

TFG

INFORME SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN PERTENECIENTE AL MUSEO DE L'ALMODÍ DE XÀTIVA.

Presentado por Inmaculada Cantó Sirvent
Tutor: José Manuel Barros García

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En el presente trabajo final de grado se expone el estudio realizado sobre el *Retablo de la Transfiguración*. Este retablo fue ejecutado en una fecha cercana a 1616 para el antiguo Monasterio de Agustinos en Xàtiva. Los autores serían los maestros de Artés y Borbotó. Hoy en día pertenece a las colecciones pictóricas municipales. Este estudio aborda tanto los aspectos técnicos y el estado de conservación de la obra como el estudio del contexto histórico y de sus autores. Se ha realizado un estudio de la obra a nivel iconográfico, matérico y conservativo partiendo de un registro fotográfico, un examen organoléptico y una consulta bibliográfica.

PALABRAS CLAVE: retablo, gótico, estudio, técnico, conservación, transfiguración

RESUM

En el present treball final de grau s'exposa l'estudi realitzat sobre el *Retaule de la Transfiguració*. Aquest retaule va ser executat en una data aproximada a 1616 per a l'antic Monestir d'Agustins a Xàtiva. Els autors serien els Mestres d'Artés i Borbotó. Ara per ara pertany a les col·leccions pictòriques municipals. Aquest estudi aborda tant els aspectes tècnics i l'estat de conservació de l'obra com l'estudi del context històric i dels seus autors. S'ha realitzat un estudi de l'obra en l'àmbit iconogràfic, matèric i conservatiu partint d'un registre fotogràfic, un examen organolèptic i una consulta bibliogràfica.

PARAULES CLAU: retaule, gòtic, estudi, tècnic, conservació, transfiguració.

ABSTRACT

In this Degree's final Project is presented a study about the altarpiece *Retablo de la Transfiguración (The transfiguration altarpiece)*. This altarpiece was made around 1616 for the former Augustinian Monastery in Xàtiva. The authors would be the Artés and Borbotó masters. Nowadays, it belongs to the municipal pictorial collections. This study addresses both the technical aspects and state of conservation of the masterpiece, and the historical context of the authors and the piece itself. An iconographic, material, and preservative study of the altarpiece has been done based on a photographic record, an organoleptic test and a literature search.

Key words: altarpiece, gothic, study, technical, conservation, transfiguration.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera en primer lugar agradecer a mi tutor José Manuel Barros García su paciencia conmigo y sus consejos y correcciones que me han servido de guía para la confección de este trabajo.

Al director y el personal del Museo de l'Almodí, por su colaboración. Este trabajo no hubiera sido posible sin la accesibilidad y disposición que han presentado.

También quiero dedicar este trabajo a todas aquellas personas que me han ayudado y me han dado el aliento necesario para seguir adelante, en especial a mis amigas y mi familia.

Por último recordar a dos personas, que comenzaron la andadura de este grado conmigo y que aunque hoy no están han contribuido con su recuerdo a que siga mi camino.

ÍNDICE

RESUMEN	2
AGRADECIMIENTOS	4
1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. CONTEXTO HISTÓRICO ARTÍSTICO	9
3.1. Presentación de la obra	9
3.2. El Maestro de Artés y el Maestro de Borbotó	10
3.3. Las vicisitudes de una obra	12
3.4. El Museo de l'Almodí y la Casa de la Enseñanza	14
3.5. Estudio iconográfico del retablo	14
4. ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA	16
4.1. Estudio técnico.	21
4.1.1. Soporte	21
4.1.2. Construcción y sistema de refuerzo del retablo	24
4.1.1.1. Calle central	24
4.1.1.2. Calles laterales	25
4.1.1.3. Guardapolvo	25
4.1.1.4. Predela	26
4.1.3. Preparación	27
4.1.4. Película pictórica	28
4.1.5. Dorados	29
4.1.6. Barniz	30
4.1.7. Sistema de sujeción	31
4.2. Estado de conservación	33
4.2.1. Restauración: 1981-1985	33
4.2.2. Estado de conservación del soporte	34
4.2.3. Estado de conservación de la capa de preparación y de la película pictórica	35
4.2.4. Estado de conservación de los dorados	35
5. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN	35
6. CONCLUSIONES	37
7. BIBLIOGRAFÍA	39
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	42

1. INTRODUCCIÓN

Con el presente trabajo final de grado se ha pretendido realizar un estudio de una de las pocas obras de época gótica que podemos encontrar en la colección de pintura municipal de la ciudad de Xátiva, el *Retablo de la Transfiguración*, que en el momento de realización del examen organoléptico de la obra se encontraba expuesto en el Museo de l'Almodí y que en la actualidad se puede admirar en el Museo de La Casa de la Enseñanza. Esta obra es un ejemplo de la transición pictórica que se produjo en el paso del siglo XV al XVI en la zona valenciana a donde llegaron soluciones formales venidas desde Roma. Tradicionalmente ha sido atribuida a los maestros de Artés y Borbotó.

Lo que se ha pretendido con este trabajo es obtener información sobre las técnicas y materiales empleados en la realización de esta obra, sobre la disposición y tipología de su refuerzo posterior así como sobre su estado de conservación. Para finalizar se ha realizado una propuesta de intervención y pautas para su correcta conservación. El trabajo se ha dividido en dos partes. En primer lugar, se ha realizado un estudio técnico donde se ha revisado el contexto histórico de la obra, los artífices que la hicieron posible, el lugar en el que ha estado expuesta y la iconografía de las escenas representadas en ella. En segundo lugar se ha realizado un estudio tanto de sus aspectos técnicos, es decir de los materiales que componen los diferentes estratos de la obra, como de su estado de conservación para poder determinar los daños producidos en la obra por el paso del tiempo y las vicisitudes a las que se ha visto sometida la pieza y poder así establecer los pasos a seguir en una futura intervención restaurativa de la obra y las mejores pautas para su conservación.

El motivo de la elección de esta obra para la realización de este trabajo radica en el hecho de que en el momento de su estudio la pieza presentaba numerosas áreas protegidas ante el peligro de desprendimiento de la película pictórica y la preparación, y resultaba un hecho interesante para el estudio de su estado de conservación.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA

El objetivo principal de este trabajo es el de realizar un estudio tanto de los aspectos técnicos como del estado de conservación del *Retablo de la Transfiguración* de los maestros de Artés y Borbotó.

Para la consecución de este objetivo principal se han trazado una serie de objetivos secundarios que son los siguientes:

- Realizar un estudio del contexto histórico en el que la obra fue creada así como sobre sus autores y la historia de la propia obra.
- Estudiar los aspectos iconográficos del retablo.
- Conocer los materiales y técnicas empleados en la elaboración de la obra.
- Identificar las principales patologías que sufre la pieza para precisar el estado de conservación de la misma y la realización de diagramas de daños así como de la estructura de la obra.
- Realizar una propuesta de restauración y conservación de la obra.

Para llevar a cabo estos objetivos la metodología empleada ha sido la realización de una inspección organoléptica de la obra, un estudio fotográfico de la misma y la realización de diagramas de daños con el fin de determinar los aspectos técnicos y el estado de conservación. También se ha realizado una búsqueda de fuentes bibliográficas y documentales para conocer los antecedentes de la pieza así como su contexto histórico y artístico.



Fig. 1. Retablo de la Transfiguración.

3. CONTEXTO HISTÓRICO ARTÍSTICO.

3.1 PRESENTACIÓN DE LA OBRA.

La obra objeto de estudio para la realización de este trabajo final de grado es el *Retablo de la Transfiguración* realizado por los maestros de Artés y Borbotó en la primera década del siglo XVI y que se encuentra expuesto actualmente en el Museo de La Casa de la Enseñanza de Xàtiva. La obra consta de veintidós escenas, inscritas en quince paneles cuyo tema principal es la narración del pasaje evangélico de la transfiguración de Cristo en el Monte Tabor y en el que también están representados personajes referentes al culto agustino como son San Agustín y Santa Mónica. La obra tiene unas dimensiones aproximadas de 382 cm de ancho y 656 cm de alto. La pieza, como la mayoría de los retablos de la época, está constituida por tres partes principales: el banco o predela, el cuerpo central y el guardapolvo.

El banco o predela, que es la parte inferior, está dispuesta de forma longitudinal y está dividida en seis escenas separadas en su parte central por el sagrario, que aparece dorado y decorado con relieves que muestran motivos vegetales y también arquitectónicos propios del gótico como los arcos apuntados o columnas rematadas por pináculos. El cuerpo central en este caso está formado por tres calles, una central y dos que conforman las calles laterales. La calle central es más alta que las laterales y es en su centro donde se presentan las escenas con una mayor significación en el retablo. Por último se encuentra el guardapolvo, llamado también en el ámbito valenciano *polsera*. Esta parte recorre todo perímetro del retablo con una ligera inclinación hacia el interior y que de esta forma protege el cuerpo de la obra. En este caso el guardapolvo está construido en forma de artesa¹, una característica típica del gótico valenciano.

En cuanto a la decoración todos los elementos del retablo están unidos visualmente mediante molduras, relieves, y motivos arquitectónicos de estilo flamígero. Esto se puede apreciar en las distintas escenas que componen la *polsera*, que están enmarcadas por unas decoraciones en relieve con formas curvilíneas y sinuosas propias de este estilo. Así mismo entre el guardapolvo y las calles laterales y entre éstas y la calle central se encuentran unas pilastras adosadas que están rematadas en pináculos. También en la parte superior de las escenas del cuerpo central se puede apreciar la presencia de chambranas o doseletes con decoraciones vegetales y de arcos apuntados. Por último se

¹ Recipiente de madera rectangular con forma de tronco de pirámide invertida.

encuentra una moldura con decoración a base de líneas curvas lobuladas que recorre todo el guardapolvo.

3.2 EL MAESTRO DE ARTÉS Y EL MAESTRO DE BORBOTÓ.

La autoría del *Retablo de la Transfiguración* está atribuida por la historiografía del arte medieval valenciano a los denominados Maestro de Artés y Maestro de Borbotó². Al primero parece corresponder la ejecución de las tablas de la predela mientras que al segundo se le adjudican las tablas principales y el guardapolvo. Ambos pintores pertenecen a las últimas postrimerías del periodo hispanoflamenco de la pintura gótica en tierras valencianas (c. 1440- c. 1525). Este periodo se caracterizó por una influencia de los modelos de la pintura flamenca que se realizaban en esa misma época y tiene como máximos exponentes a artistas como Lluís Dalmau, Jacomart o Joan Reixach entre otros. Pero ya en las últimas décadas de este periodo, en el paso del siglo XV al XVI hay una convivencia con nuevos modelos renacentistas italianos promovidos por pintores como Paolo de San Leocadio, Francesco Pagano y los Osona.

Algunos pintores de este periodo de cambio de siglo -“van a favor de la modernidad, otros se aferran a la tradición y otros optan por una síntesis conciliadora entre las dos tendencias.”³. Se trata de una etapa de cambios formales y estilísticos en la que las nuevas soluciones artísticas propias del Renacimiento, como los fondos paisajísticos y las arquitecturas van abriéndose paso pero se siguen manteniendo características medievales como el gusto por el oro y los brocados.

Los dos maestros que aquí se analizan se adscriben al llamado círculo del Maestro de Perea, entre los que se encuentran otros autores como el Maestro de Xàtiva y el de Santa Ana. Este círculo de artistas se dejan influir, unos más que otros, por las nuevas soluciones estilísticas del Renacimiento aunque no dejan de lado la tradición medieval de pintores como Joan Reixach de quien son deudores.

El Maestro de Artés, denominado así por su atribución del *Retablo incompleto del Juicio Final* realizado para la capilla de Carlos Darnius d'Artés en la Cartuja de Porta Coeli, estuvo activo durante los años 1490-1515. Deriva formalmente del Maestro de Perea y el de Santa Ana. Según diversos autores

² Aunque hay que señalar que en la ficha técnica del retablo cedida por el museo figure como autor sólo el Maestro de Borbotó.

³ COMPANY, X. *Del vell al nou (i a l'invers) en la pintura valenciana de 1440 a 1525*, p. 126.



Fig.2 Maestro de Artés: *Piedad al pie de la cruz*. Museo San Pío V.

Fig.3. Maestro de Artés: *Calvario*. Iglesia Parroquial de la Mare de Deu de la Asució de Montesa.



como Tormo, Saralegui, Soler d'Hyver, Company o Framis Montoliu se podría identificar con el pintor Pere Cabanes⁴ documentado entre los años 1472-1531. Como características de este autor nos encontramos con una innegable influencia italiana renacentista próxima a los Osona aunque sus personajes son de complexión frágil, con soluciones compositivas estáticas y un gusto por los fondos dorados y el detallismo pero también en algunas de sus obras vemos ese influjo por lo nuevo con fondos más naturalistas mediante paisajes.

Entre sus obras encontramos las tablas de *San Antonio de Padua* y *San Bernabé*, en el museo de la Catedral de Valencia, la *Piedad al pie de la cruz* en el Museo San Pío V (Fig.2), el *Retablo de San Agustín* en la iglesia de San Agustín en Alzira, el *Retablo incompleto de los gozos de la Virgen*, de la última década del s. XV en el MNAC de autoría conjunta con el maestro de Xàtiva, como lo es también el *Calvario* de la Iglesia Parroquial de la Mare de Deu de la Asunció en Montesa, de c. 1490 (Fig.3).

Por otra parte se encuentra al Maestro de Borbotó, llamado así por el retablo mayor de la iglesia de la población del mismo nombre a quien se le atribuye su autoría, y que se encuentra en activo en el periodo de 1505-1520. Tiene un estilo semejante al maestro de Artés, con una pervivencia de lo gótico pero está más influido que aquel por los nuevos modelos renacentistas provenientes de Italia que asimila por parte del arte de Paolo de San Leocadio. No utiliza tanto los brocados y los detalles anecdóticos y prefiere los suelos sencillos en vez de utilizar los típicos azulejos de época gótica. El canon humano que utiliza es más robusto, alto y alargado, donde vemos una evolución en cuanto al volumen anatómico además de dotar a sus personajes de una actitud serena. Se aprecia también su influencia italiana por el gusto que tiene por el claroscuro que se puede observar en los pliegues de las vestiduras, tratados de una forma más naturalista. Es muy posible que se pueda identificar con Martí Cabanes documentado entre 1514 y 1530, y que fue hijo de Pere Cabanes, según varios autores⁵. Podemos observar una relación estilística entre las tablas atribuidas a este autor en el retablo que nos ocupa con algunas escenas del *Retablo Mayor de San Félix* de Xàtiva que está atribuido a los maestros de Xàtiva, Artés y Borbotó.

Entre sus obras se encuentran el *Retablo de santa Úrsula* de la Iglesia de San Félix en Xàtiva (c. 1510), *Santa Úrsula* de la colección Serra-De Alzaga de Valencia, *La Virgen de la Salud* y *La Santa cena* de Bocairant (Fig. 4).

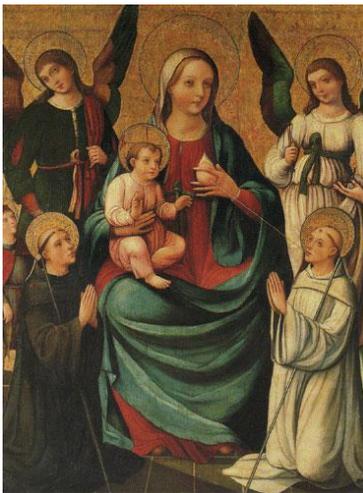
⁴ Para un desarrollo mayor del tema ver FRAMIS MONTOLIU, *Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)* y COMPANY, X.; HERNANDEZ GUARDIOLA, L. *El retablo mayor de san Félix de Xàtiva. Reflexiones sobre su autoría y sus relaciones con la pintura valenciana de 1500*. En VV.AA. *Restauración del retablo mayor de la Iglesia de San Félix de Xàtiva*. pp. 75-108.

⁵ *Ibíd.*



Fig. 4 Maestro de Borbotó: *La Santa cena*. Bocairent

Fig. 5. Maestro de Borbotó: *Virgen de la leche*. Museo de la Seu. Xàtiva.



También son suyos el *retablo de los Gozos i Dolores de la Mare de Deu*, (c. 1520) en la Iglesia de San Pedro en Xàtiva, la *tabla de la Mare de Deu con el niño y los santos Juanes infantiles* del Museo catedralicio de Segorbe, y el *Calvario* y la *Virgen de la Leche*, en el museo de la Seu de Xàtiva (c. 1515-1520) (Fig.5), que se encuentra el primero estilísticamente cerca del *Calvario* del *Retablo de la Transfiguración*.

Ximo Company, Maite Framis Montoliu y Lorenzo Hernández Guardiola trabajan con la idea de que ambos maestros junto con el maestro de Xàtiva, de gustos más retardatarios e identificado con Antoni Cabanes debieron formar parte de un mismo taller familiar y que realizaron obras de forma conjunta. Esta hipótesis es debida a la afinidad de sus estilos en algunas obras y a la usual practica en época medieval de asociarse varios pintores para la realización de determinados encargos. Por otra parte Josep Lluís Cebrià i Molina y Beatriz Navarro i Buenaventura sostienen la teoría de que estos tres maestros, Xàtiva, Artés y Borbotó no sean sino tres etapas de un mismo artista,⁶ donde el Maestro de Xativa ocuparía la etapa joven con un estilo más retardatario, el Maestro de Artés sería una evolución hacia las nuevas propuestas renacentistas y el Maestro de Borbotó la etapa final de madurez de este pintor con un asentamiento más claro de los nuevos gustos clásicos y una mayor naturalidad.

3.3 LAS VICISITUDES DE UNA OBRA.

El *Retablo de la Transfiguración*, también llamado en algunos casos como *Retablo del Salvador* o *Retablo de las Santas* fue realizado en torno a 1516. Se propone esta datación ya que se supone que fue realizado para el monasterio que la orden agustina fundó en Xàtiva en la antigua ermita llamada de la Transfiguración del Señor o también conocida como del Salvador⁷, en la que este retablo ocupaba el altar mayor. Dicha ermita estaba formada por una sola nave "con cubierta de teja árabe a dos aguas, armadura de madera sobre arcos perpiaños apuntados y entrada lateral orientada al norte protegida por porche"⁸ y se encontraba situada en la falda del castillo. La donación de la ermita para

⁶ VV.AA. *La llum de les imatges. Lux Mundi, Xàtiva 2007*, p. 384. y CEBRIÀ I MOLINA, J.L. Las tablas... 100 anys després. En: TORMO, E. *Las tablas de las Iglesias de Játiva*. pp. 12 y13.

⁷ Ventura Pons asegura que esta ermita data del siglo XIII y que el caballero catalán Bernardo de Bellvís fue su fundador y fue enterrado allí así como varios miembros de su familia. SARTHO CARRERES, C. *Las ermitas de Játiva y bibliografía setabense*, p. 31

⁸ A.M.X. *Catálogo del Patrimonio Arquitectónico del término municipal de Xàtiva*. Nº de Ficha X-220/1

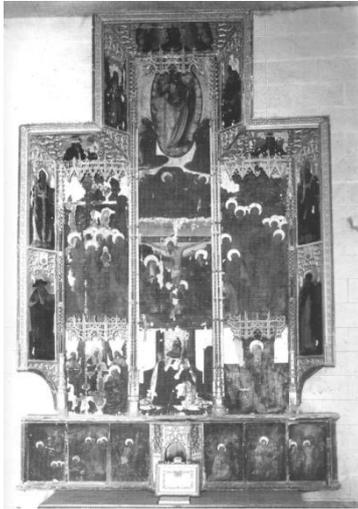


Fig. 6. Ermita de las Santas.

Fig.7. Aspecto del retablo al ser trasladado nuevamente a la ermita, con las dos tablas de la calle central invertidas en su colocación.



monasterio sucedió en 1514 cuando los jurados de Xàtiva donaron a los frailes agustinos la ermita para formar en ella monasterio. En este emplazamiento permaneció la orden hasta 1617 cuando por el creciente número de hermanos decidieron trasladarse a un monasterio de nueva edificación situado junto a la ermita de San Sebastián⁹. Una vez trasladados los agustinos el retablo permaneció en la misma ermita que pasó a tener la advocación de las santas Anastasia y Basilisa, patronas del gremio de sastres, por quienes fue regida, y que fue conocida como Ermita de las Santas (Fig. 6). A mediados del siglo XX la ermita fue derruida y hoy el lugar es ocupado por un grupo de viviendas.

A finales del siglo XIX la techumbre gótica de la ermita se derrumbó dañando gravemente el retablo al caer los escombros sobre él y dejando cierto tiempo el retablo a la intemperie. Mientras se efectuaron las obras de construcción de una nueva bóveda el retablo fue depositado en la Colegiata de Santa María. Al montarlo nuevamente en la Ermita de las Santas se alteró el orden de colocación de varias de sus tablas¹⁰(Fig. 7). Pocos años después el gremio de sastres quiso vender a un anticuario el retablo así como una tabla de San Dionisio y San Nicolás que pertenecía también a la misma ermita pero entonces intervino la Junta del Patronato del Museo Municipal solicitando al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que adquiriese ambas obras para el museo. Así en 1920 y por el precio de 8.000 pesetas el Museo de

⁹ SARTHOU CARRERES, C. Op. Cit. p. 32

¹⁰ Colocando la tabla con las escenas del calvario y de San Agustín en el sitio que ocupaba la tabla de la escena de la transfiguración. TORMO, E. *Las tablas de Xàtiva*. p. 94

L'Almodí pasaba a contar con sus dos primeras obras pictóricas¹¹. Para poder colocar el retablo en el museo hubo que modificar la cubierta en la galería alta para que cupiese aunque a pesar de ello la predela tuvo de exponerse separa del cuerpo del retablo. También hay que señalar que esta obra fue exhibida tanto en la Exposición Regional de 1909 como en la Exposición Nacional de 1910 ambas celebradas en Valencia.

En los años de la Guerra Civil la obra pasó a formar parte del Museo de Antiguos Primitivos que Carlos Sarthou Carreres, por aquellos años conservador del museo municipal, formó en la ermita de San Félix en 1936 para salvaguardar tanto el edificio como cerca de las doscientas obras que fueron adscritas a éste¹². Una vez transcurrida la guerra el retablo volvió al Museo de L'Almodí donde ha permanecido hasta el año 2015 en que fué trasladado a La Casa de la Enseñanza, nuevo museo creado para albergar la colección pictórica de los fondos municipales.

3.4 EL MUSEO DE L'ALMODÍ Y LA CASA DE LA ENSEÑANZA.

El *Retablo de la Transfiguración* se encontraba, en el momento de estudio de la obra expuesto en el Museo de L'Almodí de la ciudad de Xàtiva que ejercía la función de museo municipal. Hoy en día el retablo puede ser admirado en el nuevo museo de la Casa de la Enseñanza que alberga la colección pictórica municipal. Por consiguiente se pasará a describir la historia y formación de dicho museo y el lugar que ocupaba la obra dentro de él así como también describir brevemente su situación en el nuevo emplazamiento.

La fundación del Museo de L'Almodí la encontramos en el año 1917 cuando el alcalde de la ciudad solicitó el reconocimiento de este museo como Museo de Xàtiva.¹³ Sin embargo con anterioridad se habían venido sucediendo diversos actos para el estudio y conservación del patrimonio artístico de la ciudad ya desde 1787 cuando arrancaron los fondos arqueológicos municipales que se depositaron en el edificio del ayuntamiento. En 1894 movidos por la necesidad de trasladar las dependencias municipales a un nuevo emplazamiento surgió el problema de qué hacer con estos restos arqueológicos. Este fue el motivo de creación del museo.

¹¹ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. *Nuestros museos. Vol.19, Museos de Xàtiva: La colegiata, San Félix y L'Almodí* p. 112

¹² CAMARASA MATEU, J. *Museu de Primitius de Sant Feliu (Ubicació actual de les taules i retaules)*, p. 91

¹³ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. *Op. Cit.* p.95



Fig.8.Fachada del Museo de L'Almodí.

Fig. 9. Ubicación del Retablo de la Transfiguración mientras estuvo en el museo de lalmodi en el museo.

A partir de la instalación de estos fondos los esfuerzos se centraron en la adquisición de nuevas piezas que se realizó a través de personas influyentes de la ciudad y también a través de donativos de artistas locales. La Corporación del museo en 1920 acordó depositar en éste todos los cuadros valiosos que existían tanto en el Ayuntamiento como en el Hospital, entre ellos se encontraban la colección de retratos reales. Durante ese año y los siguientes los fondos del museo se fueron incrementando por diferentes vías como a través de adquisiciones o cesiones de obras por parte del Estado, como es el caso del retablo objeto de estudio.

Durante los años en los que transcurrió la Guerra Civil (1936-1939) el museo favoreció la protección y conservación de muchas piezas artísticas tanto de Xàtiva como de las ciudades vecinas. Esto fue debido a que a principios de 1937 el gobierno de la República nombró una Junta Delegada de Incautación y Custodia del Tesoro Artístico que se incautó del museo y que trasladó hasta allí las obras de arte del territorio de su circunscripción para su protección.¹⁴

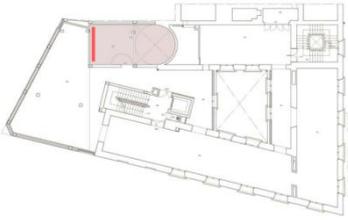
Durante las siguientes décadas el museo entró en una etapa de estancamiento debido al desinterés y la falta de ayudas económicas por parte de las instituciones y del Estado. Sin embargo esto cambió a partir de los años ochenta, en los que se comenzó la restauración de los fondos del museo, y se produjo una ampliación del edificio debido al aumento de obras entre las que se encuentran la cesión de 50 obras que forman parte de los fondos del Museo del Prado. El museo pasó entonces a tener dos áreas diferenciadas, la de bellas artes y la de arqueología.

El edificio en el que se ubica el museo es el antiguo almudín, la lonja del trigo de la ciudad. Este edificio fue construido en el siglo XVI. El interior está estructurado en tres plantas comunicadas por una gran escalera. Destaca el patio renacentista de arcos de medio punto y columnas jónicas. En los años 80 se procedió a ampliar el museo y para ello se hizo uso del edificio anexo que fue antiguo peso real y que está conectado con el almudín.

Debido al incremento de las colecciones se decidió en los últimos años del pasado siglo rehabilitar el edificio de la Casa de la Enseñanza para albergar la colección de bellas artes del museo. Se trata del antiguo Palacio Mayoral construido en 1758 por encargo del arzobispo de Valencia Andrés Mayoral para la educación de niñas desamparadas y huérfanas y posteriormente utilizado como instituto de bachillerato¹⁵. El edificio es de estilo clasicista con planta trapezoidal y un patio central con arcos entorno al que se desarrollan

¹⁴ *Ibíd.*, p. 98

¹⁵ VV.AA. *La llum de les imatges. Lux Mundi, Xàtiva 2007*, p. 230.



las dos alas de las que consta la edificación, por una parte el ala izquierda, constituida por el original colegio y por otra parte el ala derecha de nueva edificación y en la que podemos encontrar los restos de la cúpula sobre pechinas de la antigua capilla de la Virgen de la Salud que se encuentra adosada a una de sus salas. Este nuevo museo fue inaugurado en Febrero de 2015 y es donde hoy en día podemos encontrar expuesto el *Retablo de la Transfiguración*.



En cuanto a la ubicación del retablo mientras ha estado expuesto en el Museo de L'Almodí la obra se encontraba en la segunda planta del museo situada junto a un gran ventanal justo al lado de las escaleras que ascienden al tercer y último piso (Fig. 9). De esta manera dada la envergadura de la obra la parte superior del retablo podía ser admirada desde el tercer piso. En el nuevo emplazamiento en la Casa de la Enseñanza la pieza se encuentra expuesta en una sala de la planta baja contigua al patio central del edificio (Fig.10).

3.5 ESTUDIO ICONOGRAFICO DEL RETABLO.

El retablo presenta como tema más importante, ya que ocupa los tres paneles centrales, el pasaje evangélico de la transfiguración en el monte Tabor. Esto se debe a la advocación que tenía anteriormente la ermita que fue cedida a los agustinos, donde se encontraba originalmente la obra, y que era denominada Ermita del Salvador. La orden agustina también aparece reflejada en los paneles que presentan a San Agustín y a su madre Santa Mónica. También encontramos la presencia de los cuatro padres de la iglesia que tienen una connotación de autoridad subrayando la importancia del retablo en el que se incluyen.¹⁶

Dadas las dimensiones y compartimentación del retablo se localizan diversas escenas y personajes. Se describirá a continuación la iconografía de los diferentes paneles que componen el conjunto de forma descendente a través de los tres cuerpos que componen la obra comenzando por el ático y terminando en la predela.

En el ático se encuentra representada la escena del Calvario (Fig. 11). En ella se hallan Cristo en la cruz y a ambos lados la Virgen María, ataviada con su característico manto azul y túnica roja, y San Juan, con manto verde y túnica roja. A los pies de Cristo se encuentra María Magdalena limpiando con un paño

Fig.10.Nueva ubicación del retablo en el Museo de La Casa de la Enseñanza.

Fig.11. Escena del Calvario.

¹⁶ GONZALEZ MENENDEZ, L. El Retablo Mayor de la Iglesia de San Félix: Espejo de una época. En: VV.AA. *Restauración del Retablo Mayor de la Iglesia de San Félix de Xàtiva*, p. 162.

la sangre de los pies de Jesús en referencia al episodio de la unción en casa de Simeón¹⁷.



Fig. 12. Santa Ana con la Virgen María y el niño.



Fig. 13. Santa Mónica.

En el segundo cuerpo del retablo en la parte izquierda se ubica la representación de Santa Ana (Fig. 12), madre de la Virgen María, que aparece como una mujer madura con manto verde en alusión a que encarnó en su vientre “la esperanza del mundo”¹⁸. Sostiene un libro como uno de sus atributos. Aparece acompañada en la escena de la Virgen que sostiene al niño en su regazo. En este caso se puede decir que se trata de una representación de Santa Ana Triple, ya que encontramos tanto a Santa Ana, a la Virgen y al Niño. Este tipo de representación hace referencia a “la madre de la que había de ser a su vez madre del redentor”¹⁹. Aunque en un principio este tipo de representaciones de Santa Ana triple tendían a ser un tanto hieráticas se van convirtiendo poco a poco en una escena familiar como en este caso. Completando la escena a los lados de Santa Ana se encuentran dos ángeles.

En el siguiente panel se puede observar a San Agustín, obispo de Hipona, considerado uno de los cuatro padres de la Iglesia occidental. Aparece con las vestiduras y la mitra de obispo, así como con el báculo de dicho cargo, sentado en un trono. Como escritor y doctor de la iglesia lleva un libro y una pluma. De la palma de su mano brotan tres rayos luminosos aspecto que se repetirá en las representaciones de los demás doctores de la iglesia. Esta

¹⁷ REAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia. Nuevo testamento.* p. 520.

¹⁸ REAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F.* p.78

¹⁹ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, p.23-26.



característica hace referencia a como con su doctrina “sostuvieron e iluminaron la iglesia”²⁰.

A la derecha de esta tabla se encuentra el panel donde aparece Santa Mónica (Fig.13), madre de San Agustín, vestida con ropas de viuda o matrona romana y tocada con velo. Aparece sentada en un trono cuyo respaldo esta rematado por una decoración en forma de venera en alusión quizás al bautismo de San Agustín ya que Santa Mónica consiguió la conversión tanto de éste como de su marido al cristianismo.

Pasando al cuerpo central se observa que en las tres tablas que lo componen aparece representada la escena de la transfiguración de Cristo en el monte Tabor²¹. En la parte izquierda se encuentra la escena del momento anterior a la transfiguración, donde se aprecia a los nueve apóstoles en un primer término y a los tres que fueron elegidos por Jesús que son Pedro, Juan y Santiago subiendo el monte. En la tabla central se representa el momento propio de la transfiguración (Fig. 14) y en ella se ve a Jesús envuelto en una mandorla formada por nubes y vestido con túnica blanca que se muestra en toda su gloria a los tres apóstoles. Éstos aparecen a los pies en actitud temerosa por la visión que están presenciando. A los lados de Cristo se encuentran Elías y Moisés como representantes de la ley y de los profetas. En la escena del panel derecho observamos el momento posterior a esa transfiguración donde vemos a Jesús de nuevo en compañía de los doce discípulos.



Siguiendo con la descripción se continúa con la predela, compuesta por seis escenas separadas tres y tres para ubicar en el centro el sagrario. La temática de esta predela es el ciclo de la Pasión de Cristo que se vuelve común en el arte retablistico a partir del s.XIV²². En las tres tablas de la parte izquierda se encuentra en primer lugar la escena de la oración en el Monte de los Olivos (Fig.15), con la que es habitual el inicio de este ciclo.²³ Jesús se encuentra orando junto a sus discípulos dormidos, mientras un ángel le ofrece el sudario y el cáliz, símbolos de la pasión. Al fondo vemos como entran los soldados con Judas. Es frecuente la representación de estos tres momentos en una sola escena²⁴. Seguidamente se encuentra la escena del prendimiento donde se halla representado el beso de Judas, con nimbo negro y vestido de amarillo, tradicional color de la envidia. También se representa a San Pedro cortando la oreja a Malco, criado del sumo sacerdote (Fig.16). Después se halla la



Fig. 14 Escena central de la Transfiguración

Fig. 15. Oración en el Monte de los Olivos

Fig. 16 Pedro cortando la oreja a Malco.

²⁰ GONZALEZ MENENDEZ, L. Op. Cit. p. 150.

²¹ Mt 17, 2-15; Mc 9, 1-12; Lc 9, 28-36.

²² GONZALEZ MENENDEZ, L. Op. Cit. p. 150.

²³ *Ibíd.* p. 151.

²⁴ *Ibíd.* p. 152.

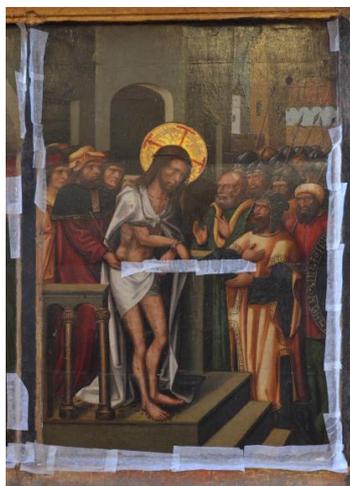


Fig. 17 Cristo presentado como Ecce Homo.

Fig. 18 Padre Eterno.

Fig. 19 Arcángel san Gabriel con la filacteria en donde se observa la salutación a la Virgen.



siguiente escena, la flagelación de Cristo en la columna siendo azotado por los soldados romanos.

En las otras tres tablas de la derecha se puede apreciar en primer lugar la escena de la coronación de espinas en donde Cristo es escarnecido se le coloca la corona de espinas. Seguidamente se encuentra a Cristo como *Ecce Homo* (Fig. 17) presentado ante el pueblo por Pilatos que le exhibe sobre un estrado, con la corona y el cetro de caña en las manos atadas, su pecho desnudo muestra las huellas de la flagelación. Por último se observa a Jesús despojado de sus vestiduras en el Calvario para ser crucificado.

Con respecto al guardapolvo como es habitual presenta una serie de santos que son los que habitualmente se representan en este lugar del retablo.²⁵Todas las figuras se disponen sobre un fondo dorado. En su parte superior se halla representado al Padre Eterno en actitud de bendecir al mundo y con el globo terráqueo en su mano (Fig.18). También observamos la paloma que representa al Espíritu Santo. Es singular que este Padre Eterno aparezca representado como Cristo, joven, con el pelo castaño y la aureola con la cruz inscrita. Este tipo de representación del padre eterno es habitual en la Edad Media ya que hasta el Renacimiento no se le representara como anciano con larga barba blanca.²⁶

A los lados de la escena del calvario se encuentran el arcángel Gabriel y la Virgen anunciada. El ángel aparece arrodillado y con el índice de la mano izquierda extendido señala la filacteria que aparece desplegada en la parte superior y que parece salir de su mano derecha y en la que podemos leer la salutación angélica "Ave gratia plena" (Fig.19). María por su parte esta arrodillada frente a un escritorio con un libro abierto. También se encuentra un jarrón con tres lirios en referencia a su triple virginidad²⁷. En la parte superior de las calles laterales se sitúan los Santos Cosme y Damián que fueron hermanos gemelos de origen árabe que practicaban la medicina. Tuvieron gran

²⁵ Ibíd. p. 159.

²⁶ Ibíd. p. 167.

²⁷ Ibíd. p. 174.



Fig. 20. San Gregorio Magno.

Fig. 21. Santo Tomás de

popularidad en la baja Edad Media como protectores frente a la enfermedad, en concreto frente a la peste siendo muy frecuente su representación²⁸. Se les representa con instrumentos que hacen referencia a su profesión como en este caso son sendas cajas de ungüentos y lo que podrían ser lancetas en la otra mano. Están representados con túnica forrada y gorro cilíndrico de doctor.

En la parte izquierda del guardapolvo se puede observar en el panel superior a San Gregorio Magno (Fig.20), Papa y uno de los padres de la iglesia latina que aparece con la pluma y la maqueta de una iglesia. Ataviado con hábitos pontificales, báculo y tiara con triple corona en referencia a su pontificado. Como característica peculiar se puede observar una pequeña paloma cerca de su oído en referencia al Espíritu Santo inspirador de sus palabras y escritos. Debajo de él se encuentra San Jerónimo, otro de los padres de la Iglesia, a quien el Papa Dámaso le encargó la traducción al latín de la Biblia. Viste como cardenal con el capelo cardenalicio. Lleva en una mano la pluma y en la otra la maqueta de la iglesia en relación a que es otro de sus padres espirituales. Otro rasgo que lo diferencia es su larga barba bifida.

En cuanto a la parte derecha del guardapolvo se puede apreciar en la parte superior a San Ambrosio, representado como obispo con el báculo y la mitra, así como portando la maqueta de una iglesia y una pluma en referencia a que es otro de los padres de la Iglesia. Por último se encuentra Santo Tomás de Aquino (Fig.21), también con pluma y maqueta de la iglesia como atributos que expresan que se encuentra situado entre los grandes doctores de la misma ya que se dedicó al estudio y la redacción de numerosas obras teológicas.

Todas las figuras del guardapolvo se encuentran inscritas como ya hemos dicho en un fondo dorado con decoración vegetal en relieve en la parte superior e inferior que separa los distintos paneles. Tanto en la parte izquierda como derecha de este guardapolvo en su centro podemos observar, entre esta decoración unos escudos que representan el símbolo de Cristo salvador, el orbe del globo terráqueo rematado con la cruz.

²⁸ Ibíd. p.166.

4. ASPECTOS TECNICOS Y ESTADO DE CONSERVACION DE LA OBRA.

4.1 ESTUDIO TECNICO.

La información obtenida para elaborar este estudio de los materiales y técnicas con que está elaborado esta obra se ha realizado mediante un examen organoléptico de la pieza.

4.1.1 El soporte

El soporte del retablo es lúneo pudiendo suponer que se trate de madera de conifera, en concreto de pino ya que fue la madera más utilizada por su abundancia en la zona valenciana, siendo las especies más comunes el pino silvestre (*pinus silvestris* L.) y el pino negro (*pinus nigra*)²⁹. En cuanto al grosor de las tablas, debido a no poder acceder a los paneles que conforman el cuerpo principal del retablo solamente se han podido medir las tablas correspondientes a la predela, que tienen un grosor de 1,7 cm³⁰. El corte de los distintos paños que conforman cada tabla o panel no se ha podido determinar con exactitud ya que no se ha tenido acceso a su parte trasera y el desmontaje del retablo más que por fotografías aunque se puede establecer la hipótesis que se trate de cortes tangenciales en mayor medida que cortes radiales³¹. El corte tangencial es el que se efectúa paralelo a un plano tangente de los anillos de crecimiento mientras que el corte radial corta un radio del círculo de crecimiento. Debido al mejor aprovechamiento de todo el tronco en su despiece el corte más usado solía ser el tangencial. Se observa una gran presencia de nudos en todas las tablas.



Fig. 22. Reverso de la escena de antes de la Transfiguración en donde se pueden observar los saneamientos de las zonas de unión de los paños.

No se puede precisar el tipo de unión entre los diferentes paneles que conforman cada tabla debido a que las juntas de unión de todas las tablas fueron saneadas durante la restauración llevada a cabo en los años ochenta introduciendo en las uniones pequeños listones de madera en forma de cuña (Fig.22). Aun así se puede suponer que la unión se realizara mediante unión viva³², es decir, la unión de los cantos de ambos paños con un adhesivo fuerte, cola animal o caseína, o también pudieron realizarse a media madera,

²⁹VIVANCOS RAMON, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. p. 56.

³⁰En España el grosor oscilaba entre 1,5 y 2'5 .LLAMAS PACHECO, R. *Análisis estructural del retablo gótico valenciano: información técnico grafica y estudio de nuevos sistemas de anclaje al muro como factor determinante para su conservación*. p. 77

³¹En el caso valenciano el corte más utilizado es el tangencial. *Ibíd.* p. 75

³²Ya que es el más utilizado en la escuela levantina.

que consiste en la realización de un rebaje en ambos cantos del paño que casan uno con otro. También se ha visto en algunas tablas de la escuela valenciana la utilización de refuerzos internos con *clavijas* metálicas o espigas de madera como un sistema de ensamblaje.³³ Se han tenido en cuenta las zonas de saneamiento en el reverso de la obra como posibles zonas de unión entre los diferentes paños a la hora de establecer el número y tamaño de las piezas que conforman cada panel.

En cuanto al recubrimiento o presencia de una capa de estopa y yeso en las juntas o por todo el reverso, con el motivo de aislar el soporte de las variaciones termohigrométricas y reforzar las uniones de los paños se puede señalar que solo en el reverso de la predela podemos encontrar toda la trasera de los paneles con la presencia de lo que parece ser una preparación de yeso y cola animal. En las tablas que conforman el guardapolvo también se puede observar la presencia de un recubrimiento en el reverso, una especie de capa de pintura de color parduzco pero que solo se encuentra en dos de sus paneles mientras que otros permanecen con el reverso sin proteger.

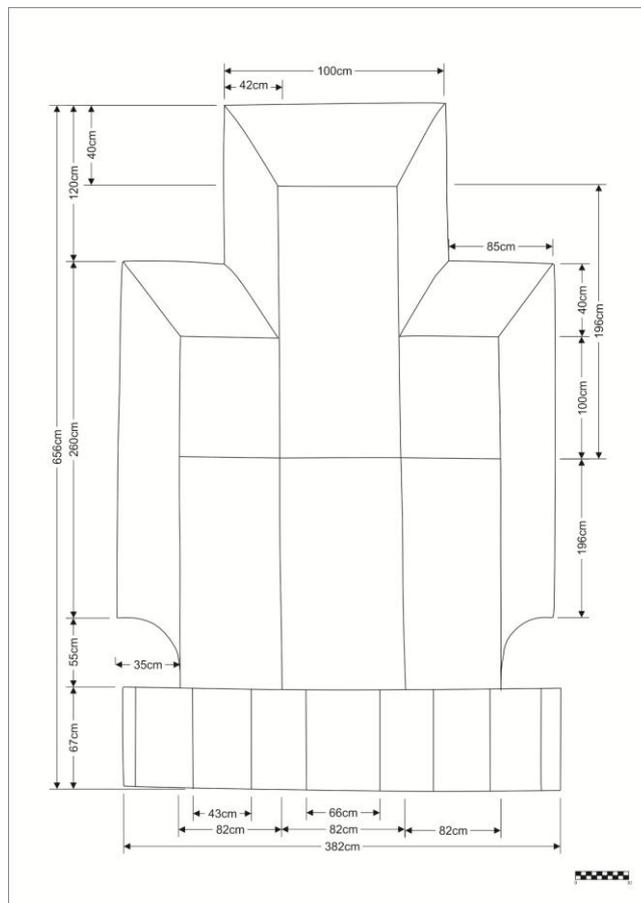


Fig. 23. Diagrama con las principales medidas del retablo.

³³ INEBA TAMARIT, P. El conocimiento del soporte y del dibujo subyacente por medio de la radiografía y reflectografía de infrarrojo. p.7y 8. En AA.VV. Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos.

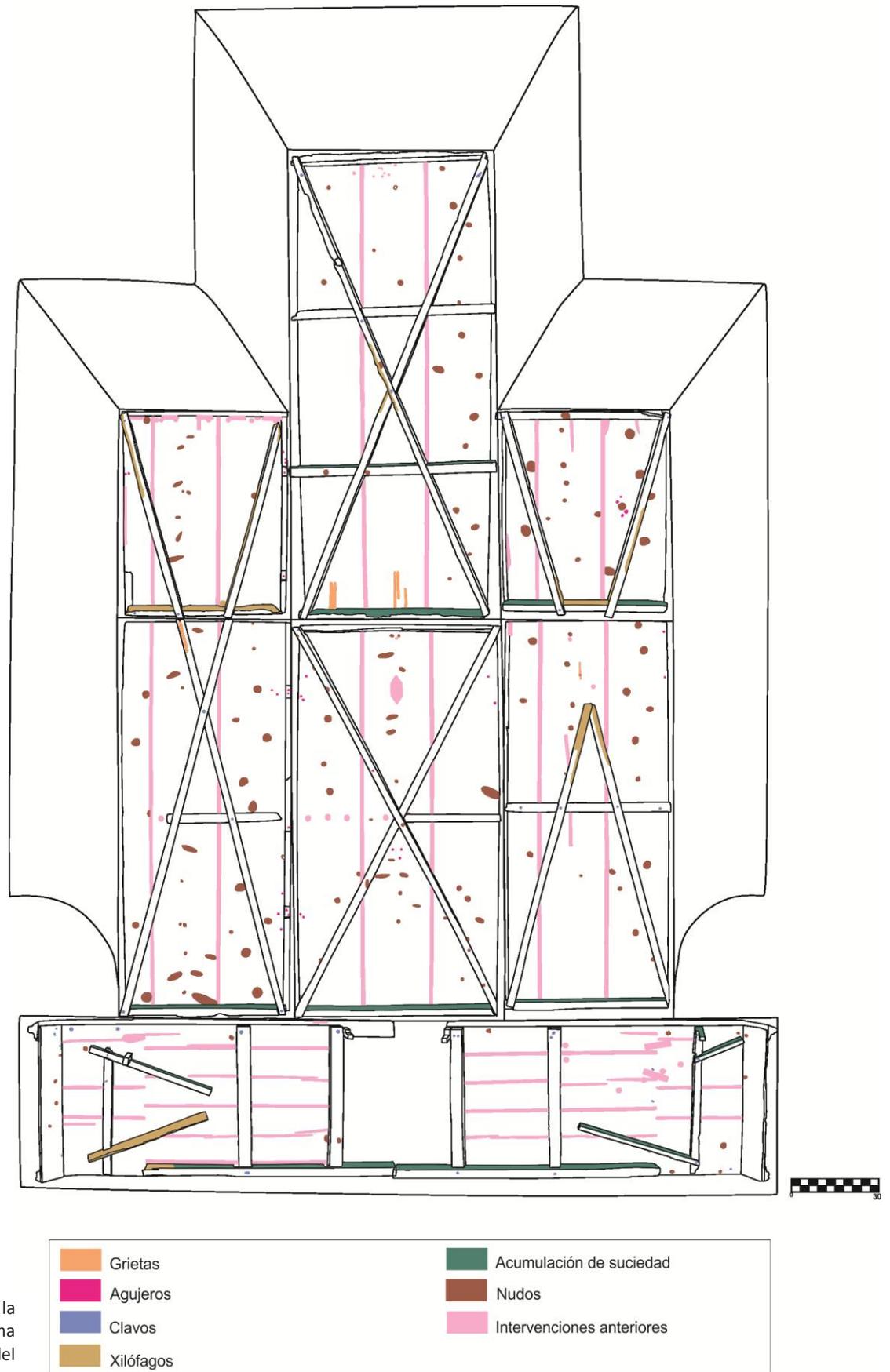


Fig.24 Diagrama con la reconstrucción del sistema de refuerzo y daños del reverso del retablo.

4.1.2 Construcción y sistema de refuerzo del retablo.

Aquí se pasa a exponer el modo en el que están distribuidos los diferentes paneles que componen el retablo y también se describe el sistema de refuerzo constitutivo de cada uno de ellos.

En cuanto al sistema de refuerzo éste consiste en la unión de uno o varios listones de madera de sección cuadrada o rectangular, llamados travesaños, en el reverso de cada panel para aumentar la estabilidad de la obra y reducir en lo posible futuros movimientos de los diferentes paños, además también servían para reforzar la estructura. Generalmente se usaba para su fabricación el mismo tipo de madera que en el resto de la pieza o una de mayor dureza. Para la unión de estos travesaños al reverso se utilizaban clavos que normalmente se embutían al ras de la madera y se aislaban con cera o una fina placa de estaño batido para evitar su oxidación. En el retablo estudiado todos los travesaños son de sección rectangular unidos a los paneles mediante clavos de forja dispuestos desde la parte anterior de la obra por lo que la punta del clavo sobresale por su parte posterior. Se puede observar las huellas dejadas por los instrumentos de corte en algunos de los travesaños

Desde el punto de vista constructivo el retablo se encuentra constituido por quince tablas o paneles. Cada panel puede corresponder en su cara anterior a una o varias escenas. Se encuentran organizados del siguiente modo.

4.1.1.1 Calle central.

La calle central está conformada por dos paneles, ambos de tamaño similar, uno en la parte superior que contiene las escenas del Calvario y San Agustín y otro panel en la parte inferior con la escena de la Trasfiguración. Ambos están compuestos por la unión de tres paños de madera dispuestos verticalmente teniendo el central una anchura superior a los laterales (Fig.25). En cuanto a su sistema de refuerzo encontramos en ambos paneles la cruz de San Andrés tan propia de la retablística de la Corona de Aragón que consiste en dos travesaños dispuestos diagonalmente cubriendo la altura total de las tablas que se cruzan en el centro conformando una equis³⁴. También se hallan travesaños horizontales de refuerzo. En el panel superior se encuentran cuatro, dos en los extremos superior e inferior y otros dos dispuestos en la zona central quedando los cuatro repartidos a una distancia similar unos de otros. En el panel inferior se aprecian tres travesaños horizontales, uno en la parte superior, otro en el centro y que pasa por el cruce de los travesaños que conforman la cruz y un último que está situado en el extremo inferior.



Fig. 25. Reverso del panel que contiene las escenas de El calvario y San Agustín.

³⁴ Este tipo de refuerzo llega a través de la influencia italiana. VIVANCOS RAMON, V. *Aspectos técnicos y estructurales de la retablística valenciana*. p. 7.

4.1.1.2 Calles laterales.

Las dos calles laterales se encuentran también con la disposición de dos paneles en cada una de ellas perteneciendo cada uno a cada escena representada en el anverso. Sin embargo a diferencia de la calle central el tamaño de los paneles superiores es menor que el de los inferiores que son más alargados. Los cuatro paneles se hallan conformados por tres paños dispuestos de forma longitudinal, siendo el central más ancho que los dos laterales. En cuanto al sistema de refuerzo en los dos paneles superiores de ambas calles laterales está compuesto por dos travesaños horizontales dispuestos tanto en la parte superior como inferior y otros dos travesaños pero en posición diagonal que parecen ser el comienzo de un aspa que queda truncada. El sistema de refuerzo de los paneles inferiores está compuesto por dos travesaños horizontales, uno situado en la parte central de la tabla³⁵ y otro en la parte inferior. Además también se puede observar dos travesaños diagonales dispuestos formando la cruz de San Andrés si bien en ambos casos la cruz queda truncada como sucede en los paneles superiores. Si se observa en cada calle los paneles que las conforman juntos, podemos apreciar que los travesaños diagonales de refuerzo llegan a concordar, pudiendo quizás en un principio estar unidos ambos paneles por este refuerzo en forma de aspa.

4.1.1.3 Guardapolvo.

Estructuralmente el guardapolvo está conformado por siete paneles cobijando cada uno a cada personaje que se puede observar en el anverso de la obra, excepto a los lados de las calles laterales que se encuentran conformados por un solo panel en cada parte aunque en su cara anterior se ven representados dos personajes, concretamente en la parte izquierda a San Gregorio Magno y San Jerónimo y en la derecha a San Ambrosio y Santo Tomas de Aquino. Cada uno de los paneles está construido mediante dos paños de madera dispuestos de forma vertical y siendo uno de ellos mucho más ancho que el otro. Aunque las tablas correspondientes a San Cosme, San Damián y el Padre Eterno se cree que están conformadas por un único panel no es seguro ya que no se han podido observar por su reverso.

³⁵ Aunque en el panel inferior de la calle izquierda de este travesaño central solo queda una parte.



Fig. 26. Reverso de uno de los paneles del guardapolvo.

Fig. 27. Reverso de una de las partes de la predela.



Siguiendo con el sistema de refuerzo éste estaba constituido originalmente por cuatro travesaños dispuestos horizontalmente³⁶ en los dos paneles de mayor longitud (Fig.26), mientras que en los otros dos paneles verticales del guardapolvo hay tres travesaños horizontales y finalmente en los paneles horizontales tenemos solo dos travesaños.

4.1.1.4 Predela.

La predela está dividida en dos paneles que presentan tres escenas cada uno por su anverso, quedando en medio de ellas el sagrario o tabernáculo³⁷. Ambas partes están compuestas a su vez por cinco paños todos de tamaño similar y que quedan dispuestos de forma horizontal. Sin embargo las partes más exteriores y que en el reverso corresponderían con la última escena de ambos extremos se encuentran conformados por cuatro paños de diferentes medidas cada uno. En cuanto al sistema de refuerzo ambos paneles presentan tres travesaños verticales y uno horizontal situado en la parte inferior que es más largo que la propia tabla. También hay dispuestos dos travesaños diagonales que finalizan a mitad del panel (Fig.27).

Como solución adoptada en la zona de encuentro de unos travesaños con otros en todos los paneles el modo de unión de los travesaños diagonales con los horizontales se realiza mediante un rebaje practicado a veces en los travesaños horizontales y otras veces el rebaje esta hecho en los travesaños diagonales. La manera en la que se soluciona el cruce de los dos travesaños que conforman el aspa se realiza mediante la división de uno de los travesaños

³⁶ Uno de ellos hoy en día ha desaparecido aunque se pueden apreciar los injertos de madera con forma circular, dispuestos seguramente para rellenar los agujeros provocados por los clavos.

³⁷ Sarthou plantea la hipótesis de que esta pieza fuera un añadido posterior ya que la anchura de la predela es mayor que la del cuerpo del retablo. SARTHOU CARRERES, C. Op. Cit. p. 33.

en dos partes, cortadas a bisel de manera que el otro travesaño queda encastrado dentro de éste. La intersección de ambos travesaños diagonales con el travesaño central horizontal se soluciona mediante el corte en ángulo del listón central para adaptarse al aspa. Las medidas de los travesaños no se han podido tomar solo se conoce el ancho de los travesaños de la predela que es de cinco centímetros.³⁸

En general el lado de colocación de los travesaños horizontales se ha realizado por su parte más ancha excepto los dos travesaños horizontales inferiores de los paneles de la predela que están colocados por su lado más estrecho. Por su parte los travesaños diagonales están colocados por su cara más estrecha. Por último hay que decir que todos los travesaños están dispuestos a contraveta con respecto a la dirección de la fibra de la madera del soporte.

4.1.3 Preparación

La capa de preparación tiene el fin de preparar el soporte para recibir la pintura eliminando las posibles imperfecciones que éste pueda tener y creando una capa aislante de los movimientos de la madera. Así mismo aporta una superficie con el color de base más adecuado para la película pictórica. Esta capa se aplica en toda la superficie del retablo tanto en los paneles como en los relieves y molduras que lo decoran.

En cuanto a esta capa de preparación no se ha podido determinar su composición aunque se puede suponer que se utilizó la preparación clásica utilizada en el área mediterránea en la época y descrita por Cennini³⁹ en su tratado o una de características similares. En un primer lugar se aplicaba una mano de cola para disminuir la porosidad del soporte y facilitar el agarre de las capas de aparejo, después se colocaba una tela de lino impregnaba de cola y que se extendía por toda la tabla o solamente en las zonas de unión de los diferentes paños y cuya función sería la de reforzar las uniones, atenuar los movimientos del soporte y las posibles irregularidades o defectos de la madera así como ayudar a la fijación de las subsiguientes capas de preparación. La presencia de esta tela se puede observar en los paneles del retablo, debido a las lagunas tanto de película pictórica como de preparación que encontramos en bastantes zonas, aunque según el informe de la restauración realizada debajo de la tela parecen existir capas de preparación. Seguidamente se pasaba a dar las capas de aparejo compuesto en general por yeso (sulfato

³⁸ El grosor era entre los tres y los tres cm y medio y su anchura entre los seis y los siete cm. LLAMAS PACHECO, R. Op. Cit. p.101

³⁹ CENNINI, C. *Tratado de la Pintura*. pp. 86 -88.

cálcico) mezclado con una cola animal. Se aplicaban primero varias capas de un yeso grueso o moreno y después otras tantas capas de un yeso más fino. Por último se lijaban hasta conseguir una superficie lisa. En cuanto al grosor de la capa de preparación que se observa en la obra podemos decir que es de un grosor considerable.

4.1.4 Película pictórica

Según la ficha de la obra proporcionada por el museo la técnica pictórica utilizada es el temple, es decir la técnica pictórica que utiliza el huevo, caseína o gomas como aglutinante siendo el aglutinante más usado la yema de huevo. Sin embargo en el informe de la restauración efectuada en 1981 se comenta que la técnica parece ser mixta⁴⁰. Por la fecha de realización de la obra no hay que descartar este hecho, es decir la utilización de temple con la adición de aceites o la utilización del temple con veladuras hechas al óleo.

En cuanto a los pigmentos utilizados se desconoce cuáles son pero se puede hipotetizar que se utilizaran los pigmentos usuales de la época, como los mencionados por Cennini en su tratado de pintura⁴¹ así como por otros manuales que nos describen las técnicas y materiales utilizados en la época como son los siguientes:

Blancos: blanco de plomo,

Negros: negro carbón.

Rojos: sinopia, bermellón, óxido de hierro (almagra), laca de granza o carmín para la realización de veladuras.

Pardos: siena.

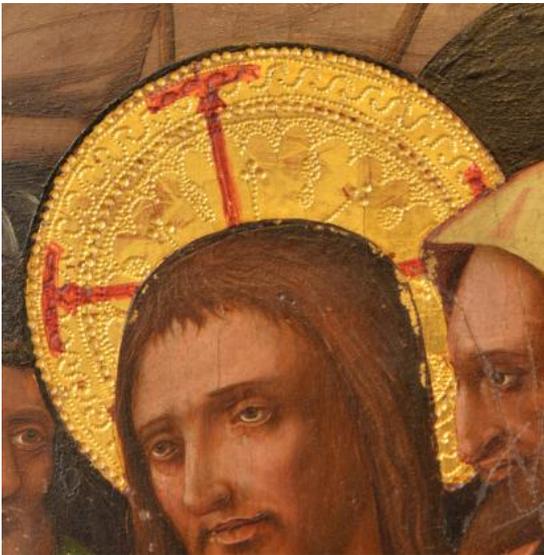
Amarillos: ocre, oropimente, laca amarilla.

Verdes: tierra verde, verde de cobre, malaquita.

Azules: azul ultramar, azurita.

⁴⁰ AMX, LG- 1967/1. Bienes muebles: Restauración del Retablo de la Transfiguración del Museo Municipal de Xàtiva. Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte. Ministerio de Cultura. Exp. 275/82.

⁴¹ CENNINI, C. Op. Cit. pp. 37-54, VIVANCOS RAMON, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla* pp. 85-97, MATEINI, M.; MOLES, A. *La química en la restauración, los materiales del arte pictórico*.pp.48-88



4.1.5 Dorados

En cuanto al dorado se puede observar su utilización tanto para los fondos de varias de las tablas, de todos los elementos decorativos así como también en los nimbos de los personajes sagrados. Estos fondos dorados crean una atmosfera mística que exalta a las figuras representadas.

La técnica del dorado utilizada será, con toda probabilidad el dorado al agua con pan de oro fino, pues podemos ver en algunas zonas desgastadas como asoma por debajo la capa de bol que es la capa de asiento previo del oro conformada por una tierra roja con gran poder cubriente que le otorga además un fondo cálido. Al ser muy fina esta tierra permite un perfecto pulido por eso se utiliza como preparación para el oro. Se puede apreciar también la superficie metálica bruñida. Además se encuentran muchas partes con decoración mediante el uso de cinceles y esta técnica solo se puede realizar si el oro esta bruñido. Se encuentran en los nimbos de la figura de Cristo una cruz inscrita en su interior que estaría elaborada con una laca roja a modo de corla. También se perciben las marcas producidas por el uso del compás para trazar las aureolas de los personajes sagrados.

En cuanto a las técnicas decorativas utilizadas en el oro se pueden apreciar la utilización de las siguientes:

-Trabajos de buril: este tipo de decoraciones pretenden crear una ilusión óptica mediante el uso del rehundido imitando el arte del repujado en la orfebrería. En la obra se observa el uso de diferentes tamaños de buriles, desde los de lágrima más pequeñas hasta marcas de buriles más grandes. Todo ello conforman decoraciones tanto de tipo geométrico como vegetal. Estas

Fig. 28 y 29 Ejemplos del trabajo de burilado de los nimbos.

Fig.30. Detalle del estofado en las vestiduras de San Agustín.

decoraciones mediante burilado se pueden observar en los nimbos (Fig. 28 y 29) y también en los laterales de las escenas con fondo dorado. También se pueden apreciar hileras de marcas de buril creando la imagen de rayos en el

personaje de Cristo en la tabla de la Transfiguración. También se observa la utilización del repicado, también llamado *picado de lustre* utilizado en el borde dorado de la vestidura de San Ambrosio en el que se ha usado con un efecto decorativo de positivo-negativo. En las vestiduras de San Gregorio Magno también vemos una cenefa de oro que recorre todo el vestido y en la que también se ha utilizado el burilado.

-Policromía y dorado: en cuanto a la decoración efectuada en las vestiduras de algunos de los personajes (Fig.30) en los que se utiliza el dorado podemos ver el uso de estofados que consisten en la aplicación de capas de color, ya sea temple u oleo, a pincel sobre el oro con el fin de imitar las decoraciones de los tejidos de la época. Esta técnica se puede apreciar principalmente en las vestiduras de San Agustín en la que gran parte de su manto está estofado realizando probablemente las decoraciones a pincel ya que son lineales. También vemos ese mismo tipo de decoración en el fondo del sitial del santo. Así mismo también observamos la utilización de buriles para completar la decoración del manto y corladuras para la creación de sombras en los pliegues de las vestiduras doradas.

4.1.6 Barniz

Respecto a la capa de protección final se sabe que en el momento de su restauración la obra presentaba una capa de barniz que se encontraba bastante oxidado oscureciendo la capa pictórica. Se desconoce sin embargo si este barniz era el original, ya que el barnizado era muy poco frecuente sobre el temple, o fue aplicado posteriormente ni de qué tipo de barniz se trataba. Tampoco se conoce si originalmente se aplicó barniz a las zonas doradas ya que estas zonas debido a la nobleza del metal no solían ser barnizadas.

En la restauración a la que la obra fue sometida en el periodo de 1981-85 se realizó una limpieza de la película pictórica y se eliminó el barniz. El barniz que se encuentra hoy en la obra es el aplicado en el proceso de restauración y gracias a el inventario de materiales utilizados sabemos que se

trata de un barniz para retoque de la marca Windsor and Newton aunque no se especifica su composición ni la proporción en la que éste se aplicó⁴².

4.1.7 Sistema de sujeción

El retablo objeto de este estudio no es un retablo autoportante, es decir que sostiene su peso por si mismo, sino que está construido mediante una serie de paneles embarrotados adosados a una estructura que soporta estas cargas. Al desarrollarse de forma general en un único plano vertical la estabilidad de este tipo de retablos depende totalmente de su anclaje al muro.

El sistema de sujeción mantiene el retablo adosado al muro sin permitir su acceso a su parte trasera. Por este motivo no se ha podido examinar adecuadamente. Sabemos, por fotografías del proceso de desmontaje de la obra, que se trata de una estructura de madera compuesta por tablonces que sigue el esquema estructural de calles y paneles de los que está compuesto el retablo (Fig.31). Parece observarse que algunos de estos tablonces estarían recorridos por un perfil metálico en forma de ele que recorrerían todo el listón y que sería donde descansarían los diferentes paneles de la obra. También se pueden apreciar unos tirantes metálicos que se anclan desde los tablonces de la estructura portante al guardapolvo y unos listones de madera atornillados a la parte trasera de estos paneles que servirían como refuerzo para sostener el peso de este elemento de la obra (Fig.32).



Fig. 31 Imagen del proceso de desmontaje del retablo en la que se aprecia la estructura de anclaje de la obra al muro.

Fig.32 Imagen del sistema de anclaje de los paneles del guardapolvo.

⁴² AMX, LG- 1967/1. Bienes muebles: Restauración del Retablo de la Transfiguración del Museo Municipal de Xàtiva. Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte. Ministerio de Cultura. Exp. 275/82.

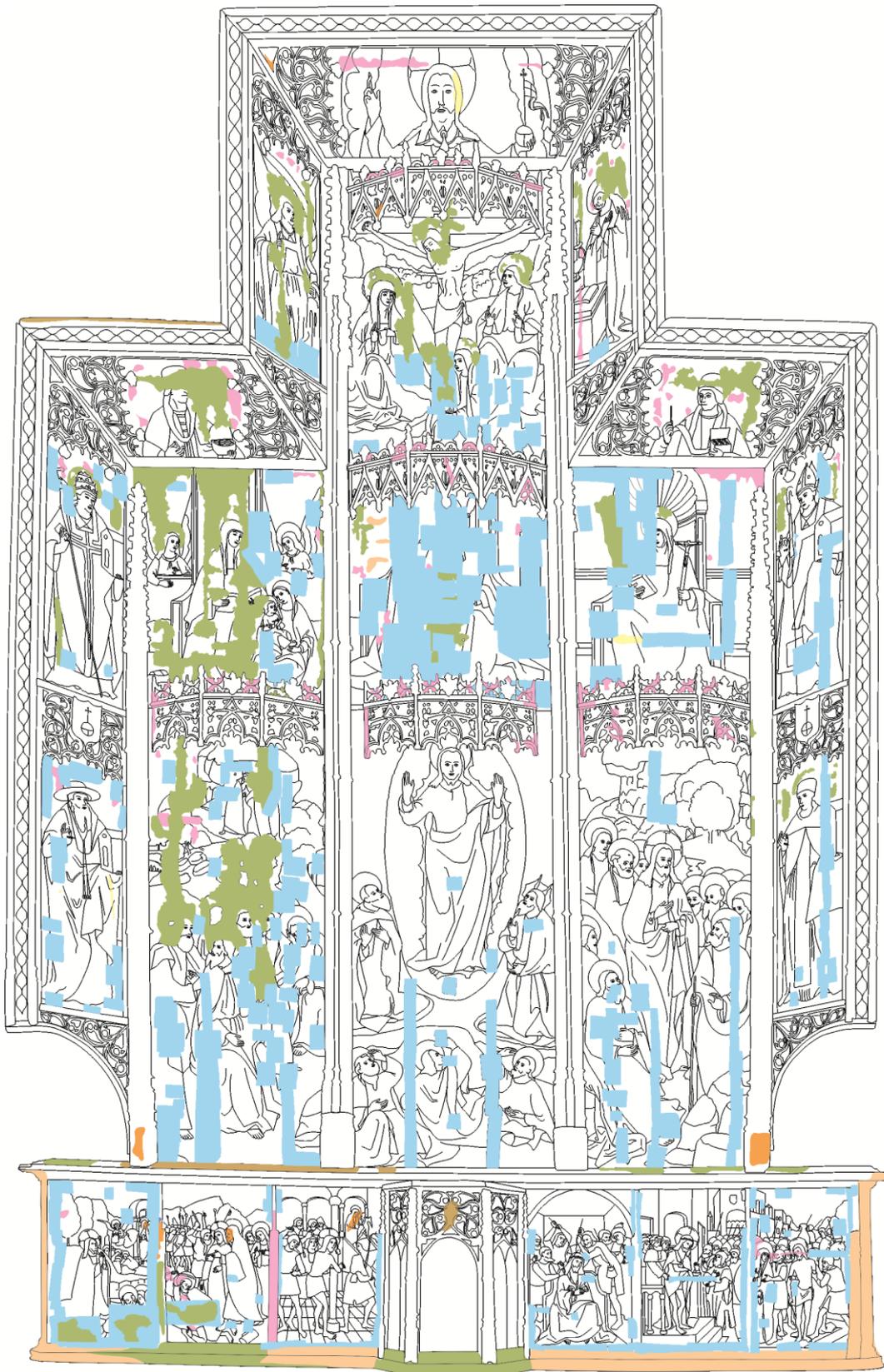


Fig. 33.
Diagrama de
daños del
retablo de la
Transfiguración.

	Golpes y arañazos		Manchas
	Xilófagos		Intervenciones anteriores
	Pérdidas pelíc. pictórica/dorados+ Imprimitación		Protección de la película pictórica
	Abrasión		Clavos

4.2 ESTADO DE CONSERVACION.

En general el estado de conservación actual del retablo es desfavorable ya que podemos ver que presenta importantes alteraciones, las principales la gran cantidad de lagunas y el elevado numero de zonas en las que la película pictórica y la preparación corren el riesgo de desprenderse aunque en la actualidad estas zonas han sido consolidadas.

4.2.1 Restauración: 1981-1985.

Durante los años 1981 a 1985 se realizó la restauración del retablo que se estudia en este trabajo⁴³. Este periodo de cinco años comprende la realización de un informe previo, el desmontaje del retablo, la restauración propiamente dicha y el montaje de nuevo de la obra. La restauración se llevó a cabo en el Instituto de Conservación y Restauración de Arte en Madrid. En el año 1983 las tablas que conformaban la obra fueron devueltas al museo, en 1984 se realizó la restauración de los elementos arquitectónicos decorativos como las chambranas o los pilares y finalmente se montó nuevamente la obra en 1985, elaborando para ello un nuevo sistema de sujeción al muro.

Las fases fundamentales de la restauración que se llevaron a cabo fueron: protección de la película pictórica, desinsección del soporte, consolidación de los estratos de policromía y preparación, saneamiento de juntas de unión de los paneles, limpieza de la superficie pictórica, estucado y reposición de faltantes, retoque y barnizado final. También se realizó la restauración de las cresterías y molduras. Por los materiales utilizados podemos suponer que se utilizara cola de conejo como adhesivo para la fijación de las policromías mientras que los barnices utilizados fueron de la marca Windsor&Newton, de retoque normal y de retoque superficial. Para la reintegración se utilizaron acuarelas y colores Maimeri. También se construyó la estructura sustentante del retablo mediante un armazón de madera compuesto por tablones de pino balsain de 5cm



Fig. 34. Detalle del ataque del daño causado por los insectos xilófagos en uno de los travesaños.

4.2.2 Estado de conservación del soporte.

En cuanto a las patologías que presenta el soporte se puede observar que presenta un importante ataque de insectos xilófagos que se acusa sobretodo en varias zonas de los travesaños de refuerzo (Fig. 34) y también en la moldura que recorre la predela en su parte superior. Observando el

⁴³ AMX, LG- 1967/1. Bienes muebles: Restauración del Retablo de la Transfiguración del Museo Municipal de Xàtiva. Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte. Ministerio de Cultura. Exp. 275/82.



Fig. 35 y36. Detalle de dos zonas de la predela en donde se aprecian pequeñas grietas y zonas reintegradas coincidentes con la zona de unión de dos paños.

Fig. 37. Escena del momento antes de la Transfiguración en donde se aprecian numerosas lagunas.

tamaño y forma de los agujeros se puede suponer que se trate de la especie *anobium punctatum*.

También se pueden apreciar partes perdidas de los travesaños de refuerzo. En estas zonas podemos observar pequeños injertos circulares de madera en los lugares donde estarían dispuestos los clavos que los unían al soporte.

Así mismo se observa una ligera deformación de algunos de los paños que constituyen las tablas, esto es debido a los movimientos naturales de la madera en su proceso de absorción y cesión de humedad a la atmosfera. Estos combamientos se pueden apreciar sobretodo en las tablas de la predela y que en su anverso han dado lugar a zonas reintegradas o con pequeñas grietas. (Fig. 35y 36). La madera al ser un material higroscópico, posee un cierto contenido de humedad en el interior de sus células. Las variaciones de humedad relativa provocan que la obra en su intento de equilibrarse con el medio ceda o absorba humedad, provocando la hinchazón o merma de la madera. Este hecho sumado a que la madera es un material anisótropo, es decir que sus variaciones dimensionales son diferentes según su plano de corte, provoca deformaciones en los paños que componen el retablo. También interviene en esto el hecho de que estén pintados por una de sus caras ya que el intercambio de humedad se produce de forma más rápida (o tiende a hincharse más en la parte más cercana al reverso) en su parte trasera que en el anverso que está protegido por la película pictórica.

Otra patología a reseñar es la acumulación de polvo y suciedad en los travesaños debido a la inaccesibilidad a la parte posterior de la obra para realizar labores de mantenimiento y conservación. También las molduras que separan las escenas de la predela están muy dañadas debido a golpes y presentan algunas perdidas aunque hay algunas que fueron reintegradas en la restauración que se realizó en los años 80.

4.2.3 Estado de conservación de la capa de preparación y de la película pictórica.

El principal problema que presenta tanto la preparación como la película pictórica es el de las innumerables lagunas repartidas por toda la obra pero sobre todo por su parte superior e izquierda (Fig.37) y que fueron debidas al derrumbe de la techumbre de la ermita donde se encontraba la obra a finales del siglo XIX. Estas lagunas, sumado al movimiento natural de la madera y las condiciones ambientales no controladas del sitio de exposición en el Museo de L'Almodí han podido dar como resultado que existan numerosas



zonas en las que tanto la pintura como la preparación corrían el riesgo de desprenderse por lo que se procedió a una protección preventiva de esas zonas mediante papel japonés y adhesivo hasta que el retablo fue desmontado para el trasladado a su nuevo emplazamiento en la Casa de la Enseñanza momento en el que se procedió a una consolidación de esas zonas.

También se pueden apreciar actos de vandalismo en la cara de Judas en las escenas de la pasión de la predela que aparece rayada (Fig. 38). Este hecho se debe a que las figuras o personajes considerados malvados en las representaciones religiosas eran objeto de actos de vandalismo.

4.2.4 Estado de conservación de dorados

En cuanto a las partes doradas se puede establecer como principal alteración el acusado deterioro de la moldura de la predela. En estas zonas el estrato de pan de oro se encuentra muy dañado debido a golpes, agujeros y la abrasión del estrato metálico. En esta parte del retablo hay también grandes zonas en donde se ha perdido tanto el dorado como la preparación quedando la madera al desnudo. Otra alteración que se puede apreciar es el craquelado de las zonas doradas sobretodo en los fondos de algunas escenas. Este craquelado es debido al envejecimiento natural de los materiales constitutivos del propio dorado. También hay zonas de pérdidas de este estrato y zonas de desgaste de la película metálica en las que se aprecia la capa rojiza de preparación con bol.



5. PROPUESTA DE RESTAURACION

Para la realización de esta propuesta de restauración se parte de un conocimiento limitado de las patologías de la obra, dado su envergadura no se han podido observar con detenimiento cada una de sus partes más que por fotografías, lo mismo ocurre con su reverso, por lo que esta propuesta es de carácter indicativo pudiéndose modificar una vez realizado el desmontaje de la obra y pudiendo observar más de cerca y con mayor detenimiento cada uno de los paneles y piezas del retablo.

Los pasos y procesos a seguir serían los siguientes:

- Desmontaje la obra para un acceso a los diferentes paneles y piezas que la componen.

- Realización de pruebas preliminares de resistencia al calor, a la humedad y pruebas de solubilidad en la película pictórica y dorados para determinar los materiales a utilizar en los siguientes pasos.



Fig. 38 Detalle de la figura de Judas. Fig.39 y 40. Deterioro por golpes y abrasiones de las zonas doradas de la moldura de la predela.

- Limpieza mecánica del reverso mediante brocha y aspiración para eliminar la suciedad y el polvo acumulados.

-Desinsectación del soporte tanto con carácter curativo como preventivo mediante un producto biocida por impregnación de la madera como Xilazel.

- Valoración del debilitamiento estructural que puedan presentar las zonas más atacadas del soporte y los travesaños y realizar una consolidación de esas zonas mediante inyección con una resina como el Paraloid disuelto en acetona

- Reintegración volumétrica de los faltantes de soporte, mediante madera de dureza similar, siempre que sea posible o compuestos epoxi como el Balsite o Araldit madera. En el caso de los travesaños en los que una de sus partes se ha perdido restituir esas partes con piezas de madera de dureza similar.

- Saneamiento de las grietas existentes y extracción de clavos que ocasionen daños por su oxidación y que no tengan una función en la obra.

-Limpieza de la película pictórica y dorados así como consolidación de zonas con peligro de desprendimiento. Previo a la realización de la limpieza se hace necesaria la realización del Test de Cremonesi para seleccionar el disolvente o mezcla de éstos más eficaz..

-Eliminación de estucados y repintes de intervenciones anteriores, bien de forma mecánica mediante bisturí o de forma química mediante disolventes o geles de disolventes, que no se adecuen a la obra ya sea por la irregularidad del estuco o por una incorrecta selección del color de reintegración, quedando demasiado evidentes y entorpeciendo la visión de conjunto de la obra.

-Estucado y reintegración de las lagunas tanto en la película pictórica como en los dorados. Para el estucado se utilizarían materiales afines a la obra como son la cola de conejo y el Blanco de España o el Blanco Panet. En cuanto a la reintegración de las lagunas de la película pictórica se utilizarían dos métodos. Para las lagunas de mayor envergadura y en las que no se tiene una referencia de las formas y motivos para realizar una reintegración formal se realizaría una reintegración con un color neutro mediante riggattino para que quedara integrado en la obra sin que se viera interrumpida su visión de conjunto pero que fuesen reconocibles y respetuosas con el original ya que no se disponen de datos suficientes para poder reproducir las formas de esas lagunas. Para los dorados y el resto de lagunas de menor tamaño del estrato policromo se utilizaría como método de reintegración la “selección efecto oro” mediante tratteggio o puntillismo según se adecue mejor en cada caso al tamaño y situación de la laguna.

-Barnizado final con un barniz a base de una resina sintética como el Regalrez y montaje de la obra.

- Realización de una nueva estructura de anclaje de la obra al muro, mediante acero o madera en el que se debe tener en cuenta que proporcione un reparto homogéneo de las cargas y sea capaz de soportar estas cargas sin deformarse, la posibilidad del montaje y desmontaje de cada panel por separado, que los materiales utilizados sean inalterables y permitir el acceso al reverso de la obra para realizar las labores de mantenimiento para su óptima conservación. Para la realización de esta estructura hay que estudiar el número y el peso de los paneles que conforman la obra ya que cada panel debe descansar de forma independiente para que no tengan que soportar el peso de las partes superiores.

En cuanto a las condiciones de conservación óptimas para la obra hay que decir que en su actual lugar de exposición se dan las condiciones idóneas para su conservación ya que el museo cuenta con equipos de control mediante sensores que mantienen un rango de temperatura entre 18º y 22ºC y una humedad relativa de 45-65% . Sin embargo es conveniente la realización de revisiones periódicas de la obra para revisar su estado y también una limpieza periódica del polvo superficial de la obra.

6. CONCLUSIONES.

Tras la realización del presente trabajo final de grado, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- Se ha realizado una aproximación a los autores y su posible identificación aunque existe escasa información y muchas conjeturas sobre la identificación de los mismos por lo que sería conveniente realizar una investigación más profunda en cuanto a este tema.

-Se ha realizado un estudio de los aspectos iconográficos de las escenas que componen la obra así como una recopilación de los acontecimientos más importantes de la historia de la obra, desde el momento en que se elaboró hasta hoy en día.

-Se ha podido realizar un estudio técnico y conservativo más o menos detallado de la obra. En este estudio los materiales y técnicas ejecutadas en la realización de la obra no han podido ser definidos con certeza absoluta, se han aventurado propuestas atendiendo a la documentación consultada sobre las

técnicas y materiales utilizados en la época en que la obra fue realizada. Es necesario pues la realización de un estudio pormenorizado mediante los métodos necesarios para conocer con certeza los materiales de la obra. En cuanto a su estado de conservación se ha observado que la obra presenta graves patologías, sobretodo a nivel estético y que requiere de una restauración que le devuelva su unidad visual.

-Se ha elaborado una propuesta de conservación y restauración de la obra indicando de una forma general las fases a realizar.

7. BIBLIOGRAFÍA.

AGUILERA CERNI, V. (Coord.) *Historia del Art del País Valencià*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1986.

BARROS GARCIA, J.M. Deformaciones y sistemas de control en la restauración de pintura sobre tabla. En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, del 3 al 6 de Octubre de 1996* [actas] Castellón: Diputación, 1996.

CAMARASA MATEU, J. Museu de Primitius de Sant Feliu (ubicació actual de les taules i retaules). En: *Xàtiva. Fira d'Agost*. Xàtiva: 2003.

CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal, 2011.

CATALÀ I SANCHIS, S. *Pintores de Xàtiva, vida y obra: biografía de pintores desaparecidos: desde el Maestro de Xàtiva y Ribera hasta el 2008*. Xàtiva: Fomento cultural C.R., 2008.

CENNINO, C. (Franco Brunello, ed.) *El libro del arte*. Madrid: Akal, 1988.

COMPANY I CLIMENT, X. *La pintura hispanoflamenca* Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1990.

___ Del vell al nou (i a l'invers) en la pintura valenciana de 1440 a 1525. En: *Actas historia del arte valenciano. 1º congreso historia arte valenciano. Mayo 1992* [actas]. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993.

___ *Museo de Bellas Artes San Pio V. Obras maestras*. Valencia: Graficuatre, 1995.

FRAMIS MONTOLIU, M. Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576). En HERNANDEZ GUARDIOLA, L. (Coord.) *De pintura valenciana (1400-1600) Estudios y documentación*. Alicante: Instituto alicantino de cultura Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, 2006.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. *Nuestros museos. Vol. 19, Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí*. Valencia: Vicent García, 1993.

GONZALEZ MARTINEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1997.

LLAMAS PACHECO, R.; VIVANCOS RAMON, V. La restauración del retablo de las ánimas de Agullent. En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, del 3 al 6 de Octubre de 1996*. [actas] Castellón: Diputación, 1996.

__ *Análisis estructural del retablo gótico valenciano: información técnico gráfica y estudio de nuevos sistemas de anclaje al muro como factor determinante para su conservación*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2001.

__ *La restauración conservativa en pintura sobre soporte lúneo*. Valencia: Universitat politècnica de valencia, 2003.

MATEINI, M.; MOLES, A. *La química en la restauración, los materiales del arte pictórico*. Sevilla: Nerea, 2001.

REAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1996.

__ *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1996.

__ *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1996.

SARTHOU CARRERES, C. *Las ermitas góticas de Játiva y bibliografía setabense*. Valencia: Lidia Sarthou D.L. ,1980.

TORMO, E. *Las tablas de las Iglesias de Játiva: un museo de primitivos/edición facsímil a cargo de Josep Lluís Cebrián i Molina*. Xàtiva: Ulleye, 2007.

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

VIVANCOS RAMÓN, V. *Aspectos técnicos y estructurales de la retablística valenciana*.

VV.AA. *La Ilum de les Imatges. Lux Mundi, Xàtiva. Libro de Estudios*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.

VV.AA. *La Ilum de les Imatges: Lux Mundi, Xàtiva. Catalogo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.

VV.AA. *La pintura italiana hasta 1400 Materiales, métodos y procedimientos del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.

VV.AA. *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Edición en CD. Madrid: Grupo Español de International Institute for Conservation, 2006. Consulta: 30/03/2015] Disponible en <http://www.ge-iic.com/index.php?option=com_content&task=view&id=129&Itemid=40>

VV.AA. *Restauración del retablo mayor de la Iglesia de San Félix de Xàtiva*. Valencia: Generalitat Valenciana D.L., 2005.

A.M.X. *Catálogo del Patrimonio Arquitectónico del término municipal de Xàtiva. Ermita de las santas Basilisa y Anastasia*. Nº de Ficha X-220/1

A.M.X. Sig.-1967/1. *Bienes muebles: Restauración del Retablo de la Transfiguración del Museo Municipal de Xàtiva*. Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte. Ministerio de Cultura. Exp. 275/82.

Sistema Valenciano de inventarios (SVI) Museo de l'Almodí. Informe resumido de piezas y elementos con fotografía. Número de identificación: P000001/P-2
Numero SVI: C0000100000001

CONSULTAS ONLINE

AJUNTAMENT DE XÀTIVA. [Consulta: 15-02-2016] Disponible en:
<<http://www.xativa.es/va/pagina-web/museu-lalmodi/el-museu.html>>

MSEO DE L'ALMODÍ [Consulta: 15-02-2016] Disponible en:
<<http://www.xatired.com/xatired/visita/museo/museo.htm>>

8. INDICE DE IMÁGENES

Fig.1. Retablo de la Transfiguración. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig. 2. Maestro de Artés: *Piedad al pie de la cruz*. Museo San Pío V. Extraído de http://www.museobellasartesvalencia.gva.es/renacimiento-temprano/-/asset_publisher/c1pHWpSFlxRK/content/piedad-al-pie-de-la-cruz;jsessionid=364FB67D3CD5CEC67DD81F2D8A5BB343.node1

Fig.3. Maestro de Artés: Calvario. Iglesia Parroquial de la Mare de Deu de la Asució de Montesa. Extraído de <http://www.museumontesa.com/lesglesia/>

Fig.4. Maestro de Borbotó: *La Santa cena*. Bocairent. Extraído de <http://www.vidanueva.es/2011/05/26/camins-dart-fundacion-la-luz-de-las-imagenes-alcoy-y-los-santos-patrones-2>

Fig.5. Maestro de Borbotó: *Virgen de la leche*. Museo de la Seu. Xàtiva. Extraído de <http://www.preguntasantoral.es/2012/12/virgen-de-la-leche/>

Fig.6. . Ermita de las Santas. Fotografía cedida por el Archivo Municipal de Xàtiva.

Fig.7. Aspecto del retablo al ser trasladado nuevamente a la ermita, con las dos tablas de la calle central invertidas en su colocación. Fotografía cedida por el Archivo Municipal de Xàtiva.

Fig.8. Fachada del Museo de l'Almodí. Extraído de <https://fotoguiaespanaelblogdemanuelcervera.blogspot.com.es/2015/04/jativa-xativa.html>

Fig.9. Ubicación del Retablo de la Transfiguración mientras estuvo en el museo de l'Almodí en el museo. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.10. Nueva ubicación del retablo en el Museo de la Casa de la Enseñanza.

Fig.11. Escena del Calvario. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.12. Santa Ana con la Virgen María y el niño. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.13. Santa Mónica. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.14. Escena central de la Transfiguración. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.15. Oración en el Monte de los Olivos. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.16. Pedro cortando la oreja a Malco. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.17. Cristo presentado como Ecce Homo. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.18. Padre Eterno. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.19. Arcángel san Gabriel con la filacteria en donde se observa la salutación a la Virgen. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.20. San Gregorio Magno. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.21. Santo Tomás de Aquino. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.22. Reverso de la escena de antes de la Transfiguración en donde se pueden observar los saneamientos de las zonas de unión de los paños. Fotografía cedida por el Museo de l'Almodí de Xàtiva.

Fig.23. Diagrama con las principales medidas del retablo.

Fig.24. Diagrama del sistema de construcción y daños del reverso del retablo.

Fig.25. Reverso del panel que contiene las escenas de El calvario y San Agustín. Fotografía cedida por el Museo de l'Almodí de Xàtiva.

Fig.26. Reverso de uno de los paneles del guardapolvo. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.27. Reverso de una de las partes de la predela. Fotografía cedida por el Museo de l'Almodí de Xàtiva.

Fig.28. Ejemplos del trabajo de burilado de los nimbos. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.29. Ejemplos del trabajo de burilado de los nimbos. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.30. Detalle del estofado en las vestiduras de San Agustín. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.31. Imagen del proceso de desmontaje del retablo en la que se aprecia la estructura de anclaje de la obra al muro. Fotografía cedida por el Museo de l'Almodí de Xàtiva.

Fig.32. Imagen del sistema de anclaje de los paneles del guardapolvo. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.33. Diagrama de daños del retablo de la Transfiguración

Fig.34. Detalle del ataque del daño causado por los insectos xilófagos en uno de los travesaños. Fotografía cedida por el Museo de l'Almodí de Xàtiva.

Fig.35. Detalle de dos zonas de la predela en donde se aprecian pequeñas grietas y zonas reintegradas coincidentes con la zona de unión de dos paños. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.36. Detalle de dos zonas de la predela en donde se aprecian pequeñas grietas y zonas reintegradas coincidentes con la zona de unión de dos paños. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.37. Escena del momento antes de la Transfiguración en donde se aprecian numerosas Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.38. Detalle de la figura de Judas. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.39. Deterioro por golpes y abrasiones de las zonas doradas de la moldura de la predela. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.

Fig.40. Deterioro por golpes y abrasiones de las zonas doradas de la moldura de la predela. Fotografía realizada por Inmaculada Cantó Sirvent.