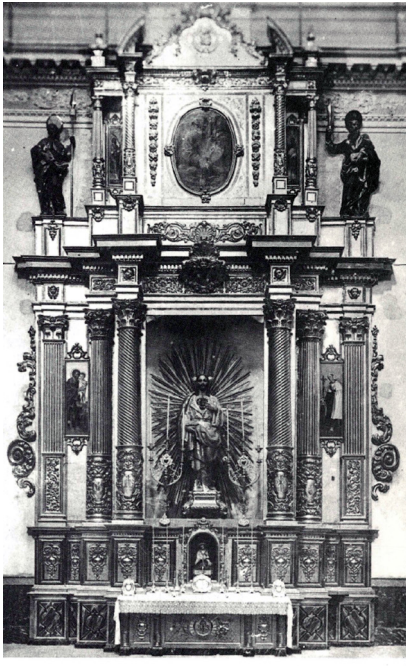


Imagen 80. Retablo del Sagrado corazón de Jesús, Iglesia de S. Pedro, Sueca.

Continúa definiendo los diversos aspectos constructivos y específicos de la madera. Planteando además su traslado y colocación, siendo Robres el encargado de quitar el antiguo retablo y colocar el nuevo.

“la madera que sea necesaria para hazer dicho retablo, Imagenes, Andas y florones haya de ser a costa del Artífice (...) y a de ser castellana seca y de buen melis”

“toda la obra...de trabaxar a uso y costumbre de buen Artífice... (...) echando colas de Milán en los puntos que se requiera”

“Andas, Imagenes y florones haya de ser...Administración y si sucediere porteándole que se desgraciase alguna porción de dicho Retablo, Imagenes, Andas y florones este daño lo haya de rearsir y componer dicho Artífice a su costa”

“tenga la obligación a su costa de quitar el Altar viejo de donde está plantado y colocar el nuevo en el mismo lugar y puesto y para este fin haya de hazer los andamios, necesarios y quitarles a su costa, dándole la administración la madera necesaria para hazer dichos Andamios y Albañil y materiales”

“haya de dar este dicho Retablo y colocado en su puesto para el día y fiesta del Señor San Pedro Apóstol del año que viene mil Setecientos treinta y dos, y no estándolo colocado en su puesto para dicho día haya de perder y se le an de quitar cien libras moneadas de este Reyno del precio en que se ajustare.”

Concluye aclarando que las capitulaciones no mentadas serán ejecutadas tal como rige el contrato del Convento de S. Agustín sin alteración alguna, ya que todos los oportunos cambios han sido referidos en las adjuntas capitulaciones en la segunda parte del contrato.

“todo lo demás que expresan y se dise en los citados Capítulos que se hisieron para el Retablo de San Agustín que en estas advertencias no se mudan, juntamente con estas adiciones y advertencias se haya de hazer y observar en el modo y forma que en dichos Capítulos pautos y condiciones queda ajustado con dicho Andrés Robres el hazer y fabricar dicho retablo mayor”

Después de la lectura y análisis de la contratación se extraen diversas conclusiones entre las que cabe destacar la preservación de no solo el contrato del retablo de San Pedro si no que podemos contemplar diversos epígrafes que relatan el aspecto del retablo barroco de San Agustín, esta primera apreciación hace pensar que dicho retablo sería de gran importancia no solo en la capital sino también en las comarcas adyacentes ya que fue ejemplo y modelo a seguir por otras diócesis como es el caso.

Se ha evidenciado la importancia de las trazas de manera paralela a las capitulaciones, ya que cada uno de los epígrafes estaba fundamentado en ellas, y se recurría a su estudio si fuese menester en el caso de dudas o de detalles de menor importancia no mencionados en el documento.

La descripción de los cuerpos ha permitido conocer el aspecto primigenio del retablo de Robres y posteriormente reconocerlo y atribuirlo en otros retablos construidos con posteridad en la parroquia, tras el despiece y reaprovechamiento del mismo. Gracias a la conservación de fotografías de estas nuevas obras se puede apreciar con mayor calidad y detalle los diversos elementos reincorporados. Además permitiría establecer una similitud técnica y ejecutiva con obras del mismo autor o ahondar en las características de este período característico del arte valenciano.

A pesar de no ser un contrato tan elocuente y descriptivo como los anteriormente estudiados se han podido extraer diversos términos referidos a la construcción, medición y ornamentación referente al campo retablístico aplicable a otros documentos similares.



VI

Conclusiones

Son múltiples las líneas de investigación que trabajan focalizando su interés en el campo retablístico intentando esclarecer por una parte los aspectos técnicos y constructivos como el modo operativo de elaboración, ensamblaje o construcción. Mientras que por otra parte se ahonda en esclarecer el proceso evolutivo estableciendo una cronología próxima que ayude a comprender de qué modo se definió lo que hoy en día conocemos como retablo y como llegó a alcanzar tal envergadura pudiendo reunir profesionales de diversos campos como son carpinteros, tallistas, escultores, pintores o doradores en una misma obra de arte.

Ambos campos requieren de un estudio *in situ* donde es imprescindible el contacto directo con la pieza y observarla en toda su magnificencia dentro del contexto para la cual fue creada, sin embargo, muchos de los datos no pueden hallarse a pie de campo y se hace fundamental el estudio bibliográfico y documental de las mismas el cual aporta datos concretos y relevantes que pueden aportar luz a las incógnitas que envuelven el período barroco valenciano.

Desafortunadamente no son abundantes ninguna de estas dos fuentes de información, retablísticas o escritas, a consecuencia de su pérdida durante la Guerra Civil española (1936 - 1939) donde se quemaron multitud de archivos y de retablos, dejando lagunas históricas y artísticas irreversibles.

Para subsanar en cierta medida esta carencia se ha trabajado bajo la premisa de analizar al detalle tres contratos pertenecientes al barroco valenciano. En primera instancia, se ha realizado un examen terminológico de los vocablos empleados en la época de los cuales se desconocían su significado o tal vez no se había creado una definición concreta o aplicada a este campo. La dificultad estribaba en la variación léxica transcurrida por el paso de los siglos dando lugar a palabras de las cuales se desconocía su origen o su aceptación actual lo que ha llevado en algunos casos a buscar su significado en diccionarios de la época como el *Diccionario de autoridades*, en otras ocasiones se ha podido echar mano del vocabulario popular castellano o valenciano estableciendo relaciones léxicas o por medio de contextualización con el texto, mientras que por último se han encontrado casos más complicados en los cuales se ha recurrido a establecer un estudio léxico hasta alcanzar el significado más aproximado al contexto en el cual se encontraba referenciada la palabra.

A este análisis se han añadido diversas acepciones encontradas que hacen referencia a un mismo término, estableciendo así relaciones de palabras con el mismo significado en diversos ámbitos laborales o en diferentes áreas geográficas.

El compendio de todas estas conclusiones léxicas han ayudado a entender procesos técnicos referentes al uso y calidad de la madera como métodos de ensamblaje, sistemas métricos o disposición de los tablones.

Mientras que por otra parte, se ha establecido un amplio bagaje ornamental que abarca desde pequeños detalles como molduras o repicados, hasta elementos de gran envergadura e importancia en un retablo como tarjas, ménsulas o columnas. Todo ello reunido en un breve glosario terminológico adjuntado en un anexo adyacente.

El estudio de los contratos ha permitido conocer el método de trabajo pero además, el modo de proceder ante una obra de tal magnitud. En los documentos se han mostrado las partes técnicas, los diversos elementos que forman parte de la mazonería, sin

embargo, también se ha evidenciado de qué modo se realizaban las contrataciones especificando los tributos percibidos, tiempos de desarrollo, condiciones y obligaciones de ambas partes, etc.

Cada uno de los contratos analizados planteaba una situación diferente ya que el primero de ellos, el retablo de San Lorenzo en Valencia, es una obra aún conservada, lo cual ha permitido estudiarla en profundidad y examinar directamente las dificultades que ha podido entrañar su contratación. Este hecho ha permitido establecer los diversos elementos no conservados como el frontispicio, los ángeles atlantes, las esculturas laterales o la imagen principal. Por otra parte, se han reseñado zonas alteradas como el tabernáculo o el trasagario.

En este caso se ha podido realizar una comparativa estructural permitiendo discriminar las áreas discrepantes entre el retablo conservado y la descripción otorgada por las capitulaciones.

En segundo lugar, el retablo de San Valero y San Vicente Mártir, en Valencia, ha sido un caso particular en el que el retablo actual era una reconstrucción realizada en postguerra a partir de la documentación gráfica conservada del primigenio. Por ello, se ha establecido una comparativa constructiva mediante el retablo antiguo y el nuevo, poniendo en evidencia las partes que distan de lo estipulado, y en el caso de que los registros fotográficos lo permitiesen, frente lo realizado por Cuevas.

Se ha observado que en la reconstrucción se escatimaron los recursos ornamentales, colocando los aspectos esenciales y característicos de la obra, como en el caso de ornamentación vegetal o entabacados en los paredones. Esta manera resolutive de simplificar las formas se fundamenta en la época social en la cual se construyó el retablo, cabe pensar que fue una época de postguerra donde primaba la supervivencia y ésta era una inversión económica donde había que abaratar costes, a pesar de que era una pieza de identidad indispensable en la liturgia.

Por último, se presenta el caso más complicado de los estudiados ya que en el Retablo de San Pedro no había un referente directo en el cual apoyar las conclusiones y el trabajo se ha realizado sobre el material gráfico conservado.

Este documento ha mostrado que no siempre los retablos son trabajos inéditos y únicos, pudiéndose personalizar para cada diócesis como es el caso. Se ha mostrado como el retablo de San Pedro está basado íntegramente en la construcción del retablo de San Agustín de Valencia. Sin embargo, no ha sido un documento que haya proporcionado demasiada información referente a la construcción u ornamentación apoyándose en todo momento en las trazas del mismo, que desafortunadamente están desaparecidas.

Este hecho evidencia que dentro del carácter doctrinante que posee el retablo también se establecen unas pautas estéticas y estilísticas dominadas por el clero, en este caso decantadas hacía un movimiento estético más contenido y racional que el paralelamente predominante barroco.

Además, se ha puesto de manifiesto una práctica habitual en las Iglesias como es el reaprovechamiento de los retablos anteriores. En primer lugar adaptando los lienzos del antiguo retablo al barroco, y en segundo lugar, desmantelando éste último y reincorporándolo a nuevas mazonerías acordes a las nuevas tendencias.

Para concluir, tras esta investigación focalizada hacía el estudio de las contrataciones del retablo barroco valenciano se ha podido estudiar el modo en el que se desarrolla la fabricación de la obra en todos sus aspectos, además de establecer una acotación semántica referente a su construcción. Paralelamente se han podido verificar los diversos elementos constituyentes de la obra, originales, alterados o desaparecidos.

Todo ello muestra que de un contrato se puede extraer información válida en muchos aspectos y que puede aportar información valiosa y ser de gran apoyo para un restaurador frente una intervención, ayudándole a discernir los elementos añadidos y a comprender su aspecto primigenio para poder abordar la operación con éxito y de una manera respetuosa. Además de constituir un referente indispensable en el caso de afrontar una reconstrucción integral de un retablo desaparecido.



VII

Bibliografía

ACHIM, B.; ROLF T. *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Alemania: H. F. Ullmann publishing, 2011.

AGULLÓ PASCUAL, B. *Convento de San Lorenzo: Franciscanos de Valencia*. Editado por la propia parroquia, Valencia, 2009.

ALDAZÁBAL, J. *Vocabulario básico de liturgia*. Biblioteca litúrgica. Barcelona: Editorial Centre pastoral litúrgica, 1994.

ARROYO FERNÁNDEZ, M.D. *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Aldebarán Ediciones, 1997.

BAÑO MARTÍNEZ del, F. *La sacristía catedralicia en la edad moderna: Teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.

BASSA MARTÍN, R.; CASSELLAS VIVES, E.; PLANISI GILI, H. *XIX Jornada d'Antroponímia i toponímia*. Illes Balears: Universitat de Illes Balears, 2007

BAYARRI HURTADO, J. M^a. *Diario de Valencia*, 15 de junio de 1928. Artículo publicado en la página tercera.

BÉRCHEZ, J.; JARQUE, F. *Arquitectura Barroca valenciana*. Editado por Bancaja, 1993.

BÉRCHEZ GÓMEZ, J. *Monumentos de la Comunidad Valenciana: Catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*, Tomo X: Valencia, arquitectura religiosa. Valencia: Conselleria de Educació, cultura i ciència.1995.

CATALÁ GORGUES, M. A; VEGA BARBENA, S. *Valencia 1900: El legado fotográfico de J. Martínez Aloy*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2007.

CHUECA PAZOS, M.; GARCÍA GARCÍA, F.; JIMÉNEZ MARTÍNEZ, M^a J. y VILLAR CANO, M. *Compendio de historia de la ingeniería cartográfica*. Valencia: Edita Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

COMPANY, X. *L'art i els artistes al país valencià modern (1440-1600)*. Barcelona: Curial edicions catalanes S.A, 1991.

CUEVAS BUCHÓN, A. M^a. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. Valencia, 2003.

DE LA PEÑA VELASCO, C. *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena, 1670–1785*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992.

DE SALES FERRI CHULIO, ANDRÉS. *La Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca*. Sueca: Editado por el propio autor, 1994.

Diccionario de la lengua española. Tomo I. Vigésima edición. Madrid: Real Academia Española, 1984.

Estructuras y sistemas constructivos en retablos: Estudios y conservación. En: *Actas de las jornadas fundacionales del grupo de trabajo de retablos del grupo español IIC* (Museo de bellas artes de Valencia 25-27 de febrero de 2009)

GARCÍA ARANDA, M.A. *Un capítulo de la lexicografía didáctica del español: Nomenclaturas hispanolatinas (1493- 1745).* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M^a. *Historia del arte de Valencia.* Valencia: Fundación Bancaja, 1999.

GIL SAURA, Y. *Arquitectura barroca en Castellón.* Castellón: Diputación de Castellón. 2004.

GÓMEZ URDAÑEZ, C. *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI.* Tomo I. Zaragoza: Edita Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987.

GONZÁLEZ ALARCÓN, M^a T. *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia.* Edita caja de ahorros y monte de piedad de Segovia, 1999.

GONZÁLEZ MENÉNDEZ, L. *Los lienzos del retablo mayor de la Iglesia del Pilar, Vlcia.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. *Vocabulario de arquitectura valenciana: Siglos XV al XVII.* Edita Ayuntamiento de Valencia, 2002.

GRACIA, C. *Història de l'art valencià.* Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1995.

GUEROLA BLAY, V. *La plàstica escultòrica i retaulística d'andreu robres a les seues obres d'Alcasser i Torrent.* Torrens. Edita: Ayuntamiento de Torrent, núm. 14, 2003.

HERRERA GARCÍA, F.J. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII.* Sevilla: Diputación de Sevilla. Área de cultura y deportes, 2001.

HEINRICH W. *Renacimiento y barroco.* Barcelona: Ediciones Paidós ibérica, 1978.

IGUAL ÚBEDA, A. *Leonardo Capuz, escultor valenciano del siglo XVIII.* Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, 1953.

LÓPEZ AÑÓN, E. M^a. *Arte religioso en el arciprestazgo de Nemancos (A coruña): Siglos XVII-XX. Arte mueble.* Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

LÓPEZ AZORÍN, M^a J. *Datos para la biografía del arquitecto Francisco Padilla e inicios de la fachada barroca de la catedral de Valencia (1703-105).* Archivo de Arte Valenciano, nº 76, 1995.

LÓPEZ GONZÁLEZ, C; GARCÍA VALLDECABRES, J. *La instauración del sistema metrológico valenciano y Jaime I en la tradición medieval: Los sistemas de unidades, las prácticas de control y los usos.* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

LÓPEZ PIÑERO J.M^a. *Història de la cultura catalana: Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII.* Volum II. Barcelona: Edicions 62, 1997.

LOUIS RÉAU. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los Santos*. Alcoba, D. (trad.) Tomo II, Volumen IV. 1ª edición. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

LLOBREGAT CONESA E.A.; YVARS J.F. *Història de l'art al país valencià*, vol. II. Valencia: Editorial 3 i 4, 1988.

MARTINEZ ALOY, J. *Geografía general del reino de Valencia: Provincia de Valencia*. Barcelona: Establecimiento editorial de Alberto Martín, ca. 1925.

Methodology for the conservation of polychromed wooden altarpieces. Junta de Andalucía: Consejería de Cultura y The Getty Conservation Institute, 2002.

MEYER F. S. Manual de ornamentación. 5ª Edición. Barcelona: Ediciones G.Gili, 1995.

NICOLAU BAUZÀ, J. *Contrato para el retablo en la capilla de los reyes del convento de Santo Domingo*. Valencia: Archivo de arte valenciano, 1984.

NUTSCH, W. *Tecnología de la madera y del mueble*. Company Bueno, J. (trad.) Barcelona: Editorial Reverté, 1996.

ORELLANA, M. A. DE. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición preparada por Xavier de Salas. Valencia: París-Valencia, 1995.

ORTÍ MAYOR, V. J. *Fiestas centenarias con que la insignie, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el día 9. de Octubre de 1738. La quinta centuria de su Christiana Conquista*. Colección 9 d'octubre, nº16. Valencia: Edita Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 2008.

PALAIÀ PÉREZ, L. *El marco valenciano y su importancia en el empleo de la madera estructural durante los siglos XIV al XVIII*. En: Actas del séptimo congreso nacional de historia de la construcción. (Santiago 26-29 de octubre del 2011). Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011.

PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN Mª V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

PÉREZ MARÍN, E. *Estudio técnico y conservativo del retablo barroco valenciano aplicado al desarrollo de nuevos métodos de desinsectación de la madera: Radiación con microondas*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F. *El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Valero y San Vicente en Ruzafa: El contrato de su construcción con el escultor José Cuevas en 1699*. Valencia: Archivo de arte valenciano, 1994, núm.75.

PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F. *Las advertencias para los edificios y fabricas de los templos del sínodo del arzobispado de Valencia, Isidoro Aliaga en 1631: Estudio y transcripción*. Asociación cultural "La Seu", colección monografías valencianas nº1, 1995.

PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F. *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998.

SALVÀ LARA, J. *Diccionari de les arts: arquitectura, escultura i pintura*. Illes Balears: Universitat de les Illes Balears, 2002.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, N. *Geometría de los arcos: Guía para la construcción y trazado de los arcos*. Murcia: Edita Consejería de Educación, formación y empleo, 2011.

SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza editorial, 1981.

TAURONI BERNABEU E; RAMÍREZ MARTÍNEZ E. *La puerta de los hierros de la Catedral de Valencia*. En: *Actas del primer congreso de historia del arte valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de cultura (Valencia, 25-29 de mayo de 1992), 1993.

VVAA. *Manual del arte español*. Madrid: Sílex ediciones, 2003.

VVAA. *Oriente en occidente: Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000.

VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos del barroco: 1600-1780*. Edita Universidad de Alicante, 1990.

VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

VORÁGINE de la, S. *La leyenda dorada*. Fray José Manuel Macías (trad.) Vol. I. Madrid: Alianza editorial, 1982.

DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA

CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A. Construcción y ensamblaje de los retablos en madera. [CD-ROM] Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos. Valencia: Grupo español de conservación, noviembre 2004. [Referencia: 2013] Disponible en web: <http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/AnaC_Construccion_ensamblaje.pdf>

COMPANY, X. La retablística en el área valenciana. [CD-ROM] Retablos: Técnicas materiales y procedimientos. Valencia: Grupo español de conservación, noviembre 2004. [Referencia: 2013] Disponible en web: <<http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/XCompany.pdf>>

CUEVAS BUCHÓN, A. M^a. El retablo barroco valenciano. [CD-ROM] Retablos: Técnicas materiales y procedimientos. Valencia: Grupo español de conservación, noviembre 2004. [Referencia: 2013] Disponible en web: <http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/anabuchon_Retablobarroco.pdf>

Diccionario de autoridades. Real Academia Española. [Versión online] Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739. [Cito por la versión electrónica proporcionada por la NTLLE]

GONZÁLEZ ARNAO, V. Diccionario de la Academia Española: Edición abreviada de la última hecha en Madrid en 1822. Volumen I [Versión online] París: Librería de Parman-tier, 1836. [Referencia 2013] Disponible en web: <http://books.google.es/books/about/Diccionario_de_la_Academia_Espa%C3%B1ola.html?hl=es&id=wXasq3zFGbkC>

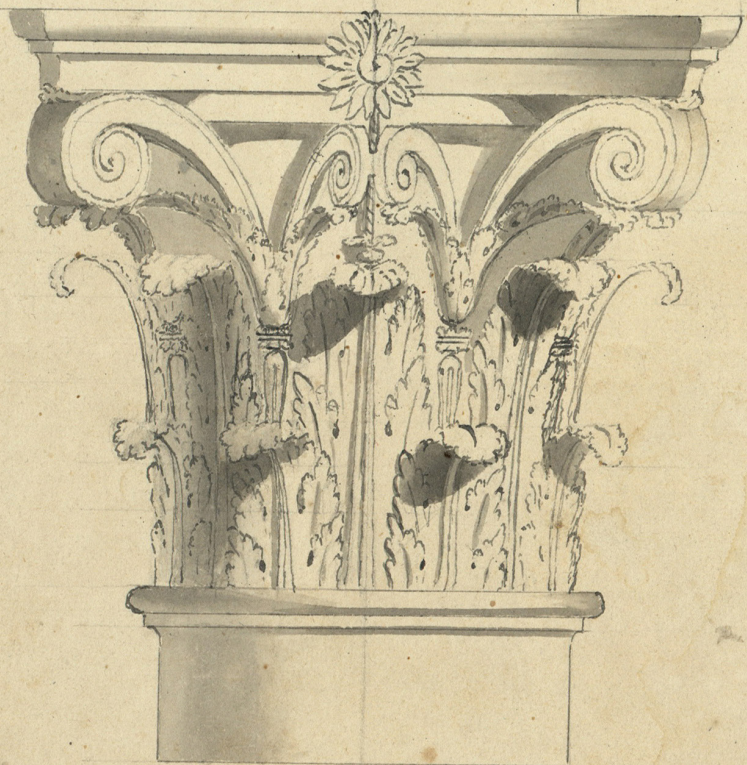
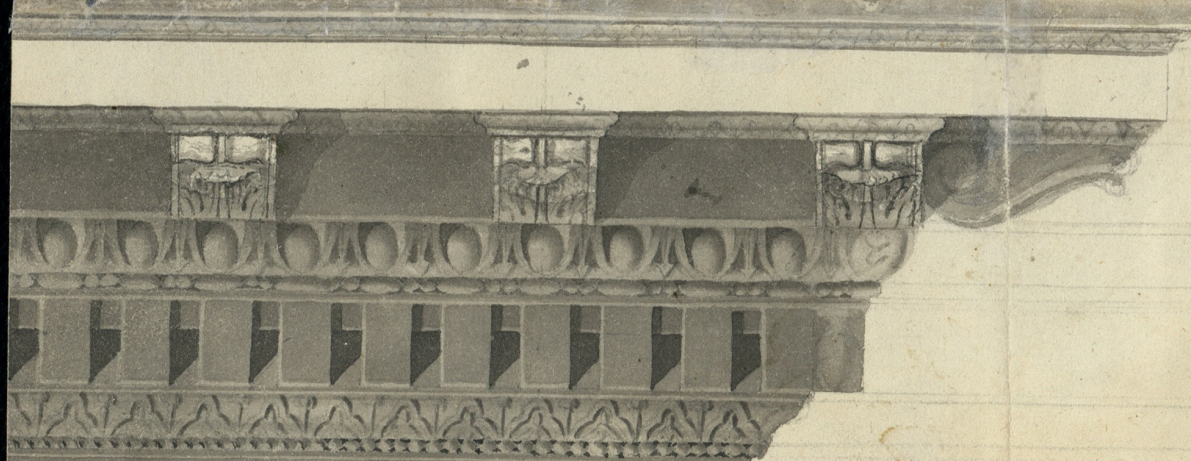
LABERNIA, P. Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana y llatina. Tomo I. [En línea] Barcelona: Espasa germans editors, 1864. [Consultado en 2013] Disponible en web: <http://books.google.es/books?id=QVgxoC4DUHQc&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

LORDA, J. Classical architecture: The Grand Manner [En línea]. Navarra: Escuela de arquitectura universidad de Navarra. [Referencia 2013] Disponible en Web: <<http://www.unav.es/ha/>>

Pou, O. Theasaurus Puerilis. [En línea] Barcelona: Ex Typographia Iacobi à Cendrât, 1600. [Consultado en 2013] Disponible en web: <http://books.google.es/books?id=V8MkAk4osN4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

Retablo: Terminología básica ilustrada [En línea] Instituto Andaluz del Patrimonio y The Getty Conservation Institute, 2002. [Última referencia año 2013] Disponible en web: <<http://www.gciresources.org/retablo/index2.php?id=1>>

VIVANCOS RAMÓN, V. Aspectos técnicos y estructurales de la retablística valenciana. [CD-ROM] Retablos: Técnicas materiales y procedimientos. Valencia: Grupo español de conservación, noviembre 2004. [Referencia: 2013] Disponible en web: <http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/V_Vivancos_ATyEstructurales.pdf>



VIII

Anexo I: Glosario terminológico

Tras el estudio efectuado sobre cada uno de los tres contratos referentes a retablos se ha podido extraer un volumen importante de palabras que como ya se ha visto son extrapolables a cualquier otro documento semejante. Por este motivo se ha creado un listado donde se recogen todos los registros analizados, de este modo, se facilita el uso del material investigado y se evidencian de una manera simple sus definiciones.

GLOSARIO TERMINOLÓGICO:

Alarife de autos: Arquitecto o maestro de obra.

Ático: Parte superior de la calle central de un retablo.

Acodillar: Método empleado a modo acodado o acodalado formando ángulos de 90° asegurando ambas tablas una contra otra.

Alguaza: Frontisa.

Ángel tenante: Ángel que sostiene cartelones, escudos heráldicos u otro tipo de elementos. Existe la posibilidad de encontrar niños tenantes, desempeñando la misma función que el ángel.

Arquitrabe: Parte inferior del entablamento, la cual descansa directamente sobre las columnas.

Arco embocinado: Arco cuya luz aumenta gradualmente hacia uno de los parámetros a partir del opuesto. También referenciado como arco abocinado, en valenciano *arc abosinat, embossinat o capialçat*.

Apeynasar: Del verbo apeinazar. Ensamblar con peinazos.

Banco: Basamento o parte inferior de un retablo. En ocasiones puede aparecer dividido en dos secciones, denominando a la más próxima al suelo *sotabanco*.

Bandilla: Véase sarta de frutos.

Blandón: Candelabro. También referenciado como brandón y en valenciano *brandó*.

Bosel: Moldura convexa lisa de sección semicircular. También referenciado como *bocell, bossell o bosell*.

Buelta: Escalón o codillo formado por una moldura u otro elemento.

Canes: Véase ménsula.

Calle: Cada uno de los segmentos verticales en los cuales está dividido un retablo.

Carcañol: Zona comprendida entre el extradós de un arco y la horizontal tangente a su punto más alto. También referenciado como carcañol, calcañón, carcañón o enjunta.

Carrillo: Véase Carrucha.

Carrucha: Torno o polea. También referenciado como garrucha o carrillo. Puede ir acompañado del término maroma “carruchas y maromas”.

Cartela: Véase tarja.

Cartojo: Véase cartón.

Cartón: Ornamentación vegetal que imita las hojas largas de algunas plantas.

Cartelón: I. Véase colgantillo.

II. Véase tarja.

Cascarón: Bóveda compuesta por una cuarta parte de una esfera.

Cerraja: Cerradura. También referenciado como serraja.

Cima recta: Véase goleta.

Colgantillo: I. Véase sarta de frutos

II. Ornamentación a modo de guirnalda.

Columnas emparradas: Columnas con fuste salomónico decorado con motivos de la Eucarística como parras, vid, etc.

Columna inferior: Columna situada en la parte interior o trasera ocultada por la estructura frontal.

Columna forana: Columna situada en los laterales del retablo en una posición más retrasada. Su posición se destina a la colocación de puertas para el acceso a la trasera.

Contrachapitel: Capitel de la contrapilastra.

Contrapilastra: Resalto hecho en un muro a ambos lados de una pilastra o media columna.

Cornisa: Situada en la parte superior del entablamento constituye la parte más saliente y voladiza. Es frecuente que descansa sobre modillones. También referenciado como cornisela o corniseta.

Cornisela: Véase Cornisa.

Corniseta: Véase Cornisa.

Cornucopia: Cuerno colmado de flores y frutas como símbolo de la abundancia. También referenciado como cuerno de la abundancia.

Cortar: Análogo de seccionar o trocear la moldura con el objetivo de ornamentarla.

Coxinetes: Ornamentación acolchada o almohadillada destacando por su volumen.

Cubo: Véase banco.

Cuerno de la abundancia: Véase cornucopia.

Cuerpo: Cada una de las secciones horizontales en las cuales se divide un retablo.

Cúpula ochavada: Cúpula dividida en ocho partes.

Dado: Pedestal de una columna.

Dardo: Hoja picuda alternada con ovas creando una moldura de ovarios. También referenciado como lenguas.

Dentículo: Paralelepípedo que suele encontrarse a modo de resalte interior de la cornisa.

Encarreronar: Alinear con las calles o distribuir en relación a ellas. En castellano encajlejonar.

Entabacar: Embellecer u ormanetar.

Entrecolumnio: Espacio que hay entre dos columnas. Actualmente intercolumnio.

Estofado: Técnica de punzonado o rascado de la pintura al temple colocada sobre una base de pan de oro. De este modo se crean contrastes y formas ornamentales entre la pintura y el metal.

Faxar: Acción de envolver o rodear alguna cosa.

Florón: Volumen tallado en madera u otros materiales imitando una flor de grandes dimensiones.

Follaxe: Ornamentación compuesta por vegetación y follaje de una o distintas especies.

Frontis: Véase frontispicio.

Frontispicio: Elemento arquitectónico compuesto por una sección triangular o gablete situado sobre el entablamento a modo de remate . También referenciado como frontis o frontón.

Frontiza: Bisagra. También referenciado como gozne o alguaza, en valenciano frontisa.

Frontón: Véase frontispicio.

Galce: Ranura hecha para poder alojar un vidrio o puerta. En valenciano *ga/ses*.

Garrucha: Véase carrucha.

Gola: Véase Goleta.

Goleta: Moldura en forma de ese. Referenciado también como gola o cima recta.

Golpe de hojarasca: Tarja de grandes dimensiones compuesta por un niño revestido de hojas y vegetación enroscada sobre sí misma creando un elemento de gran volumen colocado en el centro del entablamento como remate central del retablo.

Gozne: Véase frontizas.

Gradas: escalones o bancos situados bajo la imagen titular donde se colocaban cirios, relicarios u otros elementos.

Granos de rosario: Pequeñas circunferencias que recuerdan a las cuentas de un rosario.

Hojas arpadas: Decoración vegetal constituida por grupos de tres folíolos. Puede presentar sus extremos ligeramente enrollados.

Intercolumnio: Véase Entrecolumnio.

Jácena: Viga horizontal que sirve de soporte para otros elementos estructurales. En valenciano conoce como *jàssena* o *jàssera*.

Jarros: Búcaros o jarrones colmados de vegetación

Junquillo: Moldura más redonda y delgada que el bocel.

Lengua: Véase dardo.

Lienzo bocaporte: Pintura sobre tela instalada en un espacio contiguo del retablo mediante un sistema de poleas y correajes con el objetivo de cubrir la hornacina cuando sea conveniente.

Maromas: Cuerdas.

Mazonería: Parte arquitectónica de un retablo excluyendo las pinturas o esculturas.

Media caña: Moldura cóncava de sección semicircular.

Membrete: Línea o reglón, análogo al remembrete que antaño tenían las cartas para poner los nombres del remitente por su semejanza formal.

Ménsula: I. Elemento saliente del plano vertical que soporta el peso de una estructura mayor. Uno de sus extremos apoya mediante empotramiento o voladizo. También referenciado como modillón o canes.

II. Véase tarja.

Modillón: Véase ménsula.

Moldura de ovario: Moldura conformada por la alternancia de ovos y dardos.

Montea: A la altura de.

Niño atlante: Niño de corta edad acompañado en su parte posterior de abundante vegetación. Adopta una postura de sostén, frecuentemente situado a la altura de las tarjas del banco sobre las dos columnas más avanzadas sujetando el voladizo. Puede también

sujetar los pedestales de Santos.

Niño tenante: Niño de corta edad que sostiene escudos u otros elementos, es la versión terrena del ángel tenante.

Ochavo: Nervio de una cúpula ochavada.

Óvalos: Véase ova.

Ova/o: Decoración ovoide colocada de manera alterna junto dardos conformando una moldura de distintos volúmenes. El ovo habitualmente se coloca con la parte más aguda o más acentuada hacia abajo. También referenciado como óvalo.

Óvolo: Véase moldura de ovario.

Pedestal-Pedestal: I. Parte inferior del retablo haciendo referencia al banco o predela.
II. Parte inferior de una columna. Habitualmente tiene forma rectangular con o sin decoración añadida.
III. Soporte que ensalza las imágenes o esculturas.

Peinazo: Listones que en un lado tienen tallada una cola de milano y ésta se introduce en una ranura practicada en la madera a la cual se quiere unir.

Pilastra: Columna adosada al muro o pared. Su función puede ser estructural, de sostén o decorativa.

Pilastrón: Base o pedestal situada bajo las esculturas para elevarlas y destacarlas.

Piñoncillos: Pequeños festones en relieve que recuerdan la forma escalonada del piñón, fruta del pino. Puede descender de la tradición gótica de colocar doseles sobre las hornacinas centrales ya que ambas formas guardan relación.

Plafón: Superficie interior de un techo plano que separa ambos pisos. También referenciado como pafión.

Plomos (guardar los): Conservar la verticalidad de la estructura. También referenciado como plomada.

Postizo: Ornamentación que se talla ajena al tablón y posteriormente se coloca en su sitio mediante encolado o claveteado, según conviniere.

Predela: Del italiano *predella*. Véase banco.

Pulseras: I. Moldura de espesor reducido, etimológicamente asociado a las piezas de orfebrería.

II. Estructura saliente a modo de cornisa que enmarca el retablo con el objetivo de preservarlo del polvo u otros depósitos. También referenciado como guardapolvo, batea o *polsera*.

Rebanco: Derivado de banco y acompañado del prefijo re-, repetición, se trata de un segundo banco diferente al principal.

Rebranca: Cada una de las dos piezas verticales que sustentan el arco superior. También referenciado como jamba. En valenciano *brancal*, *branca* o *muntant*.

Recalar: I. Burilar o punzonear.
II. Ornamentar mediante acanaladuras o canales.

Remate: Parte más alta del retablo que cierra el último cuerpo o ático. Frecuentemente guarda la forma de un frontón.

Remembrete: Véase *membrete*.

Resaltes de la planta: Resalte de la cornisa por encima de las pilastras. En valenciano puede encontrarse referenciado como *resalt*, *ressalt* o *resal*.

Retropilastra: Pilastra que se pone detrás de una columna.

Sotabanco: Parte inferior de un banco de dos secciones que apoya directamente en el suelo.

Tabernáculo: Sagrario donde se guarda la Sagrada Forma.

Tablón pisador: Tablón de madera situado en la parte inferior de una estructura.

Tarja: También referenciado como *tarcha*, *tarcheta*, *tarxa* o *cartela*.

I. Referido a ménsula.

II. Puede denominarse así a los golpes de hojarasca, emblemas o escudos, que a menudo guardan una profusa ornamentación vegetal despedazada y enrollada sobre sí misma. La palabra *tarja* posee múltiples significados entre ellos golpe de ahí puede derivar su relación con el golpe de hojarasca.

Tarjeta: Véase *tarja*.

Tarjetón: *Tarja* de grandes dimensiones.

Tambanillo: Resalte o sobrepuesto generalmente cuadrangular que cobija decoración vegetal o cartelas. También referenciado como *Tambonillo*.

Tambonillo: Véase *tambanillo*.

Topetón: Véase *tambanillo*.

Sagrario: Véase *tabernáculo*.

Sarta de frutos: Hilo o cuerda acompañada de un conjunto de frutas como si de ella colgasen.

Serraja: Véase *cerrija*.

Seysavo: Aplicado a sistemas de medición es cada una de las seis partes iguales en que se divide un todo.

Sóculo: Véase *sotabanco*.

Sotabanco: Parte inferior del retablo que reside en contacto directo con el suelo y recibe toda la carga de la estructura.

Urna: Véase Sagrario.

Viril: Véase Tabernáculo.

Zócalo: Véase *sotabanco*. Referenciado también como zóculo.



Nicho de Nra. Sta.

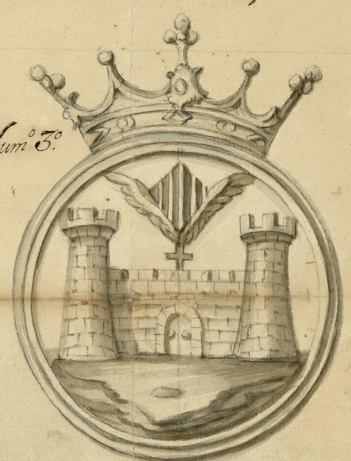
Entre los Escudos, eran esculpidos en los dos Hornos de la Bodega y en las dos divisiones de ella, mas distante del Altar Mayor

Escudo o Armas de que usó regularmente la Villa de Alcañices

Num. 1.

Num. 2.

Num. 3.



IX

Anexo II: Apéndice documental

Documento n.º 1

13 de septiembre de 1683
A.P.P.V.: Protocolo n.º 1910
Notario: Juan Simian

ESTIPULACIÓN PARA LA FABRICA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO CON EL ESCULTOR LEONARDO CAPUZ

Capítulos para la fábrica del retablo o altar mayor de la parroquia Iglesia del Glorioso San Lorenzo de Valencia

j. Primeramente: se ha de executar todo el retablo según planta, haciendo a cada cabo de mesa vnos sóculos que reciban todos los cargamientos de dicha planta; y dichos sóculos han de estar guarnecidos de faxas con una goleta cortada de ojas arpadadas; y en medio el llano se han de hazer vnos coxinetes con vn bosel todo alrededor y, assí mesmo, su basa y corniza.

ij. Ittem: Sobre dichos sóculos y mesa se ha de fabricar vn pedestal guarnecido de faxas con una goleta cortada de ojas arpadadas por las caras y lados; y en los llanos de dicho pedestral se han de hazer vnos estofados de talla de buen relieve y dibuxo, poniendo algunas piezas en algunas vueltas para que tenga más relieve dicho pedestral; se ha de guarnecer de su basa y cornisa con las mismas molduras que demuestra la traza, cortando la goleta de la cornisa de ojas arpadadas y el junquillo de grano de rosario, haciendo en todas las fronteras del pedestral vn tambanillo con su tarjeta; y, si el artífice quisiere poner la talla de los llanos postiza, hayan de ser las tablas del pedestral de cinco del palmo y, si la quisiere sacar de la misma tabla, que sean tablones de quatro del palmo; en el resalte de la columna forana, a la parte de fuera, se han de hazer dos puertas para entrar al trassagrario, de nueve palmos de altas y toda la ancharia que se las pudiera dar, no excediendo de salida a la planta.

ijj. Ittem: En el trassagrario se ha de hazer vn adornato correspondiente al nicho del sagrario, que se compone de una puerta correspondiente a la de afuera, abriendo a cada parte, haziendo su guarnición de talla alrededor con su pilastra a cada lado y pulsera, pedestral, cornisa, tarjeta o frontispicios, adornándole de molduras y talla todo lo que fuere necesario según el puesto; y que si offresciesse entabacar por la parte de atrás la mesa o vazío de pedestales o sóculos, que tenga la obligación de hazerlo el artífice de modo que no quede rincón alguno.

iiij. Ittem: A la parte de abaxo del trassagrario, donde baxa el cuadro principal debaxo tierra, tenga obligación de hazer vna caja de madera tan larga como sea el quadro de ancho y hondo; y hade llegar dicha caja asta la cara del pavimento o asta donde será menester para que no pueda recibir humedad dicho quadro.

v. Ittem: Sobre la referida mesa de altar se ha de hazer vn sagrario de once palmos y medio de alto con quatro columnas salomónicas revestidas de buena talla de follaxe de

buen relieve. Las dos principales han de cargar sobre dos pedestralitos con sus tarjetas y colgantillos, recalando lo restante de ella; y las dos de afuera que carguen sobre la vrna con sus pulseras de buena talla y cornisela acodillada asta la columna principal, resaltando la corniseta por la parte de dentro; con los frisos de dicha cornisa ha de partir vnos modillones de salas a sus puestos haziendo vn semicírculo en la puerta del sagrario que le guarnesca la guarnición de talla de dicho sagrario, haziendo un nicho de dos palmos y medio de hondo guarnecido con una goleta de oja arpada y en los llanos vnos estofados de talla de buen dibujo, que no tengan mucho relieve, o disponerle del modo que gustaren los señores eletes; sobre dicho sagrario se ha de hazer vn remate con vn frontispicio cerrado con su tarja y tambanillo con dos niños sentados, que el vno tengavnas espigas y el otro vn razimo, y en el codillo de la cornisa haya de hazer vnos relampaguillos; assí mesmo, por detrás de las columnas, se han de hazer vnos recalados a las paredes y cortar las molduras de la cornisa según traza.

vj. Item: En la distancia que hay desde el asiento del viril asta encima la mesa de ha de acomodar vna tarja con vn óvalo en medio que esté guarnecido con hoja arpada; dicho óvalo se ha de abrir en forma de puerta para poner los globos dentro; dicha tarja ha de tener vn zerafin por remate con lo restante de ella de hojas y cartones de buen relieve, haziendo vna vrna de ojas y cartelas que reciba todos los macizos del sagrario; y a los lados del sagrario, en el espacio que queda de la pulsera a la columna, se han de hazer vnos recalados.

vij. Sobre dicho pedestral se han de hacer seis columnas salomónicas de orden compuesta; y dichas columnas han de estar todas revestidas de talla, haziendo en cada vna de ellas quatro pájaros y quatro niños, y poniendo algunas piezas en algunos puestos para que tengan más relieve algunas bueltas con sus bazas y capiteles; assí mesmo, por la parte de atrás de las columnas inferiores, de han de hacer unos recalados en lugar de pilastras desde arriba a bajo; y detrás la columna principal su pilastra guarnecida de vna goleta cortada con su baza y capitel; y dichos recalados han de estar también cortados de hojas de espinaca de la misma orden que dichas paredes y hayan de ser de tablas de cinco del palmo de buen melis.

viii. En medio de las seis columnas se ha de hazer vn nicho de catorce palmos de alto, ocho de ancho y siete de ondo, guarnecido con vna moldura de hojas arpadas, haziendo por la parte de fuera vn arco embocinado repartido en veynte y siete partes, haziendo en cada vna de ellas un recalado y un florón de buena talla que tenga medio palmo de relieve; y en los carcañoles de este arco dos serafines, que el relieve de ellos no impida el subir y baxar el quadro haziendo sus canales de medio palmo de gordo con vna guarnición acodillada, todo alrededor de hojas y cartojos, y acomodar en los llanos del codillo vnos florones redondos de buen relieve y cortar la moldura dentro la guarnición de óvalos o hojas arpadas y hazer la tabla para poner el pinzel para subir y baxar; y dentro de dicho nicho se ha de hazer vna vrna de dos palmos de alto cortada de hojas y cartelas; y sobre dicha vrna se ha de formar y executar vn Purgatorio con cinco almas entre las llamas mirando con diferentes acciones al Santo como quien pide socorro; y dentro de dicho Purgatorio, entre dichas almas y llamas, se ha de hazer vn señor San Lorenço de nueve palmos de alto y en la mano izquierda ha de tener vn caliz imitando al que consagró Nuestro Señor con el brazo corbado, y en la mano drecha ha de tener vna alma de la mano como quien la entresaca de las otras, y en el pecho de dicho Santo se ha de hazer cóncavo a modo de sagrario para poner a Nuestro Señor el Día de Jueves Santo con su puertecilla disimulada al ropaje; y al lado del Santo se han de hazer dos ángeles como pendientes el ayre, de tres palmos y medio; y dichos ángeles han de ser

a modo de mancebos con sus ropajes y alas, teniendo el vno las parrillas y el otro la corona de laurel y la palma.

x. Ittem: En la vrna de abajo el purgatorio se disponga de modo que pueda vn hombre rodearla alrededor entrando por vna puertecilla que se ha de hazer en vno de los lados del nicho con su escalera para subir y baxar, teniendo dicho maestro obligación de hazer dicha puerta y escalera de gusto de los eletos.

xj. Ittem sobre dicho nicho y columnas se ha de fabricar vna cornisa de quatro palmos y medio de alto que guarde todos los plomos y resaltes de la planta, haziendo vn rompimiento al plomo de la columna inferior que entre asta el codillo de la guarnición, haziendo en el medio de este codillo vna tarja con vn niño revestido de hojas y cartones y frutero que coja en las manos; dicha tarja ha de tener siete palmos de ancha y seis de alta de buena talla y relieve; y dicha cornisa ha de estar encarreronada buscando los mismos entrecalles que busca la planta.

xij. A las esquinas del codillo se han de assentar dos niños vestidos con sus alas y bandilla de tamaño que, sentados con el codillo, lleguen la cabeça al rebanco; han de tener el vno vnos açotes y el otro vnñas de hyerro que son instrumentos del martyrio de señor de San Lorenzo.

xijj. Ittem: En los resaltes de la columna principal se han de hazer dos tarjas de buena talla y relieve, de modo que no cubran los resaltes de las molduras, haziendo los modillones o tarjetas que demuestra la traza en las caras fronteras y las dos que cupieren cortando las bueltas del friso, que tengan en lo más alto medio palmo de relieve; assi mesmo, se han de cortar todas las molduras, como es hoja arpada, óvalos, granos de rosario, hoja arpada en el alquitrave y granos de rosario en el mesmo alquitrave; y debaxo la jasenada de la corona se han de poner vnos florones de a medio palmo que tengan buen colgante.

xiiij. Ittem: En los buelos de dicha cornisa tenga obligación de assentar dos niños que tengan en las manos vna bandilla de donde se deprenda vn colgante de frutas de treze palmos de caída según traza.

xv. Ittem: Sobre dicha cornisa se ha de hazer un rebanco guarnecido de faxas, junquillo y cornisa con vnos tambanillos en todas las fronteras; sobre ellos vnas tarjetas y bandillas de buena talla y relieve cortando los quadros de hojas arpada, y lo demás de grano de rosario y óvalos.

xvj. Ittem: Sobre dicho rebanco se ha de fabricar vn segundo cuerpo que se componga de vn nicho de diez palmos de alto y siete de ancho, con la imagen de la Concepción de Nuestra Señora de escultura de ocho palmos de alta con vn trono de nubes, ángeles y serafines, con vna vrna de hojas, cartelas y tarjeta de buen follaje y relieve; alrededor de dicho nicho se ha de hazer vna guarnición de tarjas de vn palmo de ancha de buen relieve, guarneciéndole por dentro de vna goleta cortada de hojas arpadas; y en los codillos de dicha guarnición se han de hazer dos bueltas de talla de buen relieve según traza.

xvij: A los lados del nicho se han de hazer quatro columnas salomónicas con sus bazas y capiteles de orden compuesta, revestidas de talla de buen relieve, acomodando en cada vna de ellas quatro pájaros y quatro niños de doze palmos de alto; y a la parte de afuera se han de hazer dos pilastrones; vno a cada lado, haziendo una tarjeta o cartela a la parte de arriba con vn tambanillo y colgante desde arriba abaxo, recalándola y

haziéndola su baza toscana; y assí mesmo, asentar sobre dicha cartela vn muchacho revestida de hojas y cartones que reciban el vuelo de la cornisa, teniendo en la mano vna bandilla con vn colgante de frutas y hojas de seis palmos de cayda, de buen talla y relieve según traza; y al lado de dicho pilastrón se ha executar vn remembrete de dos dedos de ancho con sus molduras de basa y simasio; y de dicho remembrete se ha de estender vn cartelón a modo de pulsera de buena proporción y que sea de buena talla.

xviiij. Al plomo de las columnas principales, sobre el rebanco, se han de hazer dos figuras de San Vicente Ferrer y San Vicente Martyr, de ocho palmos de alto; al lado sobre el plomo de la columna de fuera se ha de hazer vn niño a cada lado, de cinco palmos de alto, con vnas cornucopias de flores en las manos con sus alas y bandillas

xviiiij. Ittem: Sobre dichas columnas y nicho se ha de hazer vna cornisa de tres palmos de alto con sus modillones o tarjetas con sus tambanillos en las fronteras y lados donde cupiere, de buena talla y relieve, cortando las molduras de la cornisa, como son hoja arpada, bosel y hoja arpada en el alquitrave, acomodando debajo la jasonada algunos florones a trechos, rompiendo dicha cornisa en los codillos de la guarnición, haziendo vn tambanillo donde remata la tarja grande del remate; en medio de esta tarja se ha de hazer vn Padre Eterno de medio cuerpo entre vnas nubes de buen relieve, adornando la tarja de hojas y cartones por encima de las molduras del frontispicio cerrado que se demuestra en la traza, saliendo vnos colgantes de la tarja al rebanco y sentar dos niños, vno a cada lado, que sustenten dichos colgantes con unas bandillas; y en el rebanco más alto se han de hacer dos fruterías por remate.

xx. Ittem: La cornisa del remate ha de pasar de plafón el resalte de la coluna inferior, acomodando por la parte de abajo vnos florones de buen colgante, esto es, para que el frontispicio se ensanche más de abajo, haziendo algunas bueltas de friso donde cupieren.

xxi. Ittem: Ensima del tambanillo de la guarnición, donde muestra la traza vn frutero, se ha de hazer un óvalo pequeño; y en medio de este óvalo se ha de hazer vn Espíritu Santo de relieve entero con sus rayos esparcidos.

xxii. Ittem: Si acaso se huviere olvidado alguna cosa conveniente al adorno de dicho retablo, como es hazer baxo los modillones vn tambanillo y debaxo las tarjas de la cornisa otro, y vnas lanzas en las manos de los niños de las columnas como luchan con los páxaros y alguna otra circunstancia, ya que no se advierte por olvido, tenga obligación el artífice de hazerlo como si estuviera capitulado.

xxiii. Ittem: No pueda hacer el artífice mejora alguna sin comunicarla primero con los señores eletos; y si hiziere sin tal consentimiento vaya a sus cosas sin que tengan obligación de pagársela.

xxiiii. Ittem: Antes de poner mano en el retablo, tome el maestro la medida del puesto sacando el nivel del pavimento del presbyterio, por si acaso fuere más o menos, y que si pasasse de los cinquenta siete palmos, aquello que pasare que se lo dé de más monte a la frontispicio de arriba y, si no llegare, que lo reparta en cada pieza de por sí.

xxv. Ittem: Ha de poner el maestro toda la madera de dicho retablo, y ha de ser castellana de melis sin que haya rastro de albenque, y tenga obligación de poner todo el hierro que fuere necesario, como son frontizas, cerrajas, torno, contrapesos, cuerdas y todos

los adherentes necesarios para que todo quede perfeto; y tenga obligación de darle acabado y colocado para el día vltimo de julio primer viniente de mil seiscientos ochenta y cuatro, assí la escultura como el retablo, y si no le habrá colocado y a dicho día caiga cada vn día que retardare en pena de diez libras pagadoras del precio de dicho retablo; y caso que no baste de propios, rato pacto manente.

xxvj. Ittem: Ha de dar el maestro fiadores competentes a gusto de los señores eletos quantas vezes les pidieren; y assí mesmo, ha de pagar treinta escudos por la traza y capítulos y el salario del auto de libramiento y fianças por entero.

xxvij. Ittem: Toda la obra ha de ser executada a vso y costumbre de buen official, así en la arquitectura como en la talla y escultura y, assí como se irá trabajando la obra, puedan los señores electos hazerla ver y examinar por si acaso va según arte y capítulos, qué hay tanto al respecto trabajado como dinero cobrado; y si huviere más dinero cobrado que trabajado no se le pague asta que esté igual el dinero con la hazienda; y si havrá alguna pieça mal executada o contra arte y capítulos se ha de volver a hazer. Y las dichas visuras sean a espensas de la parochia y maestro por metad.

xxviii. Ittem: Se han de hacer vnas gradas o bancos, para la peaña del altar y ensima el altar, para subir Nuestro Señor al Monumento con sus molduras alrededor, que estén curiosas.

xxix. Ittem: Se han de hacer seis blandones bien executados, que puedan sustentar cirial de tres libras, para ensima de la mesa donde estará el Purgatorio, y estén bien tallados y a lo moderno, diferenciándose en alguna cosa de lo que se acostumbra.

xxx. Ittem. El modo de fabricar el adorno de las paredes del nicho ha de ser: Poner en todas las esquinas, assí de los lados como de bulto, vnos franchones de madera cortada lo mejor que se pueda y, assí mesmo, lo demás restante de las paredes de dicho nicho, dejando dos palmos de campo, y poner en cada lugar un franchón al modo del nicho del retablo mayor de la Casa Professa de la Compañía de Jesús de la presente ciudad; y dichos franchones han de ser buena de talla, lo demás de ella a gusto de los señores eletos.

xxxj. Ittem. La paga de la traza y capítulos y alarifes de autos ha de correr por mano del fabriquero, entregando éste el dinero al maestro de la traza y al notario, rebaxándolo de la primera paga del precio de la obra.

xxxij. Ittem: La escultura ha de ser de la mano o maestro que los eletos tuvieren gusto; y que el escultor no pueda ponerse a trabajar figura alguna sin que primero haga modelo, y aquéllos los dará a ver a los eletos; y si pareciere bien se harán de aquella forma con toda perfección; y si no habrá de hazer otros asta que estén a gusto de los eletos.

xxxii. Ittem: Dicho maestro ha de poner listones de tabla en los puestos del retablo en que pueda haver candeleros, con tal arte que no afeen ni embarasen la obra.

xxxiii. Ittem. El modelo de San Lorenço con el Purgatorio y ángeles alrededor pendientes han de quedar para la Yglesia o Parochia.

xxxv. Ittem: El maestro tenga obligación de poner toda la madera que fuere necessaria para asegurar el retablo al tiempo de colocarle y la gente que será menester, y, assí

mesmo, la madera para los andamios que se huvieren de hazer.

xxxvj. Ittem: Pagará la Parochia el precio del retablo en esta forma: Cien libras de entrada y la demás cantidad (menos ciento y cinquenta libras, que se han de pagar acabado y colocado ya el retablo, visto y examinado) por meses quanto cupiere en cada vno de los diez peremptorios, asta julio inclusive, del año primero viniente mil seiscientos ochenta y quatro, en que se ha de dar ya colocado el retablo; empezando la primera paga o mesada en el vltimo día del inmediato octubre; y con esta condición: Que si el maestro a quien se librare el retablo no ha de hazer las imágenes de escultura mediante auto público en poder del syndico de dicha parrochia con vn maestro escultor, a gusto de los señores eletos, con los mismos capítulos del libramiento, y más a su voluntad; y la cantidad o precio que importare dicha escultura la ha de cobrar el maestro escultor por meses del fabriquero de la ilustre Parochia, rebaxando y deduciendo dicha cantidad de la que cupiere al maestro del retablo en cada mes, empeçando en el vltimo de dicho octubre.

xxxvij. Ittem. Si muriesse el maestro (lo que Dios no permita) antes de acabar y colocar el retablo, han de ser en tal caso los oficiales o maestro que le han de proseguir y concluir a gusto y satisfacción de los señores eletos.

xxxviii. Ittem: Si hechas segunda y tercera vez por el maestro algunas piezas, según se proviene en el capítulo veinte y siete, tampoco saliessen a satisfacción y gusto de los señores eletos, puedan en tal caso haserlas trabaxar a cualquiera maestro asta que queden con toda perfección a expensas del que quedará con el retablo y de sus fiadores; y sobre lo que assí habrá pagado la Parochia ha de ser creydo el fabriquero con sólo juramento sin otra prueba, el qual se le ha de deferir en la forma necessaria.

xxxix. Ittem: Dicho maestro a quien se librará el retablo no de hazer compañía ni dar parte en la fábrica a maestro alguno que no fuere de los convocados para el libramiento.

xxxx. Ittem: Vltimamente, estos capítulos y cada vno han de ser executivos, según su riguroso tenor, empeçando la execución por prendas (y aun respeto del maestro y sus fiadores por prendimiento de personas), según es costumbre en las deudas reales y fiscales con submisión al fuero de qualquier juez, renunciación de propio, de qualquiera privilegio, de apelación, etc., con facultad de variar el juyzio, etc., y con lo demás cláusulas guarentigias, según stylo del escribano infrascrito y naturaleza del contrato, como si de cada vn capítulo de hubiera hecho y recibido separada, solemne y pública carta.

Cum quibus pactis et conditionibus (...). Et ego Leonardus Capuz, sculptor (...) offero fideiussorem et principalem obligatum, Julium Capuz, sculptorem, Patrem meum, vicinum Valentiae (...).

Acta sunt haec Valentiae in ecclesia parrochiali Sancyi Laurentij, etc.

Testibus ad omnia: Antonio Ribes, sculptore, et Mechaele Moscardo, clibanario, Valentiae vicinis.

Documento n.º 2

20 de marzo de 1699
 A.R.V.: Protocolo n.º 4.253
 Notario: Manuel Molner, senior.

Capitulaciones del Retablo que se ha de fabricar en la Capilla mayor de la Yglesia Parochial de los Señores San Valero y San Vicente en el lugar de Ruçafa, según trasa hecha por Mosen Joan Perez Castiel Presbytero, Residente en dicha Parochial, elegida por los Señores electores, en dicha trasa firmados, y admitida por los Señores Eletos.

j. Primo: tenga obligacion el Maestro que tomare á su cuenta el fabricar dicho retablo de subir su architectura según demuestra la planta, tanto por las partes interiores como exteriores y laterales, sin que pueda mudar la planta ni qualquier otra pieza principal o menor, aunque sea para mayor elegancia de la fabrica, sin que primero lo comunique con los Señores Electos y el sobredicho Mosen Joan Perez.

ij. Item: tenga obligacion el sobredicho Maestro de hazer el pedestral superior, que es el que corresponde al piso de las Columnas superiores, en esta forma: ha de ser alchitrabado guarneciendo la moldura todos los codillos que forma dicho alchitrabado, el qual pedestral ha de tener vna cornisa que corone y corra toda la pedestralada hasta llegar a tope con el paredón del tabernaculo, haziendo sus codillos ó rompimientos entre los entrecolumnios, guarneciendo dicha cornisa y pedestral con todos los boceles, ficeroles, medias cañas y plintos conforme demuestra la traza, adornando dicho Pedestal con tarjas, tambanillos, recalados, y que todo el adorno que demuestra por fachada le ha de tener por perfil; advirtiendo que las tarjas de los perfiles no tengan obligacion de subirla hasta la corona de la cornisa; cuyo pedrestal con el soculo será de altitud de doze palmos y quatro dedos valencianos, y ha de ser su armason del tablón del quarto de palmo, y que las boladas del pedestral y corona donde se hacen fuertes los cubos de dicho pedrestal han de ser ensambladas, que vengan á la veta de la madera de modo que no se vea ninguna testa; advirtiendo que no ha de ser guarnecida si [no] con espigas, viendose las tiradas assi por baxo como por los frentes de arriba, con barrotes para fortificación de dicho pedetral, sin quitarle á la frente de la Corona la frente que demuestra la dicha Corona del Pedrestral.

ijj. Item: que el primer cuerpo, contando la pieza del retablo superior, se hayan de hazer quatro columnas de orden compuesta con sus capiteles y vasas de mesma orden, vestidas dichas columnas de cogollos y flores, talla de buen relieve á vso y costumbre de buen official; con advertencia que dichas columnas no han de estar repartidas sus bueltas salomónicas según las reglas que en otras columnas suelen vsar algunos Maestros repartiéndolas iguales, si [no] que han de estar disminuidas con porcion mayor y menor en las partes que le toca según las reglas de buena architectura, sin apellacion de Autores que en contrario enseñen, si [no] como demuestra la trasa; y serán dichas columnas de á veinte palmos y tres quartos de altitud, y que dichas columnas hayan de ser de de vna pieza conforme están armadas las del Retablo mayor de Torrente.

iiij. Item: que en dicho primer cuerpo se hayan de hazer quatro pilastras de á siete partes del modulo en grueso con sus vasas compuestas y sus contracapiteles, dexando sus entrecalles en la distancia y partes que demuestra la planta. Advirtiendole que en el samblaje de las pilastras hayan de ser apeynasadas, encajando el tablero en sus encajes sin clavo ninguno á uso de Castilla.

v. Item: que en dicho primer cuerpo se hayan de hacer dos entrecolumnios con sus rebrancas y sentidos de ninchos del grueso que demuestra la planta, moldurándoles y adornándoles de la talla y buena escultura conforme demuestra la traza, corriendo por la parte inferior una media vaza que guarnesca todas las rebrancas y paredones hasta llegar á tope del tabernaculo. Y que los resaltes de las brancas del enjacenado demuestren sus macizos o plumadas sobre las brancas de las puertas del trasagrario, de donde se formarán dos topetones vestidos de talla de buen relieve, los cuales harán cargamiento para la colocación de los santos. Y dichas puertas serán de quatro palmos de ancharia cumplidos y nueve palmos y cinco dedos de altitud. Advirtiendole que tanto el entrecolumnio como los demás paredones y resaltes hayan de ser guarnecidos de la moldura que forma el cimacio de los capiteles. Assimesmo se hayan de hazer dos rebrancas ó topetones vestidos de talla y fruteros, de buen relieve, con dos cabeças de serafines, como demuestra la traza en las partes laterales y finitivas de dicho cuerpo.

vj. Item: que sobre dichas columnas se ha de hazer y executar vna cornisa compuesta alquitrada, corriendo todas sus molduras y ficeroles tanto por los resaltes como por los paredones hasta llegar á tope del tabernaculo; cuya cornisa estará adornada con los modillones de talla y escultura de buen relieve. Advirtiendole que los modillones laterales no tengan obligacion de subir sobre la corona de la cornisa. Advirtiendole assimesmo que se han de subir los plomos de las pilastras, que son las tres partes que le toca por cada angulo en dicha cornisa, cuya cornisa ha de estar armada al estilo del pedestal infracapitulado con su rebanco; y será de altitud dicha cornisa de cinco modulos como demuestra la traza.

vij. Item: que sobre dicha cornisa se ha de hazer dos volutas compuestas adornadas con vna concha de cada vna de ellas, y sean de altitud y longitud que demuestra el dibujo de la traza, y será su profundidad del vuelo de la cornisa á tope del rebanco.

viiij. Item: que sobre dicha cornisa se ha de hacer vn rebanco de quatro palmos y medio cumplidos de altitud; cuyo rebanco ha de tener vna cornisa que corra por todos los resaltes hasta llegar al tope del tabernaculo con el adorno de molduras, tarjas, tambanillos y cargamientos, jarros y lo demas del adorno que en él se ve. Advirtiendole que los recaldos, tambanillos y tarjas han de estar por cara y perfil.

viiiiij. Item: en el segundo cuerpo se han de hazer dos columnas salomónicas de orden compuesto, vestidas todas ellas de talla como las de abajo capituladas, las quales serán de altitud de diez y siete palmos y vn quarto. Assimesmo se han de hazer sus contrapilastras armadas y fabricadas según lo abajo capituladas, y han de tener sus contrachapiteles, y correrá la porción de media vasa por las partes y macisos que se alcansaran á ver, tanto en los resaltes como en los macisos de los cartelones y paredón.

x. Item: que al lado de dichas columnas se han de hazer dos cartelones vestidos de talla de buen relieve, y en cada vno de ellos se ha de embrasar vn niño de buena escultura; cuyos cartelones estarán armados y bien fortificados con sus pilastrones que subirán del rebanco de palmos y medio de grueso, pisando sobre otra cartela menor. Y en el paredón de dicho último cuerpo se han de hazer vnos topetones de medio palmo de grueso, y si la obra pidiese mas relieve que hayan de tener mas grueso, los quales irán

á forma de tambanillos acompañando dichos cartelones por vna y por otra parte; y assi mesmo hayan de estar al respaldo del trono y de la Virgen.

xj. Item: Que se haya de hazer sobre el paredón principal vna orla de flores de buen relieve. Advirtiendo que en el respaldo que forma el ovalo de las flores se haya de hazer vna profundidad á forma de nicho, lo que dara lugar asta la pared de la Yglesia.

xij. Item: que sobre dichas columnas y cartelones se haya de hazer vna cornisa compuesta obliqua, pisando y resaltando todas las contrapilastras y demás rebrancas como demuestra la trasa; cuya cornisa ha de estar adornada en vn tarjon en su medio de á dos palmos de relieve por la parte de afuera extra la cabeça del serafin; y dicha cornisa ha de estar moldurada y alquitrada con todo el adorno de modillones que demuestra la trasa por cara y perfil en las partes que le cupiere, incluyendo la talla de los topetones laterales.

Capitulaciones del tabernáculo del Sagrario

xiiij. Primo: se ha de hazer vna mesa de altar con su tarima de quatro palmos y diez dedos de altitud, á cuyo nivel se ha de hazer vn soculo con la vasa y bocel y demás molduras que demuestra el del retablo principal; que esté atado y bien fortificado con dicho soculo para mas fortaleza y vnion. Sobre dicho soculo se ha de fabricar vn pedestal compuesto y alchitrabado, guarnecido de molduras y ficeroles y vasas, siguiendo el orden y los plomos de la planta; cuyo pedestal ha de estar adornado de tarjas y tambanillos por cara y perfil, siendo de altitud de siete modulos y su armason del modo y forma que está capitulado el pedestal principal. Advirtiéndose que el plinto que forma la vasa del pedestal haya de ser un tablón pisador que ocupe todo el sitio donde pisa el tabernaculo; y en el dicho tablón ha de estar armado el Sagrario principal y el Sagrario de renovar.

xiiij. Item: que sobre dichos pedestales se han de hazer quatro columnas de orden compuesta con sus vasas y capiteles de la mesma orden, vestidas de talla conforme demuestra el dibujo de buen relieve, siguiendo la orden de las arriba capituladas en quanto á la disminucion de su salomonico, guardando el orden en la disminución tanto por las partes obliquas como convexas; y serán de altitud de veinte modulos, que vienen á ser onse palmos bien cumplidos de vara. Assi mesmo se han de hazer sus contrapilastras con sus contrachapiteles y media vasa, corriendo por todos los paredones y boquillas del tabernaculo por la parte exterior. Assi mesmo correrá la moldura del cimacio de dichas contrapilastras por todas las boquillas y paredones; y se hará assi propio vna portalada á forma de nicho con vn arco de punto redondo y será su ancharia de siete palmos y medio y diez y seis palmos de altitud, contando de la línea vasis asta la llave de dicho arco, y estará dicho arco adornado de vna moldura y vna orla de laurel de buen relieve. Adviertase que dicho arco, orla y moldura se ha de executar por la parte del trasagrario como ya demuestra la planta con vna mesa de altar de nueve palmos y vn quarto de longitud y tres palmos y vn quarto de ancharia, para que pueda subirse al Sagrario. Assi mesmo ha de haver vnas gradas con sus paredones macisos bien trabajadas á forma de escalera movedisa, la qual se collocará debajo del tabernaculo en su profundidad para poder subir con facilidad al tabernaculo a administrar lo que se ofreciere. Assi mesmo tenga obligacion dicho Maestro de armar vna escalerilla en el concavo que haze á sus lados el nicho del tabernaculo donde está el Sagrario para poder subir al nicho de San Valero y San Vicente. Esto supuesto se han de hazer quatro sentidos de arcos y

vna buelta por igual con vn floron en medio de dicha buelta de medio relieve por que dé lugar á definicion de la custodia; y lo restante de la vuelta dentro de los arcos ha de estar artesonada con florones; con advertencia que la escalera que ha de subir al tabernaculo sea occulta conforme en el Milagro en la Virgen ó Capilla de la Esperanza.

xv. Item: tendrá obligacion el Maestro que tomare dicho retablo de hazer vn Sagrario de cinco palmos y medio de ancharia, contando de los macisos de las pilastras, y diez y seis palmos de altitud, con advertencia que si diesse mas lugar la montea de la vuelta del nicho haya de subir su diffinicion hasta tope del floron menos dos ó tres dedos. Y dicho Sagrario ó custodia ha de ser claustral y ha de estar adornado y vestido tanto de architectura y molduras como de la talla y escultura en él se vé por las quatro caras. Adviertase que por los macisos de los arcos y pilastras han de bajar y subir vnas tablas por seis canales, exeptando en la puerta que cae el Sagrario, que essa se ha de abrir a dos vandas con sus galses o frontisas, lo que mejor conueniere. Adviertese que en la tabla que bajará por el arco principal ha de tener pintado vn Salvador y la pintura correrá por cuenta de los señores Eletos, pero las tramoyas de subir y bajar dichas tablas correrá por cuenta del Maestro. Assi mesmo se ha de hazer vn sagrario de la altitud y ancharia y adorno que demuestra la traza.

xvj. Item: que sobre dichas columnas se haya de fabricar vna cornisa compuesta alchitrabada de dos plamos y tres quartos de altitud moldurada y adornada de modillones y tambanillos con las cabeças de los serafines que demuestra la trasa, y ha de estar por cara y perfil armada conforme la cornisa principal ya capitulada; y dicha cornisa ha de hazer en medio vn rompimiento enlasada su corona en vn tarjón de buen relieve con dos muchachos de buena escultura.

xij. Item: que sobre dicha cornisa se haya de hazer un rebanco de tres palmos de altitud, buscando los plomos de la cornisa, boquillas y demas resaltes que demuestra la trasa; cuyo pedestral le coronará vna cornisa con vn plinto y media caña, buscando todos los resaltes sobredichos.

xviii. Item: que sobre dicho rebanco se haya de hazer vn segundo cuerpo, vestido y acompañado de cuatro cartelones que suban hasta la corona de la cornisa, vestidos de talla y serafines; buscando la parte inferior los macisos de las columnas. Y sobre dichos cartelones se han de hazer quatro niños teniendo las insignias de los santos, de buena escultura, de la planta y movimiento que demuestra el dibujo de la trasa. Assi mesmo se haya de hazer vna cornisa acodillada con sus piñoncillos á forma de dosel, buscando los resaltes, boquillas y plomos que demuestra la trasa, dexando vn nicho en dicho cuerpo de á diez palmos de ancharia cumplidos, y trese de altitud; esto es por la luz, que por parte de dentro tendrá quince y medio. Y en dicha cornisa se hará un tarjon de seis palmos y medio de altitud y de la ancharia que demuestra la trasa de talla de buen relieve. Y en medio de su ovalo se harán las armas pontificias que ya se le explicarán al Maestro.

xix. Item: Sobre dicha cornisa se ha de hazer vn rebanco de tres palmos y ocho dedos de altitud por la parte de sus plomos, adornadas de testas de dichos plomos con vnas tarjillas y fruteros, cuyo rebanco coronará vna cornisa de vn plinto y media caña, corriendo por los plomos y paredones de dicho segundo cuerpo.

xx. Item: sobre dicho rebanco se haya de hazer vna cúpula ochavada de seis palmos y medio de altitud. Por cada ochavo haya de subir vn sentido de arco vestido de talla á

tope de la vrna; cuya cúpula la ha de señir vn rebanquillo de dos palmos de altitud con su balaustrada con sus resaltes y cargamientos en sus puestos, adornado con sus Jarros en cada maciso.

xxj. Item: que sobre dicha cúpula se haya de hazer vna vrna adornada de talla y cartelones, buscando la forma ochavada de dicha cúpula. Assi mesmo sobre dicha vrna se ha de hazer vn escapo ochavado en aquella porción que le toque según demuestra la vrna, en cuyo escapo se haya de hazer un trono con tres muchachos de buena escultura, que embracen el cargamiento de la Virgen con los mismos movimientos y posturas que demuestra su dibujo.

“xxij. Item: que los Santos y Angeles superiores, como son los que están sobre las volutas, hayan de ser los santos de la devoción que quisieren los señores Eletos, con advertencia que han de ser de la altitud que demuestran los que están dibujados en la trasa; y supponiendo que dexarán muchos de los santos que hay dibujados en la trasa, tendrá obligacion el dicho Maestro de executarles, ó hazerles fabricar á qualquier otro Maestro según las plantas y dibujos que demuestran los de la trasa. Y si quisieren los señores Eletos traer para la visura de dicho retablo, tanto tocante á la architectura como talla y escultura etc. Maestros de Castilla, ó de qualquiera otra parte extra el Reyno, haya de pasar el Maestro por dicha visura.

xxiij. item: que en todos los paredones y qualquier otra Junta, assi de tablas como tablonnes, hayan de poner colas de milan de tres á tres palmos.

xxiiij. Item: que toda la fabrica del retablo haya de estar enculado como ya queda dicho de tablón de quarto de palmo; y si por omisión, ó descuydo del que ha capitulado, se huviere dexado alguna cosa que capitular perteneciente á la architectura, talla ó escultura, tenga obligacion de hazerlo y fabricarlo según demuestra la trasa. Advirtiendo que toda la madera que pertenece á dicha fabrica, haya de ser castellana de buen melis y de buena calidad.

xxv. Item: que el dicho Maestro á quien se librare y fabricare dicha obra, tenga obligacion de poner todo genero de pertrechos, como son madera, clavos, cola, y collocarle en su puesto.

xxvj. Item: que el traer el retablo desde Valencia á Ruçafa ha de correr por cuenta de la Parochia; y assimesmo haya de ayudarle ésta al Maestro con vn Maestro ó dos de Albañil, y con los andamios para colocar dicho retablo.

xxvij. Item. que dicha parroquia solo esté obligada á lo que se contiene en el antecedente capitulo, y á pagarle e precio del retablo con que ajustará ó librará, y no otra cosa alguna, de tal manera que por ninguna causa, pretexto, ni razon, assi cogitable como incogitable, haya ni esté tenuta la Parochia á otra cosa alguna mas que lo que se dize en el inmediate antecedente capitulo, y el precio en que quedará ajustado ó librado el retablo, pues todo lo que se offresca para el retablo, y hazienda referida, haya de correr por cuenta del Maestro que tomare la obra.

xxviii. Item: que el Maestro que tomare la obra no pueda pedir ni se le devan dar mejoras algunas; y en caso de hazerlas haya de ser comunicandolas primero con los Electos de dicha Parochia, y precediendo resolucion de la mayor parte de éstos, y no de otra manera.

xxjx. Item: que en qualquiera tiempo que quisieran las partes de la visura, aunque sea de Maestros forasteros, pueda hazerlo sin que el Maestro la pueda impedir, poniendo vn Maestro ó mas cada vna de las partes; y si se hallare que la obra está conforme arte, capítulos y trasa, vaya el gasto de la visura á costas de la parte que la huviere instado; y si se hallare por dicha visura que la obra no va conforme dichos capítulos, trasa y arte, se haya de bolver á hazer y vaya el gasto por entero de la visura á costas de dicho Maestro y sus fianzas; y en caso de discordia pueda elegir la Parochia ó Eletos vn tercero, aquél que quiera y se haya de estra á lo que éste dixere.

xxx. Item: que el Maestro que tomare la obra la haya de dar acabada y collocada en su puesto dentro de dos años contadores del día que se dará la primera paga en esta forma: que los soculos, pedestrales, y el sagrario, y el Nicho de los Santos Patronos San Valero y San Vicente haya de estar colocado en su lugar el día de Navidad primero viniente, y todo lo restante al cabo de dos años; y no cumpliendo y dandolo colocado cada cuerpo á su tiempo referido, incurra el Maestro en pena de cinquenta libras por cada cuerpo que faltare á colocar en dicho tiempo, las quales cinquenta libras por cada vez que incurriere se pueda retener la Parochia de las pagas que le haya de dar al Maestro.

xxxj. Item: que el precio de dicho retablo en que se librará y ajustará haya de pagarse en tres iguales pagas: la primera assi que esté librada la obra y recibidas las fianzas; la otra á la mitad de la obra; y la vltima acabada, visurada y dada por buena y collocada en la Yglesia en su lugar dicho retablo.

xxxij. Item: que el Maestro que tomare la obra haya de dar fianzas á contento de los Electos y mejorarlas, si les pareciere á dichos Eletos, siempre que quisieren éstos.

xxxiiij. Item: que el Maestro que tomare la obra haya de pagar de la primera paga del Retablo sesenta libras por trasa y capítulos; y assi mesmo el salario del presente auto y demas autos que por esta causa del Retablo y accessorios se ofrecieren hazer, como no sea por culpa y causa de la Parochia el ocasionarse y haverse de recibir dichos autos. Las quales cantidades se haya de retener la Parochia de la primera paga que huviere de cobrar y pagarlas por cuenta de dicho Maestro á cada qual que las habrá de cobrar; y assi mesmo copia franca del auto y capítulos á la Parochia por hazerse franco á Pobil este libramiento.

xxxiiij. Item: que qualquiera duda que por falta de explicación en los capítulos ó por otra causa se ofreciere, se haya de interpretar y entender á favor de la Parochia, creyendo que á haverse topado el reparo al tiempo de la formación de los capítulos, assi en la materia como en los demas recados y accessorios á la obra y retablo, se hubiera prevenido y declarado en los presentes capitulos.

xxxv. Item: que en orden á la escultura que ha de haver en dicho retablo y tabernaculo, sea dicha escultura fabricada por el Maestro que approbaren los Eletos, y á su gusto y no otro (exceptando Don Nicolás), pagando el coste de ella el Maestro que tomare dicho retablo; con advertencia que dicho escultor será elegido morador de la Ciudad ó del Reyno de Valencia.

xxxvj. Item: que en caso que los Eletos y el Maestro tomaren resolución de mudar, añadir ó quitar alguna cosa de la obra ó capítulos referidos, que no por esso queden los fiadores fuera la dicha obligacion, sí que antes bien solo con el ajuste y convenio con el Maestro han de quedar á tdos obligados los fiadores; y bastará que con él se haga

el ajuste ó convenio por los Eletos, y con esto han de quedar obligados á todo dichos fiadores, dando todo su consentimiento y voluntad para ello con el presente capítulo.

xxxvij. Item: por quanto se ha librado la obra á Joseph Cuevas y éste es escultor y sabe trabajar la escultura, se ha convenido que es el mesmo la pueda trabajar y hazer con tal que siempre y quando se encontrará no estar las imagenes ó qualquiera cosa de la escultura á toda satisfacción de la visura, que se imbiare assí antes de colocarse, como después la haya de desahazer el dicho Cuevas y volverá á hazer tantas quantas vezes sea necesario á sus costras asta estar á toda satisfaccion y desempeño, sujetándose en esto para esta visura de escultura á lo mesmo que está prevenido en los capítulos antecedentes sobre las visuras del Retablo, guardandose la mesma forma en orden á los expertos y tercero.

xxxviiij. Item: que por toda la dicha obra contenida en los antecedentes capítulos se le han de dar y se ofrecen al dicho Cuevas por parte de la dicha Parochia mil doscientas y noventa libras moneda reales de Valencia, pagadoras segun va dicho, que es la menor dita que se ha hallado de todos los Maestros, que han concurrido y en las que se han convenido las partes pagar y executar la obra respective.

Documento nº 3

27 de junio de 1730
A.R.V.: Protocolo nº
Notario: José Pont.

Ajuste del Retablo Mayor de la Parroquial de Sueca con Andrés Robres

Sébase por esta carta como nosotros el Dr. Frey Vicente Primo presbítero...Cura propio de la Parroquial Iglesia desta presente Universidad de Sueca, el Licenciado Ignacio Artal, pbro., Joseph Andreu Alcalde ordinario de esta dicha Universidad de Sueca, Andrés Fos Regidor primero de esta mesma Universidad, Visente Mars escrivano y Paqual Castillo ciudadano y familiar del Santo oficio, todos vecinos y moradores de esta dicha Universidad de Sueca y todos Eletos y Administradores de la Obra y reedificación de la Parroquial Iglesia desta dicha Universidad de Sueca, todos juntos de mancomún et in solidum de nuestro buen grado y cierta sciencia otorgamos por esta Carta que concedemos y damos a Andrés Robres maestro Escultor de la Ciudad de Valencia, Principal, y a Joseph Vila y Miralles, Maestro de Obras de dicha Ciudad de Valencia su fiador... presente y esta Essa. mas abaxo aceptante... el hacer y fabricar el retablo Mayor de dicha Parroquial Iglesia, un San Pedro y Andas para las Prosessiones y seis florones eo llaves para el techo de dicha parroquial Iglesia, ajustado todo por precio de mil ciento quarenta y quatro libras moneda deste Reyno que se le an de dar y pagar en esta forma: trescientas libras de dicha moneda de contado como con todo efeto se le entregan ante el Essno. y testigos de esta Essa. por dicho Pacual Castillo, uno de los dichos Eletos y Depositario de los propios y rentas de dicha Administración; Duscientas libras de dicha moneda en estar acabado el primer cuerpo de dicho retablo; Otras Duscientas libras acabado el segundo cuerpo de dicho retablo y las restantes quatrocientas quarenta y quatro libras de dicha moneda en estando concluydo dicho retablo, Andas, San Pedro

y florones y puesto dicho retablo en su lugar y para fabricar todo el dicho retablo, andas San Pedro para las prosessiones y florones a de observar dicho Andrés Robres en todo y por todo los pautos, Capítulos y Condiciones que a la letra se van declarando que son en la foma siguiente que se hisieron para el retablo mayor de la Iglesia del Convento de San Agustín de la Ciudad de Valencia, dexando de dicho retablo eo de dichos Capítulos... las adiciones que en su seguida se expresará y en su lugar hacer lo que expresarán dichas Adiziones:

Primeramente con el pauto y condición que dicho Andrés Robres a cuyo cargo queda el hazer dicho retablo haya y tenga obligación de ir al Lugar en donde se ha de colocar y satisfacerle el puesto, acomodarse por palmos del lugar que encontrare, assí de lo alto para el nicho principal, como del ancho para todo de la obra, satisfaciéndose también de los Lienzos que sirven en el retablo nuevo, como es el lienzo del Salvador, el Sagrario y los dos de las puertas, dándoles a estos todo el Alto y ancho que se pudiere respeto de no sobrarle nada de uno ni de otro.

Otrosí, con el pauto y condisión que dicho Andrés Robres tenga obligación de hacer un pedestral y socolo de la forma y manera que se halla en la trasa que está formado el Reverendo Padre Prior y otros Padres de dicho Convento, dichos pedestrales y soculos se han de hazer de tablonos del grueso de quatro en palmo, así los tablonos que guardan las molduras de las Coronas de uno y otro... también los enbucados, advirtiendo que los Evangelistas y profetas que estan dibujados en los netos del pedestral an de ser de pintura, los quales iran a expensas del Real Convento . Y tendrá obligación el artífice de colocarles en sus puestos, como también quitar las puertas del Sagrario del retablo viejo y acomodarlas en el retablo nuevo (y éstas se an de quitar con todo el cuydado por que no se maltraten) y hasiéndoles las molduras y adornos que enseña la trasa.

Otrosí, Con el pauto y obligación de haser el Sagrario como está en la trasa en los mismos perfiles, planta y adornos, acomodando el lienzo del Salvador del Sagrario viejo en el Sagrario nuevo, hasiendole canales y carruchas para que suba y baxe con liberalidad, hasiéndole para este fin, un torno, y dentro del dicho Sagrario en las porciones del seysavo, assí en las rectas como en las cóncavas que hacen el cascarón, se han de hacer unos recalados, y en medio, unos frisos de talla de buen dibuxo, con su cornisa y florón de talla, según le toca a un perfecto cascarón y por la parte de detrás del Sagrario, se haya de hazer una puerta con sus bisagras y serraaja para comunicarse por dentro, advirtiendo que los Angeles que ay ensima del Sagrario con insignias del Sacramento an de tener medio palmo más de alto, como a la contra el Coraçon del remate del dicho Sagrario le a de tener menos elevando la Cúpula y rebanco lo que se pueda.

Otrosí, Con pauto y obligación de continuar y fabricar todo lo restante que compone el primer cuerpo assí mesmo también como está en la trasa, con los mismos adornos, planta y figuras y con los escudos de los lados, baxo de los Angeles que tienen el Sol y la Iglesia, sean de esculpir y recalar de relieve las Armas del Iltre. Señor Conde del Real como demuestra la trasa. Y en el nicho prinsipal se a de colocar la Ymagen del Patriarca San Agustín que esta oy en el retablo viejo, hasiendole una peaña correspondiente a la echura, que sea de buen perfil, adornada de labores de buen gusto. Y assí mismo se a de haser canales para el lienzo principal del nicho, que sea que sube arriba o que baxe abaxo (que esto se hará como mejor viniere) y se le a de hacer, para que corra con facilidad. Y assí este lienzo principal como los quatro de los obalos de los entrecolumnios y todos los demás que se hisieren nuevos en dicho retablo, quedan al cargo del Real Convento, teniendo obligación dicho Artífice de asentarles en sus puestos, y los dichos

obalos de los entre columnios, se han de hacer todo sobreseídos que se puedan, para que los lienços sean mayores si se puede.

Otrosí, Con el pauto y condición obligación que la madera de que se a de fabricar dicho primer cuerpo del retablo ya queda dicho en el Capítulo segundo que pedestrales y soculos a de ser de tablón del grueso de quatro en palmo y las pilastras del nincho principal y embucado de cornisa será de tablas y en los puestos mas interiores de Gembía, solo el tablon de la Cornisa principal haya de ser quatro en palmo , también para que la moldura que se guarnese por el canto esté bien firme, con muchos clavos y cola para que se pueda ir por ensima de ella sin peligro, y los Angeles que tienen las insignias del Sol y de la Iglesia hayan de tener de relieve entero para que hagan bien entubión.

Otrosí, Con el pauto y condición de que haya de hacer y executar el segundo cuerpo del dicho retablo y también en la misma forma y manera questa en la trasa, haciendo a los cargamientos del retablo las dos Imágenes de San Juan Fecundo y San Guillermo, y el estandarte que tiene San Guillermo en la mano, será también a expensas del Real Convento, como también el lienço del medio y se advierte que los dos oscuros que hacen los dos cartelones que están a los lados del dicho segundo cuerpo, entre las pilastra y cartelón estos no se entienda que tras florados están, sino entabucados o serrados, a una ondaria de buen gusto de Artífice para que ayuden al entubión de la obra y va todo según el perfil y adorno que tiene la trasa, haziéndole la...del rebanco, pilastras y cornisa de tablas y también en los puestos inferiores de Gembía y el tablón de...del dicho segundo cuerpo se observará lo mismo que en la cornisa principal, haziendole del grueso de quatro en palmo y se podrá clavar bien la moldura, por las raçones dichas.

Otrosí, Con el pauto y obligación de executar el tercer cuerpo de dicho retablo, también haziendole como está en la trasa, quedando a la elección del Real Convento el elegir en los cargamientos del rebanco, Angeles con Ynsignias de mitra y libro, o solo unos jarros como demuestra la trasa y en el remate del retablo un tarjón, con el capelo por remate, con báculo y Cruz patriarcal y en el escudo del medio las Armas de la Religión y también se observará en orden a la madera del tercer cuerpo lo mesmo que en el segundo, con tal de que ninguna manera se pueda poner nada de fulleta en toda la fábrica del retablo. Otrosí. Con el pauto y condición que toda la obra...de trabaxar a uso y costumbre de buen Artífice...trabazón de buen relieve y arte...según Arte y buen gusto, echando colas de Milán en los puntos que se requiera.

Otrosí. Con el pauto y condición que estando concluydo dicho retablo se aya de visurar por dos Expertos, esto es, el uno por parte del Real Convento el otro por parte del Artífice y si se allare haver cumplido en su obligación según trasa y Capítulos aya de pagar el Real Convento el trabaxo de la visura, a su experto y el Artífice al suyo, y si se encontrase de que no hubiesse cumplido, deva el dicho Artífice cumplir en lo que haya faltado y pagar los dos Expertos, a cuyos Capítulos, pautos y Condiciones que van referidos por quanto sobre ellos se ha de hacer el retablo mayor de dicha Parroquial Iglesia de esta dicha universidad de Sueca se an añadido algunos Capítulos en los que se verán algunas cosas esenciales de las contendias en dichos Capítulos los quales son en la forma siguiente.

Primeramente, que las pinturas y lienços que se advierten en el primero y segundo capítulos que anteceden hayan de ser las que ay en el retablo viejo si pudieren aprovechar y las demás nuevas que le darán los Señores Eletos de la Obra de dicha Parroquial Yglesia y a costa de la Administración. Y en quanto a las puertas del Sagrario estas se entiende son las puertas colaterales del tras sagrario se han de hazer nuevas, quedand-

do todo lo demás expresado en dichos dos Capítulos en su misma fuerza y valor.

2. Otrosí, Con el pauto y condición que el Sagrario de que habla el tercer capítulo el lienzo del Salvador se aya de colocar en el Sagrario Nuevo el que le dieron los Señores Eletos y se añade que aya de dar a dicho Sagrario nuevo toda la altura que quepa en el Arte y de Lugar el puesto y en el nicho de dicho Sagrario haya de poner baxo el Viril un trono o peaña y baxo la peaña una tabla con sus carruchas para que el Viril salga con liberalidad a manos del Preste, habiendolo de hazer y executar todo lo demás que espresa dicho tercer capítulo en el modo y forma que en él se declara.

3. Otrosí. Con el pauto y condición que sobre el quarto capítulo de dichos capítulos en lugar del Señor San Agustín en este se haya de hazer a sus costas y colocarlo en el nicho principal un Señor San Pedro...mas requisitos de pedestral que...Capítulo y que en nicho le haya de hazer con su cornisa y floron y en los quadros unas molduras de talla assí en las porçiones rectas como en las cóncavas y en los escudos de lados, en lugar de las Insignias del Sol y la Iglesia se han de esculpir y recolar de relieve el Gallo y Cadenas, y en su lugar de los liensos que se expressan en dicho Capítulo quarto haya de poner y asentarles el Artífice los lugares y puestos que expresa dicho Capítulo, assí los lienços del retablo viejo que puedan aprovechar como los que se hisieren nuevos y que le darán dichos Señores Eletos, quedando todo lo demás de dicho quarto Capítulo en su mismo valor.

4. Otrosí. Con el pauto y condición que el Artífice por cuenta de quien quedare el hazer dicho retablo, en lugar de las dos Imágenes de San Juan Fecundo y San Guillermo que se expresan en el Sexto Capítulo haya de hazer las imágenes de los apóstoles San Andrés y Santiago, éste de peregrino, con su Bordón y esclavina y poner en el medio el lienço que le dieron los Señores Eletos, quedando a cargo de dicho Artífice el hazer y executar todo lo demás que se expresa en dicho Sexto Capítulo.

5. Otrosí. Con el pauto y condición que dicho Artífice haya de hazer unas Andas ocha-vadas con ocho cartelas y refloron baxo y entre cartela y cartela una tarqueta son sus arandelas, Barras, Roscas y tornillos y un Señor San Pedro de cinco palmos de Alsada, con Peaña y todo.

7. Otrosí. Con el pauto y condición que dicho Artífice haya de hazer seis florones ochaves conforme los que tienen los Padres Trinitarios descalsos de la Ciudad de Valencia, en la media naranja y darles corlados a su costa por precio de veynte y quatro libras moneda deste Reyno cada uno con la advertencia que el del Presbiterio a de ser algo mayor que los otros.

8. Otrosí. Con el pauto y condición que toda la madera que sea necesaria para hazer dicho retablo, Imagenes, Andas y florones haya de ser a costa del Artífice de cuenta de quien quedare el hazer dicho retablo, y a de ser castellana seca y de buen melis.

9. Otrosí. Con el pauto y condición que el...Andas, Imagenes y florones haya de ser... Administración y si sucediere porteándole que se desgraciase alguna porción de dicho Retablo, Imagenes, Andas y florones este daño lo haya de rearsir y componer dicho Artífice a su costa.

10. Otrosí. Con el pauto y condición que dicho Artífice haya de dar este dicho Retablo y colocado en su puesto para el día y fiesta del Señor San Pedro Apóstol del año que viene mil Setecientos treinta y dos, y no estándolo colocado en su puesto para dicho

día haya de perder y se le an de quitar cien libras monedas de este Reyno del precio en que se ajustare.

11. Otrosí, Con el pauto y condición que dicho Artífice haya y tenga la obligación a su costa de quitar el Altar viejo de donde está plantado y colocar el nuevo en el mismo lugar y puesto y para este fin haya de hazer los andamios, necesarios y quitarles a su costa, dándole la administración la madera necesaria para hazer dichos Andamios y Albañil y materiales de su pericia para dicho efeto.

12. Otrosí. Con el pauto y Condición que todo lo demás que expresan y se dise en los citados Capítulos que se hisieron para el Retablo de San Agustín que en estas advertencias no se mudan , juntamente con estas adiciones y advertencias se haya de hazer y observar en el modo y forma que en dichos Capítulos pautos y condiciones queda ajustado con dicho Andrés Robres el hazer y fabricar dicho retablo mayor, Anda, un Señor San Pedro para las prosessiones y las seys llaves o florones y por el referido precio de dichas mil ciento quarenta y quatro libras de dicha moneda... a los veynte y siete días del mes de Junio de Mil Setecientos y treynta años.

Joseph Andreu
Pasqual Castillo

Andrés Robres
Ante mi Joseph Pont. Essmo.