

TFG

PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN DE UN RETABLO

EL CASO DE *SAN DIONISIO ENTRONIZADO* DE LOS OSONA

Presentado por Marta Torregrosa Verdejo
Tutor: Jose Manuel Barros García

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente trabajo final de grado tiene como objetivo exponer el estudio realizado sobre el Retablo de *San Dionisio* (Valencia, 1500-1502) cuyos autores son Rodrigo de Osona (h.1440-1518) y Francisco de Osona (h. 1465-1514?) para, posteriormente proponer un proyecto de reconstrucción del retablo y el diseño de la estructura sustentante del mismo. Para todo ello, el presente proyecto se basa en el estudio de las fuentes documentales sobre los autores y su producción artística, la tradición retablística de la época, haciendo hincapié en los retablos góticos y de transición al renacimiento italiano y, posteriormente, un estudio de las piezas conservadas del retablo, con la finalidad de realizar la propuesta de reconstrucción de la pieza.

PALABRAS CLAVE: retablo, gótico, Rodrigo de Osona, estructura sustentante

El present treball final de grau té com a objectiu exposar l'estudi realitzat sobre el Retaule de *San Dionisio Entronizado* (València, 1500-1502) dels autors Rodrigo de Osona (h.1400-1518) i Francisco de Osona (h. 1465-1514?) per, posteriorment proposar un projecte de reconstrucció del retaule i el disseny de l'estructura sustentadora del mateix. Per tot això el present projecte es basa en l'estudi de les fonts documentals sobre els autors i la seua producció artística de l'època, la tradició retaulística de l'època, posant l'accent en els retaules gòtics i de transició al renaixement italià i, posteriorment, un estudi de les peces conservades del retaule, amb la finalitat de realitzar la proposta de reconstrucció de la peça.

PARAULES CLAU: retaule, gòtic, Rodrigo de Osona, estructura sustentadora

ÍNDICE

1. OBJETIVOS	4
2. METODOLOGÍA	5
3. INTRODUCCIÓN	6
4. LOS RETABLOS GÓTICOS Y RENACENTISTAS	7
4.1. ESTUDIO DE LA RETABLÍSTICA VALENCIANA DE LOS SIGLOS XIV AL XVI	8
5. LOS OSONA Y EL RETABLO DE <i>SAN DIONISIO ENTRONIZADO</i>	11
5.1. RODRIGO DE OSONA	11
5.2. FORMACIÓN Y TRAYECTORIA ESTILÍSTICA DE RODRIGO DE OSONA	12
5.3. FRANCISCO DE OSONA	13
5.4. RETABLO DE <i>SAN DIONISIO ENTRONIZADO</i>	15
6. ICONOGRAFÍA	17
6.1. LA FIGURA DE SAN DIONISIO EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA	17
6.2. LAS ESCENAS DEL RETABLO DE LOS OSONA	21
6.2.1. CALLE IZQUIERDA	
6.2.2. CALLE DERECHA	
7. ANTECEDENTES DEL RETABLO: EL INCENDIO DE LA CATEDRAL	22
8. PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN DEL RETABLO DE LOS OSONA	26
8.1. ESTUDIO TÉCNICO DEL REVERSO DE LA TABLA DE <i>SAN DIONISIO DECAPITADO</i>	26
8.1.1. OBTENCIÓN DE LAS MEDIDAS ORIGINALES DE LA TABLA DE <i>SAN DIONISIO DECAPITADO</i>	30
8.2. PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN DEL RETABLO DE <i>SAN DIONISIO ENTRONIZADO</i>	33
8.3. DISEÑO DEL SOPORTE SUSTENTANTE	37
9. CONCLUSIONES	38
10. BIBLIOGRAFIA	39

1. OBJETIVOS

El objetivo principal del presente trabajo final de grado es la realización de una propuesta de reconstrucción del Retablo *San Dionisio Entronizado* de los Osona. Por ello es necesaria la consecución de los siguientes objetivos parciales:

- Estudio de los autores y su producción artística.
- Estudio del retablo y de sus antecedentes.
- Estudio de los retablos góticos y renacentistas.
- Estudio técnico de la tabla *San Dionisio decapitado* perteneciente al retablo *San Dionisio entronizado* de los Osona.

El objetivo principal del trabajo es el siguiente:

- Realización de una propuesta de reconstrucción del retablo *San Dionisio Entronizado* y el diseño del soporte sustentante del retablo.

2. METODOLOGÍA

Para la realización de este proyecto, la metodología empleada ha sido principalmente el estudio de fuentes documentales. Dicho estudio se ha realizado a través de una búsqueda de información y posteriormente el estudio de la misma que ha servido como apoyo y ha permitido abordar el proyecto de reconstrucción del retablo.

El plan de trabajo que se ha realizado fue una localización de la bibliografía específica. A continuación, se organizó toda la información obtenida para, finalmente, realizar una interpretación de esta, sobretodo en relación a la aproximación histórico-iconográfica de la obra.

Además del empleo de la metodología anteriormente descrita, también se ejecutó un estudio fotográfico con luz visible de la tabla de *San Dionisio Decapitado*, con el cual pudimos obtener la información restante, de las medidas actuales de la tabla para proceder a la realización del gráfico de las medidas originales de la obra y para finalmente proceder a la elaboración de la propuesta de reconstrucción del retablo.

El plan de trabajo que se ha procedido a realizar ha sido un registro fotográfico del anverso y reverso de la tabla. A partir de las fotografías obtenidas, procesadas y analizadas, se ha elaborado el informe técnico de la tabla y todo ello ha servido de base para la obtención de las medidas aproximadas del retablo.

3.- INTRODUCCIÓN

El retablo de *San Dionisio Entronizado* datado entre 1500 y 1502 y realizado por Rodrigo y Francisco de Osona, es una de las obras a destacar de la retablística valenciana del siglo XV y XVI, y un ejemplo de la transición del gótico al renacimiento de la época en la zona levantina. Actualmente el retablo de los Osona se encuentra desmembrado y con varias tablas desaparecidas. Una de las causas pudo ser su desmontaje y almacenamiento en 1792 durante la renovación de la Catedral de Valencia y otra el fatídico incendio que ocurrió en la Catedral en julio de 1936. Una de las tablas pertenecientes al retablo de los Osona que se conservan y a la que se tuvo acceso para su estudio, la tabla de *San Dionisio Decapitado*, ha sido nuestro objeto de estudio para desarrollar la propuesta de reconstrucción del retablo. Sus medidas actuales son aproximadamente de 108'5x74'6cm y, tras realizar el estudio técnico del soporte, se comprobó que en sus orígenes la tabla poseía unas medidas distintas a las actuales.

Por ello, lo que se pretende en el presente trabajo final de grado es aportar una propuesta de reconstrucción, que se ha llevado a cabo realizando previamente un estudio de las estructuras de los retablos góticos y renacentistas, así como el estudio de la retablística de la época de nuestros autores (S.XV-XVI). La finalidad de la búsqueda de esta documentación es obtener la máxima información para llevar a cabo la reconstrucción hipotética del retablo. Junto a esta información y el estudio técnico que se ha realizado acerca del reverso de la tabla de *San Dionisio Decapitado*, se ha podido proponer una reconstrucción obteniendo las medidas aproximadas del retablo. Posteriormente, tras la propuesta de la reconstrucción, se aporta una propuesta para la estructura sustentante del retablo.

4. LOS RETABLOS GÓTICOS Y RENACENTISTAS

Según la Real Academia Española, un retablo es un conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan una serie, una historia o suceso, así como una obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia que compone la decoración de un altar.

El retablo gótico se caracteriza por una estructura sencilla de carácter planimétrico y se compone principalmente de tres elementos: cuerpo principal, predela¹ y guardapolvo².

La estructura de los retablos góticos más sencillos consta de tres calles separadas por tablillas denominadas entrecalles, un banco y un guardapolvo (Figura 1). En la calle central, generalmente la más ancha y alta respecto a las dimensiones de las laterales, suele estar destinada a la virgen, al santo o santos titulares del retablo y se remata con un ático³ donde se suele representar el Calvario. En las calles laterales es frecuente encontrar escenas superpuestas, donde se representan escenas relativas a la vida de la imagen central. El guardapolvo remata todo el contorno del retablo en su parte superior y laterales y el banco muestra representaciones de santos en número impar. En los retablos monumentales varían estas características generales y se pueden complicar estructuralmente enriqueciéndose⁴.

A diferencia de los retablos góticos, los retablos renacentistas abandonan la simplicidad de la composición gótica y dan paso a una rica ornamentación (Figura 2). Los elementos decorativos que aparecen en esta tipología de retablos son: grutescos⁵, cabezas aladas de ángeles o querubines⁶, frutas, etc. e incluso temas profanos de la época clásica⁷.

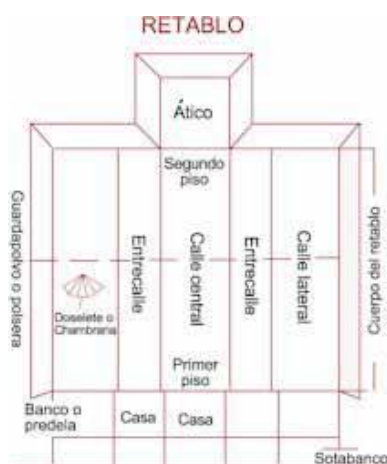


Figura 1 Esquema retablo gótico.
Extraído de:
http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

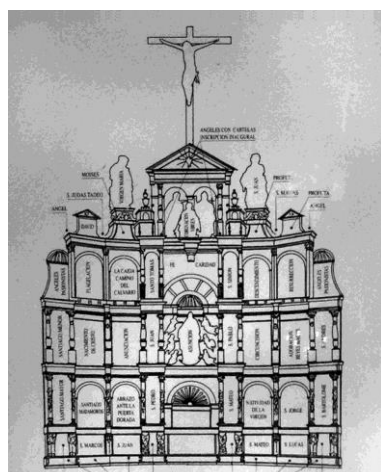


Figura 2 Esquema retablo renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Cáceres
Extraído de: <http://www.audioguias-bluehertz.es/audioguia-caceres.html>

¹ Predela: Situada en la parte inferior horizontal del retablo, denominado predela en el periodo gótico y sustituido por “banco” en el periodo Barroco.

² Guardapolvo: Característico del periodo gótico, piezas que de manera de alero corrido enmarcan el retablo por la parte superior y por los laterales.

³ Ático: Parte superior de la calle central de un retablo.

⁴ IZQUIERDO ARANDA, T. *Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana (Siglos XIV-XV)* MORTE GARCÍA, C. *Los retablos de escultura en Aragón: del gótico al renacimiento*

⁵ Grutesco: Ornamentación compleja integrada por motivos geométricos, vegetales, animales, figuras fantásticas, etc., común en el periodo del Renacimiento.

⁶ Querubín: Querube, angelote, representado como cabeza enmarcada por alas.

⁷ PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano* VIVANCOS RÁMON, V; CASTELL AGUSTÍ, M. *Problemática y tratamientos del soporte de pintura de caballete.*

4.1. ESTUDIO DE LA RETABLÍSTICA VALENCIANA DE LOS SIGLOS XIV AL XVI

La pintura gótica valenciana llega a su máximo esplendor a finales del siglo XIV. Los focos de influencia artística de este periodo fueron los Países Bajos e Italia, siendo la influencia italiana la que se impondría con más firmeza sobre el estilo pictórico.

En el área valenciana encontramos una importante tradición en la producción retablística, que se inició en el periodo gótico (siglos XII-XV) con los talleres de Valencia, Morella y Castellón, y esta tradición se extendió hasta gran parte del siglo XVI. Durante el periodo renacentista la zona valenciana se caracterizó por el empleo de elementos gotizantes, tanto constructivamente como en el tipo de representaciones, que incorporan a lo largo de los siglos XV y XVI el uso de pan de oro y arcos apuntados en combinación con elementos renacentistas, como las grandes tablas centrales. El Renacimiento se caracteriza por abandonar la simplicidad de la estructura del retablo gótico añadiendo una ornamentación más rica. A partir del siglo XVI aparece el tabernáculo⁸, insertado en el retablo o como figura independiente, como representación del culto a la eucarística, muy presente en el periodo Barroco⁹.

Durante el periodo gótico valenciano, los retablos se caracterizan por el protagonismo de las pinturas frente a los relieves o las estructuras arquitectónicas. Las imágenes pictóricas se distribuyen de manera sencilla sobre la estructura, acompañadas por pequeños elementos decorativos en relieve, generalmente dorados. A mediados del siglo XV aparecen elementos de mayor relieve en las estructuras, como el guardapolvo o doseletes, sin abandonar la planitud y sencillez de la estructura y sin que la pintura deje de tener más protagonismo que la parte arquitectónica¹⁰.

Uno de los retablos más antiguos del Reino de Valencia, datado en el siglo XIV, es el anónimo y desaparecido de *Santa Lucía* (Figura 3)¹¹, cuya ubicación fue la iglesia parroquial de Albal (Valencia). Este retablo fue realizado en el último tercio del siglo XIV y bajo la influencia ítalo-catalana presenta una estructura



Figura 3 Retablo de *Santa Lucía* parroquia de Albal.

Extraído de: COMPANY, X. *La retablística en el área valenciana, gótico y renacimiento, siglos XIV, XV y XVI*

⁸ Tabernáculo: Sagrario destinado a guardar el Santísimo Sacramento

⁹ VIVANCOS RAMÓN, V; PÉREZ MARÍN, E. *Estudio de las técnicas constructivas en los retablos de madera del área valenciana. Siglos XV-XVIII* VIVANCOS RAMÓN, V; PÉREZ MARÍN, E; GUEROLA BLAY, V. *Estudio e intervención de desmontaje de los retablos de la capilla de San Pablo de Valencia.*

¹⁰ SERRA DESFILIS, A; MIQUEL JUAN, M. *La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos*

¹¹ COMPANY, X. *La retablística en el área valenciana, gótico y renacimiento, siglos XIV, XV y XVI*

austera en cuanto a la parte decorativa, apareciendo los elementos característicos del retablo valenciano medieval. Realizado en el último cuarto del siglo XIV destaca el *Retablo de la Eucaristía*, atribuido a Lorenzo Zaragoza el pintor del rey Pere IV y conservado en la iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón), donde aparece un elemento significativo del periodo gótico como es la Predela o Banco, presidida o centralizada como es frecuente en la retablística valenciana por el *Christus Patiens* (Cristo Varón de Dolores). También aparecen los típicos *Arquets* o Chambranas¹² coronando distintos compartimentos así como la típica decoración vegetal derivada de la hoja de la vid, muy característica de la escultura y pintura gótica.

Otro ejemplo a destacar es el retablo del siglo XV de la *Virgen de la Esperanza*, obra de Antonio Peris datada entre 1400 y 1405 y perteneciente a la iglesia parroquial de Santa María de Pego (Alicante), donde aparece un doselete en la tabla central.

La llegada a Valencia de artistas formados por las corrientes renacentistas italianas supuso la convivencia de una plástica pictórica moderna y la tipología tradicional gótica, es decir, la cohabitación entre la tradición y la modernidad del mundo de la retablística. Durante finales del siglo XV y en los inicios del siglo XVI, se mantuvo el empleo de tipologías anteriores en cuanto a composición y la organización estructural. Con el tiempo, la complejidad, el tamaño y la decoración evolucionarían en unos elementos más o menos sofisticados, enriqueciendo las estructuras de los retablos¹³.

La monumentalidad de los retablos evoluciona con la incorporación de más doseletes o tubas¹⁴ en sus estructuras así como el elemento básico y clave de los retablos hispanos, especialmente en los valencianos, el llamado guardapolvo o *Polsera*, a partir del siglo XV.

El retablo gótico prospera dejando de tener una estructura plana, sin curvas para incorporar en su distribución elementos arquitectónicos con inspiración en las formas clásicas del renacimiento. Los elementos de ligero relieve sobre el plano pictórico adquieren protagonismo a lo largo del siglo XVI.

Uno de los acontecimientos que marcaron la primera revolución tipológica en la retablística valenciana tuvo lugar en 1507, en las *Puertas del Retablo Mayor* de la Catedral de Valencia, atribuidas a Fernando Yáñez de la Almedina y a Fernando Llanos, donde la interrupción de la moda pictórica italiana y la

¹² Chambrana: moldura dorada que bordea puertas y ventanas, a lo largo de los siglos adquiere un desarrollo muy peculiar y sofisticado.

¹³ VIVANCOS RÁMON, V. *Aspectos técnicos y estructurales de la retablística valenciana*

¹⁴ Doselete o tuba: Ornamento a modo de techumbre con pináculos sobre elementos sustentantes para cubrir a cierta altura un sitial, imagen, altar, tumba o púlpito

ruptura con la simplicidad estructural y la decoración clásica propias del estilo gótico, se observa en las finas pilastras que dividen los compartimentos de las puertas cerradas.

Vicent Masip (h. 1474-1550) fue uno de los autores que reflejaron la transición del gótico a las nuevas formas renacentistas, pero sería su hijo Joan de Joanes (h. 1510- 1579) quien consolidaría definitivamente y difundiría las nuevas formas del retablo renacentista en el área valenciana. Como se puede observar en el *Retablo de San Antón, Santa Bárbara y los Santos Cosme y Damián*, conservados en la iglesia parroquial de Onda, fechado en 1558 y realizado por Joan de Joanes, la peculiar estructura clásica cohabita con columnas jónicas acanaladas en los extremos, columnillas abalaustradas en el centro y combinaciones de molduras rectas (en el ático y predela) y curvas (en el remate superior de las tablas centrales).

En la evolución de la retablística valenciana de los siglos XIV, XV y XVI se establece una relación entre la retablística pictórica y escultórica (arte mueble) y los modelos retablísticos en la adherencia de las portadas escultóricas en la fachadas (arte inmueble), creando un acuerdo entre los tres elementos: escultura, pintura y arquitectura, bajo la influencia de las tipologías clásicas, donde coinciden en muchos de los aspectos del diseño de la retablística valenciana.

5. LOS OSONA Y EL RETABLO DE SAN DIONISO ENTRONIZADO

Los Osona fueron Rodrigo, el padre, también llamado Osona el viejo (Valencia?, h.1440-1518) y Francisco, Osona el Joven (Valencia, h. 1465-1514?). Su producción artística se desarrolló en el siglo XV en el antiguo Reino de Valencia, cuyo momento de máximo auge puede datarse aproximadamente entre 1463-1518. El lenguaje pictórico de los Osona, se basa en un estilo figurativo influenciado por la tradición medieval y forjado bajo la denominada modernidad del Renacimiento italiano.

5.1. RODRIGO DE OSONA

Se desconoce su lugar de origen: varios autores¹⁵ han cuestionado su procedencia, si era perteneciente al territorio valenciano, catalán e incluso se ha puesto en duda si era español, sin llegar con ello a una conclusión exacta. Refiriéndose al apellido Osona, algunos autores dicen que no era usado en Valencia, aunque en el siglo XIV existen pintores y demás gente con este apellido. Por ello, puede ser cierta la hipótesis de que Rodrigo de Osona sí que hubiera nacido en la franja valenciana.

El primer documento sobre Rodrigo de Osona data de 1463, donde aparece como “pictor Valencie civis”, pintor de mayor edad que en aquella época se conseguía al alcanzar los 20 años. Con este dato y con la fecha de su muerte, en 1518, se puede deducir que Rodrigo de Osona pudo vivir hasta los 75 años, una edad no muy común en la época. Uno de los documentos de gran relevancia en la vida de Rodrigo de Osona fue el encargo del cardenal Rodrigo de Borja en 1483, quien le pidió un retablo para la Catedral de Valencia, además de otros trabajos para parroquias tan relevantes como la de San Nicolás.

Con todo ello se puede concluir que Rodrigo de Osona pudo haber nacido en Valencia alrededor de 1440, donde desarrolló su intensa actividad artística por todo el territorio valenciano, y falleció en 1518.

¹⁵ Company i Climent, X. et al. *El mundo de los Osona*

5.2. FORMACIÓN Y TRAYECTORIA ESTILÍSTICA DE RODRIGO DE OSONA

Tal y como dijo Camón¹⁶, la producción artística de Rodrigo de Osona, está “absolutamente desconectada con la pintura valenciana precedente”, su estilo pictórico denota influencias flamencas, hispanas e italianas.

En lo referente a la influencia flamenca, se puede decir que Rodrigo se formó en el extranjero, habiendo estado en Flandes o en Italia. No se pueden corroborar con exactitud estos datos aunque sus obras tienen el influjo de autores como Hugo Van der Goes, Piero della Francesca, Rogier Van der Weyden, Squarcione y Mantegna. Autores como Tormo¹⁷ verifican que podía poseer influencia de los autores anteriormente nombrados pero que, aun así, Rodrigo de Osona es de escuela propia.

Las similitudes encontradas en obras con influencia pictórica de Hugo Van der Goes se dan en las composiciones como *La lamentación* (1469-1470), el *Calvario* de los Osona y *Santa Genoveva* (1469-1470) y la virgen anunciada del *Tríptico de la Virgen de Montserrat*.

Las influencias de De Rogier Van der Weyden se observan en la afinidad formal en lo referente a la ejecución de los rostros, ambientes, roquedal y fondo de paisaje. Además, en los primeros calvarios de Jan Van Eyck se observa que la disposición de las formas y la ejecución de paño transparente de pureza responden al esquema que desarrolló Rodrigo de Osona en su estilo pictórico.

Analizando las figuras, paisajes y sobretodo la técnica y el concepto pictórico de los Osona, se puede decir que existe un gran vínculo con los primitivos flamencos, especialmente en el estilo artístico de Rodrigo.

Las relaciones con la pintura valenciana de Rodrigo de Osona datan en 1463. Pintores como Alimbrot, Jacomart, Joan y Pere Reixac, el Maestro de San Lucas, Bartolomé Baró y el Maestro de la Porciúncula, pudieron haber influenciado el estilo pictórico de Rodrigo de Osona. Cabe mencionar la figura de Bartolomé Bermejo, quien trabajó junto a los Osona en el tríptico de la catedral de Acqui Terme, realizado en torno a 1485 en Valencia. La influencia entre Osona y Bermejo es recíproca en cuanto a la definición de los paisajes de la pintura española del siglo XV. Junto a Bermejo, pintores como el Maestro de Artés y el Maestro de Cabanyes, reflejan una influencia osonesa en los paisajes y decoraciones. Dato importante es que en 1472 emergen en Valencia

¹⁶ Tomado de Company i Climent, X. et al. *El mundo de los Osona*.

¹⁷ Company i Climent, X. et al. *El mundo de los Osona*.

figuras como Francesco Pagano, Paolo da San Leocadio y Riccardo Quatararo, alias “Mestre Riquart”, quienes marcaron una gran influencia en el taller de los Osona.

En lo referente a las influencias de la pintura italiana, no se pueden constatar ya que no se han encontrado documentos que afirmen que Rodrigo de Osona estuvo en Italia, pero sí en tierras vecinas. Por ello cabe nombrar alguna de las influencias italianas que presenta el código pictórico los Osona, especialmente en el de Rodrigo, y en concreto se demuestran en algunos elementos formales del *Calvario* de la parroquia de San Nicolás en Valencia. De las influencias italianas que muestra la pintura de Rodrigo destaca la dada por Squarcione, encontrada en la conexión formal en la ejecución del pequeño fondo paisajístico de *San Jerónimo*, además de la conexión con los paisajes de Marco Zoppo, los de Cosme Tura y los de Andrea Mantegna.

Uno de los ejemplos más evidentes de la relación de los Osona con la pintura italiana es la decoración de las figurillas desnudas o *puttis*, que aparecen en el antepecho de la predela del *Calvario* de la iglesia de San Nicolás en Valencia (Figura 4), y que vuelven a aparecer en el *Retablo de San Dionisio*, en el Museo Catedral de Valencia.

Para concluir nombraremos las posibles influencias de los Osona en los círculos valencianos. Se reconoce que, junto a Paolo da San Leocadio, el de los Osona fue uno de los talleres más influyentes del antiguo Reino de Valencia, dato demostrado por la producción del Maestro del Nacimiento de Castellón, El Maestro de San Antonio y San Miguel, el Maestro de Cabanyes, el Maestro de Alicante y otros maestros que permanecen anónimos como el de Martínez Vallejo, Perea, Játiva, Santa Ana, Gabarda, Calviá, etc. hasta llegar a nombres como los Falcó, los Hernando, al propio San Leocadio y a Bartolomé Bermejo y, incluyendo a Vicent Macip, en el cual fue formado bajo la influencia osonesa.



Figura 4 Rodrigo de Osona: Retablo del *Calvario*, 1476
Extraído de: COMPANY, X. et al. *El mundo de los Osona ca.1460-ca.1540*.

5.3. FRANCISCO DE OSONA (Valencia h. 1465-1514?)

Pese a los avances historiográficos sobre la identidad de Osona el Joven (o Francisco de Osona), actualmente existen muchas lagunas que dificultan el conocimiento de esta figura en la historia del arte. No se han encontrado documentos que afirmen cuándo y dónde nace, aunque se presupone que su lugar de procedencia fue en tierras valencianas, y se desconoce también la posible fecha y lugar de defunción.

Sólo se ha encontrado un documento donde aparece reflejado Francisco, el cual aparece el 25 de junio de 1502¹⁸, cuando junto a su padre Rodrigo cobran el último pago del retablo de San Dionisio realizado para la Catedral de Valencia. De las noticias documentales obtenidas, más de treinta pertenecen a Rodrigo y sólo una a Francisco pero no en solitario y aparece como maestro pintor “Honorabiles magister Rodericus de Osona, pater, et magister Franciscus de Osona, filius, pictores Valencie”.

Otra referencia encontrada en relación con la figura de Francisco de Osona, es la inscripción en letras romanas en la *Epifanía* del Victoria and Albert Museum de Londres, donde se puede leer en el plinto donde descansan los pies de la Virgen LO FILL DE MES/TRE RODRIGO¹⁹. Se ha de suponer con toda certeza que se trata de “Franciscus de Osona Filius” documentado en 1502, ya que Rodrigo tuvo dos hijos más, Miguel y Jerónimo.



Figura 5 Francisco de Osona: *Epifanía*, 1505
Extraído de: COMPANY, X. et al. *El mundo de los Osona ca.1460-ca.1540*.

Basándose en las evidencias documentales se puede decir que Francisco de Osona vivió bajo la sombra de la personalidad de su padre. Era habitual que en los talleres pictóricos medievales los hijos continuaran la profesión del padre sin llegar a suplantar o sustituir la personalidad del que da nombre y prestigio al taller. Por ello resulta muy difícil encontrar la particularidad formal y estilística de Francisco de Osona, ya que se desarrolló enlazada a la de su padre. Pese a ello, cabe destacar que no se puede negar una cierta presencia de la personalidad pictórica de Francisco como, por ejemplo, en obras como la *Epifanía* (Figura 5). En su estilo pictórico, Francisco profundiza en la caracterización de un tipo de figuración de carácter facilón y popular, a diferencia del concepto de la precisión más dibujístico, plano y repetitivo de sus figuras, que Rodrigo ya formuló en 1476 en personajes y rostros, como en la figura del Ángel Custodio perteneciente al *Calvario* de San Nicolás.

Osona el Joven no introdujo demasiadas novedades, siguiendo en las directrices de su padre y de la clientela. Su nombre no aparece en los documentos sólo el de Rodrigo, eso conlleva a pensar que trabajó con su padre o bajo su influjo y supervisión. Lo más probable es que falleciera antes que su padre ya que en el testamento de Rodrigo en 1518 no es nombrado.

Por lo que hace a su formación, se desarrolló en el taller de su padre entre 1480-1490, iniciándose a la edad de 14 o 15 años. A partir de la *Epifanía*, datada en torno a 1505, la presencia de Francisco se hace más notoria, algo que se puede observar en obras que el Museo San Pio V conserva de los Osona en las que se puede comprobar los estilismos de la pincelada de Francisco de Osona. Un estilo que se detecta por los errores compositivos,

¹⁸ Company i Climent, X. et al. *El mundo de los Osona*

¹⁹ *Ibíd.*

pero con un conocimiento de la técnica pictórica excelente, tintas planas perfectamente extendidas y matizadas en rostros y paisajes. Se puede decir que no optó por las variantes influencias del Renacimiento italiano, sino que trabajó los fondos dorados bajo directrices góticas y medievales. En los paisajes se muestra una evocación al mundo flamenco, conocimientos que adquirió en el taller de su padre, pero en las arquitecturas sigue optando por repertorios medievales de la pintura valenciana.

Ello no quiere decir que Francisco de Osona fuera un pintor retrógrado, sino que pese a que predominen en sus tablas rasgos estilísticos del Renacimiento italiano, Francisco mantuvo hasta su última etapa de su producción un gusto y apogeo por las formas tradicionales.

Se puede concluir con todo ello que cuando Francisco de Osona fallece, quizá en torno a 1514 o cuando es redactado el testamento de su padre en 1518, la pintura valenciana tenía la suerte echada y la moda italiana empezaba a imponerse no sólo en Valencia sino en toda la cultura visual europea.

5.4. EL RETABLO DE SAN DIONISIO

En 1933 Elías Tormo escribió que el retablo de San Dionisio era “la obra maestra de Osona hijo”²⁰, además de definirla como la obra “más importante, bella y significativa del arte osonesco de finales de siglo”. Cabe destacar que se trata de un retablo notorio dentro de la pintura valenciana finisecular pero, pese a ello, su estado de conservación en la actualidad es deplorable.



Figura 6 Rodrigo y Francisco de Osona: *San Dionisio Entronizado*, 1500-1502
Extraído de: COMPANY, X. et al. *El mundo de los Osona ca.1460-ca.1540*

De las tablas pertenecientes al retablo, dos de ellas que se conservan, se exhiben en el Museo de la Catedral de Valencia, *San Dionisio entronizado* (Figura 6) y *San Dionisio decapitado*. Se conservan también las tablas de *San Pablo predicando al Dios ignoto en presencia de San Dionisio*, *San Dionisio ya obispo escribiendo por inspiración de San Pablo* y las pertenecientes a la predela como son la tabla de *San Jaime y Santo Tomas apóstol*, *San Buenaventura y San Vicente Ferrer*, *San Cosme y San Damián* y el *Cristo en el sepulcro*, pero no han sido restauradas y se encuentran ennegrecidas. Las tablas de *San Dionisio Entronizado* y *San Dionisio Decapitado* se encuentran en un estado de conservación no óptimo, debido a que han sufrido una considerable pérdida de película pictórica y el resto se encuentra muy desgastado, debido a que el fatídico incendio producido en julio de 1936, arrasó con numerosas obras de arte en el Museo Diocesano, la catedral y otros templos valencianos.

²⁰ COMPANY I CLIMENT, X. et al. *El mundo de los Osona*

En sus orígenes el retablo se encontraba ubicado en una primitiva capilla de San Dionisio, lo que hoy es la parroquia de San Pedro, situada en la Catedral de Valencia y localizada en la primera capilla lateral entrando por la mano derecha, en la nave del evangelio, siendo fundada en 1348 por el canónigo Jaime de Pertusa. Esta capilla se trasladó a la actual capilla de San Vicente Mártir, bajo las ordenes de Jaime Pertusa quien se comprometió a acondicionarla incluido el retablo y la verja metálica. En 1496, se remodeló con la intervención de Pere Compte que aparece en las fuentes documentales haciendo “lo bastiment” y con la del “entallador de imatges” Joan Decasel, quien dispuso “quatre capitells a la finestra”. Todo esto se produjo en tiempos del arcediano Matías Mercader, quien Tormo²¹ intuyó como la persona que realizó el encargo del retablo de *San Dionisio* en 1496-1498. Sin embargo, fue el canónigo Gaspar de Pertusa quien en marzo de 1500 encargó por un total de 4.000 sueldos a “magister Rodrigo de Osona, pater, et magister Franciscus de Osona, filius, pictores Valencie”, finalizándose el 25 de junio de 1502. Durante la renovación de la catedral en 1792, desapareció la capilla de San Dionisio, actualmente la de San Vicente Mártir, por lo cual se ha de suponer que el retablo osonesco se desmontaría y se guardaría.

Actualmente desconocemos su disposición original, aunque es probable que su estructura tuviera una calle central, dos laterales, ático, polseras (no hay documentos que lo afirmen) y banco o predela. En el centro de la composición arquitectónica estaría ubicada la tabla de *San Dionisio entronizado* (211x95cm), en la calle izquierda la *Conversión de San Dionisio al ver el milagro de la curación del ciego ateniense Elimas* (120'7x85'1cm), y sobre esta *San Pablo predicando al Dios ignoto en presencia de San Dionisio* (120'7x85'1cm). En la calle derecha, en la parte superior, siguiendo la historia del santo titular, se ubicaría *San Dionisio, ya obispo, escribiendo por inspiración de San Pablo* (120'7x85'1cm) y debajo de esta *San Dionisio, decapitado, caminando con su cabeza en las manos de Montmatre a San Denis* (120'7x85'1cm), con la que se cerraría el ciclo del cuerpo principal del retablo.

Todas las escenas se inspiran sin duda en la conocida *Leyenda Dorada* del dominico italiano Santiago de la Vorágine (h. 1228-1298): en el capítulo CLIII se recogen las vidas de San Dionisio y sus compañeros de martirio San Rústico y San Eluterio (*Leyenda Dorada*, ed. 1982, II, p, 657-663).

En lo referente a las tablas que compondrían la predela, se representan parejas de santos sentados en un banco cuyo respaldo va tallado y decorado con motivos clásicos, siguiendo la línea de Rodrigo Osona en el banco del Calvario de la iglesia de San Nicolás de Valencia. De izquierda a derecha la predela pudo exhibir las siguientes tablas: *San Buenaventura* (o *San Jerónimo*)

²¹ *Ibíd.*

y *San Vicente Ferrer* (69x56cm), *San Cosme y San Damián* (69x56cm), *la Misa de San Régulo* presidiendo la predela (69x61cm con una anchura mayor al ser la escena principal del banco), *San Jaime y Santo Tomé apóstol* (69x56cm) y otra pareja de santos que, como la supuesta polsera que tenía el retablo, debió de desaparecer. Cabe mencionar la posibilidad de que *la Misa de Régulo* coronara el retablo aunque se dice que posiblemente en el ático del *Retablo de San Dionisio* estaría el clásico Calvario, también desaparecido.

A excepción de *San Dionisio Entronizado* y *San Dionisio decapitado*, se creía que el resto de las tablas fueron destruidas en 1936, aunque se tiene constancia de dos tablas ennegrecidas que podrían corresponder a algunas pertenecientes a la predela del retablo²².

6. ICONOGRAFÍA

6.1. LA FIGURA DE SAN DIONISIO EN LA ICONOGRAFIA CRISTIANA²³

El desmembrado retablo de los Osona está dedicado a San Dionisio de París, cuya figura también es referenciada en la iconografía cristiana como Dionisio Areopagita. Esta figura iconográfica pese a tener dos referencias se refiere al mismo santo, ya que fue obispo de Atenas primero y, posteriormente, de París, donde murió mártir en el siglo III.

Dionisio Areopagita²⁴, cuya festividad es el 9 de octubre, día en que se celebra la conquista de Valencia por Jaime I (1238).

Ateniense, contemporáneo de Jesucristo y miembro del tribunal del Areópago, de donde procede su mote. Cuando el apóstol San Pablo fue a predicar a Atenas, convirtió a Dionisio y lo bautizó, y en aquel momento lo consagró obispo. El Areopagita habría sido quemado vivo en Atenas, en el año 95. En relación a otra tradición, San Dionisio, obispo de París que vivió en el siglo III, habría ido a Las Galias, donde lo decapitaron.

²² COMPANY I CLIMENT, X. et al. *El mundo de los Osona*

GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*

²³ RÉAU, L.. *Iconografía del arte cristiano/Iconografía de los santos de la A a la F*. Págs 380-391

²⁴ Lat.: Dionysius Areopagita. It.: Dionigi (Dionisio) l'Areopagita. Fr.: Denis l'Aréopagite d'Athènes. Ingl.: Dionysius the Areopagite. Al.: Dionysius Areopagita. Rus.: Dionisii Areopagit. RÉAU, L. Op. Cit.



Ilustración extraída de VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada*.

Dionisio Areopagita es representado con un omoforio²⁵ constelado de cruces, como los obispos griegos, y no lleva mitra, salvo que se represente como san Dionisio de París, quien está representado como cefalóforo²⁶, con la cabeza en las manos. Sólo en el arte bizantino es representado junto a los apóstoles y san Timoteo.

Dionisio de París^{27 28}, festividad celebrada el 9 de Octubre.

Primer obispo de París, su leyenda se forjó en el siglo IX por Hilduino, abad de Saint Denis, quien identificó al patrón de su abadía con san Dionisio Areopagita y quien situó su martirio en Montmartre.

San Dionisio, consagrado por san Pablo como obispo de Atenas, habría ido a París a predicar el Evangelio. Por órdenes del emperador Domiciano, fue apresado y conducido a su pretorio en compañía de sus acólitos, el sacerdote Eleuterio y el diacono Rústico. Padeció todos los tormentos habituales reservados a los mártires: fue flagelado, asado sobre una parrilla, entregado a las fieras que alejó con la señal de la cruz, arrojado en un horno ardiente y crucificado. Puesto que sobrevivió a todas las torturas, fue devuelto a la prisión. Se le apareció Jesús y dio la última comunión a través de los barrotes de la celda. Junto a sus dos compañeros fue decapitado, él con espada y ellos con hacha. Pero tras la decapitación se reincorporó, cogió la cabeza cortada entre las manos y camino así dos millas, desde la colina de Montmatre hasta el lugar de su sepultura.

Dionisio de París es representado junto a sus atributos que son la mitra episcopal y las cadenas, siendo este último un recordatorio de su estancia en la prisión. En la Edad media, San Dionisio, el cefalóforo por excelencia, es representado en casi todas las ocasiones con la cabeza en las manos.

²⁵ Omoforio u omoforion (del griego ὀμοφόριον (omophóron), "portar sobre la espalda") es un ornamento litúrgico usado por los obispos ortodoxos y por los obispos católicos orientales del rito bizantino.

²⁶ Cefalóforo (del griego κεφαλής, cabeza y φέρουν, portar) son aquellas personas que, tanto en las mitologías folclóricas como en la iconografía de los mártires cristianos, llevan su cabeza entre las manos.

²⁷ Lat.: Dionysius Parisiensis. Fr. Arc.: Denys, Dyonis, Danis, Daunes; Denizot; Nisard. Fr.: Denis de Paris. It.: Dionigi di Parigi. Ingl.: Dionysius. Al.: Dionysius von Paris, Dionys

²⁸ RÉAU, L. Op. Cit.

En el retablo de los Osona las escenas están inspiradas en la *Leyenda Dorada* de Santiago de La Vorágine (h. 1228-1298)²⁹, donde en el capítulo CLIII se recogen las vidas de San Dionisio y sus compañeros de martirio San Rústico y San Eluterio

La *Leyenda Dorada*³⁰ cuenta que San Pablo Apóstol convirtió a la fe de Cristo a Dionisio, el Areopagita, cuyo sobrenombre se le dio por vivir en un barrio llamado Areópago. El barrio Areópago era el distrito más distinguido de la ciudad donde se ubicaba la nobleza y las escuelas de artes liberales y donde vivía Dionisio, el filósofo más ilustre de su época, especialista en conocimientos sobre Dios, por su erudición y sabiduría en lo relativo a los nombres divinos.

En el momento de la muerte de Cristo, la tierra se cubrió de espesas tinieblas y los sabios de Atenas desconcertados no encontraron explicación del extraño fenómeno. El eclipse que ocurrió ese día fue universal, afectando a Heliópolis, que está en Egipto, a Roma, a ciudades de Grecia y a comarcas de Asia Menor. Lo que ocurrió en Egipto fue escrito por Dionisio en una carta dirigida a Apolófanes, donde le recordaba a su amigo el misterioso fenómeno que presenciaron, que sólo podría explicarse, según Apolófanes, en que Dios había alterado las leyes naturales que rigen el universo. Tras este suceso los atenienses erigieron un altar en honor de una divinidad misteriosa.

Poco después de que Pablo llegara a Atenas, los epicúreos (quienes sostenían que la felicidad humana residía en el disfrute de los placeres sensuales) y los estoicos (quienes defendían que la esencia de la felicidad se hallaba en la práctica de la virtud) disputaron con él sobre lo que predicaba, querían que les explicara el verdadero sentido de las cosas que predicaba. Pablo acudió al Areópago y, junto a los filósofos de la ciudad, recorrieron los diferentes altares en honor al "dios misterioso". Pablo les dijo que este Dios, al que adoraban, era el único Dios verdadero, creador del cielo y de la tierra. Pablo y Dionisio continuaron hablando de este tema delante de todos cuando apareció un ciego y Dionisio le dijo a Pablo que lo sanara sin trucos ni palabras mágicas. Así, ambos se colocaron delante del ciego y repitiendo las palabras que San Pablo había propuesto que pronunciara Dionisio, el ciego empezó a ver.

Dionisio, su esposa Dámaris, sus hijos y toda su familia, tras el milagro que acababan de presenciar, se convirtieron a la fe cristiana y fueron bautizados. Dionisio se dedicó de lleno a la predicación y consiguió que la fe de Cristo no sólo se arraigara en la ciudad, sino en la mayor parte de las tierras de la región.

San Dionisio poseyó un grado eminente del don de profecía. Cuando se enteró que Pedro y Pablo estaban en Roma por orden de Nerón, encomendó el

²⁹ VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada*

³⁰ *Ibíd.*

gobierno de su Iglesia a otro obispo y acudió a visitar a los santos prisioneros. Tiempo después de que San Pedro y San Pablo fueran martirizados, San Clemente, sucesor de San Pedro, envió a Dionisio y a sus compañeros Rústico y Eleuterio a Francia. Los tres se dirigieron a París donde convirtieron a muchos y edificaron numerosos templos, frente a los cuales Dionisio colocó a varios clérigos de diverso orden. Esto causó que las masas del pueblo, o bien se enfrentaran a él para darle muerte, o caían rendidas a sus pies. El diablo removió la crueldad del emperador Domiciano quien impulsó un decreto ordenando la quema de los cristianos. Para la ejecución de lo dispuesto en el decreto fue enviado desde Roma a París un prefecto llamado Fescenio, el cual, al llegar a la ciudad y enterarse de lo que Dionisio predicaba al pueblo, ordenó públicamente que fuese detenido y conducido a su presencia. Lo llevaron junto a Rústico y Eleuterio ante el delegado imperial y ninguno de los prisioneros se atemorizó sino que valientemente y con firmeza, confesaron su fe ante el prefecto. Durante el interrogatorio al que Fescenio los sometió, los insultó a ante la nobleza, diciendo que eran magos y acusándolos de pervertir a Lisbio, su marido. El prefecto ordenó que buscasen a Lisbio, quien compadeció ante el tribunal y manifestó su fe cristiana y, por ello, Fescenio mandó decapitarlo y que San Dionisio y sus dos compañeros fueran azotados por doce soldados sin piedad. Tras el castigo fueron encarcelados.

Al día siguiente sacaron a Dionisio de la prisión y lo martirizaron sobre la parrilla. Mientras su cuerpo se hallaba en llamas él cantaba el versículo del salmo 118: *“Ignitum eloquium tuum vehementer, et servus dilexit illud”* (“Tu palabra es como una ráfaga de fuego; tu siervo ha procurado acogerla y amarla”). Después lo sacaron de la hoguera y lo arrojaron a las fieras, quienes hambrientas salieron corriendo hacia él, pero mientras el mártir se santiguaba, las fieras se amansaron y se tendieron a sus pies. Seguidamente, lo sometieron en un horno encendido y la lumbre se apagó en cuanto el Santo se aproximó. Posteriormente lo colgaron de la cruz y lo torturaron durante mucho tiempo. Como no conseguían que muriese, lo condujeron de nuevo a la cárcel, donde algunos días después se le apareció Jesús mientras distribuía la comunión a los cristianos que compartían con él la prisión, y le ofreció pan consagrado diciéndole “Mi querido amigo, cómelo, te lo doy yo en recompensa de tu gran deseo de permanecer unido a mí”. Aquel mismo día los tres santos fueron conducidos ante el prefecto, quien mandó que les condujeran ante la estatua de Mercurio para que les cortaran los cuellos a hachazos.

Los tres santos mártires fueron decapitados y murieron confesando su fe en la Trinidad. Acto seguido, el cuerpo de San Dionisio se puso en pie, recogió su cabeza y caminó dos millas, guiado por un ángel hasta llegar al paraje llamado Monte de los Mártires, donde se detuvo por propia elección y por decisión divina había de ser enterrado allí.

El martirio ocurrió en el año 96 de la era cristiana, en tiempos del emperador Domiciano. San Dionisio tenía 90 años cuando fue martirizado.

6.2. LAS ESCENAS DEL RETABLO

Como anteriormente se ha referenciado, el retablo de los Osona está inspirado en la *Leyenda Dorada* de Santiago de La Vorágine (h. 1228-1298). A continuación se muestran las escenas del retablo que se han podido relacionar con la leyenda.

6.2.1. CALLE IZQUIERDA

Tabla inferior: *Conversión de San Dionisio al ver el milagro de la curación del ciego ateniense Elimas*.

La relación que se establece con la Leyenda Dorada en la cual describe como San Dionisio le pide a San Pablo que sanara al ciego Elimas sin trucos ni magia y, finalmente, ambos recitando las palabras que dictó San Pablo, el ciego es curado. A raíz de este milagroso hecho San Dionisio, junto a su familia, se convirtieron a la fe cristiana.

Tabla superior: *San Pablo predicando el Dios ignoto en presencia de San Dionisio*. (Figura 7) En esta tabla se muestra la llegada de San Pablo a Atenas para predicar la fe cristiana ante el pueblo ateniense quien disputó la palabra que predicaba. San Pablo acudió a San Dionisio y, junto a los filósofos de la ciudad, recorrieron los diferentes altares en honor al “Dios misterioso” mientras San Pablo predicaba que ese Dios, al que adoraban, es el único Dios verdadero, creador del cielo y de la tierra.

6.2.2. CALLE DERECHA

Tabla inferior: *San Dionisio, decapitado, caminando con su cabeza en las manos de Montmartre a Sant Denis*. (Figura 8)

En esta escena, la cual se puede establecer una fiel relación con la *Leyenda Dorada*, se observa que tras ser San Dionisio decapitado, su cuerpo se puso en pie, recogió su cabeza y caminó dos millas, guiado por un ángel hasta llegar al paraje llamado Monte de los Mártires, donde se detuvo por propia elección y por decisión divina había de ser enterrado allí.



Figura 7 Rodrigo y Francisco de Osona: *San Pablo predicando el Dios ignoto en presencia de San Dionisio*, 1500-1502
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia*.



Figura 8 Rodrigo y Francisco de Osona: *San Dionisio, decapitado, caminando con su cabeza en las manos de Montmartre a Sant Denis*. 1500-1502
Fotografía realizada por Marta Torregrosa Verdejo

7. ANTECEDENTES DEL RETABLO: EL INCENDIO DE LA CATEDRAL

Numerosos edificios religiosos fueron incendiados en Valencia en julio de 1936³¹ y, junto a ellos, muchas obras de arte se destruyeron, dejando un balance de pérdidas irreparables. Los incendios empezaron a propagarse el 19 de julio pero fue el día 21 cuando se provocaron los incendios más relevantes. El acontecimiento no solo fue la destrucción de objetos y piezas artísticas con alto valor, sino que fue considerado como un hecho trágico por la importante desaparición del Patrimonio Histórico Artístico de la ciudad de Valencia.

El 19 de Julio de 1936, la ciudad de Valencia celebraba su popular fiesta de Julio³², el ambiente festivo de ese día hizo que la jornada transcurriera con normalidad aunque esa misma mañana las calles de la ciudad se encontraban ya dominadas por el gentío amenazador y los rumores sobre la quema de los templos y conventos se fueron intensificando. Esa misma tarde los siniestros comenzaron con el incendio del Convento de los Dominicos, el Colegio de Santo Tomas de Villanueva y la Parroquia de los Santos Juanes.

Los asaltos y los incendios cesaron el lunes 20 de julio debido a la huelga general convocada por las sindicales obreras para proseguir al día siguiente cuando se provocaron los más relevantes en edificios como la Catedral, la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados y las iglesias de San Martí, San Bartolomé, San Agustín y San Valero.

La catedral de Valencia fue incendiada la tarde del día 21 de julio de 1936. El fuego se cebó en el ala derecha de la Girola, en la Sacristía mayor, la Sacristía, sala del Tesoro (actualmente desaparecida donde se guardaban la indumentaria más valiosa, plata y objetos preciosos), Archivo y Museo (Figura 9).

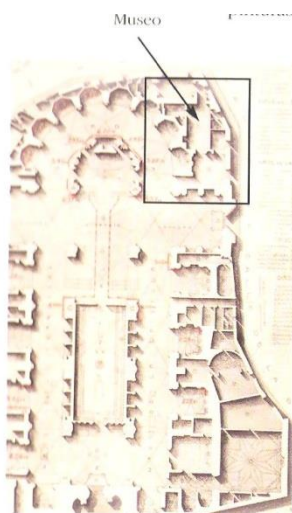


Figura 9 Ubicación del museo dentro de la Catedral de Valencia
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*

³¹ GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*

³² Festividad que nace en 1871 en Valencia por parte del Ayuntamiento que propuso celebrar una feria anual y una exposición de productos autóctonos para animar la capital, evitar la marcha de los valencianos y atraer forasteros.

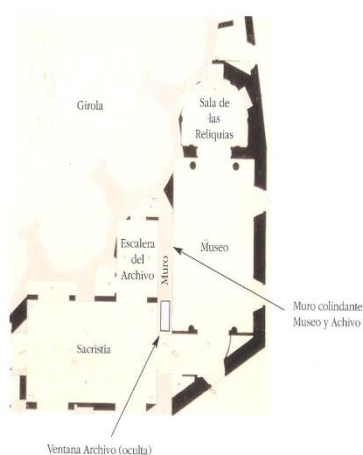


Figura 10 Plano del Museo

Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*

El principal foco de calor para la propagación de altas temperaturas dentro del museo de la catedral fue especialmente la escalera del Archivo de la Catedral, donde el incendio se propagó con gran violencia transmitiendo calor intenso entre sus muros y afectando a las pinturas colgadas en el muro hasta su carbonización. En el muro izquierdo del Museo que colindaba con la escalera del Archivo existía una ventana, que fue tapiada después de la guerra y actualmente se encuentra oculta, localizada en la parte central superior del mismo coincidiendo con el espacio del muro donde se encontraban las obras que resultaron más gravemente afectadas. (Figura 10)

Entre todas las obras expuestas al incendio, se observaron que algunas habían sufrido un alto grado de carbonización y otras sólo daños por calor moderado. Cabe destacar que las obras que se encontraban colgadas en la pared del Museo Catedralicio (Figura 11), colindante con la escalera del Archivo, fueron las más afectadas por el incendio, debido a que las altas temperaturas se extendieron a modo horno, es decir, el calor se transmitió a través de las paredes con distinta densidad, incidiendo en unas zonas más que otras y por ello la carbonización sólo se produjo en un determinado grupo de obras. Entre ellas encontramos dos tablas de Rodrigo de Osona pertenecientes a una predela, posiblemente formen parte de la predela del Retablo de *San Dionisio Entronizado*. (Figura 12)

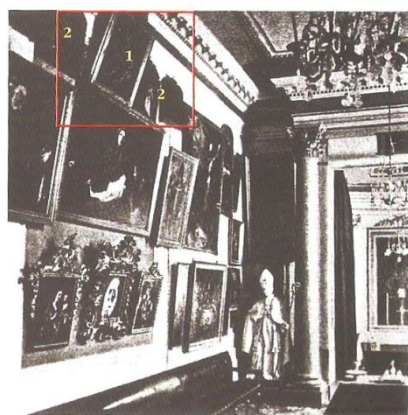


Figura 1 Ubicación de las pinturas dentro del Museo
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*



Figura 12 Detalle tablas de la predela carbonizadas
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*

Del incendio debemos destacar el estado de conservación de las obras de los Osona pertenecientes a el Retablo de *San Dionisio Entronizado*. Observamos que las obras se encuentran con las patologías derivadas de una alta exposición calorífica, presentado ampollas, exudación de resinas, una gran acumulación de hollín en la capa pictórica, la posible alteración cromática de la superficie, así como zonas donde las ampollas han llegado a romperse dejando ver el soporte lúneo de las obras.

A continuación se muestran las obras antes y después del incendio de julio de 1936.

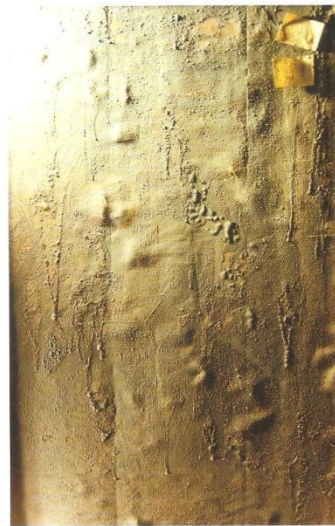
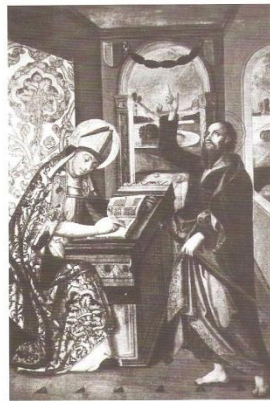


Figura 13 Rodrigo y Francisco de Osona :
San Dionisio, ya obispo, escribiendo por
inspiración de San Pablo, 1500-1502
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. *Las
pinturas quemadas de la catedral de
Valencia, El Retablo de San Miguel del
Maestro de Gabarda*



Figura 14 Rodrigo y Francisco de Osona:
San Pablo predicando el Dios ignoto en
presencia de San Dionisio, 1500-1502
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. *Las
pinturas quemadas de la catedral de
Valencia, El Retablo de San Miguel del
Maestro de Gabarda*



Figura 15 Rodrigo y Francisco de Osona: Buenaventura y San Vicente Ferrer, 1500-1502
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda



Figura 16 Rodrigo y Francisco de Osona: San Cosme y San Damián, 1500-1502
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda



Figura 17 Rodrigo y Francisco de Osona: San Jaime y Santo Tomás, 1500-1502
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda

8. PROPUESTA DE RECONSTRUCCION DEL RETABLO DE LOS OSONA



Figura 18 Rodrigo y Francisco de Osona: *San Dionisio, decapitado, caminando con su cabeza en las manos de Montmartre a Sant Denis*. 1500-1502
Fotografía realizada por Marta Torregrosa Verdejo

La propuesta de reconstrucción del retablo de los Osona se lleva a cabo con la finalidad de obtener las medidas hipotéticas que tendría el retablo en sus orígenes, mediante el estudio de una de las tablas pertenecientes a este. Para proceder a la obtención de las medidas del retablo se realizó un estudio técnico de la tabla de “San Dionisio decapitado” cuya ubicación se halla en la parte inferior de la calle derecha. (Figura 18)

8.1. ESTUDIO TÉCNICO DEL REVERSO DE LA TABLA DE *SAN DIONISIO DECAPITADO*

Tras realizar el estudio del reverso del soporte leñoso se observó que la tabla está conformada por tres paneles, presentando el primer panel un corte radial, el segundo un corte axial y el último un corte tangencial (Figura 19). Se presentan unidos entre sí mediante dobles colas de milano. Estos elementos de hierro no son originales pero durante el proceso de restauración de la tabla, intervenida en el departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València, se optó por no extraerlos debido a que se mantienen estables sin alterar el soporte.

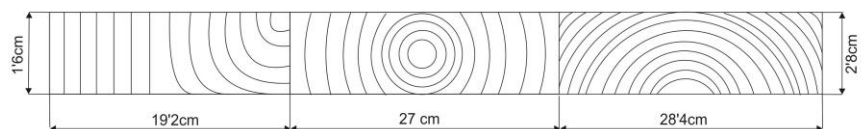


Figura 19 Esquema de los cortes de los paños que conforman la tabla

A continuación se muestran unas tablas con la ubicación de las dobles colas de milano, así como otra tabla con la información de la disposición de los clavos pertenecientes a la sujeción del travesaño original al soporte. La tercera muestra las medidas de ubicación del nuevo sistema de refuerzo que presenta la tabla mediante tres travesaños de aluminio.

Localización de la cola de milano	Distancia en cm desde el lateral izquierdo	Distancia en cm desde la parte superior
Junta de unión del paño 1 y 2		
Cm1	17'8	10'7
Cm2	15'9	35'6
Cm3	15'2	70'4
Cm4	14'7	96'7
Junta de unión del paño 2 y 3		
Cm5	43'3	12
Cm6	42'1	54'3
Cm7	42'5	96'1

Localización del clavo	Distancia en cm desde el lateral izquierdo	Distancia en cm desde la parte superior	Longitud en cm del cuerpo visible del clavo
Paño 1			
C1	8'4	47'5	3'6
C2	6'8	88'1	4
Paño 2			
C3	22'5	30	4'7
C4	43'4	30'9	3'8
C5	25	46'9	3'8
C6	32'9	46'3	4'4
C7	42'4	46'6	4'4
C8	21'1	65	3'5
C9	42'2	63'6	4'5
Paño 3			
C10	60	4'9	4'3
C11	48'7	22'3	3'8
C12	58'4	46'9	4
C13	48'6	71'3	3'9

Id del travesaño	Distancia en cm desde el borde superior del soporte	Anchura máxima en cm	Longitud máxima en cm
Travesaño 1	15'7	3	73'5
Travesaño 2	56'7	3	73'5
Travesaño 3	91'7	3	73'5

Se detectaron las marcas del travesaño original en aspa, con una anchura de 3'5 centímetros aproximadamente, las cuales, junto a los clavos de forja existentes como método de sujeción del sistema de refuerzo a la tabla, corroboraron que la tabla fue cortada en algún momento de la historia, seguramente derivado del incendio de 1936. Por ello, la extensión de las marcas del travesaño original no coincidía con las esquinas de la tabla y el soporte se encontraba mutilado con la superficie irregular en todo su perímetro. (Figura 20)



Figura 20 Reverso de la tabla de *San Dionisio, decapitado, caminando. 1500-1502*

Fotografía realizada por Marta Torregrosa Verdejo

Para llevar a cabo la obtención de las medidas originales de la tabla, primero se midió con la ayuda de un flexómetro obteniendo así las medidas actuales de la tabla para posteriormente realizar el diagrama del reverso del soporte con todos sus elementos constructivos. (Figura 21)

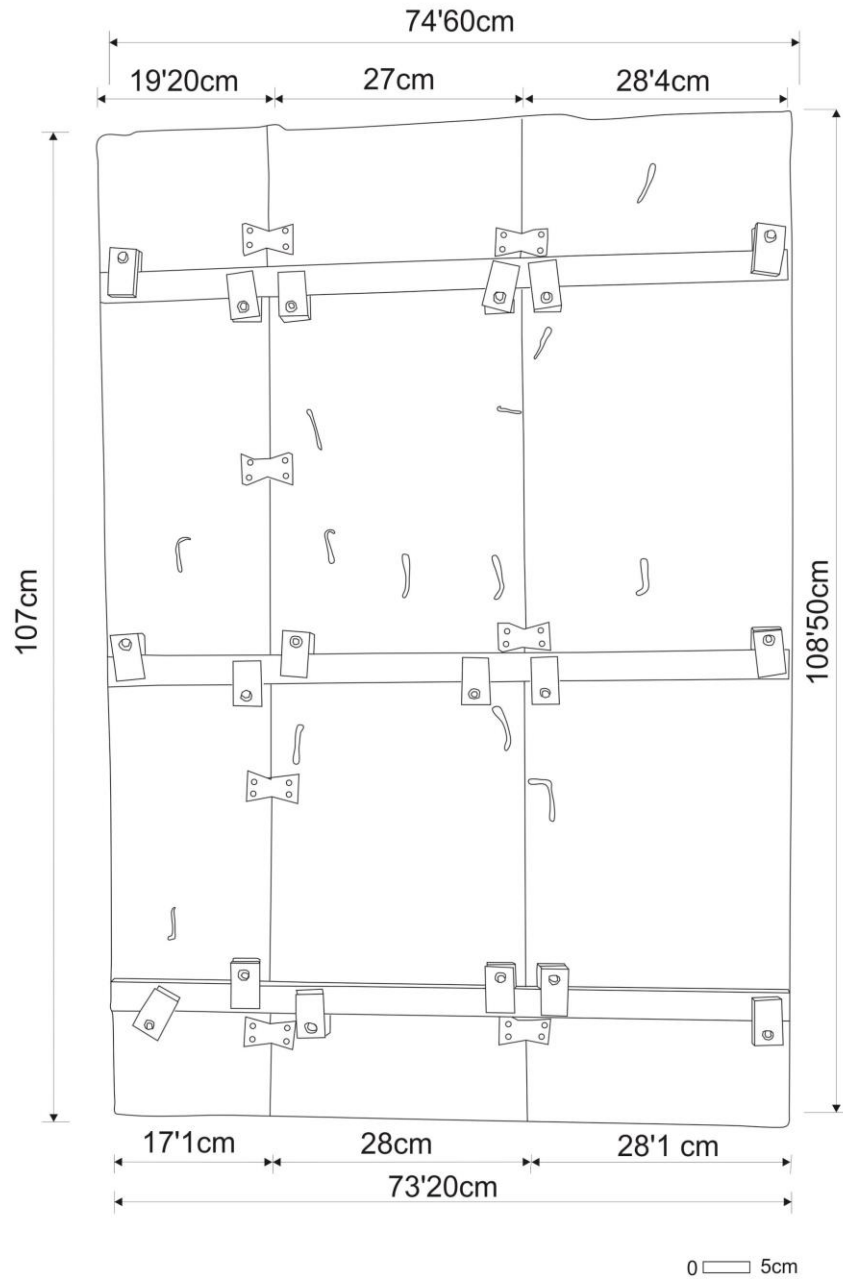


Figura 21 Diagrama de las medidas actuales de la tabla

8.1.1. OBTENCION DE LAS MEDIDAS ORIGINALES DE LA TABLA DE SAN DIONISO DECAPITADO

Partiendo del gráfico de las medidas actuales de la tabla, se procedió a la obtención de las dimensiones originales aproximadas de la tabla antes de haber sido mutilada.

Los puntos iniciales que se tomaron como referencia para la obtención de las medidas aproximadas, fueron las marcas presentes en el reverso del soporte lúneo, pertenecientes al travesaño original de la tabla, las cuales se pueden identificar debido a que la zona donde estarían dispuestos se encuentra en perfecto estado de conservación (Figura 22). Ese perfecto estado se debió a que los travesaños originales hicieron en su momento de barrera frente al deterioro en esas zonas y, además la ubicación de los travesaños originales se identifica por la disposición de los clavos de forja que se emplearon como elementos de sujeción de los travesaños al soporte orgánico.



Figura 22 Detalle de las marcas del travesaño original en el reverso de la tabla
Fotografía realizada por Marta Torregrosa Verdejo

Las marcas se tomaron como referencia al observar que uno de los travesaños que conforman el aspa de San Andrés y el travesaño central coincidían con el borde de la tabla (Figura 23). A partir de estos puntos se trazaron las líneas de ambos travesaños extendiendo su longitud (Figura 24) y, al coincidir el travesaño con el extremo inferior derecho, se trazó la altura de la tabla (Figura 25). Seguidamente se hizo coincidir el segundo travesaño con la esquina superior derecha. Una vez obtenido este punto, se trazó el perímetro total de la tabla haciendo coincidir los extremos de los travesaños con las esquinas de la tabla.

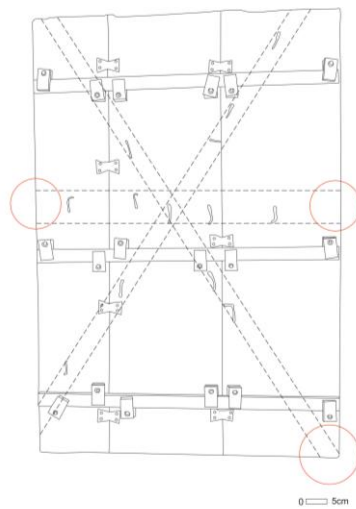


Figura 23 Puntos de referencia para la realización del gráfico

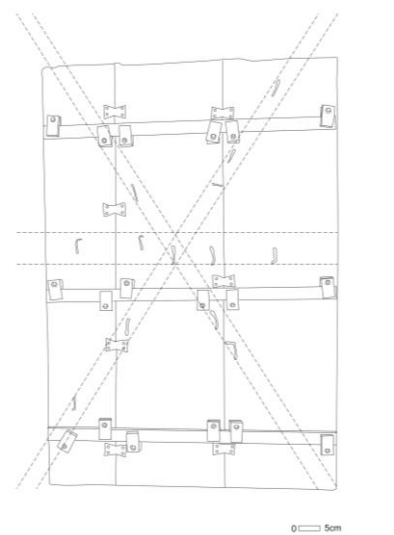


Figura 24 Extensión de la longitud de las marcas de los travesaños

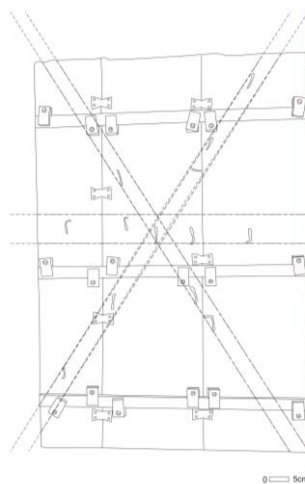


Figura 25 Trazado de la altura de la tabla

Tras realizar el gráfico se observó que las medidas originales serian aproximadamente de 120'7x81'65cm. El soporte presenta una diferencia en relación a la altura de las medidas actuales de 13'7 centímetros en el lateral izquierdo y 12'2 centímetros en el lateral derecho, respecto a la anchura de la tabla de 7'05 centímetros en la parte superior y de 8'45 centímetros en la parte inferior. (Figura 26)

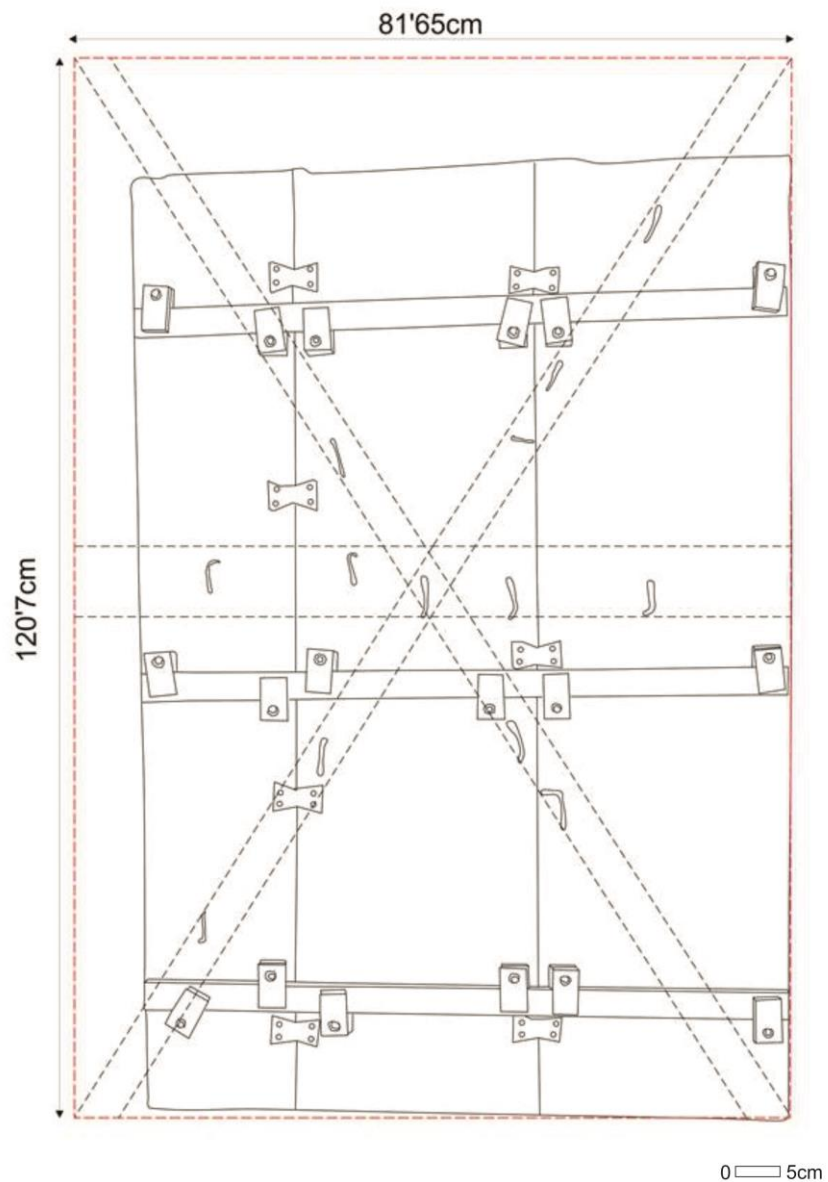


Figura 26 Diagrama de las medidas originales aproximadas de la tabla

8.2. PROPUESTA DE RECONSTRUCCION DEL RETABLO DE SAN DIONISIO ENTRONIZADO

La reconstrucción del retablo se ejecutó partiendo del gráfico de las medidas aproximadas de *San Dionisio Decapitado*, debido a que en un retablo de estas características las tablas pertenecientes a ambas calles suelen tener la misma medida. A partir de este punto inicial se procedió a la elaboración del gráfico de reconstrucción de las medidas aproximadas del retablo de los Osona.

El primer paso a realizar fue la obtención de las medidas de todas las tablas pertenecientes al retablo de las que hay información, excepto de la tabla desaparecida del ático, que posiblemente se trate de un *Calvario*.

Calle central: *San Dionisio entronizado*, 211x95cm

- Calle derecha: Tabla inferior: *Conversión de San Dionisio al ver el milagro de la curación del ciego ateniense Elimas*, 120'7x85'1cm. Tabla superior: *San Pablo predicando el Dios ignoto en presencia de San Dionisio*, 120'7x85'1cm.
- Calle izquierda: Tabla inferior: *San Dionisio, decapitado, caminando con su cabeza en las manos de Montmartre a Sant Denis*, 120'7x85'1cm. Tabla inferior: *San Dionisio, ya obispo, escribiendo por inspiración de San Pablo*, 120'7x85'1cm.
- Predela: conformada con 5 tablas: *Buenaventura Vicente Ferrer*, 69x56cm. *San Cosme y San Damián*, 69x56cm. *Misa de San Régulo*, 69x61cm. *San Jaime y Santo Tomás*, 69x56cm. Pareja de santos desaparecida, 69x56cm.

Tras la obtención de las medidas de las tablas del retablo, se procedió a realizar la propuesta de reconstrucción del mismo. Como punto de partida para la realización del gráfico de las medidas hipotéticas del retablo, se dispuso la tabla central y a partir de ella se fueron colocando las tablas de las calles derecha e izquierda. La tabla perteneciente al ático del retablo tendría unas medidas de 120'7x95cm, ya que las medidas son de la misma anchura que la tabla central y con una altura igual a las tablas de las calles. Tras ello, se realizó el diseño de la predela y del guardapolvo.

Después de realizar el gráfico de reconstrucción, las medidas finales del retablo aproximadamente serían de 491x359 cm. (Figura 27)

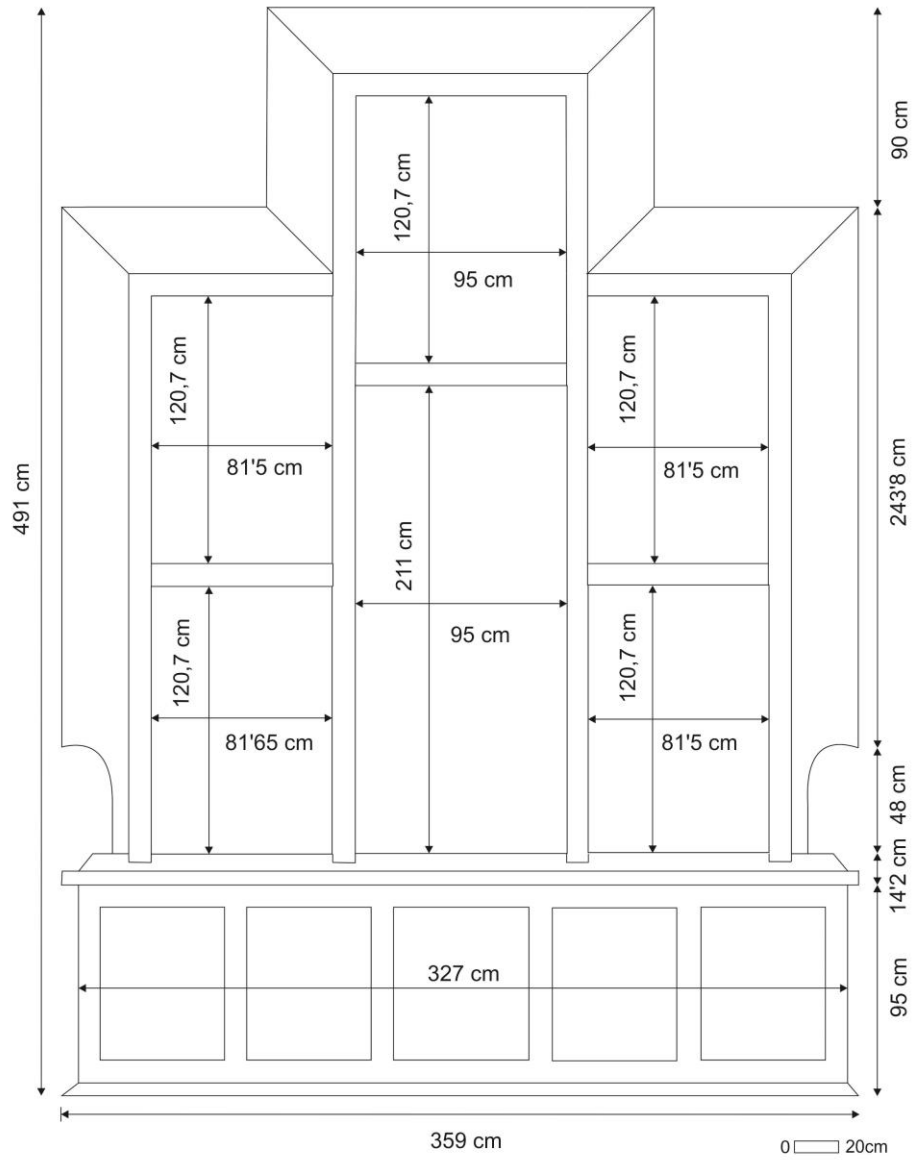


Figura 27 Diagrama de reconstrucción del retablo



Figura 28 Maestro de Gabarda: Retablo de San Miguel, 1527
Extraído de: GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia*

Finalmente, para concluir el proceso de reconstrucción tras la obtención de las medidas aproximadas del retablo, se realizaron varios gráficos de reconstrucción en lo que concierne al aspecto final del retablo.

Uno de los referentes que se tomaron como ejemplo para la reconstrucción del retablo, en cuanto a las zonas doradas y los pastillajes que tendría el retablo, fue el retablo de San Miguel (1527) del Maestro de Gabarda, autor contemporáneo a nuestros autores (Figura 28).

Para finalizar la propuesta de reconstrucción del retablo, se realizó un gráfico disponiendo las tablas del retablo y con la reposición de las tablas restantes (de las que no se posee información gráfica) mediante la colocación de tablas con soporte visto (Figura 29). Posteriormente se marcaron las zonas del retablo que irían doradas (en los retablos góticos el oro predomina en toda la extensión del retablo) (Figura 30).

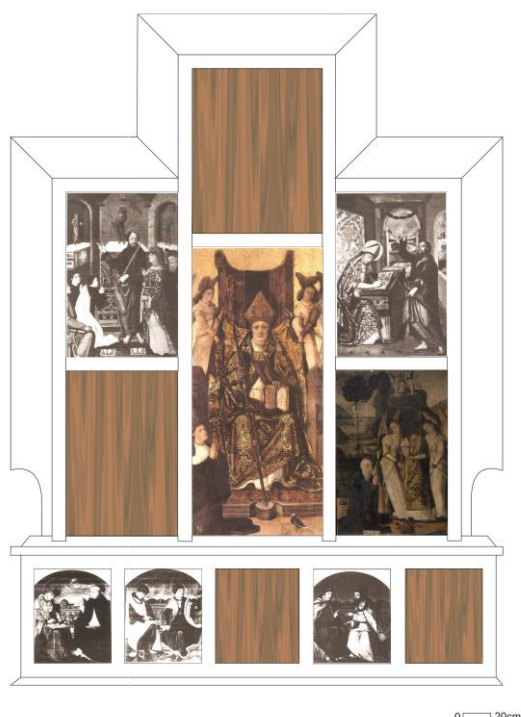


Figura 29



0  20cm

Figura 30

8.3. DISEÑO DEL SOPORTE SUSTENTANTE

Después del proceso realizado para la obtención de las medidas aproximadas del retablo, se ejecutó un boceto del diseño de soporte sustentante del mismo.

Dependiendo de la situación y la estructura del retablo encontramos diferentes tipos de estructuras sustentantes:

- Retablo completamente autoportante: aquellos retablos pequeños cuya estructura inferior es “en caja” y permite que el retablo permanezca estable.
- Retablo autoportante sujeto al muro: aquellos retablos que están sujetos al muro pero separados de éste, permitiendo el acceso a la parte posterior.
- Retablo adosado al muro: aquello que el peso recae en el muro y el retablo se apoya directamente, sin apenas separación.

Entre los distintos diseños de estructuras sustentantes se optó por realizar una propuesta sencilla de retablo autoportante sujeto al muro, es decir, una estructura del retablo sujeta al muro pero separada de éste, que permite el acceso a la trasera del mismo.(Figura 31)

La estructura sustentante sería de acero inoxidable y dispondría de escaleras y plataformas para establecer un fácil acceso a la parte posterior del retablo y permitir su mantenimiento. (Figura 32)

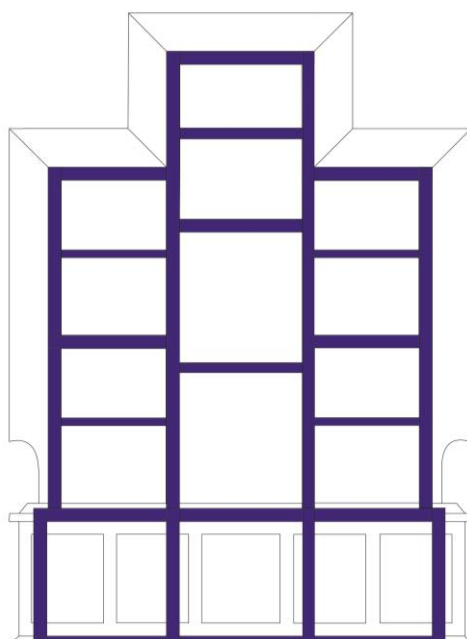


Figura 31

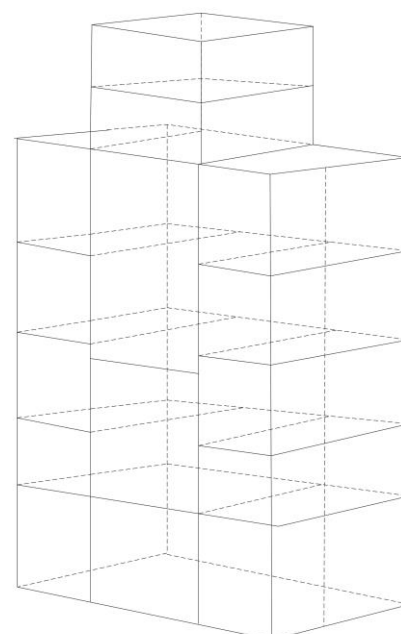


Figura 32

9.- CONCLUSIONES

Tras la realización del presente trabajo final de grado, cuyo tema de estudio fue la reconstrucción de las medias aproximadas del retablo de *San Dionisio Entronizado* (1500-1502) de Rodrigo y Francisco de Osona, podemos concluir que es muy complejo llevar a cabo el proceso de reconstrucción de un retablo desmembrado.

La propuesta de reconstrucción del retablo fue posible gracias a los estudios previos realizados así como el acceso a una de las tablas del retablo, *San Dionisio Decapitado*. A través de esta tabla se pudo realizar el estudio del reverso del soporte para la ejecución del informe técnico y la obtención de las medidas aproximadas de esta, la cual fue mutilada en el incendio de la Catedral de Valencia en 1936. También fue posible gracias a la información publicada acerca de las otras tablas. Todo ello nos permitió la realización del presente proyecto.

Como reflexión final, cabe decir que a la hora de abordar una propuesta de reconstrucción se ha de tener en cuenta que es muy importante la parte de obtención de documentación, no sólo sobre los autores y de su producción o de la misma obra, sino también en lo concerniente a la corriente artística de la época, ya que este estudio puede facilitar el entendimiento de la estructura que pueden tener los retablos de los cuales no hay suficiente información respecto a su apariencia primigenia. Además, la obtención de información sobre la producción artística de autores de la misma época puede servir de guía para la elaboración de una reconstrucción hipotética de un retablo.

10. BIBLIOGRAFIA

CALVO MANUEL, A. *La restauración de pintura sobre tabla, su aplicación a tres retablos góticos levantinos (Cinctorres-Castellón)*. Castellón: Diputación provincial de Castellón. 1995

CALVO MANUEL, A. *Conservación y Restauración, Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997

CALVO MANUEL, A. *Retablos medievales del norte valenciano*. Oporto: Universidad Católica Portuguesa. 2006

COMPANY, X. et al. *El mundo de los Osona ca.1460-ca.1540*. Valencia: Conselleria de Cultura. 1994

COMPANY, X. *La retablística en el área valenciana, gótico y renacimiento, siglos XIV, XV y XVI*. Universidad de Lérida. 2004

FERRÁN SALVADOR, V. Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos XV-XVI. En: *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 1946

GÓMEZ RODRIGO, M. *Las pinturas quemadas de la catedral de Valencia, El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*. Valencia: Conselleria de Cultura i Educació. 2001

IAPH. *Retablo mayor de la iglesia de Santa Ana. Memoria final de intervención, II diagnosis y tratamiento vol. I*. Sevilla: Instituto andaluz del patrimonio histórico, 2011. [Consulta: 27/06/2014] Disponible en http://nueva.iaph.es/html/portal/com/bin/portal/Tematicas/Intervencion/IntervencionesPHA/Transferencias/Memoria_Final_Santa_Ana/index/1301916839696_01_memoria_final_santa_ana._estudio_histxrico_-_artxstico.pdf

IZQUIERDO ARANDA, T. Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana (Siglos XIV-XV) En: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte. Nueva época*, 2013

Metodología para la conservación de retablos de madera policromada. Junta de Andalucía (Consellería de Cultura) y The Getty Conservation Institute, 2002. [Consulta: 30/06/2014] Disponible en http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/polychrome_sp.pdf

MORTE GARCÍA, C. *Los retablos de escultura en Aragón: del gótico al renacimiento*. Universidad de Zaragoza. 2006

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

ORTIZ SERRA, M. *El trascoro de la catedral de valencia: "fer i desfer"*. Universitat de València. 2002

PITARCH, M; ANDRÉS, D; MONFORT, D. *Arte gótico*. Castellón: Universitat Jaume I, 2007

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano/Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997

SERRA DESFILIS, A; MIQUEL JUAN, M. La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos. *En: Archivo de Arte valenciano*. Valencia: Real Academia de San Carlos de Valencia, 2010 Núm. XCI

VIVANCOS RÁMON, V; CASTELL AGUSTÍ, M. *Problemática y tratamientos del soporte de pintura de caballete. Apuntes de doctorado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 2003

VIVANCOS RAMÓN, V; PÉREZ MARÍN, E. *Estudio de las técnicas constructivas en los retablos de madera del área valenciana. Siglos XV-XVIII*. Valencia: Instituto Universitario del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia. 2006

VIVANCOS RÁMON, V. *Aspectos técnicos y estructurales de la retablística valenciana*. Valencia: Departamento de Conservación y Restauración de Bienes culturales de la Universidad Politécnica de Valencia. 2006

VIVANCOS RAMÓN, V; PÉREZ MARÍN, E; GUEROLA BLAY, V. *Estudio e intervención de desmontaje de los retablos de la capilla de San Pablo de Valencia*. Valencia: Instituto Universitario del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia. 2008

VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma. 1982