

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE  
BIENES CULTURALES

**T TRANSFORMACIONES Y CAMBIOS DE CONTEXTO**  
**EN LOS RETABLOS:**  
**EL CASO DE XÀTIVA**

Tesis doctoral presentada por

**VÍCTOR GARCÍA ENGUIX**

Dirigida por

**D. JOSÉ MANUEL BARROS GARCÍA**

**D. VICENTE GUEROLA BLAY**

**Dña. EVA PÉREZ MARÍN**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Valencia, Mayo2017



**T**RANSFORMACIONES Y CAMBIOS DE CONTEXTO  
EN LOS RETABLOS:  
EL CASO DE XÀTIVA

por

**VÍCTOR GARCÍA ENGUIX**

dirigida por

D. JOSÉ MANUEL BARROS GARCÍA  
D. VICENTE GUEROLA BLAY  
Dña. EVA PÉREZ MARÍN

**2017**



# Agradecimientos

Quisiera mostrar mi agradecimiento a todas las personas que han hecho posible la realización de esta tesis doctoral, prestándome su apoyo, consejos y los conocimientos necesarios para llevarla a cabo. En especial a mi familia y amigos.

En primer lugar, me gustaría de las gracias a mis directores de tesis, los doctores José Manuel Barros García y, Vicente Guerola Blay, y la doctora Eva Pérez Marín.

También me gustaría agradecer por su tiempo, información y documentación prestada a D. Joan Aliaga Morell, D. Isidre Puig y Dña. Matilde Miquel Juan, a D. Josep A. Ferre Puerto, a D. Vicente Torregrosa Soler, a D. Vicente Ripollés Lengua y D. Xavier Sambonet, a D. Mariano González Baldoví, a D. Josep Lluís Cebrián Molina, a D. José Manuel Cerda Pérez, a D. Agustí Ventura Conejero. Al Ilustrísimo Reverendo Don. Joaquín Núñez Morant, al Ilustrísimo Reverendo Don. José Estelles, al Ilustrísimo Reverendo Don. Arturo Climent Bonafé y, al sacristán Don. Fernando, al Ilustrísimo Reverendo Don. José Canet Canet, y al Ilustrísimo Reverendo Don. Jaime Sancho Andreu. Así como a los trabajadores del Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes *L'Almodí* y *Casa de L'Ensenyança* de Xàtiva, en especial a D. Ángel Velasco Berzosa y D. Francisco Marchirant. A los trabajadores/as del Archivo Municipal de Xàtiva, en especial a D. Isaïes Blesa Duet, y Sergio. A los trabajadores del Archivo Colegial de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva. A los trabajadores/as de Museo de Bellas Artes San Pio V de Valencia, en especial al servicio de registro y a la Biblioteca del museo. A los trabajadores/as de la Biblioteca Municipal Central de Valencia, y a Don. Julián Almirante Aznar. A los trabajadores/as de la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i), en especial a Dña. Carmen Pérez García, Don. José Ignacio Catalán Martí y Dña. Rosa Román Garrido. A los trabajadores/as del Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia. A los trabajadores del Archivo Biblioteca Catedralicio de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia, en especial al Ilustrísimo Reverendo Don. Vicente Pons Alós y D. Juan Ignacio Pérez Giménez. A los trabajadores/as de la empresa Art Restauro Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L. de Valencia. A los trabajadores/as del departamento de Conservación y Restauración de La Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de las Imágenes, y a los trabajadores del Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) donde actualmente se conserva la documentación de La Luz de las Imágenes. A los trabajadores/as del *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, en especial al departamento de biblioteca y archivo. A los trabajadores/as de *L'Institut Amatller d'Art Hispànic, Fons Arxiu Fotogràfic, Arxiu M.A.S.*, en especial a Dña. Núria Peiris Pujolar. A los trabajadores/as del *Arxiu Fotogràfic de Barcelona*. A los trabajadores/as del Museo Nacional del Prado, en especial a

Dña. Felicitas Martínez Pozuelo y Dña. María Teresa Dávila. A los trabajadores/as del Instituto del Patrimonio Cultural de España, I.P.C.E., en especial al departamento de archivo. A los trabajadores/as del *Museum of Fine Arts, Boston*, en especial a Mr. John Hawley.

Por la ayuda y la realización de las fotografías necesarias para el estudio e ilustración de este trabajo de investigación a D. Jordi Mullor Barchín, D. Joaquim Poquet Moreno, y D. Toni Galán Enguix.

Por la realización de la documentación gráfica a D. Ferran García Enguix.

Por las traducciones de los textos, a Dña. M<sup>a</sup> Mar Francés Domenech, Amparo Pastor Bernal, y María Martí Castello.

Por las revisiones y correcciones externas de la tesis a Dña. M<sup>a</sup> Mar Francés Domenech, Dña. Deneb Sabater Ventura, Dña. María Martínez Sánchez, y Dña. Roció San Félix Enguix.

# RESUMEN

Un retablo es una obra compleja de comprender, tanto desde el punto de vista estructural como iconográfico. Es un conjunto de imágenes interrelacionadas, como resultado de un cúmulo de características, determinadas en parte por el lugar al que está destinado, por los comitentes que lo encargaron, por los artistas que lo realizaron y, por supuesto, por el período histórico-artístico y la estructura social en la que se creó. Todas las imágenes, y demás elementos que configuran el retablo, persiguen una función y propósito determinado para transmitir un mensaje, un relato, un conjunto de símbolos y también de efectos estéticos.

El tema de esta tesis doctoral está centrado en las transformaciones que han sufrido los retablos pictóricos, incluyendo tanto los cambios de carácter físico como las modificaciones en la iconografía, así como los cambios en el contexto en el que se presentan. Las transformaciones son un problema de enorme importancia debido a la gran variedad de estas (repintes, mutilaciones, combinaciones de elementos de diferentes épocas, desmembramiento de retablos etc.) y al grado de modificación que pueden implicar. De algunos retablos solo se ha conservado una tabla, o el retablo ha llegado a la actualidad con transformaciones que lo han convertido en un *collage* de piezas de otros retablos. Esto es un reto en cada intervención de conservación y restauración, así como en su gestión. Actualmente, no siempre hay un consenso en la forma de proceder con respecto a estas alteraciones o con respecto a la forma de presentación de los retablos, o de las partes conservadas de los mismos, para hacer entender al espectador, de forma comprensible, la historia de las piezas.

Para poder explicar el alcance de estas transformaciones, este trabajo de investigación se ha centrado en algunos retablos pictóricos (o partes de los mismos) conservados en la ciudad de Xàtiva, con ejemplos desde el siglo XIV hasta el s. XVIII. Algunos de estos son el *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*, el *Retablo de los Dolores de la Virgen* y el *Retablo de Guerau de Castellvert*. También se exponen ejemplos de piezas independientes que formaban originalmente parte de algún retablo, como un sagrario, diversas tablas y fragmentos de un banco, entre otros.

Se ha realizado una descripción de cada obra, expuesto sus cambios de ubicación y todas las alteraciones que se han podido identificar, para comprender el recorrido de estas obras, los diversos estados por los que ha pasado y que han configurado la obra existente en la actualidad. Se han obtenido algunos documentos inéditos, tanto textos como fotográficos, que permiten arrojar luz sobre algún período de la historia de estas obras. También se aportan hipótesis de reconstrucción de algunos de los retablos (su morfología inicial) para presentar de forma más evidente el alcance de las transformaciones.

A partir del estudio de estas piezas, y de una revisión de las principales alteraciones que pueden sufrir los retablos, se han expuesto y analizado las restauraciones más recientes realizadas a las mismas. Se trata de estudiar las soluciones adoptadas para gestionar estas transformaciones y conseguir que la obra, aun mutilada y descontextualizada, sea legible para el espectador.



# RESUM

Un retaule és una obra complexa de comprendre, tant des del punt de vista estructural com iconogràfic. És un conjunt d'imatges interrelacionades, com a resultat d'un cúmul de característiques, determinades en part pel lloc al qual està destinat, pels comitents que el van encarregar, pels artistes que el van realitzar i, per descomptat, pel període històric-artístic i l'estructura social en la qual es va crear. Totes les imatges, i altres elements que configuren el retaule, persegueixen una funció i propòsit determinat per transmetre un missatge, un relat, un conjunt de símbols i també d'efectes estètics.

El tema d'aquesta tesi doctoral està centrat en les transformacions que han sofert els retaules pictòrics, inclosos tant els canvis de caràcter físic com les modificacions en la iconografia, així com els canvis en el context en què es presenten. Les transformacions són un problema d'enorme importància a causa de la gran varietat d'aquestes (repintades, mutilacions, combinacions d'elements de diferents èpoques, desmembrament dels retaules, etc.) i al grau de modificació que poden implicar. D'alguns retaules només s'ha conservat una taula, o el retaule ha arribat a l'actualitat amb transformacions que l'han convertit en un collage de peces d'altres retaules. Això és un repte en cada intervenció de conservació i restauració, així com en la seva gestió. Actualment, no sempre hi ha un consens en la forma de procedir pel que fa a aquestes alteracions o pel que fa a la forma de presentació dels retaules, o de les parts conservades d'aquests, per fer entendre a l'espectador, de manera comprensible, la història de les peces.

Per poder explicar l'abast d'aquestes transformacions, aquest treball de recerca s'ha centrat en alguns retaules pictòrics (o parts dels mateixos) conservats a la ciutat de Xàtiva, amb exemples des del segle XIV fins al s. XVIII. Alguns d'aquests són el Retaule Major de Sant Pere i Sant Pau, el Retaule dels Dolors de la Mare de Déu i el Retaule de Guerau de Castellvert. També s'exposen exemples de peces independents que formaven originalment part d'algun retaule, com un sagrari, diverses taules i fragments d'un banc, entre d'altres.

S'ha realitzat una descripció de cada obra, exposat els seus canvis d'ubicació i totes les alteracions que s'han pogut identificar, per comprendre el recorregut d'aquestes obres, els diversos estats pels quals ha passat i que han configurat l'obra existent en l'actualitat. S'han obtingut alguns documents inèdits, tant textos com fotogràfics, que permeten donar llum sobre algun període de la història d'aquestes obres. També s'aporten hipòtesis de reconstrucció d'alguns dels retaules (la seva morfologia inicial) per presentar de forma més evident l'abast de les transformacions.

A partir de l'estudi d'aquestes peces, i d'una revisió de les principals alteracions que poden patir els retaules, s'han exposat i analitzat les restauracions més recents realitzades a aquestes. Es tracta d'estudiar les solucions adoptades per gestionar aquestes transformacions i aconseguir que l'obra, tot i mutilada i descontextualitzada, siga llegible per a l'espectador.

# SUMMARY

An altarpiece is a hard work of art to understand, from the structural point of view, as well as, from the iconographic one. It is an interrelated group of images, which are the result of some characteristics, which are determined in part for the place it is destined, and the rest for the people who ordered it, its authors and for the historicartistic period in which it was created. All the images and elements in the altarpiece have a concrete function and purpose: to transmit messages, a tale, a group of symbols and some aesthetic effects.

The topic of this Doctoral Thesis is focused on the transformations that the pictorial altarpiece have suffered, including changes in their location, their iconography and the context in which they are presented. The transformations are a very important problem due to the huge variety of them; such as: repainting, mutilations, combination of elements from different ages and the dismemberment of the altarpiece and so on ... The trouble also depends on the degree of modifications suffered. In some altarpieces there is only one panel painted, or the altarpiece has arrived today with so many transformations that it has become a collage of pieces from other altarpieces. This is a challenge in every intervention of restoration and preservation.

Nowadays, there is no agreement in how to proceed regarding these transformations, to be able to explain the extent of these transformations this work of investigation has centred in some pictorial altarpieces, or in parts of them. These are preserved in the town of Xàtiva, the examples are located between XIV and XVIII centuries. Some of them are: "Retablo Mayor de San Pedro Y San Pablo, Retablo de los Dolores de la Virgen and Retablo de Guerau de Castellvert". There are also exposed examples of independent pieces, which in origin were part of some altarpiece, such as a tabernacle, some panel painted o part of a pew within others.

A description of each work of art has been made. The changes on its placements, each and every identified alteration in order to comprehend the rounds suffered by the work of art which have taken it to its present's day state. Some unpublished documents have been obtained, from written texts to pictures, which show some light on the history of these art pieces. Also, some hypothesis on these altar pieces restorations to their initial morphology, so that, the extent of their transformations is shown.

From the study of these pieces and the revision of the main pieces' alterations, the most recent restorations have been analysed and exposed, so that, studying the adopted solutions to handle these transformations, and reach that the observer can read these pieces of art despite their transformations, mutilations and their descontextualization.



“Saber poco es peligroso. Así que es mucho.”

.....(Albert Einstein)

“Un museo de primitivos: *Las tablas de las Iglesias de Játiva.*”

.....(Elías Tormo Monzó)

“El que esto escribe no es amigo incondicional de los museos: quiere mejorar las obras en su primitivo lugar de destino, para donde las concibiera el artista. Eso es vida y aquello es como muerte.

El museo, sin embargo,-hay que confesarlo- tiene ó debe tener y ofrecer las garantías de la conservación intacta, del cuidado constante, del estudio asiduo y cuando sea necesario (y en lo que sea necesario estrictamente) la tarea inteligente y delicadísima de una restauración meramente conservadora.

Y eso sí, las tablas de Játiva, las doscientas y tantas tablas de arte de primitivos y algunos de los del Renacimiento, están pidiendo á voz en grito cuidados, trabajos, lo que mal se llama restauración. Limpiarlas, fijar las cascarillas, darles el ligero barnizado al baño de María, quitar á algunas (como la incomparable del Juicio final) el tremendo barniz, como de coches, con que la envolvieron, haciéndola imposible á la fotografía..... etc., etc. Una pintura, aun una pintura de las solidísimas de antaño, no puede vivir 400 años sin algunos cuidados: que al fin es cosa delicada, si bien se piensa, la superficie tenue que cubre tabla ó lienzo y en que está toda la labor. Sólo las lápidas pueden vivir así, siglos y más siglos, intactas, aun á la intemperie.

¿No llegará pronto un día en que en esas cosas demuestren los pueblos y las ciudades, las autoridades y los adinerados patriotas, los gobiernos, por último, que se tiene en mucho y que sabemos cuidar esos *diplomas* gloriosos de nuestro pasado?

De afuera, del resto de Europa, en eso más que en nada nos han de venir las críticas, los bochornosos vilipendios, porque al fin, en eso más que en otras infinitas cosas de la vida española, tiene puesta la mirada el mundo. Por algo nuestro Arte hispano, el de primitivos ya (con apenas conocerlo), causa el entusiasmo de Europa y del mundo.

En esto, como en todo, nobleza obliga.”<sup>1</sup>

.....(Elías Tormo Monzó)

---

<sup>1</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «Á modo de epílogo: que quizá debiera ser prólogo», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 143-164.; p. 163-164.

### **Soc Socarrat**

*Soc Valencià i sobre tot Xativí  
i d'arrels molt llunyans,  
els meus avantpassats  
escolliren ser Socarrats  
i feren niu en aquets llars.*

*Ciutat de grans personatges  
il·lustres a tot arreu,  
Metges, Poetes i Lletrats,  
Bisbes, Papes i Beats.  
I temples on es prega a Déu.*

*M'agrada Xàtiva i el casc antic  
i passejar els carrers recordant  
amb nostàlgia i sentiment,  
que un rei molt impertinent  
el cremà, hi ha no es com abans.*

.....(Toni García)

# ÍNDICE

## AGRADECIMIENTOS

## RESUMEN

## INTRODUCCIÓN.....19

1 Objetivos de la investigación .....22

2 Metodología .....23

3 Estructura de la tesis .....25

## ***PARTE I: XÀTIVA Y SUS RETABLOS*** .....27

### **1. XÀTIVA: CONTEXTO HISTÓRICO** .....29

1.1 La Guerra de Sucesión a la Corona de España (1701-1714).....32

1.2 La Guerra Civil Española (1936-1939).....34

### **2. EL RETABLO PICTÓRICO**.....41

2.1 Definición .....43

2.2 Funciones de los retablos.....44

2.3 Evolución histórica.....46

2.3.1 Antecedentes.....46

2.3.2 Retablo gótico .....48

2.3.2.1 El cuerpo central .....51

2.3.2.2 El guardapolvo .....52

2.3.2.3 El banco .....53

2.3.2.4 El sotobanco o sotabanco .....53

2.3.2.5 El basamento .....54

2.3.2.6 La mazonería .....54

2.3.2.7 Reverso del retablo gótico valenciano.....55

2.3.3 Retablo renacentista .....57

2.3.4 Retablo barroco.....60

2.3.5 Siglo XIX.....64

## ***PARTE II: CASOS DE ESTUDIO*** .....67

<b>3. CASOS DE ESTUDIO</b> .....	<b>69</b>
<b>3.1 RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO</b> .....	<b>71</b>
3.1.1 LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO Y SAN PABLO .....	71
3.1.1.1 s. XIV: sistema constructivo del gótico de reconquista .....	72
3.1.1.2 El primitivo presbiterio .....	73
3.1.1.3 ss. XV-XVI: transformaciones .....	79
3.1.1.4 s. XVII: la gran reforma barroca .....	80
3.1.1.5 1986-1995: restauración y adaptación de la iglesia.....	83
3.1.2 <i>RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO</i> .....	87
3.1.2.1 ss. XIV-XV?: el primitivo <i>Retablo Mayor</i> .....	93
3.1.2.2 El cuerpo central del primitivo retablo: estudio de los soportes.....	95
3.1.2.3 Las tablas cimbras del retablo: la decoración sobre las chambranas .....	98
3.1.2.4 La mazonería del primitivo retablo .....	99
3.1.2.5 El banco y guardapolvo del primitivo retablo .....	103
3.1.2.6 Propuesta de reconstrucción del primitivo retablo .....	104
3.1.3 TRANSFORMACIÓN DEL <i>RETABLO MAYOR</i> EN EL S. XVI.....	106
3.1.3.1 s. XVI: la gran modificación renacentista .....	106
3.1.3.2 Las tablas renacentistas: autoría y datación.....	108
3.1.3.3 El cuerpo central del nuevo retablo renacentista.....	109
3.1.3.4 El nuevo guardapolvo .....	113
3.1.3.5 El nuevo banco.....	115
3.1.3.6 Los repintes de las escenas góticas .....	116
3.1.4 NUEVAS MODIFICACIONES: SS. XVII-XVIII.....	118
3.1.5 ss. XIX-XX (HASTA 1936).....	119
3.1.6 1936-1939: LA GUERRA CIVIL.....	121
3.1.7 1939-1986.....	127
<b>3.2 RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN</b> .....	<b>130</b>
3.2.1 DESCRIPCIÓN.....	134
3.2.2 AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN .....	140
3.2.3 LOS COMITENTES .....	142
3.2.4 PROCEDENCIA DEL RETABLO .....	144
3.2.5 EL RETABLO: ESTUDIO DE LOS SOPORTES .....	144
3.2.6 ELEMENTOS PERDIDOS DEL RETABLO.....	146
3.2.7 MODIFICACIONES DEL RETABLO .....	147
3.2.7.1 s. XVII.....	148
3.2.7.2 ss. XIX-XX.....	148
3.2.7.3 Siglo XX: el cambio de la advocación titular del retablo .....	150
3.2.7.4 1936-1939: la Guerra Civil .....	153
<b>3.3 RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT</b> .....	<b>155</b>
3.3.1 DESCRIPCIÓN.....	159



3.3.2	COMITENTES Y PROCEDENCIA DEL RETABLO .....	164
3.3.3	AUTORÍA Y DATACIÓN DEL RETABLO .....	167
3.3.4	ESTUDIO DE LOS SOPORTES .....	169
3.3.5	ELEMENTOS PERDIDOS DEL RETABLO.....	172
3.3.5.1	Morfología de la calle central .....	172
3.3.5.2	La mazonería del cuerpo central.....	174
3.3.5.3	La mazonería del guardapolvo.....	179
3.3.5.4	Otros elementos del retablo .....	179
3.3.6	PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN DEL RETABLO.....	180
3.3.7	MODIFICACIONES DEL RETABLO .....	182
3.3.7.1	Traslado del retablo (ss. XVII-XVIII?).....	182
3.3.7.2	Diversas intervenciones hasta principios del s. XX .....	184
3.3.7.3	1936-1939: la Guerra Civil .....	192
3.3.7.4	1939-1986 .....	193
<b>3.4</b>	<b>TABLA LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO .....</b>	<b>195</b>
3.4.1	DESCRIPCIÓN.....	197
3.4.2	EL DISEÑO DEL PRIMITIVO RETABLO .....	199
3.4.2.1	Estudio del soporte.....	199
3.4.3	MODIFICACIONES DE LA TABLA .....	202
3.4.3.1	Principios del s. XX .....	203
3.4.4	<i>EL RETABLO DE GASPAR REQUENA DEL CALVARIO ALTO DE XÀTIVA</i> .....	207
3.4.4.1	Descripción del retablo.....	209
3.4.4.2	Procedencia, autoría y datación del retablo renacentista .....	213
3.4.4.3	Modificaciones del retablo y de la tabla .....	214
3.4.4.3.1	Desclavado y traslado (1912-1936).....	215
3.4.4.3.2	1936-1939: la Guerra Civil.....	215
3.4.4.3.3	Traslado de la tabla (1950-1960?).....	216
<b>3.5</b>	<b>TABLA SANTA MARÍA MAGDALENA .....</b>	<b>218</b>
3.5.1	DESCRIPCIÓN .....	220
3.5.2	AUTORÍA Y DATACIÓN .....	222
3.5.3	ESTUDIO DE LA OBRA.....	224
3.5.4	HIPÓTESIS DE RECONSTRUCCIÓN.....	227
3.5.4.1	Hipótesis 1 .....	227
3.5.4.2	Hipótesis 2 .....	229
3.5.4.3	Hipótesis 3 .....	230
3.5.5	MODIFICACIONES DE LA TABLA.....	234
3.5.5.1	Las alteraciones de la tabla a partir del s. XIX .....	234
3.5.5.2	Década de 1930.....	240
3.5.5.3	El periodo de posguerra (1939-1947).....	240
3.5.5.4	A partir de la década de 1970 .....	242

<b>3.6 TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIÁN .....</b>	<b>245</b>
3.6.1 DESCRIPCIÓN .....	247
3.6.2 AUTORÍA Y DATACIÓN .....	250
3.6.3 ESTUDIO DE LAS TABLAS .....	251
3.6.4 MODIFICACIONES DE LAS TABLAS .....	255
3.6.4.1 La incorporación de los marcos barrocos.....	256
3.6.4.2 Intervenciones de restauración (s. XIX).....	258
3.6.4.3 Primera mitad del s. XX .....	259
3.6.4.4 1970-1990 .....	261
<b>3.7 FRAGMENTOS DE BANCO DE UN RETABLO GÓTICO .....</b>	<b>262</b>
3.7.1 DESCRIPCIÓN .....	264
3.7.2 AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN .....	266
3.7.3 LOS FRAGMENTOS DE BANCO: ESTUDIO E HIPÓTESIS DE RECONSTRUCCION .....	268
3.7.4 MODIFICACIONES DE LAS DOS PIEZAS .....	273
3.7.4.1 Primera mitad del s. XX .....	273
3.7.4.2 Década de 1930.....	276
3.7.4.3 La restauración del retablo (1966-1973).....	277
<b>3.8 CARTELA PADRE ETERNO.....</b>	<b>280</b>
3.8.1 DESCRIPCIÓN .....	281
3.8.2 CARTELA PADRE ETERNO: ESTUDIO.....	282
3.8.3 MODIFICACIONES DE LA CARTELA .....	287
3.8.3.1 Primera mitad del s. XX .....	287
3.8.3.2 Segunda mitad del s. XX .....	291
<b>3.9 EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO .....</b>	<b>293</b>
3.9.1 DESCRIPCIÓN .....	294
3.9.2 HIPÓTESIS DE LOCALIZACIÓN EN EL RETABLO.....	297
3.9.3 MODIFICACIONES DE LA OBRA .....	299
<b>3.10 DOS FRAGMENTOS DE UNA TABLA O RETABLO.....</b>	<b>303</b>
3.10.1 DESCRIPCIÓN .....	305
3.10.2 ESTUDIO DEL SOPORTE.....	308
3.10.3 HIPÓTESIS DE RECONSTRUCCIÓN.....	310
3.10.4 MODIFICACIONES DE LOS FRAGMENTOS .....	312
 <b>PARTE III: TRANSFORMACIONES DE RETABLOS: TIPOLOGÍAS.....</b>	<b>317</b>
 <b><u>4. TRANSFORMACIONES DE RETABLOS: TIPOLOGÍAS.....</u></b>	<b>319</b>
<b>4.1 LAS TRANSFORMACIONES DE LOS RETABLOS: UNA VISIÓN DE     CONJUNTO.....</b>	<b>321</b>

4.1.1 Estado inicial y autenticidad.....	321
4.1.2 Alteraciones y deterioro.....	324
<b>4.2 TRANSFORMACIONES DE LOS RETABLOS: CAUSAS .....</b>	<b>326</b>
4.2.1 Alteraciones no antrópicas .....	326
4.2.2. Alteraciones antrópicas .....	328
<b>4.3 REPINTES.....</b>	<b>329</b>
4.3.1 Clasificación de los repintes.....	330
4.3.2 Ejemplos de repintes en retablos.....	333
<b>4.4 REPOLICROMÍAS .....</b>	<b>337</b>
4.4.1 Ejemplos de repolicromías en retablos.....	338
<b>4.5 BARNICES Y OTROS ESTRATOS SUPERFICIALES .....</b>	<b>342</b>
<b>4.6 MODIFICACIONES DE FORMATO .....</b>	<b>345</b>
<b>4.7 CAMBIOS DE UBICACIÓN.....</b>	<b>347</b>
4.7.1 La importancia de la ubicación.....	347
4.7.2 Adaptación de la estructura sustentante del retablo .....	348
4.7.3 Relación del retablo con otros elementos artísticos .....	349
<b>4.8 MUTILACIONES .....</b>	<b>352</b>
<b>4.9 ENMARCADO DE OBRAS .....</b>	<b>354</b>
<b>4.10 ALTERACIONES ICONOGRÁFICAS .....</b>	<b>356</b>
<b><u>5. PROCESOS DE RESTAURACIÓN: ESTUDIO CRÍTICO.....</u></b>	<b>359</b>
5.1 <i>RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO .....</i>	<i>362</i>
5.2 <i>RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN.. .....</i>	<i>372</i>
5.3 <i>RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT.....</i>	<i>378</i>
5.4 <i>RESTAURACIÓN DE LA TABLA LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO.....</i>	<i>386</i>
5.5 <i>RESTAURACIÓN DE LA TABLA SANTA MARÍA MAGDALENA .....</i>	<i>390</i>
5.6 <i>RESTAURACIÓN DE LAS TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIAN .....</i>	<i>394</i>
5.7 <i>RESTAURACIÓN DE LOS DOS FRAGMENTOS DE BANCO.....</i>	<i>398</i>
5.8 <i>RESTAURACIÓN DE LA CARTELA PADRE ETERNO .....</i>	<i>402</i>
5.9 <i>RESTAURACIÓN DEL EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO.....</i>	<i>405</i>
5.10 <i>RESTAURACIÓN DE LOS DOS FRAGMENTOS DE TABLA O RETABLO.....</i>	<i>409</i>
<b><u>PARTE IV: RESULTADOS Y CONCLUSIONES .....</u></b>	<b>413</b>
<b><u>6. RESULTADOS .....</u></b>	<b>415</b>
<b><u>7. CONCLUSIONES .....</u></b>	<b>421</b>
7.1 La importancia de estudiar los estados previos de la obra.....	423
7.2 Las transformaciones del contexto .....	423
7.3 Necesidad de una mejor gestión de los retablos .....	424

7.4 Análisis crítico de las restauraciones .....	425
7.5 El estudio del retablo, durante y después de la restauración .....	426
7.6 La documentación del proceso de restauración .....	427
7.7 El problema de la presentación de las obras .....	428
7.8 La valoración de las transformaciones .....	429
7.9 Futuras líneas de investigación.....	430
<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b> .....	<b>433</b>
<b><u>ANEXO</u></b> .....	<b>449</b>
<b><u>INDICE DE IMÁGENES</u></b> .....	<b>479</b>

# INTRODUCCIÓN



# INTRODUCCIÓN

De forma general, todo tipo de obra de arte con alguna antigüedad no llega hasta el día presente en el mismo estado en que fue imaginada y ejecutada por su autor, así como apreciada y entendida por la sociedad del periodo en que se realizó. Una serie de circunstancias, sucesos y actos, como el envejecimiento característico de los materiales que la forman, la acción del ser humano, circunstancias históricas, etc., alteran paulatinamente sus características iniciales de una forma u otra (cambios estructurales, estéticos, iconográficos, funcionales, etc.), deformando su aspecto, y por tanto su percepción y comprensión. Del mismo modo, el cambio de emplazamiento de la obra y las reformas del espacio que las alberga, también constituyen un factor importante de alteración. Sin olvidar que la evolución de la propia sociedad (con una visión, valoración y comprensión del mundo distinta a la sociedad del momento en que se creó la obra) le puede otorgar unas funciones y significados muy diferentes a los iniciales.

Un “retablo” se entiende como un objeto histórico-artístico de complicado estudio, tanto estructural como iconográfico, compuesto por un conjunto, ya sean de escenas pictóricas en lienzo o tabla, de relieves o esculturas en soporte leñoso o pétreo (policromados o no) que representan historias o sucesos ordinariamente de ámbito religioso. Colocado como objeto litúrgico, doctrinal y decorativo de forma común sobre un altar.<sup>2</sup> Y lo más importante, en ocasiones se concibe como un objeto mueble, es decir, como una pieza de mobiliario que se puede trasladar de lugar dentro del ámbito religioso. Si bien, la facilidad o dificultad del traslado del retablo dependerán de sus características materiales y constructivas. No obstante, en este estudio de la retablística se centrará en el sector concerniente a la obra por encargo de mediano a gran formato, realizada para un lugar determinado, huyendo de las obras realizadas de forma seriada y comercial, de forma común de pequeño formato para el culto particular de ámbito doméstico.

Hay que recordar que este tipo de obras eran encargadas por grupos eclesiásticos, cofradías, particulares (nobleza, aristócratas, grupos sociales adinerados) y la forma habitual de proceder solía ser mediante la firma conjunta a través de un contrato notarial. Las características del encargo, en un primer momento, estarán marcadas por la economía del comitente: a mayor aporte económico, mayor calidad técnica en la ejecución, mayor calidad de los materiales y mayor calidad constructiva de la obra (independientemente de las dimensiones del retablo, que no son siempre un indicador eficiente de su coste). Estas generalidades en los retablos podrán ser alteradas al ser obras realizadas por encargo, diseñadas de forma

---

<sup>2</sup>El término «altar» hace exclusiva referencia a la mesa donde se celebra el oficio litúrgico, en ningún caso a la ubicación específica de este elemento dentro del recinto religioso.

individual para satisfacer las pretensiones de los comitentes, que en muchas ocasiones querrán estar representados en la obra de una u otra forma, lo que dará paso a una heráldica obsesiva.

## 1 Objetivos de la investigación

El objetivo general inicial de esta tesis doctoral es la obtención de un mejor conocimiento de las alteraciones antrópicas que pueden padecer los retablos, y sobre la forma de actuar en las mismas dentro del campo de la conservación-restauración, así como de la presentación final de las obras al público. Los retablos estudiados corresponden al conjunto de la retablística de la localidad de Xàtiva, concretamente a los retablos pictóricos sobre tabla, o las partes que todavía se conservan de los mismos: obras que han conseguido sobrevivir a las alteraciones impuestas por los estilos artísticos, a los distintos desastres naturales o conflictos bélicos que ha padecido la urbe. Estos retablos (o aquellas partes conservadas) abarcan un periodo cronológico desde el siglo XIV hasta el siglo XIX, y son de gran importancia por su calidad, riqueza y diversidad, así como por su valor histórico-artístico en la evolución de la historia de la pintura setabense y del arte valenciano.

La elección de la ciudad de Xàtiva como centro del estudio, responde a tres razones principales. La primera, delimitar la selección de los obras de pintura sobre tabla a una zona geográfica concreta, así como que las obras hayan atravesado por unas circunstancias históricas parecidas. La segunda razón, por corresponder a una de las ciudades que sigue conservando un gran patrimonio de retablística, que abarca una cronología desde el s. XV hasta el siglo XIX-XX. Y por último, por ser una de las pocas ciudades que ya disponía de dos estudios/catálogos con fotografías incluidas, del patrimonio de retablística a principios del siglo XX. Que correspondían a la monografía *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* de Elías Tormo Monzó de 1912, y al estudio inédito del *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia* realizado por Manuel González Simancas entre 1909-1916.

Los objetivos específicos propuestos que servirán como punto de partida para seleccionar, organizar y conducir los contenidos que se pretenden lograr en esta tesis como resultado del proceso de estudio, son los siguientes:

- Clasificar las transformaciones antrópicas en los retablos pictóricos sobre tabla, o partes de los mismos, conservados en la ciudad de Xàtiva.
- Determinar cómo las transformaciones de los espacios en los que han sido ubicados los retablos influye en las alteraciones de los mismos.



- Analizar la complicada gestión y presentación que plantean los retablos transformados dentro de los templos o museos.
- Analizar la problemática de la intervención de restauración de los retablos pictóricos que presentan importantes transformaciones.

## 2 Metodología

El primer paso seguido en la presente investigación ha sido efectuar una revisión de los retablos de pintura sobre tabla que se conservaban en la ciudad de Xàtiva en el periodo anterior a la Guerra Civil (1936-1939). El objetivo era poder elegir las obras que se consideran más adecuadas e interesantes desde el punto de vista de sus transformaciones.

Cabe aclarar que esta revisión no solo se realizó de los retablos que se conservaban de forma completa o parcial, sino también de elementos y tablas que se conservan de forma independiente y que pudieron formar parte de algún retablo, así como otras pinturas sobre tabla vinculadas de algún modo a los retablos. También se han incluido en este estudio los retablos, y otras obras de pintura sobre soporte leñoso, desaparecidos durante la Guerra Civil pero que están documentados por algún medio.

Para la realización de esta revisión se han recabado los estudios de la historiografía artística. Se pueden destacar las investigaciones y publicaciones de Carlos Sarthou Carreres (1876-1971), Mossén Gonzalo Viñes Masip (1883-1936), Ventura Pascual Beltrán (1873-1953) o de José Chocomeli Galán (1940-1945), entre algunos de los más relevantes de la primera mitad del s. XX. Han sido de especial utilidad los trabajos de Elías Tormo Monzó (1869-1957) y de Manuel González Simancas (1885-1942), al recoger gran parte del patrimonio pictórico sobre tabla que se conservaba en la ciudad.

También se han consultado fondos fotográficos, como el de Carlos Sarthou Carreres (repartido entre el Museo Municipal de Bellas Artes, *Casa de L'Ensenyança*, de Xàtiva, el Archivo Municipal de Xàtiva y el Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia), el del fotógrafo António Passaporte realizado para el empresario Justin Marie Charles Alberty y Jeanneret (*Loty*) en el Archivo Municipal de Xàtiva, el de Vicente López del Museo Municipal de *L'Almodí* de Xàtiva, el del fotógrafo Enrique Cardona en el Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia, el archivo fotográfico de la Fundación del *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S. (Barcelona), además de otros particulares como el de la Imprenta Marbau. Igualmente se consultó el catálogo de las piezas de pintura sobre tabla que se

conservan tanto en el Museo Municipal de Bellas Artes, *Casa de L'Ensenyança*, de Xàtiva, como en el Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María.

Esta revisión ha permitido seleccionar diez obras que todavía se conservan en la ciudad y que se presentan como casos de estudio. Dentro de este grupo se han recogido piezas de diversa tipología, cronología, estilo artístico, así como de diferente calidad e importancia. Es decir, desde obras de gran importancia histórica-artística en la pintura valenciana, con multitud de estudios y publicaciones, hasta otras que han pasado desapercibidas, sin apenas referencias bibliográficas.

Una vez seleccionadas las obras, se ha confeccionado una sencilla ficha de referencia con los datos técnicos, que se ubica como anexo para facilitar su consulta. Asimismo, se determinaron los aspectos a estudiar de las obras, entre los que se destacan los datos técnicos (descripción, estilo, medidas, autor, datación, estudio de los soportes, etc.), estado de conservación, procedencia, recorrido histórico y traslados dentro de la localidad, alteraciones y restauraciones. En este estudio también se hace referencia de forma más general, si es necesario, a la evolución histórica de la construcción que ha albergado la obra, con el propósito de contextualizar la pieza en su lugar de origen y entender los posibles efectos de las reformas arquitectónicas en las propias obras.

Se efectuó una búsqueda de toda la información más relevante publicada acerca de las piezas, desde la bibliografía de principios del siglo XX hasta los estudios más recientes, como catálogos de exposiciones, actas de congresos, monografías, artículos, etc. Hay que destacar el trabajo realizado por investigadores como Joan Aliaga Morell, Mariano González Baldoví, Ximo Company Climent, Josep Lluís Cebrián Molina, Beatriu Navarro Buenaventura, Lorenzo Hernández Guardiola, Josep Antoni Ferre, entre otros.

También se realizaron diversas entrevistas para esclarecer algún aspecto, dudas e hipótesis con los autores de los artículos o estudios relacionados con el patrimonio de la ciudad, como Mariano González Baldoví, Agustí Ventura, Conejero, Josep Lluís Cebrián Molina, Josep Ignacio Pérez Giménez, Ximo Company Climent, Josep Antoni Ferre, Isidre Puig, Joan Aliaga y el Ilustrísimo Reverendo Don. Joaquín Núñez Morant.

Asimismo, se visitaron los lugares de ubicación de las obras. Allí se ejecutó la documentación fotográfica de las piezas y los gráficos de los soportes, alteraciones y proceso de restauración. También se recabó información acerca de las intervenciones de restauración realizadas a las obras. Hay que matizar, que desgraciadamente la documentación de las antiguas restauraciones realizadas en el siglo XIX no se conserva, y apenas se tienen referencias de las mismas. En consecuencia, se han rastreado las intervenciones más recientes a través de la bibliografía publicada, así como memorias y documentación fotográfica.

Se revisó documentación custodiada en el archivo de la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i), en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.), en el archivo de la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L. (Valencia) y en los talleres de restauración de la Fundación de la Comunidad Valenciana la Luz de las Imágenes en Bétera (fundación extinguida), actualmente conservado en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

Del mismo modo también se entrevistó a los responsables de algunas de las intervenciones de restauración, como Vicente Ripollés Lengua, Xavier Sambonet (taller de Carmen Sambonet Bertrán), miembros de la empresa Art Restauro y restauradores de la Luz de las Imágenes (como José Luis Navarro Bayarri).

El estudio de los soportes leñosos y de sus estructuras de refuerzo, así como de la iconografía de la imagen han sido dos líneas de trabajo que han permitido realizar hipótesis sobre la morfología inicial de los casos de estudio que habían llegado hasta el presente muy desvirtuados. Por ejemplo, el caso de tablas independientes y mutiladas, que pertenecían a un primitivo retablo, y en las que se ha elaborado una hipótesis de reconstrucción del soporte primitivo y de su estructura de travesaños, lo que ha permitido determinar cuál pudo ser la superficie inicial de la tabla. Asimismo, el estudio de la iconografía ha permitido también establecer su posición hipotética dentro de la estructura y esquema iconográfico de un primitivo retablo.

Se ha efectuado un estudio de las alteraciones observadas en los casos de estudio, clasificadas en dos grandes grupos: alteraciones naturales o no antrópicas (que no se desarrollará en esta tesis) y alteraciones antrópicas. Estas alteraciones han sido estudiadas y clasificadas según el motivo de su realización. Con esta clasificación no se pretende aportar una estructura cerrada sino abierta a futuras investigaciones.

### **3 Estructura de la tesis**

Esta tesis está dividida en tres grandes partes, cada una de las cuales está subdividida asimismo en varios capítulos.

La primera parte está dividida en dos capítulos (capítulos 2 y 3) y en ella se examina de forma general qué es un retablo. En el capítulo 2 se define primeramente el concepto de *retablo* dentro del ámbito de la liturgia. Se desarrollan diversos aspectos, como sus funciones y la evolución histórica de este mueble litúrgico: desde los antecedentes hasta formarse el retablo tal como lo conocemos con la constitución de todas sus partes generales (cuerpo

central, banco y guardapolvo), hasta la evolución del mismo a través de los diferentes periodos y estilos artísticos (desde los siglos XIII-XIV hasta el siglo XX). Por su parte, en el capítulo 3 se realiza una sinopsis de la extensa historia de la ciudad de Xàtiva, para situar en su contexto los retablos estudiados de esta tesis.

En la segunda parte se presentan los diez casos de estudio, pertenecientes al patrimonio retablístico de la ciudad de Xàtiva. La selección ha sido realizada para obtener un grupo heterogéneo que incluyera retablos, tablas pertenecientes a primitivos retablos, así como otros elementos litúrgicos de pintura sobre madera integrados en los retablos. El estudio de cada pieza se inicia con una breve descripción de la obra y una exposición del estilo, iconografía, autoría, comitentes y procedencia, y una parte técnica con datos de carácter básico acerca de su morfología. Posteriormente, se presenta el recorrido histórico de la pieza hasta el presente para comprender las modificaciones que ha sufrido, incluyendo los cambios de emplazamiento e intervenciones de restauración. Se da una gran importancia a los cambios de emplazamiento sí como a las reformas del espacio que las alberga.

La tercera parte se desarrolla en dos capítulos, en los que se examinan las alteraciones que pueden padecer los retablos pictóricos a lo largo de su historia. Se define *alteración* según los objetivos de esta tesis doctoral y se aporta una clasificación general de las alteraciones, diferenciándolas en dos grandes conjuntos. El primer grupo corresponde a las alteraciones naturales de las obras de arte (no antrópicas) y el segundo corresponde a las alteraciones antrópicas, en las que se centra esta investigación. También se revisan las intervenciones de restauración, como respuesta a las alteraciones de los retablos. Se realiza una valoración crítica de la última intervención de restauración de los casos de estudio, desde el punto de vista actual de la disciplina de la restauración, enfocado en la gestión de las alteraciones y la forma de presentar las obras para su mejor comprensión.

La tesis finaliza con las conclusiones y un anexo con las fichas técnicas de las obras seleccionadas para el estudio, en el que también se incluyen documentación fotográfica complementaria.

**PARTE I**

**XÀTIVA Y SUS**

**RETABLOS**



# **CAPÍTULO 1**

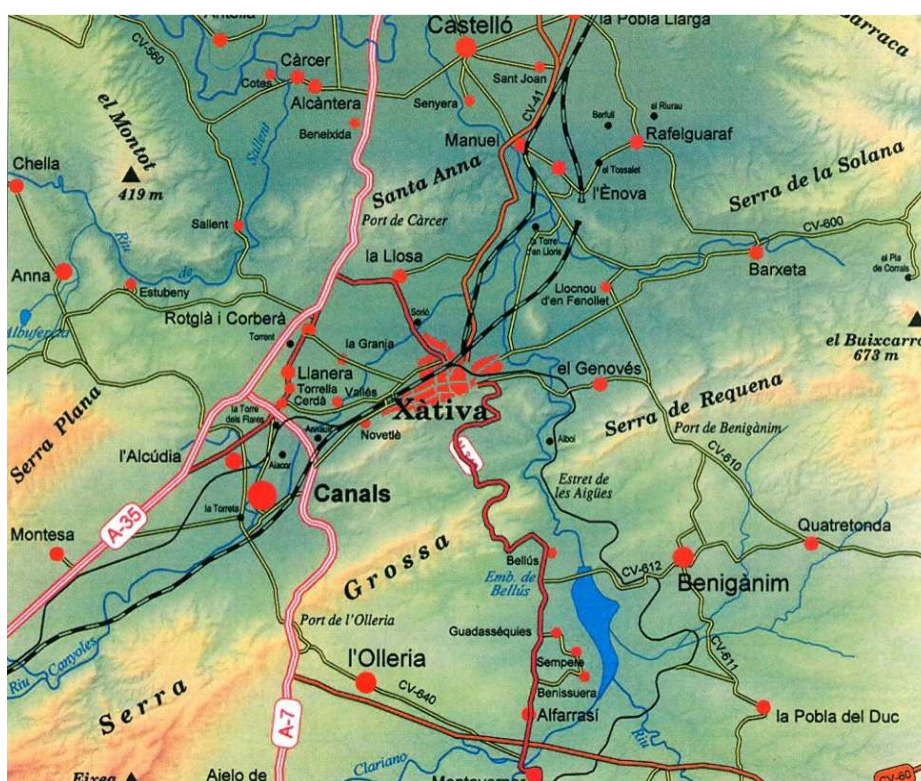
## **XÀTIVA: CONTEXTO HISTÓRICO**





# 1. XÀTIVA: CONTEXTO HISTÓRICO

Dada la importancia de los acontecimientos históricos de la ciudad de Xàtiva para comprender las transformaciones sufridas por su patrimonio, en este capítulo se va a realizar una revisión de su historia que, aunque somera, resulta esencial para comprender la dificultad de la investigación de los retablos que se analizarán en los siguientes capítulos.



**Fig.1.** Delimitación del término histórico de Xàtiva y pueblos comprendidos dentro del mismo.

Xàtiva es un municipio situado en la provincia de Valencia y capital de la comarca de la Costera. La ciudad está emplazada a los pies de la falda de la estribación montañosa de la Sierra Vernisa, nexo de unión entre el norte y el sur del territorio valenciano, del litoral y del interior. Se trata de una de las ciudades más antiguas pobladas de forma continuada desde la prehistoria hasta el presente.

Los orígenes de la ciudad de Xàtiva se remontan a la época prehistórica, aunque situada en la ladera sur, en la solana de la estribación montañosa, con restos arqueológicos de

la Edad del Bronce. Ha existido una permanencia continua hasta la época ibera. Del nombre de la ciudad ibera se ha mantenido el topónimo, *Saiti* o *Saitabi*, si bien hay variaciones, cuya evolución ha derivado en el nombre actual de la ciudad, Xàtiva. En la época romana la ciudad se trasladó de la solana al emplazamiento actual de la urbe. En la época musulmana la ciudad alcanza gran importancia como bastión y encrucijada de caminos, recibiendo el nombre de *madínat Satiba*.<sup>3</sup>

La conquista de la Xàtiva islámica por las tropas cristianas del rey Jaime I se sitúa a mediados del siglo XIII, en 1244.<sup>4</sup> En el periodo cristiano la ciudad alcanza el máximo esplendor de su historia y se convertirá en la segunda ciudad del reino del Valencia, como enclave estratégico, militar, de comunicación y frontera entre los reinos de Aragón y Castilla.

Después de la conquista, la población morisca fue expulsada del recinto amurallado, y distribuida extramuros en la zona rural del entorno. La ciudad fue progresivamente repoblada por la nueva población cristiana de diversa procedencia, lo que requirió una nueva organización del territorio y la construcción de nuevas infraestructuras, acorde a las necesidades y al gusto de la nueva población y cultura cristiana. Instaurándose dentro de la ciudad distintas demarcaciones territoriales, que servían a fines políticos y fiscales, a las que en el periodo inicial se asignaron instituciones eclesiásticas de ámbito local, como las parroquias de San Pedro, Santa María y Santa Tecla, y las comunidades monásticas de mercedarios, trinitarios, dominicos y franciscanos.<sup>5</sup>

Dentro de los acontecimientos más destacados que afectaron al devenir de la ciudad de Xàtiva, como epidemias, conflictos jurisdiccionales y bélicos, se destacan dos episodios bélicos del periodo moderno y contemporáneo más representativos que afectan directamente al devenir del patrimonio retablistico.

## 1.1. La Guerra de Sucesión a la Corona de España (1701-1714)

La Guerra de Sucesión Española fue un conflicto internacional, iniciado en 1701 y que se prolongó hasta 1714, ocasionado por la muerte del rey Carlos II de España sin heredero

---

<sup>3</sup>Para el mejor conocimiento de la historia de Xàtiva desde sus orígenes prehistóricos hasta la edad media, véanse los capítulos, [Cap. 2] *Los primeros pobladores de la Costera*, [Cap. 3] *De la Saitabi Ibérica a la Saetabis Romana*, y [Cap. 4] *Historia de Xàtiva, edad antigua*, en: HERMOSILLA PLA, Jorge (dir./coor.), *Historia de Xàtiva*, t.1, Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006.

<sup>4</sup>PONS ALÓS, Vicent (coor.); CRUELLES GÓMEZ, José MARÍA (coor.), «Xàtiva en la Edad Media», en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir./coor.), *Historia de Xàtiva*, t.1, Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, p. 195-270.; p. 199-200.

<sup>5</sup>Para más información sobre las instituciones eclesiásticas tras la conquista de la ciudad de Xàtiva, véase: *Ibid.*, p. 222-227.

Y sobre las comunidades religiosas en la ciudad, véase: VENTURA CONEJERO, Agustí, *La catedralitat de Xàtiva: l'església xativina dels segles XVI, XVII i XVIII*[Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2012.

directo. Esto plantearía una complicada cuestión sucesoria que se convirtió en una guerra civil en la península, que enfrentó a partidarios de los dos bandos que se habían formado en apoyo de los dos contendientes al trono: el bando borbónico, que apoyaba las pretensiones a la corona de España del Duque Felipe de Anjou, y el bando austracista, que apoyaba los derechos sucesorios del Archiduque Carlos, representante de la Casa de Habsburgo.

La cuestión de sucesión planteaba cuantiosas implicaciones políticas, tanto internacionales (que afectaban a la hegemonía de las principales potencias europeas) como nacionales. Estas últimas afectaban al nuevo modelo de Estado, con implicaciones respecto a las reivindicaciones de la Corona de Aragón, con los Fueros de Valencia y leyes propias valencianas y aragonesas, y las reclamaciones derivadas de la primera y segunda Alemania.<sup>6</sup>

En la Corona de Aragón, en concreto en el reino de Valencia, se favorecía a la casa de Habsburgo, monarcas que tradicionalmente gobernaban al mismo tiempo territorios con lenguas, organizaciones institucionales y tradiciones muy distintas entre sí, en lugar de la casa de Borbón, vistos como monarcas centralizados y con una forma de gobernar uniforme, con el consiguiente temor de la pérdida de la identidad valenciana.

En navidad de 1705, el noble setabense Juan Tárrega abrió las puertas de la ciudad de Xàtiva a las tropas del archiduque, auto-proclamado rey Carlos III, con la entrada de los jefes militares, el general Juan Bautista Basset y Nebot, entre otros. Con lo que el partido austracista tomó el control de Xàtiva, ya fuera con el apoyo del pueblo o por el temor que inspiraban las fuerzas del archiduque. El general Basset ordenó el encarcelamiento de los partidarios borbónicos que no habían conseguido escapar y organizó la defensa de la ciudad. Con el fin de asegurar la estructura defensiva de la urbe hizo derribar las casas y conventos extramuros de la ciudad, como el Convento del Carmen en 1706,<sup>7</sup> para evitar que las construcciones extramuros fueran utilizadas como puntos fuertes y de defensa por los asaltantes. La ciudad resistió a los envites de las tropas borbónicas hasta 1707.<sup>8</sup>

El 25 de abril a raíz de la derrota de la batalla de Almansa, en la que *els maulets* (apodo de los partidarios austracistas) perdieron contra *els botiflers* (apodo de los partidarios borbónicos), le siguió la derrota de la ciudad de Xàtiva, que fue tomada definitivamente por el partido borbónico, por las tropas castellanas comandadas por el Marqués de Almodóvar y por las tropas francesas dirigidas por el caballero d'Asfeld.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «El arte en la ciudad a través de la historia», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 13-38.; p. 31.

<sup>7</sup>Para más información sobre la destrucción y reedificación del Convento del Carmen, véase: CASTAÑEDA, Fray Carlos, *Fray Carlos Castañeda y la Guerra de Sucesión en Xàtiva* [Col. Una ullada a la història, Edició Facsímil], Xàtiva, Ulleye, 2007.

<sup>8</sup>PÉREZ GARCÍA, Pablo (coor.), «Xàtiva moderna», en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir./coor.), *Historia de Xàtiva*, t.1, Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, p. 271-352.; p. 330-331.

<sup>9</sup>*Ibid.*

Como castigo ejemplar por la oposición de la ciudad a la causa borbónica, es conocida la orden de incendio de la urbe el 12 de junio de 1707, ejecutada por el comandante d'Asfeld. Evacuada previamente la población, el incendio se realizó de forma selectiva, con la orden de respetar los edificios históricos, los bienes de la nobleza borbónica y los templos religiosos. Sin embargo, la rápida propagación del fuego no se pudo controlar, y destruyó un tercio de la urbe, entre la que se destaca la casa de la ciudad (ayuntamiento) y el incalculable archivo histórico que contenía desde la conquista cristiana.<sup>10</sup>

Como desenlace conocido, se subraya la victoria del bando borbónico en España, instaurándose finalmente en el trono el Duque Felipe de Anjou, iniciador de la dinastía Borbón, con el título de Rey Felipe V. La ciudad, tras su incendio, destierro de la población y confiscación de bienes y haciendas, quedó parcialmente destruida y casi completamente despoblada.<sup>11</sup>

El 21 de noviembre de 1707 el rey autorizó la repoblación de la ciudad que fue extremadamente lenta, con una crisis manufacturera y una economía urbana completamente hundida. No será hasta la tercera década del siglo cuando se haya superado la crisis y la hacienda pública se encuentre saneada de modo aceptable, como lo demuestra la continuación de las obras de construcción de la Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva (*Seu Nova*), interrumpidas por el conflicto.<sup>12</sup>

## 1.2. La Guerra Civil Española (1936-1939)

La Guerra Civil Española fue un conflicto social, político y bélico que se desencadenó con el golpe de estado contra el bando republicano en el mes de julio de 1936. El País Valenciano quedó situado dentro del dominio republicano hasta el final de la contienda. Este hecho repercutiría, entre otros, en el estamento religioso (sus instituciones y personas), visto dentro de la dinámica revolucionaria del periodo como representantes de los intereses de las clases dominantes, y contra el pueblo.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 331-332.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «El arte en la ciudad a través de la historia», *op. cit.*, p. 32.

Dentro del castigo ejemplar de la ciudad por parte del nuevo monarca, también se destaca, la abolición del nombre de Xàtiva rebautizada como Nueva Colonia de San Felipe, mediante un decreto de 1709. Nombre que ostento hasta que el diputado Joaquín Lorenzo Villanueva consiguió la restitución del primitivo nombre, mediante decreto de las Cortes el 26 de septiembre de 1811.

<sup>11</sup>PÉREZ GARCÍA, Pablo (coord.), «Xàtiva moderna», *op. cit.*, p. 332-333.

Véase también: RAMÍREZ ALEDÓN, Germán; BLESÀ DUET, Isaïes, *La destrucció de Xàtiva en 1707 i el govern de la ciutat en l'exili* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2007.

<sup>12</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «El arte en la ciudad a través de la historia», *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>13</sup>Para una visión en profundidad sobre el trascurso de la Guerra Civil en Xàtiva, véase: RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, *República i Guerra Civil a Xàtiva (1931-1939)* [Col. Gramalla] Alzira, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1991, 3 vol.

En el ámbito local de Xàtiva, ya antes del inicio de la guerra, en el mes de marzo de 1936 se producían actos vandálicos y robos contra el estamento religioso. Como el intento de incendio de las puertas de la Iglesia del Convento de la Consolación y el asalto y robo en la Ermita del Puig, donde se sustrajeron cuatro lienzos pictóricos y el ajuar de joyas y ropa de la escultura de la Virgen del Puig.<sup>14</sup>

La noticia del golpe de estado contra la República alcanzó a Xàtiva la tarde del 18 de julio, y supuso el inicio de la revolución. Durante el inicio de este periodo, en los primeros meses el Estado republicano y el poder local será incapaz de controlar y gestionar la complicada situación, y será desplazado por el poder revolucionario de los partidos y sindicatos. En el mes de julio y agosto la furia revolucionaria se descargó contra la institución jerárquica de la Iglesia, con la intención inicial de destruir los inmuebles (Iglesias, Ermitas, Calvarios, Monasterios, Conventos, etc.) y bienes de este estamento (retablos, cuadros, esculturas, objetos de orfebrería, vestimenta litúrgica, etc.), que constituían una gran parte del patrimonio histórico-artístico de la ciudad de Xàtiva.<sup>15</sup>

El papel desempeñado por el Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes, *L'Almodí* de Xàtiva, creado en 1919, fue decisivo para el salvamento del patrimonio de la ciudad y de los municipios circundantes. Destituido el primer conservador del museo, José Carchano Requena, por motivos políticos, la decisiva y rápida actuación de Carlos Sarthou Carreres, conocido como uno de los grandes salvadores del arte setabense, así como de otras figuras como el propio Carchano (y de muchos otros cuyas actuaciones no han sido estudiadas en profundidad) fue imprescindible para salvar la mayor parte del patrimonio mueble. Nada más iniciarse los incendios y saqueos en la ciudad, comenzaron a trasladarse todos aquellos objetos que se pudieron rescatar al Museo de *L'Almodí*.<sup>16</sup>

“En aquellos días (fin de julio) no cesaban los incendios de imágenes, cuadros y objetos religiosos de San Pedro, San Francisco y otros templos, y si de momento respetaron los retablos góticos por las dificultades de apearlos, era seguro que al destrozarse los altares perecerían en fecha próxima. Eclipsadas las autoridades civiles, militares, judiciales y eclesiásticas y dueños los incendiarios de la situación, otra vez hube de

---

**14**RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capitol 7: 7. L'Església Xativina i la revolució», en *República i Guerra civil a Xàtiva (1931-1939)*, t. 2: *Volum II* [Col. Gramalla], Alzira, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1991, p. 195-240.; p. 204.

RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capitol 8: 8. El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», en *República i Guerra civil a Xàtiva (1931-1939)*, t. 2: *Volum II* [Col. Gramalla], Alzira, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1991, p. 241-330.; p. 241.

**15**ÁLVAREZ RUBIO, Amparo (coord.), «Historia Contemporánea de Xàtiva», en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir./coord.), *Historia de Xàtiva*, t.1, Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, p. 353-418.; p. 406-407.

RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capitol 8: 8. El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», *op. cit.*, p. 246-248.

**16**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La creación del Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes. Historia y Evolución», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 95-109.; p. 97.

acudir, solo, al Comité, en súplica de un permiso especial para desmontarlos y trasladarlos a lugar seguro. Y obtenida la autorización, no sin regateos, el día 7 de agosto, me la dejaron en suspenso por la protesta que había motivado el salvamento del Cristo del Carmen y de la Dolorosa *dels escalóns*, y por entender peligroso el trasiego callejero de retablos en aquellos días de intensa agitación antirreligiosa. Y cada día, cada semana que transcurría, mi temor aumentaba por los retablos góticos que estaban en inminente peligro. Al fin me decidí a su incautación y salvamento por mi cuenta y riesgo, valiéndome del carpintero Monllor y de Vicente Grau García. El trabajo resulto laborioso, especialmente en cuanto al retablo mayor de los tres en San Pedro por sus grandes proporciones y sólida armadura. Y plugo a Dios saliéndome igualmente en bien, es esta segunda andanza terminada a principios de septiembre, cuando una semana después se consumó el destrozo interior de todos los templos de la ciudad, incluso los que tenían los retablos góticos, que hubieran sucumbido con toda seguridad si nos descuidamos. Lo que no quiso el Comité fue cooperar más que con su permisión al salvamento del arte cristiano; y por eso al negarme dicho Comité sus auxilios pecuniarios, tuve que buscar, por mi cuenta, obreros para apeaar los retablos, trasladarlos y montarlos en lugar seguro, [...]”<sup>17</sup>

Para intentar salvaguardar el patrimonio local, Sarthou subió a la Ermita de San Félix de Girona, diacono, y San Feliz de Lyon, presbítero, de Xàtiva,<sup>18</sup> gran parte del patrimonio pictórico mueble (retablos, tablas) de los templos de la ciudad y del Museo de *L'Almodí*, llegando albergar la ermita unas doscientas escenas de los siglos XV y XVI. Para evitar cualquier intento de incendio y destrucción de la ermita, fue convertida a finales de 1936 en el *Museo de pinturas primitivas valencianas*, perdiendo de este modo su carácter sacro y convirtiéndose en anexo del museo municipal. La motivación de Sarthou en la conversión de la ermita, reformulándola como museo, radicaba en el cambio de percepción, valoración y comprensión, tanto del edificio del siglo XIII, como del tesoro artístico pictórico que albergaba en el interior, pasando de ser objetos litúrgicos y de devoción, a ser objetos meramente histórico-artísticos.<sup>19</sup> Dentro de esta reformulación de la ermita como museo, se alteró la colocación de las obras que contenía en sus altares, a fin de poder albergar de forma adecuada todas las tablas y retablos trasladados de otras iglesias. En varias fotografías realizadas por el propio Sarthou durante la guerra se puede observar esta nueva ubicación de las piezas en la ermita.

---

<sup>17</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», en *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939, p. 18-24,; p. 20-22.

<sup>18</sup>La Ermita de San Félix de Xàtiva fue declarada monumento del tesoro artístico nacional por Real Orden el 4 de diciembre de 1930, por decisión del Ministerio de Institución Pública de Alfonso XIII, convirtiéndose en el primer monumento nacional de Xàtiva.

<sup>19</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», *op. cit.*, p. 22-24.

No se tiene la completa seguridad de todas las obras de la ciudad y su procedencia, que llegó a albergar la ermita en este periodo. Las obras que eran propias, así como otras que se conservaban en la ermita antes de la Guerra Civil, eran el *Retablo Mayor de San Félix de Girona, diacono, y San Felix de Lyon, presbítero*, el *Retablo de la Virgen de la Leche* de Valentí Montoliu,<sup>20</sup> el *Retablo de San Juan Bautista y San Juan Evangelista*,<sup>21</sup> la *Tabla Santa María Magdalena* y la *Tabla recortada de Cristo Crucificado*. Trasladas de la Iglesia Colegial de Santa María (*Seu Nova*), eran el *Retablo de San Miguel arcángel y Santa María Magdalena*.

Quizá de la *Seu Nova* también se pudo trasladar el *Retablo de Santa Ana* de Reixach, si bien, en las publicaciones de Sarthou solo indica su traslado al Museo de *L'Almodí*. Hay que incidir que, en una fotografía del interior del museo municipal durante el periodo, se observa la mazonería de este retablo, sin estar seguros de la ubicación de las tablas pictóricas del mismo. No obstante, en un esquema realizado por el autor de cómo estaban situadas las obras en la ermita durante el conflicto, en la tercera capilla del lado del evangelio indica la ubicación de un supuesto retablo con el calificativo de políptico, que es la forma general como se referenciaba al *Retablo de Santa Ana* de Reixach, del que solo se conservaban cinco escenas del total del conjunto.

Trasladadas de la Iglesia del Convento de San Francisco, eran el *Retablo de los Martí-Crespi*<sup>22</sup> y las *Tablas Santa Elena, emperatriz, y San Sebastián*. De la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo se trasladaron el *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*, el *Retablo de Guerau de Castellvert*<sup>23</sup> y el *Retablo de los Dolores de la Virgen*.<sup>24</sup> Del Museo de *L'Almodí*, el *Retablo del Salvador o de la Transfiguración*; de la Ermita de San José y Santa Barbará, las *Tablas Santos Desposorios, Huida a Egipto, Oración en el huerto, Flagelación de Cristo, Flagelación de Santa Bárbara, Martirio de Santa Bárbara* y, supuestamente, también la *Tabla de la Visitación*, si bien, no se tiene la completa seguridad de su situación durante el periodo.<sup>25</sup> Probablemente también en la ermita se conservó la *Tabla Virgen de la Consolación*, procedente del Convento de la Consolidación o Convento del *Portal Fosc*,<sup>26</sup> así como otras obras que el autor no se detiene a enumerar, quizá por su menor calidad.<sup>27</sup>

---

**20**Obra también titulada erróneamente en la historiografía de principios del siglo XX como *Retablo de los Apóstoles Santiago el Mayor y Santiago el Menor*.

**21**Obra también titulada erróneamente en la historiografía de principios del siglo XX como *Retablo de Santa Úrsula, o Retablo del Quo Vadis*, por una alteración iconográfica de la tabla titular.

**22**Obra también titulada en la historiografía de principios del siglo XX como *Retablo del Ecce Homo*, por una alteración iconográfica de la tabla o escultura titular.

**23**Obra también titulada en la historiografía de principios del siglo XX como *Retablo del San Vicente*, por una alteración iconográfica de la tabla o escultura titular.

**24**Obra también titulada en la historiografía de principios del siglo XX como *Retablo del Corazón de Jesús*, por una alteración iconográfica de la tabla.

**25**Sobre las obras que contuvo la Ermita de San Félix convertida en el *Museo de pinturas primitivas valencianas*, véase: CAMARASA MATEU, Josep, «Sant Feliu, Museu de Primitius: (Les conseqüències de la Guerra Civil Espanyola)», en FERROVIÀRIA, Falla (pro./coor.), *Falla Ferroviària, 2000*, Xàtiva, Falla Ferroviària (ed.), 2000, p. 40-43.

CAMARASA MATEU, Josep, «Museu de Primitius de Sant Feliu: (Ubicació actual de les taules i retaules)», en MARIA ESTEBÁN, Rosa (dir.), *Xàtiva, fira d'agost* [del 15 al 20, 2003, Festa d'Interés Turístic Nacional, Des de 1250 per privilegi de Jaume I], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Fira i Festes (ed.), 2003, p. 91-104.

**26**SARTHOU CARRERES, Carlos, «IV. Declaración de Monumento Nacional» en *San Félix, cuna de la religión cristiana en levante*, 2ª ed. Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1979, p. 41-48.; p. 45.

**27**CAMARASA MATEU, Josep, «Museu de Primitius de Sant Feliu: (Ubicació actual de les taules i retaules)», *op. cit.*, p. 93-94.

No obstante, a pesar de las precauciones tomadas sobre el patrimonio que albergaba la ermita, y al producirse el asalto y saqueo de la vecina Ermita de San José y Santa Barbará, le llegó el turno a la Ermita de San Félix, a la que unos incendiarios intentaron prenderle fuego. Por fortuna, los incendiarios fueron interceptados y se consiguió disuadirlos de su empeño.<sup>28</sup>

Sobre el proceso del salvamento del arte comarcal en este periodo se hacen referencia a las publicaciones de Sarthou,<sup>29</sup> quien lo desglosa en tres periodos. La primera etapa consistente en el semestre de 1936 con un salvamento de ámbito local por cuenta propia. La segunda etapa abarca el bienio 1937-38, en el que se constituye el Consejo Municipal de la ciudad que cede al Estado el patrimonio artístico de la misma con las condiciones de no sacar ninguna obra de la ciudad y de crear un Museo Nacional de Bellas Artes. Debido a esta causa, se desplazó a Xàtiva para la inspección de los fondos a José Renau, Director General de Bellas Artes, acompañado por la Junta Central del Tesoro Artístico. Estos consideraron la necesidad de formar una Junta Delegada de Incautación y Custodia del Tesoro Artístico, presidida por Manuel Salazar (Consejero Municipal de Cultura) y por los vocales Carles Sarthou, Héctor Maravall y José Chocomeli. Esta Junta estaría encargada del salvamento, traslado y custodia de las obras de arte de la extensa área del territorio de la demarcación de la localidad en el Museo de *L'Almodí* de Xàtiva, al ser el único de la zona: se trasladaron obras procedentes de Montesa, Font de la Figuera, Bocairet, Ontinyent, Albaida, Enguera, Llutxent, Benigánim, Algemesí, Aiello de Malferit, Torreta de Canals, Vallada, Énova, Castelló de la Ribera, Banyeres, Alcoi, entre otras localidades.<sup>30</sup>

Cerca del final de la guerra, los delegados del Tesoro Artístico exigieron en reiteradas ocasiones la evacuación de los retablos y tablas del templo para guardarlos en un lugar más seguro. Ante el desconocimiento de lo que acaecería a las obras si salían de la ciudad, Sarthou optó por emparedar los retablos, tablas, esculturas y otros objetos, detrás de un muro de un metro de grosor, levantado entre los contrafuertes de la ermita.<sup>31</sup>

---

**28**RAMÍREZ RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capítol 8: 8. El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», *op. cit.*, p. 269.

SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», *op. cit.*, p. 22-24.

**29**SARTHOU CARRERES, Carlos, *Contra las Casas de Dios* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Xàtiva, Mateu, antigua Imprenta Bellver, 1939.

SARTHOU CARRERES, Carlos, *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939.

SARTHOU CARRERES, Carlos, *Efemerides Jativenses* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Xàtiva, Mateu, antigua Imprenta Bellver, 1939.

SARTHOU CARRERES, Carlos, *El martirio del arte cristiano en 1936* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939.

SARTHOU CARRERES, Carlos, *El Trienio Marxista en Játiva (aparte del Almanaque de Las Provincias en 1940)* [manuscrito sin publicar], 1940.

**30**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La creación del Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes. Historia y Evolución», *op. cit.*, p. 97.

Para una resumida visión de las obras trasladadas de la comarca al Museo de de *L'Almodí* Xàtiva durante este periodo, véase: SARTHOU CARRERES, Carlos, *Salvemos el Arte* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos para la historia de Játiva], Xàtiva, Mateu, antigua Imprenta Bellver, 1939.

**31**RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capítol 8: 8. El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», *op. cit.*, p. 269-273.



La tercera etapa abarca el primer trimestre del año 1939, con la devolución del patrimonio custodiado en el Museo de Xàtiva. Una vez terminada la guerra, el gobierno franquista incautó para el Estado los dos edificios del Museo Municipal (Museo de *L'Almodí* y su anexo la Ermita de San Félix) y su contenido. Se dejó al mando a José Chocomeli Galán (nombrado Agente del Servicio de Recuperación Artística, Gestor del Museo y Conservador de San Félix), quien se encargó de los trámites y gestiones necesarias para la devolución de las obras custodiadas en el museo y anexo durante la guerra a sus respectivos propietarios.<sup>32</sup>

En el periodo de posguerra se procedió a la normalización, restitución y reconstrucción de lo devastado en el conflicto, cuyas consecuencias en el patrimonio histórico-artístico, en general y no solo religioso, fueron catastróficas, las cuales han tenido repercusiones hasta la actualidad.<sup>33</sup>

En el presente, parte de las obras artísticas conservadas de Xàtiva se mantienen dentro del ámbito religioso, en el Archivo Municipal, en el Ayuntamiento, y en las colecciones museográficas de la ciudad. Estas últimas, divididas entre el ámbito municipal, que corresponde al museo municipal desdoblado en dos edificios: el antiguo museo, actual Museo de Arqueología *L'Almodí* de Xàtiva (que en el presente alberga un pequeña parte de la colección permanente de arqueología) y el nuevo museo, Museo de Bellas Artes *Casa de L'ensenyança* de Xàtiva (que alberga gran parte la colección permanente, que comprende los fondos que abarcan desde la edad media hasta el periodo contemporáneo). En el ámbito eclesiástico también hay que señalar la colección museográfica de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, en la que se muestran parte de los fondos permanentes en diferentes espacios del templo.

---

SARTHOU CARRERES, Carlos, «Los tesoros artísticos en Játiva después de 1936», en *Salvemos el Arte* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos para la historia de Játiva], Xàtiva, Mateu, Játiva, Antigua imprenta Bellver, 1939, p. 1-11.; p. 7-8.

**32**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La creación del Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes. Historia y Evolución», *op. cit.*, p. 99.

**33**PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio, «4. Epílogo: La reconstrucción de lo irreparable (1939-1965)», en *Thesaurus Collegiatae: Historia y avatares del patrimonio artístico de la Seu de Xàtiva*, [Col. Dignitatem Collegiatae 7], Xàtiva, Ed. Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Aula de Cultura Beato Gonzalo Viñes, 2014, p. 289-315.



# **CAPÍTULO 2**

## **EL RETABLO PICTÓRICO**



# 2. EL RETABLO PICTÓRICO

## 2.1 Definición

El nombre genérico de *retablo* enfocado desde el ámbito de la religión católica, deriva etimológicamente de latín. Según algunos autores, de la palabra *retotabulum*: formada por *retro* (detrás) y *tabula* (mesa).<sup>34</sup> Otros autores sugieren que el término proviene de *retaulus*: formada por *retro* (atrás o detrás) y *tabŭla* (tabla).<sup>35</sup>

Una definición más desarrollada se encuentra en el producto surgido en CD-ROM denominado *Retablo: Terminología Básica Ilustrada*, que acompaña a la monografía *Taller sobre metodología para la conservación de los retablos de madera policromada* y a la separata *Documentos de Retablos 2002*. Surgidos a partir de las reflexiones y conclusiones del Seminario Internacional *Taller sobre Metodología para la Conservación de los Retablos de madera policromada*, realizado en mayo de 2002 en Sevilla, organizado por Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y el Getty Conservation Institute.

“La palabra retablo procede del latín *retaulus* formado por *retro* (detrás) y *tabula* (tabla).

Su origen lo debemos buscar en la antigua costumbre litúrgica de colocar para su adoración reliquias o imágenes de santos en el altar.

Su forma ha variado durante los diferentes periodos históricos, pasando desde una serie de tablas con pinturas en el Gótico hasta llegar a las grandes maquinarias lígneas del Barroco.

De igual forma sucede con los materiales empleados en su construcción; comúnmente, se ha utilizado madera, aunque también son numerosos los construidos en piedra, alabastro, mármol o revestidos de metal.

Tanto la decoración como los elementos arquitectónicos que ostentan los retablos, se ajustan siempre a los modelos impuestos por el estilo dominante de la época en la que fueron realizados.

En su forma, más elaborada, el retablo es una compleja estructura en la que se conjugan la arquitectura y las expresiones de las artes decorativas.

---

<sup>34</sup>BERG SOBRÉ, Judith, *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

<sup>35</sup>«Retablo», en *Diccionario de la Academia Española* [en línea], Real Academia Española (R.A.E.), 23.ª ed., Madrid, 2014 [consulta: 2017-03-15]. Disponible en <<http://dle.rae.es/?id=WFlAxIK>>

El retablo también se define por su función, su localización, su estilo y su arquitectura, lo que implica considerar en su descripción la [morfología, materiales, técnicas y sistema constructivos].”<sup>36</sup>

Este trabajo de investigación está enfocado en la pintura sobre tabla, por lo que dentro del área de la retablística se centrará en los denominados *retablos pictóricos sobre tabla*.

El retablo pictórico se podría definir de forma sencilla como un mueble litúrgico empleado en la religión cristiana y situado comúnmente encima de un altar, en el que se plasma la doctrina cristiana para servir como instrumento de enseñanza y para conmover a la devoción de los fieles. Por medio de un ciclo de imágenes con representaciones de la historia sagrada, con los principales acontecimientos, misterios y episodios del cristianismo, en compartimentos, mayoritariamente pictóricos, que siguen los modelos de una iconografía predeterminada, montados en una estructura ornamentada. La manera de plasmar las imágenes, elementos decorativos, la forma de la estructura, y el esquema del ciclo narrativo corresponderán a las normas impuestas por el estilo artístico del periodo en que se realice, o al momento de evolución del mismo en que se encuentre.

Esta definición acotaría a gran parte de los retablos desde el siglo XIV hasta el XVIII, que correspondería a los estilos románicos, gótico, renacentista y barroco.

## 2.2 Funciones de los retablos

El retablo ha tenido diversas funciones. En el inicio de su aparición en el entorno religioso tuvo una clara función litúrgica, como un mueble que se diferenciaba del resto del ajuar litúrgico, que servía de instrumento didáctico para transmitir el mensaje religioso a los fieles. El retablo corresponde por tanto a una herramienta pedagógica (educativa, instructiva, de enseñanza) e ilustrativa, que sirve para comunicar el dogma católico a la población mayoritariamente analfabeta. El desarrollo de imágenes que contiene, con la puesta en escena de la historia sagrada o de las vidas de los santos (contenido iconográfico), se convierten en el principal medio tangible, palpable, de fácil lectura y asimilación, para provocar la estimulación religiosa, es decir, para conmover e incitar a la devoción y a la piedad. Se podría comparar la función del retablo con la de un cómic, una nueva práctica comunicativa visual compuesta por un conjunto de imágenes que narran partes o fragmentos de una historia de forma asequible a los fieles. Para favorecer la transmisión del mensaje y de la devoción, el retablo se colocará en

---

<sup>36</sup>«Retablo», en *Retablo: Terminología Básica Ilustrada* [Recurso electrónico- CD-ROM], Los Ángeles; Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Getty Conservation Institute, 200-?. Disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/index2.php?id=1>>

el lugar más privilegiado e importante del templo: detrás o encima de la mesa de altar, donde se realiza la ceremonia litúrgica, correspondiendo al punto más sagrado y místico del entorno religioso.

El retablo también tendrá una función mucho más litúrgica de enaltecimiento de las reliquias de los santos y de la sagrada forma, en el que se exhibirán tanto sus ingredientes como la propia forma que se guardará en el sagrario, tabernáculo u ostensorio.

Ricardo González reflexiona sobre el origen y función del retablo:

“[...] el origen de los retablos se presenta como la manifestación visual de un proceso más general de exposición de relatos, signos y temas cristianos basado en la adecuación a sus propios fines de los principios de la oratoria antigua y dando prioridad a los aspectos evocativos, narrativos, simbólicos y ornamentales sobre la prueba causal-probabilística.”<sup>37</sup>

Dejando de lado la función primaria religiosa del retablo, también será de gran importancia la función política y social. El retablo se establece como un referente de la sociedad urbana: es un signo de ostentación del poder para producir un impacto plástico e espiritual en el espectador, de reafirmación del estatus alcanzado por la entidad o el comitente, de buen gusto, de refinamiento cultural, de prestigio, de la identificación individual de una obra como propia, de la creciente idea de asegurar la pervivencia del recuerdo de la entidad o comitente en la memoria colectiva mediante la realización de obras de gran impacto y otras tantas consideraciones que pueden llegar a prevalecer sobre la expresión de piedad que a priori representaba.

El retablo se constituirá como una compleja obra en la que cada una de sus características, tanto las materiales (metales preciosos, pigmentos costosos, etc.), como las iconográficas (la representación de personajes y santos específicos, escenas de los martirios y sufrimientos de los santos para conmovir a la devoción, etc.), estarán establecidas con un propósito definido para transmitir un mensaje asequible para la mayoría de los espectadores. Desgraciadamente, muchos de estos significados se han ido deformando paulatinamente a lo largo del tiempo con cada alteración del retablo, sin que en el presente se puedan comprender bien en todas sus dimensiones.<sup>38</sup>

---

**37**GONZÁLEZ, Ricardo, «Los retablos barrocos y la retórica cristiana», en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Universidad Pablo de Olavide* [Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001], Sevilla, Universidad Pablo de Olavide (ed.), 2001, p. 570-587;: p. 575. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/45f.pdf>>

Véase también: PALOMERO PARAMO, Jesús M., «Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento», *Imafronte* [Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia], 1987-88-89, nº 3-4-5, p. 51-84,: p. 52-55. Texto disponible [en línea], [consulta 2016-04-12], en: <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/40571/39021>>

**38**Sobre estas connotaciones, véase: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, «Capítulo XIX. La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Libro de estudios*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 375-407.

## 2.3 Evolución histórica

Dada la compleja y amplia historia de la retabística europea, sólo se aportará una visión muy resumida de los aspectos más importantes que van a identificar los retablos en cada periodo histórico.

### 2.3.1 Antecedentes

La aparición del retablo debe situarse en una época tardía dentro de la evolución de la religión cristiana, concretamente en la rama del catolicismo con la aceptación y enaltecimiento de las representaciones plásticas. La aparición del retablo como mueble litúrgico puede deberse a una evolución de los relicarios decorados que se colocaban sobre la mesa de altar, así como en las pinturas murales con escenas narrativas que durante el románico se desarrollan por todo el presbiterio, cuya estructura compositiva de compartimentos y forma también guarda gran semejanza con el retablo. No obstante, donde mayor consenso existe entre los investigadores y más se enraíza el retablo en sus inicios es con el *frontal* de altar,<sup>39</sup> que se desarrolla durante la Edad Media en el periodo del estilo románico (finales del s. X hasta el siglo XIII).

El frontal se sitúa en la posición delantera, para cubrir el frente y laterales, considerado un revestimiento y por tanto un elemento que forma parte del altar. Sin embargo, esta ubicación provocaba que durante el oficio litúrgico, periodo en que el sacerdote oficiaba de espaldas a los fieles, tapara la vista del frontal durante la ceremonia, por lo que en este momento entorpecía la función comunicativa. Al contrario que sucedía con el frontal, la posición más elevada del retablo permitía que destacara sobre el resto del ajuar litúrgico, y fuera más fácilmente visible por los fieles incluso durante la ceremonia litúrgica, lo que facilitaba y aumentaba su función comunicativa.<sup>40</sup>

La aparición y evolución del retablo como mueble litúrgico está relacionado con los cambios en la ceremonia, así como por la evolución de los sistemas constructivos de la arquitectura religiosa entre el románico y gótico.

---

Para más información, véase: MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València (PUV), 2008.

<sup>39</sup>COMPANY, Ximo, «La retabística en el área valenciana, Gótico y Renacimiento, siglos XIV, XV y XVI», en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [actas del congreso celebrado en 2004/11/16-2004/11/19, Valencia, Universitat de València] [Recurso electrónico- CD-ROM], Madrid, Grupo Español del IIC (IPH), D. L., 2006, p. 1-16.; p. 2. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/XCompany.pdf>>

<sup>40</sup>MELERO MONEO, María Luisa, «4. Los talleres de la pintura lineal sobre tabla y su fijación», en *La pintura sobre tabla del gótico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el Reino de Mallorca y los condados catalanes* [Col. Memoria artium, 3], Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions; Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona; Universitat de Girona, Servei de Publicacions; Edicions de la Universitat de Lleida; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 39-58.; p. 55.



En la religión cristiana el altar se convertirá en uno de los elementos principales en el que se realiza toda la ceremonia litúrgica, y será el símbolo de la presencia mística de Jesucristo (noción de sacrificio y víctima, así como de la Santa Cena con el ritual de la eucaristía), y por consiguiente un elemento sagrado. Este simbolismo se ampliará con el culto a los mártires y la tradición de venerar las reliquias que convertirán el altar en un sepulcro de los mismos.

Las normas relacionadas con las características del retablo, al ser su aparición más tardía y al ser más bien un complemento o telón de fondo de la propia liturgia, no han estado sometido a unas pautas de control tan estrictas como otros elementos del templo. Esto ha permitido una mayor flexibilidad en su desarrollo, así como numerosas variables y tipologías. Si bien, esta dispensa no estaba exenta de críticas y censuras a algunos retablos, al considerarlos inadecuados o indecorosos en su periodo de realización o en posteriores.

Durante el periodo románico, la construcción del templo ubicaba el presbiterio en el lado este, encarado a la salida del sol como disponía la tradición y la liturgia. El altar mayor estaba situado de forma exenta en el centro del mismo, donde los sacerdotes podían situarse alrededor conmemorando de esta manera el banquete de la Última Cena, y así el coro se solía situaba detrás del altar, en el muro de la cabecera.

Al constituir el altar el principal elemento de la liturgia y símbolo de Cristo, y por tanto un elemento sagrado de veneración, se le dedicará una especial atención y se intentó dotarlo de mayor riqueza. Por este motivo se ennoblecerá con diversos tipos de decoraciones, entre las que se destacan los elementos a modo de revestimiento que lo cubrirán, que realzarán su importancia jerárquica en el templo, con una clara función litúrgica y de adoctrinamiento. Elementos, que por su ubicación, se denominarán *frontal de altar* (o *antipendio*)<sup>41</sup> y *laterales de altar*. Hay que tener en cuenta que las características constructivas y técnicas de los frontales sentarán las bases que darán origen y sobre las que se desarrollara el retablo como mueble litúrgico. No obstante, no se puede considerar el retablo como una evolución del frontal, sino más bien como un derivado.

Como se ha mencionado, el retablo se considera también un complemento o telón de fondo de la liturgia, y esta función durante el periodo románico lo realizará la pintura mural. Hay que recordar que la técnica constructiva en este periodo favorecía los contundentes muros con escasas oberturas y con grandes superficies planas y lisas para sostener la pesada cubierta, en los que se desarrollaban amplios conjuntos de pintura mural, tanto decorativa como ciclos narrativos, que podrán llegar a cubrir todo el interior del templo, desde el suelo hasta la bóveda,

---

<sup>41</sup>ANTIPENDIO. (Del. lat. *ante*, delante, y *pendere*, colgar.) m. Velo o tapiz de tela preciosa que tapaba los soportes y la parte delantera del altar entre la mesa y el suelo. ▪ 2.FRONTAL, para cubrir la parte delantera del altar." En: «Antipendio», en *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.ª ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1990, vol. 2, p. 226.

entre los que se destacan los realizados en el presbiterio. Por lo que el arte plástico por excelencia en el periodo románico será la pintura mural.<sup>42</sup>

La evolución entre el periodo románico y gótico propició un cambio litúrgico: el altar se fue desplazando hacia el muro de cerramiento del fondo del presbiterio y el coro finalmente se terminó trasladando, dependiendo de las dimensiones del templo (se ubicó en la nave central delante del presbiterio o en los pies del templo). Esto facilitó que se colocaran encima del altar, en la parte más alejada de la superficie de la mesa de los fieles, elementos móviles con imágenes piadosas que terminarían apoyándose en el muro. Estos elementos darían paso a la colocación de los primeros retablos muebles como tales, cuya estructura en sus inicios será rectangular, muy similar a la del frontal de altar. También hay que vincular la aparición del retablo mueble con la evolución de los sistemas constructivos de la arquitectura, concretamente con el desarrollo del arco apuntado con la bóveda ojival y del arbotante en el periodo gótico (principios del siglo XIII hasta los siglos XV y XVI), que permitirán la apertura de grandes ventanales y que reducirán drásticamente la superficie de muro en el que realizar los grandes conjuntos de pintura mural.<sup>43</sup>

Con el desarrollo del retablo, tenderán a aumentar sus dimensiones para permitir plasmar pictóricamente una iconografía cada vez más extensa según las necesidades litúrgicas. Esta evolución del retablo desbancará el sentido narrativo doctrinal del frontal, elemento que se volverá a partir del siglo XIV más simbólico y decorativo.

### 2.3.2 Retablo gótico

Sólo se puede teorizar que los primeros retablos muebles que se realizaron tendrían el mismo diseño y características que los frontales, es decir, serían de forma rectangular apaisada y probablemente con la misma anchura que la superficie del altar en la primera etapa, sólo que se colocarían encima y no en la parte delantera del altar. Este primitivo retablo constituido por un único panel de madera enmarcado, con la evolución del mueble se constituirá como el elemento central del posterior retablo en su completo desarrollo, correspondiendo al denominado cuerpo central. Del mismo modo, el esquema de compartimentación del frontal, con la división en compartimentos verticales y horizontales, conformaran las calles y los distintos pisos o niveles del cuerpo central del retablo.

Esta primitiva estructura del retablo experimentará una gran evolución a través de los años y se irá volviendo muchísimo más compleja a medida que se añaden nuevos elementos y

---

<sup>42</sup>Para una rápida visión del periodo románico, véase: MILICUA, José (dir.), *Historia Universal del Arte*, t. 4: *La Edad Media Románica/Gótica*, 14.ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1999, vol. 4.

<sup>43</sup>Para una rápida visión del periodo gótico, véase: *Ibid.*

surjan nuevos complementos y ornamentaciones que tendrán una denominación diferente dependiendo de la zona. En el caso de España, el retablo se consolidará como un poderoso género artístico propio, que contará con innumerables artistas especializados en las distintas etapas necesarias para su diseño y elaboración.

El estilo gótico se inicia en Francia a mediados del siglo XII, y es desarrollado por la Europa cristiana hasta principios o mediados del siglo XVI, dependiendo del país. La evolución del estilo se suele dividir de forma general en varias etapas. La primera, en la que el estilo gótico aun es muy robusto enraizado con el anterior románico; una segunda, denominada *periodo clásico*, en la que el estilo adquiere todas sus características propias perfectamente definidas (desde mediados del s. XII hasta el s. XIII); una tercera, en la que alcanza un gran estilismo y empieza a una mayor complicación decorativa (s. XIV); y la cuarta etapa, en la que el estilo ya denota su decadencia y empieza a aumentar su ornamentación, denominado *gótico tardío*, *gótico final* o *tardogótico* (s. XV hasta el s. XVI, dependiendo del país).

Los temas representados habitualmente correspondían a temas hagiográficos, evangélicos o eucarísticos. Sin embargo, en el periodo gótico empezarán a generalizarse notablemente los temas de la vida de los santos, que seguirán de forma común la narración popularizada por *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine de mediados del siglo XIII. El esquema compartimentado que tradicionalmente había dividido la superficie pictórica de forma simétrica, desplegará otras variables asimétricas, con divisiones aleatorias que no compartimentaban el espacio según un orden, sino según la iconografía a desarrollar. En este periodo también se empieza a normalizar un esquema del desarrollo iconográfico del retablo, es decir, del cuerpo central, en el que se empezará a situar un nuevo compartimento coronando la calle central, encima de la escena titular, donde se plasmará el pasaje de la Crucifixión. Esta es una característica que se volverá tradicional entre los retablos del siglo XIV al XVIII. Del mismo modo también se colocarán escenas encima de las calles laterales, en las que se plasmarán ángeles turiferarios, que desembocaran usualmente en ángeles tenantes, así como una representación de la Salutación Evangélica.<sup>44</sup> Estas características y elementos se desplazarán durante el gótico a la zona superior de encima de la chambrana de las escenas cimera de las calles laterales cuando el retablo esté completamente consolidado.

La forma rectangular apaisada del retablo pronto se superará con un crecimiento vertical. Y por las influencias italianas, se empezarán a realizar también retablos con una terminación superior triangular a modo de frontón o tejado a dos vertientes. El continuo crecimiento de la superficie del retablo provocó, por razones prácticas, que la estructura de su construcción se realizara en varios paneles verticales de madera, que englobaran y delimitaran en cada uno las distintas calles del conjunto.

---

<sup>44</sup>La Salutación Evangélica, es una de las denominación del pasaje de La anunciación a la Virgen María.

También se constituirán de un modo u otro los primeros elementos estructurales que articulen la superficie pictórica del retablo, que se irán desarrollando y empezarán a imitar en relieves de mazonería los elementos arquitectónicos del gótico (molduras, columnillas entorchadas, arcos apuntados, etc.). Poco a poco también se empezarán a articular con sencillas molduras determinadas escenas del retablo, como la titular o las inferiores, para diferenciar su importancia dentro de la composición, y como desenlace previsible, los niveles o pisos de las calles del retablo también se articularán con elementos arquitectónicos de mazonería (molduras, arcos apuntados, etc.). La evolución de la mazonería del retablo será pareja a la de la arquitectura gótica, por lo que los elementos empleados corresponderán a los de cada etapa de evolución de la propia arquitectura.

La continua evolución del retablo provocará que el diseño de su forma tenga multitud de variables: rematado por la zona superior en una terminación rectangular, escalonada, dentada, semicircular, etc. Dentro de su diseño sólo se destaca la pretensión tradicional de diferenciar la calle o las calles donde se representen las advocaciones titulares, de forma común la *calle central*, ya sea en anchura o altura, destacando de este modo su importancia. Esta característica hará que dentro de las múltiples formas que adoptará el retablo gótico, la más común sea la de "T" invertida, con la calle central de mayor altura que el resto.<sup>45</sup>

En la segunda mitad del siglo XIV, el retablo ya estará completamente consolidado con todos sus elementos integrantes, constituido por tres partes principales: el cuerpo central, guardapolvo (*polsera* en valenciano) y banco (*predela* en italiano, *banc* o *bancal* en valenciano). Esta tipología alcanzará su máximo esplendor en el siglo XV. A pesar de la gran evolución experimentada por el retablo, la obra se seguirá caracterizando por una estructura que utiliza mayoritariamente el plano al modo de la pintura mural o del tapiz, si bien, en este periodo el retablo se adaptaba en proporción y forma al espacio arquitectónico al que está destinado.

Hay que destacar, que la aparición del guardapolvo corresponde a una evolución del marco del frontal románico, como parece corroborarlo la ornamentación que se realiza en los arcaicos guardapolvos conservados. En su primera etapa de desarrollo, el guardapolvo corresponde a una sencilla moldura perimetral que solo engloba el cuerpo central, interrumpida por la zona inferior de este, con una envergadura de pequeño diámetro, colocada volada en forma de artesa. En sus inicios se representarán pinturas meramente decorativas de cenefas o elementos modulares vegetales, geométricos, escudos heráldicos, etc., que derivan directamente de la decoración de los marcos de los frontales. Con el tiempo adquirirá mayor

---

<sup>45</sup>Hay que incidir que cuando en retablo este completamente consolidado, también se realizará el denominado retablo de pala única, es decir, con el cuerpo central constituido con una única gran tabla con una única gran escena pictórica. En la que generalmente se desarrolla una iconografía del Juicio Final, que desembocara en el Retablo de las Almas. Si bien, este tipo de retablos de pala ubica se realizan de forma puntual durante todo el periodo, se empiezan a generalizar entre el siglo XV y XVI.

complejidad decorativa y contendrás escenas pictóricas con un esquema iconográfico preestablecido.



**Fig.2.** *Retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes.*<sup>46</sup>

**Fig.3.** *Retablo de la Epifanía.*

Dentro de la evolución del retablo en el periodo gótico, también se destaca la aparición de los retablos articulados, es decir, aquellos con puertas pintadas en las dos caras y decoradas que cerraban su cuerpo central dando una apariencia de retablo armario. Están relacionados con la tipología de los relicarios u otros receptáculos de reliquias. Esta característica es muy común de los llamados retablos flamencos que tendrán gran influencia en Italia y en España, con una gran difusión en los siglos XV y XVI. Este tipo de retablos permitían exhibirlos en dos disposiciones: abiertos y cerrados, lo que aumentaba de forma teatral su desarrollo iconográfico.

### 2.3.2.1. El cuerpo central

El cuerpo central del retablo gótico valenciano suele estar compuesto por tres calles verticales. Este número puede aumentar proporcionalmente, de normal con un número impar para mantener la simetría con respecto a la calle central. De las calles verticales, la central suele ser de mayor anchura y altura que las laterales, como corresponde a su importancia jerárquica dentro del conjunto, dando como resultado una silueta característica de "T" invertida.

---

<sup>46</sup>Los datos de todas las figuras (autor, datos técnicos, procedencia, etc.) están incluidos en el apartado de Índice de Imágenes.

Asimismo, las calles verticales se dividen en varios niveles, cuerpos o pisos horizontales, en los que se representaran las diversas escenas pictóricas.

Entre las calles verticales también se pueden encontrar las denominadas entrecalles (*filloles* en valenciano), constituidas por molduras de tamaño variable, que albergan pequeñas escenas pictóricas generalmente con figuras de santos u ángeles. Este elemento se incluirá en la denominada mazonería.

Con respecto a la iconografía del cuerpo central, esta suele estar condicionada por el asunto, o advocación al que está dedicado el conjunto, donde se podrá diferenciar entre la iconografía de la calle central y el de las calles laterales. En la iconografía de la calle central normalmente se encuentra dividida en dos o tres niveles, si bien este número puede aumentar. El encasamiento inferior corresponde al santo titular, como se ya se ha mencionado. El encasamiento intermedio suele corresponder normalmente a una representación de la Virgen María, ya sea sentada en majestad con el Niño Jesús, rodeada de ángeles músicos, santos, o a un pasaje de su vida, etc. Otra posibilidad es que, si la advocación titular es una escultura, la escena intermedia puede estar condenada, siendo solo decorativa a modo de fondo para el doselete de la hornacina de la escultura. Finalmente, en la tercera escena o nivel que corresponde a la escena cimera de la calle, denominada *ático* o *espina*, es donde suele representarse una escena del Calvario o Crucifixión de Jesús más o menos elaborada.

En las calles laterales, se podrá diferenciar entre la calle del lado derecho o de la epístola y la calle del lado izquierdo o del evangelio (según la liturgia), en referencia a la contemplación frontal de la obra, que también podrán estar divididas en dos o tres niveles, si bien, este número puede aumentar. En la iconografía de las calles laterales pueden representarse pasajes de la vida del santo o santos a los que está dedicado el retablo, o por el contrario encontrar en el primer nivel representados a otros santos secundarios a los que también se dedicara el retablo, y por consiguiente en las escenas superiores encontraremos pasajes de la vida de éstos.

Los encasamientos cimeros del cuerpo del retablo, también pueden estar divididas en dos partes: la zona inferior correspondiente propiamente a la escena pictórica, separada por un arco (conopial, lobulado, etc.) de la zona superior de encima de la chambrana.

### **2.3.2.2. El guardapolvo**

El guardapolvo corresponde a un elemento a modo de banda, marco o moldura perimetral que une y engloba las escenas del cuerpo central con carácter de voladizo sobre el plano del cuerpo central. Es un elemento que en la zona valenciana adquiere unas

características propias, evolucionando hacia una forma autóctona de artesa típica.<sup>47</sup> La primitiva función de este enmarcado será la de servir de barrera entre el mundo real y el mundo ficticio divino de la representación pictórica y de protección de la propia obra (como el propio nombre de este elemento indica, guarecer del polvo, así como de otro tipo de suciedad, excrementos de aves, etc.).

La morfología del guardapolvo en inicio será de reducido tamaño, y con el tiempo alcanzará grandes dimensiones. El esquema iconográfico de este elemento se irá desarrollando: desde albergar pinturas meramente decorativas, hasta alcanzar mayor importancia y disponer de compartimentos pictóricos con una iconográfica preestablecida con los denominados santos de repertorio o de relleno y finalmente también con pasajes marianos, de santos, etc., reservando generalmente la caseta más elevada del mismo que recae encima de la espina del retablo, para una representación del padre eterno.

### **2.3.2.3. El banco**

El banco corresponde a un elemento horizontal que se encuentra en la parte inferior del retablo, y puede ajustarse estrictamente a la anchura del cuerpo central o sobresalir por los extremos del mismo. La configuración del banco suele estar dividida por diversos compartimentos o casetas con escenas pictóricas. Dividido habitualmente de forma asimétrica constando de un número impar de siete compartimentos para mantener la simetría con respecto a la caseta central, comúnmente de mayor anchura que el resto, destacando así su importancia. Dicho número puede aumentar o disminuir proporcionalmente dependiendo de las dimensiones y estructura del cuerpo central del retablo, no teniendo por norma siempre una escena central en el mismo.

Con el desarrollo de la liturgia cristiana aparecerá un nuevo elemento dentro del banco del retablo que sustituirá a la escena pictórica central. El denominado *sagrario*, conformado por una caja, armario o tabernáculo más o menos elaborado con tracería, utilizado para guarda la sagrada forma.<sup>48</sup>

### **2.3.2.4. El sotobanco o sotabanco**

También se incluye una pieza complementaria colocada debajo del banco y encima del altar, denominada *sotobanco* o *sotabanco*, más habitual en retablos de gran tamaño.

---

<sup>47</sup>LLAMAS PACHECO, Rosario, «Capítulo 2. El retablo gótico valenciano, construcción, tipología y aspectos técnicos», en *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 (Grado de Doctorado en Bellas Artes), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2001, p. 47-112.; p. 55.

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 57.

Elemento que también se empleara en retablos de periodos posteriores. Esta pieza horizontal llega hasta los extremos del banco y tradicionalmente está decorada con molduras de tracería y elementos vegetales dorados, pinturas meramente decorativas o representaciones de santos o profetas o inscripciones con el nombre de los donantes.<sup>49</sup>

#### 2.3.2.5. El basamento

Como ya se ha indicado, el retablo suele descansar sobre el altar, mesa que contiene unas dimensiones determinadas. No obstante, hay que puntualizar que las grandes o monumentales proporciones de algunos retablos hacen imposible esta característica, por lo que es necesaria la realización de algún tipo de podio, plataforma o murete sencillo u ornamentado que eleve el retablo al ras de la superficie de la propia mesa del altar, así como por necesidades estructurales para sostener el retablo. En estos casos el retablo se ubicará detrás del altar y no sobre el mismo. En ocasiones este soporte se considera parte del sotabanco o como un elemento independiente denominado *basamento*, dada su función.<sup>50</sup>

#### 2.3.2.6. La mazonería

Dentro de los elementos que se encuentran en los retablos se incluirá en un grupo aparte la decoración que une física y estéticamente todas las escenas pictóricas y las distintas partes principales del retablo (cuerpo central, el banco y el guardapolvo), denominada de forma general como *mazonería*. Es un conjunto de molduras de tallas comúnmente doradas que se ajustan a los elementos de ornamentación y a los elementos arquitectónicos impuestos por el estilo de la época o por la etapa evolutiva en que se encuentre el estilo. El estilo gótico se inicia con sencillas molduras doradas rectilíneas y con biseles en las que poco a poco se van incorporando columnillas y relieves de tracería gótica. En las etapas finales empieza a complicarse la decoración en el retablo, etapa denominada *gótico tardío* o *tardogótico*. Este enmarcado tendrá una función múltiple, de frontera para delimitar el espacio real y el ficticio o divino de la composición pictórica.

---

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 55.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria, «Capítulo 2. Aspectos técnicos de la pintura sobre tabla» en *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla* [Col. Colección Ventana abierta], Madrid, Tecnos, 2007, p. 35-102,; p. 40.

<sup>50</sup>«Terminología», en *Retablo: Terminología Básica Ilustrada* [Recurso electrónico- CD-ROM], Los Ángeles; Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Getty Conservation Institute. Disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <[http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/pdf/PDF\\_01.pdf](http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/pdf/PDF_01.pdf)>



### 2.3.2.7. Reverso del retablo gótico valenciano

El retablo gótico valenciano habitualmente no tiene propiamente una estructura de sustentación que lo ancle al muro, sino un sistema en que las partes que lo componen (banco, cuerpo central, guardapolvo) se colocan unas sobre otras y se anclan al muro mediante tirantes.

La estructura del *cuerpo central* del retablo suele estar formado mediante la construcción de calles independientes. A su vez las calles están formadas por tablas que constituirán el soporte de las escenas pictóricas y donde estará acoplada la mazonería. Las tablas estaban realizadas mediante la agrupación de paños de madera de varios centímetros de grosor, colocados de forma vertical unidos entre sí uno al lado del otro formando un panel. El número de paños de madera necesarios para la constitución de la tabla es variable, dependiendo de las medidas de la anchura necesaria para constituir la superficie de la misma. Con un refuerzo complementario de barrotes de madera de varios centímetros, unidos a la obra generalmente mediante clavos forjados o clavijas de madera, clavados desde la cara anterior de la pintura atravesando todo el soporte leñoso hasta alcanzar el propio travesaño, para mantener estable la estructura de la tabla.

La forma de disponer este refuerzo varía según la zona geográfica. En la Corona de Aragón era característico colocar los travesaños de forma diagonal, de esquina a esquina de las tablas, dando como resultado un dibujo en forma de aspa, que se conocerá como «aspa de San Andrés», de la que se pueden encontrar algunas variaciones. Esto se completaba con otros barrotes colocados de forma horizontal, ubicados en la zona central donde se cruzan las aspas, en los márgenes superior e inferior de la tabla, e incluso a mitad de la superficie entre el cruce del aspa y los bordes superior e inferior.<sup>51</sup>

Con la evolución del estilo gótico, el cuerpo central del retablo se irá desarrollando y en algunos casos estará constituido por una única gran tabla en forma de “T” invertida, en la que se realizará la representación pictórica. En el ámbito valenciano esta tipología de pala única se ha empleado mayoritariamente en los denominados *Retablos de Almas*, destinados a la capilla o sepultura de los pobres (fosa común), donde se plasmaba en una única gran escena un complicado programa iconográfico del Juicio final.

No obstante, hay que matizar que el sistema constructivo y de sujeción del retablo durante los siglos XIV, XV y XVI al paramento del edificio, dependerá de las proporciones y complejidad del mismo. Desde los pequeños retablos autoportantes, cuya propia estructura o caja lo sostiene y apoya, hasta retablos más complejos que requieren un sencillo sistema de

---

<sup>51</sup>Para más información sobre la construcción de las tablas, véase: VIVANCOS RAMÓN, Victoria, *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*, op. cit., p. 56-67.

tirantes de anclaje al muro, u otros con la interposición de una necesaria estructura portante intermedia para sostenerlo.



**Fig.4.** *Reverso del Retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes.*

**Fig.5.** *Reverso del Retablo de la Epifanía.*

La estructura del *banco* del retablo suele estar formada por una única pieza alargada, formada por una gran tabla rectangular. Su construcción dependerá de las dimensiones del retablo para quedar proporcionalmente adecuada. Podrá estar conformado por uno o varios paños de madera colocados de forma horizontal uno encima de otro. Al igual que las tablas de las calles del cuerpo central, contendrá un refuerzo complementario, si lo requiere, de travesaños de madera en forma de aspa, así como de travesaños verticales.

Como se ha comentado, con la evolución de la liturgia se incorporará en el centro del banco el *sagrario*, donde se expondrá la sagrada forma. Este elemento pasará de estar constituido por una única pieza, a estar realizado por tres piezas independientes: dos tablas separadas, en las que estarán representadas las escenas pictóricas, que se fijarán a ambos lados del *sagrario*, conformado por una caja o armario más o menos elaborado.

La estructura del *guardapolvo* suele estar constituido por siete tablas delgadas y alargadas. Podrán estar conformadas por un solo paño de madera o varios, dispuestos siguiendo la dirección del perímetro del cuerpo central. En ocasiones, la poca anchura de estas tablas hace innecesario la colocación de un gran refuerzo complementario de barrotes para mantener estable su estructura. Cuando es necesario, se colocarán únicamente travesaños de

forma perpendicular a la dirección de los paños a distancias regulares, que servirán más bien para asegurar la sujeción de las diferentes tablas del guardapolvo al cuerpo central del retablo.

### 2.3.3 Retablo renacentista

El estilo renacentista nace inicialmente en Italia en el siglo XV donde se desarrolla, y se expande de forma más tardía en el resto de la Europa cristiana, hasta los siglos XVI-XVII. En el caso de España, no se empieza a asimilar el nuevo estilo hasta finales del siglo XV y principios del siglo XVI, y se prolonga hasta el siglo XVII. El nuevo estilo surge con el cambio de mentalidad de la sociedad: difusión del humanismo y una nueva concepción del mundo que sustituye parcialmente el teocentrismo (doctrina que sitúa a Dios como centro del universo) por el antropocentrismo (pensamiento que coloca al ser humano como medida de todas las cosas), y con la reivindicación de la antigüedad clásica de Grecia y Roma. La evolución del estilo se suele dividir de forma general en varios periodos. El primero, en el que los nuevos elementos renacentistas se mezclan y siguen ampliamente enraizado con las pautas del precedente estilo gótico. Un segundo denominado *pleno Renacimiento*, en el que el estilo adquiere todas sus características propias (principios del s. XVI en Italia, y dependiendo del país en un periodo mucho más tardío). Y un tercer periodo más maduro que desembocara en el *estilo manierista*. En el caso español, el estilo se divide en dos grandes etapas, el *alto renacimiento* (ss. XV-XVI) y el *bajo renacimiento* (aproximadamente desde el último tercio del s. XVI al s. XVII).<sup>52</sup>

En España, en los retablos góticos de finales del siglo XV ya se empiezan a percibir en las escenas pictóricas la influencia o la incorporación de elementos del repertorio renacentista, por lo que durante un largo periodo se asiste a una cohabitación entre el estilo gótico y el nuevo estilo.<sup>53</sup>

La asimilación del nuevo código fue más rápida en el área pictórica. No obstante, el diseño de la forma, estructura, mazonería y desarrollo iconográfico, permaneció durante un tiempo muy arraigado en la tradición gótica, como ocurre en Cataluña, Aragón, y especialmente en la zona valenciana. Aquí se observan retablos aun con la forma de “T” invertida y con el guardapolvo recorriendo todo el perímetro del cuerpo central en forma de artesa, y una decoración de mazonería casi completamente de tracería gótica, mientras las escenas pictóricas ya están realizadas con el nuevo código pictórico, aunque aún pueden estar

---

<sup>52</sup>Para una rápida visión del periodo renacentista, véase: MILICUA, José (dir.), *Historia Universal del Arte*, t. 5: *Renacimiento (I)*, 11.ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1999, vol. 5.

MILICUA, José (dir.), *Historia Universal del Arte*, t. 6: *Renacimiento (II) y Manierismo*, 11.ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1998, vol. 5.

<sup>53</sup>El estilo renacentista también es denominado “a la Italiana”, “a la romana”, “a la antigua”, o “a la moderna. Si bien esta denominación se refiere a la decoración que hace referencia a los elementos del repertorio clásico estudiado de las ruinas de Roma, como grutescos, etc., propios del estilo renacentista.

presentes elementos compositivos y formas góticas.<sup>54</sup> Poco a poco también se irán incorporando en la mazonería del retablo los nuevos elementos renacentistas.

Con la evolución del estilo los elementos de escultura, relieve y arquitectónicos adquirirán cada vez más protagonismo en la elaboración del retablo, por lo que las hornacinas, nichos o edículos tendrán más relevancia e irán desplazando a la pintura, aunque será muy común la combinación de estas artes. Dentro del estilo renacentista, ante la multitud de tipologías de retablos, no existe un único modelo. No obstante, en el desarrollo del estilo se mantendrán ciertas líneas generales: una división del retablo constituido por las tres partes principales (cuerpo central, banco y guardapolvo).

Con respecto al desarrollo iconográfico del retablo, éste se mantendrá a priori con el desarrollo que se preestableció en el periodo gótico, en el que también aparecerán nuevos contenidos dotando de mayor protagonismo a la figura de la Virgen María, así como al Juicio Final. De la iconografía de la Virgen proliferará la advocación de la Inmaculada Concepción, Letanías de la Virgen o su Coronación por la Santísima Trinidad, y del Juicio Final se destaca la purificación de las almas y dentro del infierno el purgatorio, en un intento por contrarrestar los ataques protestantes y las doctrinas tridentinas a éstas durante el siglo XVI.

En lo concerniente al guardapolvo, que estaba fuertemente establecido en el ámbito valenciano, este se resistirá a desaparecer en el inicio del nuevo estilo. Sin embargo, con la aceptación y el progreso del nuevo estilo, el cuerpo central del retablo se coronará con elementos renacentistas constituidos por frontones piramidales o abovedados, u otros elementos en relieves y escultóricos. Por consiguiente, la estructura del guardapolvo se interrumpirá en la zona superior para permitir estos remates, con lo que el guardapolvo se colocará únicamente en los laterales del cuerpo central, y tenderá a convertirse en numerosos retablos en un elemento más decorativo.

El banco en el retablo renacentista mantendrá una configuración que seguirá una división de diversos compartimentos de número variable, con escenas pictóricas. Tenderá a simplificarse y a contener el mismo número de compartimentos que de calles del cuerpo central, e incluso también se incorporarán entrecalles en este elemento. Debajo del banco también se puede encontrar el sotabanco, que en los retablos monumentales llegará a alcanzar grandes proporciones.

La mazonería del retablo seguirá la ornamentación y elementos arquitectónicos impuestos por el estilo de la época. En el desarrollo del estilo renacentista español se distinguen diversas etapas evolutivas así como sub-estilos propios como, por ejemplo, el *plateresco* que designa a la etapa de transición entre el estilo gótico y el renacentista, sobre

---

<sup>54</sup>COMPANY, Ximo, «La retablística en el área valenciana, Gótico y Renacimiento, siglos XIV, XV y XVI», *op. cit.*, p. 7-8.

finales del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI: se fusionan en arquitectura de forma ecléctica los componentes decorativos del gótico en su etapa final (tardogótico), del mudéjar, y de los elementos tempranos del Renacimiento, pero sin que se desarrollen nuevos sistemas constructivos.<sup>55</sup>

El *manierismo* se inicia en Italia en la tercera década del siglo XVI y se extiende por el resto de países europeos hasta el inicio del siglo XVII. En el caso español el manierismo rompe finalmente con los elementos gotizantes que aun prevalecían dentro del nuevo estilo renacentista. Movimiento más plástico que arquitectónico en el que se entrevé una reacción contra el gusto clásico de la belleza, rompiendo el equilibrio y claridad.<sup>56</sup> El retablo de tipología manierista se caracterizara por un diseño en que rompe las partes del retablo, disgregando la estructura lógica anterior para favorecer la perspectiva longitudinal, pero dotando a las partes del retablo (cuerpo central, guardapolvo y banco) de un todo unitario.

A mediados del siglo XVI se producen cambios debido al Concilio de Trento que se convocó como respuesta a la Reforma Protestante y marcó una reforma de la administración y disciplina eclesiástica, que tuvo su reflejo el arte. En este ambiente surge la tipología de retablo denominado *romanista*, del que se establece un origen castellano, y según convencionalismos nace de la influencia del encargo de dos grandes retablos, el *Retablo Mayor* de la Catedral de Astorga contratado a Gaspar Becerra en (1558-1575) y por el *Retablo Mayor* del convento de Santa Clara de Briviesca del escultor Diego Guillén (1551-1568/9). Obras que tendrán gran repercusión en las zonas de Burgos, País Vasco, Navarra y la Rioja. El retablo romanista se lleva a cabo las exigencias de la corriente contrarreformista, en el que se persigue el entendimiento de los temas representados y la dignidad monumental.<sup>57</sup>

En la última etapa se diferencia el *estilo herreriano* o *escurialense*, también denominado *purista*, subestilo propio español, que se desarrolla en el último tercio del siglo XVI y sigue durante el siglo XVII, pero transformado por la corriente barroca. Este estilo surge de una lógica reacción contra los excesos formales y decorativos mostrados por el estilo en sus etapas anteriores. Se caracterizará por su monumentalidad con un diseño de pureza de líneas de rigidez arquitectónica, con una compartimentación geoméricamente armoniosa y regular, preferiblemente en cuadrícula en sus calles y cuerpos, con un remate en ático decreciente.<sup>58</sup>

---

55 FERNÁNDEZ, Antonio; BARNECHEA, Emilio; HARO, Juan R.; GONZÁLEZ, Ana, «13. El Renacimiento español», *op. cit.*, p. 220-221.

«Plateresco, ca.», en *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.ª ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1989, vol. 16, p. 361-362.

56 FERNÁNDEZ, Antonio; BARNECHEA, Emilio; HARO, Juan R.; GONZÁLEZ, Ana, «12. El Renacimiento italiano y su difusión europea», *op. cit.*, p. 214-215.

«\*Manierismo.», en *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.ª ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1989, vol. 13, p. 455-456.

57 GARCIA GAINZA, María Concepción, «El retablo romanista», *Imafronte* [Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia], 1987-88-89, nº 3-4-5, p. 85-98. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-17], en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=234298>>

58 «Herreriano, na.», en *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.ª ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1989, vol. 11, p. 304-305.

## 2.3.4 Retablo barroco

El estilo barroco nace en Italia y se desarrolla en Europa occidental, así como es las colonias de las potencias europeas, desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, prolongándose en el tiempo más o menos dependiendo del país. Este estilo nace de un concepto contrapuesto a lo "clásico", una evolución de la última etapa del Renacimiento que provocó un cambio estilístico en el arte. La Contrarreforma, el absolutismo y la idea teocrática del poder de la Iglesia y del Estado, llevarán a exaltar la idea de poder y riqueza, utilizando el arte como medio de propaganda, con lo que el estilo estará determinado por un carácter pomposo y enfático.<sup>59</sup> De forma general el estilo se suele dividir en tres periodos: en el primero el barroco aún acusa la influencia del estilo anterior, en el segundo alcanza su máximo desarrollo y en el tercero el estilo se enraíza con el siguiente estilo.

Con la Contrarreforma la Iglesia intenta limitar la libertad de las artes para usarlas con fines propagandísticos. Se produce una revisión de las ideas que reduce la función narrativa y didáctica del retablo, que girará hacia un concepto más emocional que instructivo. También se resaltarán su sentido propagandístico para demostrar poder y riqueza, por lo que el retablo alcanzará mayor tamaño y proliferación de elementos decorativos en un intento de asombrar al fiel. Asimismo, en este periodo la pintura al óleo sobre lienzo ya está completamente consolidada y será la más utilizada en la realización de las escenas pictóricas de los retablos, si bien, la pintura sobre tabla se seguirá utilizando, combinando ambos soportes en los retablos dependiendo del tamaño y uso de la escena pictórica.

Para enfatizar todos estos conceptos, se desarrollará un gran sentido teatral, con el retablo como escenografía en la que se intenta individualizar la advocación titular con todo un repertorio de elementos, potenciada por la combinación de pintura, arquitectura y escultura. Destacan, entre otros, los elementos móviles, las tramoyas o bocaportes, constituidos básicamente por cortinas, lienzos o tablas pintadas que tapaban el nicho, edículo u hornacina de la advocación titular, con un sistema de maquinaria más o menos complejo que permitía subirlos y bajarlos con una polea a conveniencia.<sup>60</sup> También era clave el tratamiento de la iluminación, tanto la incluida en la mazonería del retablo como la situada en puntos cercanos, que centraría la atención del público en la advocación titular y en determinadas partes del retablo (esculturas o escenas laterales), provocaría efectos de claroscuro que enfatizaran los

---

<sup>59</sup>«Barroco, ca.», en *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.ª ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1990, vol. 3, p. 433-438.; p. 433-434.

<sup>60</sup>Sobre la importancia de la tramoya y otros elementos móviles en el retablo, véase: MARTIN GONZALEZ. J. J., «Avance de una tipología del retablo barroco», *Imafronte* [Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia], 1987-88-98, nº 3-4-5, p. 111-155.; p. 118-122. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/40651>>

volumen de la obra y juegos lumínicos de movimiento potenciados por el reflejo de la decoración de la mazonería (dorados, burilados, corlas, etc.).<sup>61</sup>

Hay que matizar que en los anteriores estilos la concepción espacial de los retablos era mayoritariamente plana a modo de tapiz que se desenvolvía por la pared de cerramiento de la capilla. Es decir, con la planta del retablo generalmente recta, o adaptada al perfil de los planos verticales que constituyen el perfil de la fábrica del espacio arquitectónico (capilla semicircular, heptagonal, ochavado, etc.). Durante el estilo barroco el retablo adquirirá una mayor complejidad, en el que tenderá a desplegarse por todo el espacio arquitectónico de la capilla (muros laterales, muro testero de cerramiento, cubiertas). El diseño de su estructura contendrá curvas, ranqueos acusados o voladizos que darán paso a multitud de tipologías y formas. Destacan los retablos camarín o con trasagrarios, o modo de capillas colocadas detrás del retablo, que permiten alcanzar a los fieles las imágenes titulares de devoción, y los retablos exentos constituidos como arquitecturas propias a modo de gran templete, tabernáculo o edículo, que se ubican en el centro del espacio.<sup>62</sup>

En el estilo barroco los elementos de escultura, relieve y, sobretodo, los arquitectónicos adquirirán cada vez más protagonismo en la confección del retablo e irán desplazando a la pintura a un segundo plano que cada vez será más anecdótica (bocaporte, áticos, escenas laterales o de relleno, etc.). En el desarrollo del estilo, la anterior división del retablo constituido por las tres partes principales (cuerpo central, banco y guardapolvo) se terminará de superar completamente. El cuerpo central del retablo seguirá manteniendo una división de calles verticales, en el que las entrecalles tenderán a desaparecer. Los pisos, articulados por grandes columnas, de número variable generalmente impar, al partir siempre de una calle central, que seguirá siendo de mayor altura que las laterales, manteniendo una silueta de "T" invertida, cuyo perfil superior se desdibujará por los elementos de remate barrocos. Esta compartimentación del cuerpo central no siempre estará clara al estar configurada como un todo unitario: se preferirán retablos de calle o cuerpo único, con grandes hornacinas en la calle central con una advocación titular escultórica y bocaporte. Con respecto a la iconografía del cuerpo central se simplificará y se preferirá presentar solo las advocaciones a las que esté dedicado el templo o capilla, si bien, también se realizarán ciclos temáticos de la advocación titular a la que esté dedicado el conjunto.

El guardapolvo tenderá a desaparecerá completamente. En algunos retablos aún se podrán observar molduras verticales decorativas de poca envergadura en los flancos como reminiscencia del mismo. Sin embargo, este será definitivamente sustituido por otros elementos denominados "ese" o "aletones" que tenderán a ser meramente decorativos, y en los que

---

<sup>61</sup>PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «2. -Contexto histórico» en *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 7-16.; p. 12-16.

<sup>62</sup>Para una visión sobre la variedad de tipologías del retablo en el barroco, véase: MARTIN GONZALEZ, J. J., «Avance de una tipología del retablo barroco», *op. cit.*, p. 122-155. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<http://revistas.um.es/imafrontera/article/view/40651>>

también se podrán incluir escenas pictóricas o elementos escultóricos de iconografía secundaria.

El culto a la eucaristía alcanzará gran relevancia en el Barroco, por lo que la incorporación de sagrarios o expositores en el banco de los retablos será algo sistemático. Se trata de piezas con una elaborada caja armario, urna o templete dorado con escenas pictóricas sobre lienzo o tabla en la puerta o portezuelas, por lo común con una representación de la *Resurrección de Cristo*, la *Última Cena*, el *Salvador eucarístico*, el cordero místico, u otros elementos referentes a la eucaristía.<sup>63</sup>

Por su parte, el sotobanco y el basamento sobre el que descansa el retablo tendrá un mayor protagonismo por necesidades estructurales como resultado del gran tamaño que alcanzan los retablos, que tenderá a ser más decorativo. Constituido generalmente por materiales pétreos con encintados y encuadres o un módulo de formas geométricas, o con madera decorada con policromías que imitan mármoles y jaspeados, o con policromías y elementos en relieves igual que el resto del retablo.

Hay que recordar que en este periodo se realizan los trasaltares o camarines que usualmente tenían su puerta de acceso en un lateral del muro testero en que se apoya el retablo, que coincidía con una parte del basamento y banco del retablo. Estas puertas se solían integrar de forma mimética dentro del retablo, delimitadas usualmente con una gran escena pictórica en las que se representaban a San Pedro y San Pablo, o a los Sacerdotes de la Antigua Ley, *Aarón* y *Melquisedec*.

La complejidad estructural del retablo durante este periodo alcanzará su apogeo, en el que dependiendo del material y de la tipología del retablo (adosado, encastrado, exento) y de su formato, serán necesarios complicados sistemas de estructuras intermedias portantes para sujetar los retablos al paramento del edificio, para fijarlo y mantenerlo estabilizado.

Como elementos de separación de las calles se imponen de nuevo las columnas o pilastras, columnas adosadas, el estípite, la columna historiada con relieves vegetales de hojarasca, racimos de vid, guirnalda de flores o los angelotes. Con la evolución la columna se hará más decorativa y aparecerá la columna salomónica, la más representativa del retablo barroco.

---

<sup>63</sup>PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «2. -Contexto histórico» en *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, op. cit., p. 12-16.

PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «4. Componentes del retablo barroco valenciano», en *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2004, p. 41-60, : p. 44-45.

Sobre la importancia del núcleo eucarístico en el retablo, véase: MARTIN GONZALEZ. J. J., «Avance de una tipología del retablo barroco», op. cit., p. 112-117. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/40651>>



Como elementos de separación de los pisos o niveles se impone el entablamento, compuestos por el arquitrabe, el friso donde se ubican los elementos decorativos ya sean pictóricos o en relieve y la cornisa sencilla u ornamentada. También se incorporarán frontones o un pedestal generalmente ornamentado con diversos elementos.

Como remate de las calles se imponen los frontones triangulares o curvos, quebrados, partidos o con doble segmento, en los que también se incorporan elementos decorativos en el centro de la cornisa como carteles y o en el tímpano, dentro del que se destacan la incorporación del Padre Eterno como sucedía en el anterior estilo.

Entre las distintas fases, se distinguen la *clasicista*, aun influenciada por el estilo renacentista, entre principios y mediados del siglo XVII (1600-1670). En el inicio del desarrollo del estilo barroco en España los retablos de este periodo se caracterizan por evolucionar desde las tipologías de las plantas rectilíneas renacentistas adosadas al muro testero de la capilla, en las que ya sobresalían paulatinamente con un ligero movimiento los elementos arquitectónicos del plano del retablo, los soportes, que cada vez tendrán mayor protagonismo en la composición y equilibrio de la obra, y en las que se incorporarán los elementos decorativos del Barroco. En esta primera etapa los retablos estarán influenciados aun por la ultima tipología de retablo renacentista, el *herreriano* o *escorialense*.

El segundo periodo, en la que el estilo ya ha adquirido todas sus características propias, se desarrolla entre mediados del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII (1670-1750). Esta etapa se caracteriza por la diversidad de formas que adquiere el retablo, con influencias desde diversos ámbitos, en el que se diferencian dos etapas. En la primera etapa (1670-1700), se superan las plantas rectilíneas y se generalizan los retablos con movimientos en la planta, destacando las plantas escalonadas en gradación. Progresivamente se adopta la planta poligonal o semicircular usualmente en los retablos del altar mayor, como resultado de la adaptación del retablo barroco a la planta y forma del muro testero de las capillas, generalmente de arquitectura gótica. Hay que recordar que las características de la arquitectura eclesiástica española anterior, permitía su adaptación a los nuevos estilos mediante el sencillo sistema del revestimiento interior de los templos con las formas y decoración de los nuevos estilos, así como la realización de ampliaciones e incorporación de nuevas capillas al volumen de la planta anterior del templo. Esto resultaba más económico que la construcción completa de un templo de nueva planta.

Dentro del desarrollo del periodo del barroco maduro se distingue también el *churrigueresco*, tendencia o sub-estilo propio español, que se desarrolla entre finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Esta tipología del retablo la inicia José Benito Churriguera. El retablo rompe los moldes establecidos, con un mayor y marcado movimiento, alcanzando una gran libertad expresiva influenciada por las formas arquitectónicas italianas. Es

una tipología en la que también dominan en lo ornamental los elementos constructivos, pero con una recargada decoración en relieve y escultórica, dando como resultado abigarradas composiciones.<sup>64</sup>

Por último, mencionar el *estilo rococó*, que corresponde a un estilo propio y diferenciado que sucedió al estilo barroco y se inició en Francia a principios del siglo XVIII y se extendió por el resto de Europa hasta mediados del mismo siglo (c. 1720-1740). El estilo surge como cierta reacción a los excesos del estilo anterior, en el que se busca la gracia y la delicadeza por encima de otros efectismos teatrales o escenográficos, un estilo al servicio de la aristocracia y la burguesía, y no del absolutismo teocrático del poder de la Iglesia y Estado como sucedía con el barroco. Sin embargo, hay que incidir que se caracteriza por ser un estilo predominantemente decorativista (pintura, mobiliario, moda, diseño, etc.), y su presencia en la escultura y arquitectura es menor.<sup>65</sup>

En la retablistica se prolongaron las tipologías de las estructuras barrocas, a las que se incorporaron los elementos decorativos del rococó, que seguirán inicialmente los modelos franceses y que se combinarán paulatinamente con algunos modelos italianos.<sup>66</sup>

## 2.3.5 Siglo XIX

Los estilos surgidos durante la edad moderna se tratarán de forma muy breve, al no tratar en esta tesis ninguna obra de este periodo. El estilo neoclásico se desarrolla en Europa en el siglo XVIII hasta principios del siglo XIX (1730-1820). Este estilo supuso una reacción contra los excesos de los estilos precedentes y un cierto retorno a los modelos clásicos de la antigüedad grecorromana, época considerada como modélica. En España el tránsito se efectuó en la década de 1730-40, mediando la vía política con la instauración de la dinastía de los Borbones y por la aparición en la segunda mitad del siglo XVIII de las Academias, como la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (fundada por decreto el 12 de abril de 1752 por Fernando VI) y la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia (creada en 1768) que propago de forma académica las ideas del nuevo estilo.<sup>67</sup>

En el nuevo estilo la retablistica se caracterizará por los elementos arquitectónicos que tienen gran protagonismo en su diseño, muy sencillo y austero en su decoración, con predominio de las líneas rectas y severidad volumétrica. Reproducen con más o menos rigor

---

64«Churrigueresco, ca.», en *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.ª ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1989, vol. 7, p. 298.

65«Rococó.», en *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.ª ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1989, vol. 17, p. 447-448.

66PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, M. Victoria, «3. Evolución del retablo barroco valenciano» en *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 17-39.; p. 33-34.

67«Neoclasicismo», en *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.ª ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1989, vol. 15, p. 98-99.; p. 98.

PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «2.- Contexto histórico», *op. cit.*, p. 16.

los edificios clásicos romanos a modo de templos o edículos, en los que se incorporan otros elementos decorativos etruscos, helenos, o egipcios, de modo ecléctico. Por su elevado coste se realizarán retablos de estucos y yesos, que será el material más empleado en este periodo, y en menor medida la madera, con policromías a modo a mármoles, ágatas o jaspes.<sup>68</sup>

La tradición retablística continuó con menos ímpetu en los estilos posteriores, que seguirán los retablos de formas sencillas, en los que no se puede hablar propiamente de estilos sino más bien de modas o tendencias. En el siglo XIX se realizarán retablos, academicistas, o historicista, dentro de los que no se pueden olvidar los retablos que emulan los estilos anteriores entre los que se destacan los retablos neogóticos.

---

<sup>68</sup>*Ibid.*



# **PARTE II**

## **CASOS DE ESTUDIO**



# **CAPÍTULO 3**

## **CASOS DE ESTUDIO**





# 3. CASOS DE ESTUDIO

## 3.1. RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO



**Fig.6.** *Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo.*

Para comprender las alteraciones acaecidas a los retablos, y la relación de algunas de ellas con las alteraciones del templo y otros lugares que los han albergado a lo largo de su historia, es necesario analizar el templo que alberga los retablos y las transformaciones acaecidas al mismo; estudiar los primitivos retablos conservados del periodo gótico y renacentista; realizar una reconstrucción hipotética de los retablos en su estado inicial si procede; analizar las modificaciones de los retablos y determinar si las reformas del templo influyen en estas alteraciones.

### 3.1.1 LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

La percepción actual que ofrece la Iglesia de San Pedro de Xàtiva, es el resultado de un proceso constructivo de continuas reformas perpetradas durante siglos, cuyo estudio no es

siempre concluyente. El modelo evolutivo del templo desarrollado de forma resumida en este texto, se basa en la interpretación de los arquitectos Vicente Torregrosa Soler y Ricardo Sicluna Lletget, que realizaron la restauración y adaptación de la Iglesia de San Pedro, en base a los hallazgos y restos arqueológicos que surgieron durante dicho proceso.<sup>69</sup>

### 3.1.1.1 s. XIV: sistema constructivo del gótico de reconquista<sup>70</sup>

La datación de la construcción del templo sigue presentando varias dudas en la actualidad. Por la singularidad, simplicidad espacial y sus circunstancias históricas, su construcción pudo haberse iniciado a finales del siglo XIII.<sup>71</sup> Sin embargo, las características del templo y detalles ornamentales la sitúan en la segunda mitad del siglo XIV.<sup>72</sup>

*“Pel que sabem, en 1383 ja estava construït el temple actual, – Ecclesie Beati Petri in eadem civitate Xativa constructa- diu textualment la disposició del Vicari General, i era beneficiat de la mateixa Ramon de Sesolles, un influent sacerdot que residia en València, el cognom del qual permet relacionar-lo amb els motius heràldics representats en l’enteixinat del temple, i per tant, amb la seua construcció o ornamentació. Clar que això és, ara per ara, una possibilitat versemblant.”<sup>73</sup>*

---

<sup>69</sup>Un resumen del modelo evolutivo de la Iglesia de San Pedro y de su restauración y rehabilitación se encuentra publicado en: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39.

GIL CABRERA, Josep (coor.), *Xàtiva, L’Església Parroquial de San Pere: conservació i restauració del patrimoni històric valencià* [Folleto de restauración], Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1995.

<sup>70</sup>El sistema constituido por la formula de arcos de diafragma, corresponde al modelo más característico y representativo de la arquitectura medieval valenciana, tanto religiosa como civil, denominado este sistema constructivo de forma común como gótico de reconquista. Sin embargo, el apelativo de *gótico de reconquista* podría inducir a confusión con respecto al periodo de utilización de este sistema. Si bien es cierto que el mayor número de iglesias levantadas con este sistema corresponde al periodo de colonización cristiana, su utilización se extenderá a lo largo de toda la Edad Media. Para más información sobre este sistema constructivo en la arquitectura gótica mediterránea y valenciana ver: ZARAGOZA CATALÁN, Arturo, *Arquitectura gótica valenciana*, t. 1: [siglos XIII-XV], Valencia, Generalidad Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General de Promoció Cultura i Patrimoni Artístic, 2000.

Generalidad Valenciana (ed.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalidad Valenciana (ed.), 2003, 2. Vol.

<sup>71</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «233. Iglesia Parroquial de San Pedro», en BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín (coor. general), *Catálogo de monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, t. 2: *Paterna-Zucaina*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1983, p. 978-982.; p. 979.

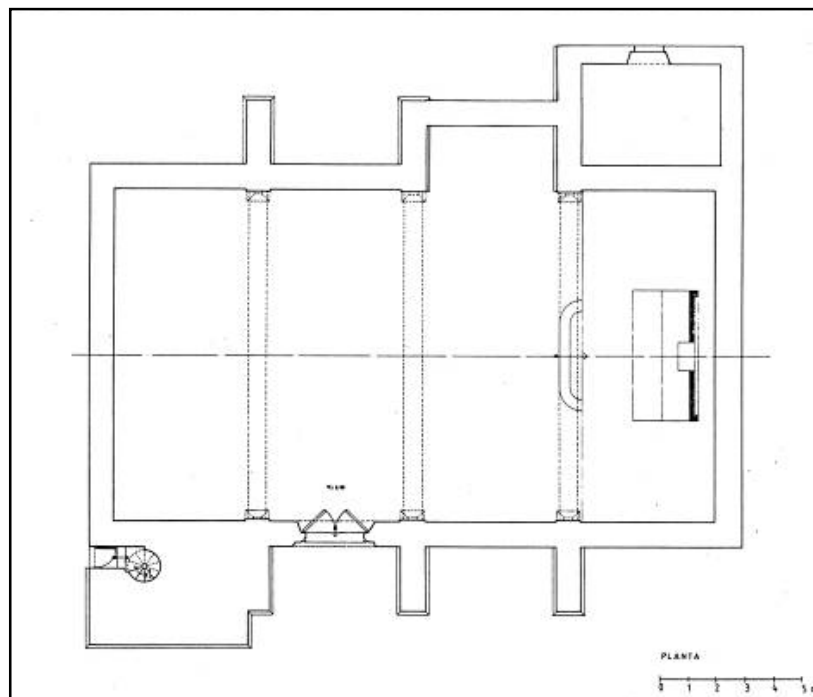
<sup>72</sup>“Todos los detalles ornamentales de la Iglesia de Sant Pere indican que se trata de una obra de la segunda mitad del siglo XIV, tanto por el bocel de las aristas de los arcos perpiaños y los de la portada de agudas ojivas ligeramente abocinadas, como por los motivos geométricos de la cubierta de artesa, que enmarcan multitud de escudos, entre ellos, el de Xàtiva. La presencia de estos últimos sugiere que fueran pintados inmediatamente después de la concesión del título de ciudad por Pedro VI en 1347.”En: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p.25.

<sup>73</sup>Cita extraída de las notas facilitadas por Mariano González Baldoví «*L’església parroquial de Sant Pere/ L’església parroquial de Sant Pere: Història i obres de restauració*», sin publicar.

“8. El testamento de Ramón Sesolles fechado en 18 de diciembre de 1398 dispone que se celebren dos misas anuales de aniversario en la Iglesia de San Pedro. ARV. Clero, *Libro viejo de censos de mensa común de primera clase de la colegiata de Xàtiva que comienza en 1514*, fol. 42 V.” Nota 8.:GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Artistas y comitentes en la Xàtiva de los Borja», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicent (coor.), *El hogar de los Borja* [Catalogo de Exposición, Xàtiva Museu de l’Almodí, antic Hospital Major, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001], Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, p. 91-107.; p. 95.

El templo inicial estaba orientado en la dirección este-oeste, es decir con el altar mayor en el lado este. La construcción se caracterizaba por ser de planta rectangular y de nave única. Constituida por tres arcos apuntados de diafragma, que arrancan de capiteles con una sencilla decoración situada en sus estribos, dividiendo la nave en cuatro tramos. Tanto los arcos como las cuatro esquinas achaflanadas de la nave son de sillería de labra gótica, mientras que los muros perimetrales de cerramientos exteriores son a base de tapial. Los arcos de diafragma se apoyaban en contrafuertes exteriores de piedra, rematados a dos aguas sobre los que se apoyaba la cubierta a dos vertientes de madera polícroma. La entrada principal del templo era un acceso lateral, probablemente en el lado sur, donde se encuentra una entrada actual, trasladada posteriormente a los extremos de los contrafuertes, pero inicialmente al nivel del muro de tapial de la nave. Enfrentado a este acceso, en el lado norte, también parece haber existido un segundo acceso lateral. Allí se conserva parte de una escalinata exterior entre los contrafuertes. Al proyecto de la iglesia hay que añadir la incorporación de un cuerpo adosado situado en la esquina nordeste de la construcción, quizá concerniente a la primitiva abadía. Finalmente completando el templo, hay dos elementos coetáneos añadidos. La torre-campanario y una capilla lateral situada en el segundo tramo del lado norte, única capilla correspondiente a la iglesia inicial (Fig.7).<sup>74</sup>

### 3.1.1.2 El primitivo presbiterio



**Fig.7.** Iglesia primitiva del siglo XIV de San Pedro y San Pablo. Planta [plano], escala gráfica.

<sup>74</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. 25-26.

Como ya se ha señalado, probablemente el templo de San Pedro ya estaba construido en el año 1384, mientras que la realización del primitivo retablo mayor gótico se sitúa alrededor de 1400. Antes de la realización del retablo debería de haber existido en el templo algún tipo de pieza de culto como cortinas o bancales pintados con representaciones devotas, o pinturas murales con escenas de santos, vírgenes y crucificados, donde se representarían las advocaciones titulares de la parroquia para satisfacer las necesidades litúrgicas, que por desgracia no se han conservado.<sup>75</sup>

Para comprender y entender plenamente la compleja percepción que ofrecía el *Retablo Mayor de San Pedro* durante el periodo gótico, es importante conocer el contexto en el que se ubicaba, es decir el templo parroquial, tanto en su forma constructiva como en sus elementos decorativos, ajuar litúrgico, mobiliario, luminaria, etc. No obstante, dada la poca información existente y los pocos elementos conservados de este periodo en el templo, únicamente se hará referencia a algunas características de la configuración del primitivo presbiterio.

Como se ha expuesto anteriormente, el templo de San Pedro disponía inicialmente su altar mayor en el lado este, encarado a la salida del sol como disponía la tradición y la liturgia religiosa en ese periodo, lugar que en el presente ocupa la entrada principal del templo. Durante la restauración y adaptación de la iglesia se excavó perimetral y progresivamente su nave, revelando los cimientos de los muros de cerramiento iniciales del templo, que indicaban que el nivel del pavimento se encontraba a unos 70 cm aproximadamente por debajo del actual. La excavación arqueológica también reveló la antigua ubicación del presbiterio en el lado este, elevado unos 30 cm aproximadamente respecto al resto de la nave, resaltando su importancia jerárquica en el proceder de la liturgia<sup>76</sup> (como se observa en la Fig.12). Asimismo, en la excavación del primitivo presbiterio también se encontraron restos de un pavimento de calidad realizado con mortero de cal de color blanco que parece corresponder a un basamento cuya cronología sigue presentado dudas, relacionándolo tanto con el pavimento de la supuesta mezquita anterior, como al del templo parroquial inicial.<sup>77</sup>

De la misma forma, la antigua ubicación del presbiterio también se hace manifiesta en el proyecto decorativo del artesonado conservado del templo del segundo tercio del siglo XIV

---

<sup>75</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Artistas y comitentes en la Xàtiva de los Borja», *op. cit.*, p. 96.

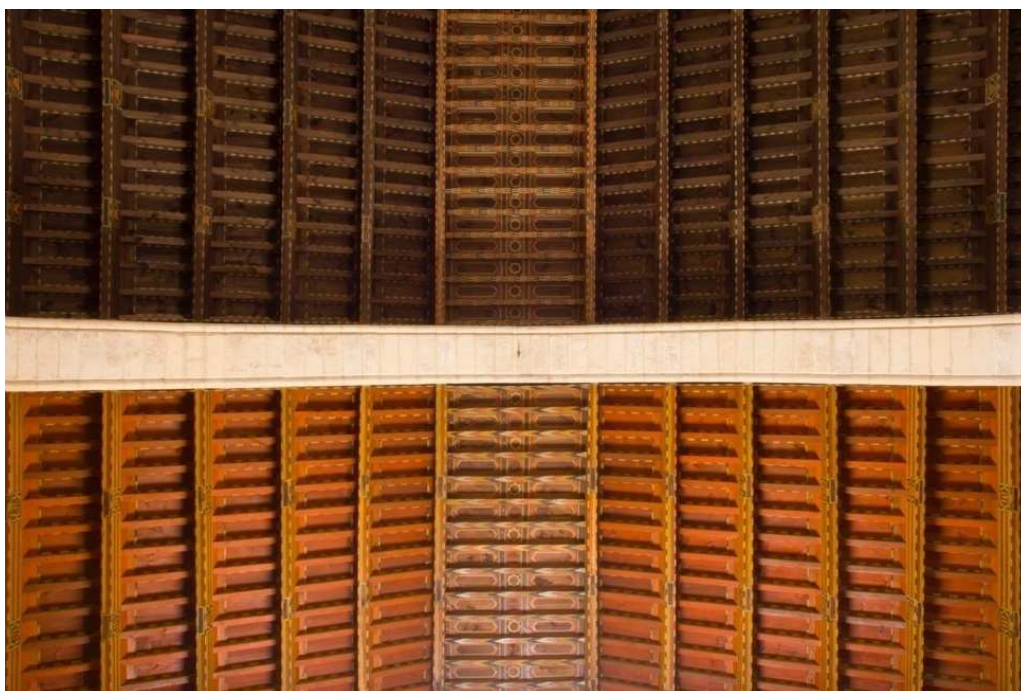
ALIAGA, Joan; COMPANY, Ximo, «Capítulo XX. Pintura valenciana medieval y moderna (siglos XIV, XV y XVI): Notas de agradecimiento en torno a la luz vertida durante años por la historiografía que nos ha precedido», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Libro de estudios*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 409-512, :p. 426-428.

<sup>76</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricard, «La restauració de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva», en GIL CABRERA, Josep (coord.), *Xàtiva, L'Església Parroquial de San Pere: conservació i restauració del patrimoni històric valencià* [Folleto de restauración], Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1995, p. [8-24] ,:p. [15,17,22].

Durante el periodo, tanto el presbiterio como el coro, que comúnmente estaba situado a los pies de la iglesia, estaban delimitados y diferenciado del resto del espacio de la nave. De esta división se entiende la organización espacial del templo, con la ubicación de la entrada principal en un lateral del edificio, para que el tránsito de la gente no interrumpiera la liturgia.

<sup>77</sup>Este pavimento de mortero de cal se reseña como "el basamento del altar gótico" en la referencia de la fotografía [14] del folleto publicado al finalizar los procesos de restauración del templo en: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricard, «La restauració de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. [20].

(Fig.8).<sup>78</sup> En él se observa, en la primera crujía del lado este que cubría el presbiterio inicial, un diseño ornamental completamente policromado con un fondo rojo sobre el que se inscribe y resalta el resto del repertorio decorativo con un diseño y colores que hacen referencia a las armas reales de Aragón, rojo y amarillo, entre el que se destaca un módulo de cartelas en el que se representa únicamente el escudo real de Valencia, resaltando la importancia de este espacio dentro del templo. Mientras que el resto del artesanado, las tres crujías restantes, constan de un diseño diferente con una decoración policroma de la superficie más limitada, dejando el fondo con la madera vista sobre el que se ejecuta el repertorio decorativo.<sup>79</sup>



**Fig.8.** *Cubierta mudéjar (primera y segunda crujía de los pies del templo).*

Esta diferenciación del espacio del primitivo presbiterio también queda marcada en el esquema de la decoración escultórica del templo, que se adscribe únicamente a las ménsulas en forma de cuña con los bordes curcóncavos que dan inicio a los arcos de diafragma de la nave. Se observa en las ménsulas correspondientes al primer arco de diafragma del lado este, que delimitaban el presbiterio inicial, una decoración escultórica con un diseño más elaborado: ambas ménsulas en la parte superior constan de una pequeña moldura a modo de remate que los delimita del arco, elemento que el resto de ménsulas no contiene, y decorados en la zona inferior con un motivo antropomorfo, realizado por una elaborada cabeza humana. Por ende, la

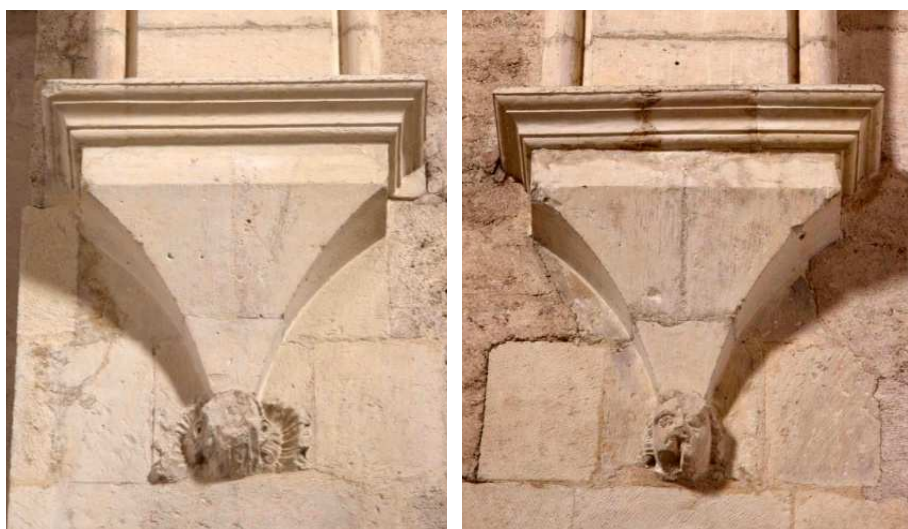
<sup>78</sup>El artesanado mudéjar del templo de San Pedro fue restaurado por la empresa CORESAL (Madrid) entre 1985-1995, un resumen del proceso se encuentra publicado en: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. 28-29,32-34.

TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricard, «La restauració de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. [22-23].

<sup>79</sup>Como se ha referenciado anteriormente, la presencia de multitud de cartelas con el escudo de la ciudad de Xàtiva, podría sugerir que fueron pintados inmediatamente después de la concesión del título de ciudad por Pedro VI en 1347. Correspondiendo este escudo a una de las representaciones más antiguas del escudo de la ciudad de Xàtiva.

decoración escultórica de la ménsula del lado norte podría representar a San Pedro (Fig.9),<sup>80</sup> correspondiendo la decoración escultórica de la ménsula del lado sur a una representación de San Pablo (Fig.10).<sup>81</sup> Mientras que el resto de la decoración escultórica de las ménsulas contiene un diseño más simple, compuesta por elementos vegetales en las dos ménsulas restantes del lado norte,<sup>82</sup> y por elementos antropomorfos en las dos ménsulas que enmarcan la puerta lateral sur del templo.

En lo relativo a la ornamentación de los templos, un recurso decorativo habitual para embellecer sus interiores en este periodo fue la pintura mural, constituyendo amplios conjuntos pictóricos en los que se combinan recursos decorativos y programas iconográficos, realizando historias plasmadas en viñetas independientes o simulando retablos pictóricos.<sup>83</sup>



**Fig.9.** Ménsula del lado norte del primer arco de diafragma del lado este (representa quizá a San Pedro).

**Fig.10.** Ménsula del lado sur del primer arco de diafragma del lado este, representa quizá a San Pablo).

<sup>80</sup>Las particulares físicas del rostro se relacionan con el tipo físico iconográfico que caracteriza a San Pedro, haciéndolo reconocible, con barba, bigote y cabello corto rizado, véase: RÉAU, Louis, «Pedro, apóstol, 29 de junio; cátedra en Roma: 18 de enero; en Antioquía: 22 de febrero; Ad vincula: 1 de agosto», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.2, vol.5]: *Iconografía de los santos, de la P a la Z - Repertorios* [Col. Cultura artística, 8], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1998, p. 43-69.; p. 50.

<sup>81</sup>Las particulares físicas del rostro se relacionan con el tipo físico iconográfico que caracteriza a San Pablo, haciéndolo reconocible, con barba, bigote y cabello largo ondulado, véase: RÉAU, Louis, «Pablo de Tarso, 29 de junio (idem)», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.2, vol.5]: *Iconografía de los santos, de la P a la Z - Repertorios* [Col. Cultura artística, 8], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1998, p. 6-23.; p. 10-11.

<sup>82</sup>Cabe matizar que el inicio del capitel central del lado norte con su decoración escultórica se encontraba prácticamente perdido, el cual fue repuesto continuando la decoración vegetal que se observaba en el, durante la intervención de restauración del templo.

<sup>83</sup>ALIAGA, Joan; COMPANY, Ximo, «Capítulo XX. Pintura valenciana medieval y moderna (siglos XIV, XV y XVI): Notas de agradecimiento en torno a la luz vertida durante años por la historiografía que nos ha precedido», *op. cit.*, p. 426-428.

Se encuentran ejemplos de esta práctica en fragmentos de pintura mural conservados en la propia ciudad de Xàtiva; como en la Ermita de San Félix, realizadas sobre el segundo tercio del siglo XIV, consideradas el conjunto de murales más grande conservadas de la pintura valenciana de época medieval, en la Ermita del Puig, en la Iglesia y claustro del convento de Santo Domingo y en la Iglesia del desaparecido monasterio de San Francisco.

Se encuentra un ejemplo de esta práctica en la misma Iglesia de San Pedro, en la que se conserva un fragmento de pintura mural gótica descubierta durante la restauración del templo, situado en la parte superior del muro de tapial de cerramiento del lado norte de la nave. Se trata de un gran segmento pintado al temple, datado sobre el último tercio del siglo XIV, con cuatro escenas (como se observa en la Fig.11). En las dos escenas superiores mejor conservadas y de mayor tamaño se representan la Crucifixión de Cristo con la Virgen María y San Juan Bautista y un gran San Cristóbal.<sup>84</sup> En cambio, en las dos escenas inferiores solo se observa la parte superior. En el fragmento de la viñeta izquierda muy erosionada, apenas se distingue nada. Mientras en el fragmento contiguo se conserva la cabeza de una Virgen, sobre un fondo con un torreón almenado, encima del cual aparece un rótulo en latín. Si bien este fragmento corresponde al único elemento de decoración mural conservado en la parroquia, es muy probable que el templo tuviera otros conjuntos murales.

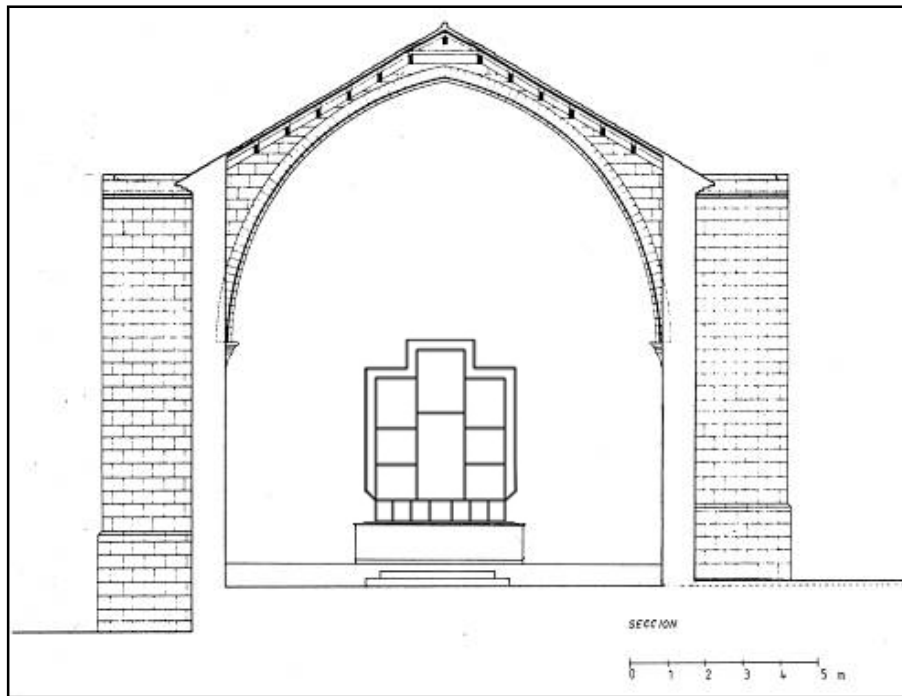


**Fig.11.** Conjunto de pinturas góticas con cuatro viñetas con la Crucifixión, San Cristóbal y quizá la Virgen de la Leche.

En este periodo la liturgia religiosa se continuaba celebrando de espaldas al público, por lo que el altar<sup>85</sup> mayor estaría situado cerca del muro de la cabecera del templo, sobre el que se supeditaba la estructura del retablo mayor. Todos los recursos descritos, van dirigidos a enfocar la atención del espectador en el presbiterio con el retablo como punto central. No obstante, la distribución espacial del templo con la entrada principal en un lateral, impedía la visión directa del retablo por el espectador nada más acceder al edificio.

<sup>84</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricard, «La restauració de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. [23].

<sup>85</sup>El término «altar» hace exclusiva referencia a la mesa donde se celebra el oficio litúrgico, en ningún caso a la ubicación específica de este elemento dentro del recinto religioso.



**Fig.12.** *Iglesia primitiva del siglo XIV de San Pedro y San Pablo. Sección transversal [plano], escala gráfica.*

Según la morfología del templo, en su proyecto constructivo generalmente no disponía de la realización de grandes ventanas para la entrada de luz natural. Durante la restauración del edificio no se han encontrado indicios de la existencia de ventanas en el proyecto inicial del templo. Por ende, probablemente la entrada de luz natural en el templo, únicamente se realizaría a través de la puerta principal, por lo que la iluminación, dependería de luminarias artificiales a base de lámparas, candelabros, etc., destacando el presbiterio como importante punto lumínico.

Este tipo de proceder en el periodo responde a una clara intención efectista y teatral que provocaría un gran impacto, persiguiendo el propósito de impresionar al espectador, transmitiendo un mensaje de poder y grandeza. Al pasar los fieles de un espacio abierto e iluminado por el sol, y entrar en el espacio cerrado y en penumbra del templo, su vista requeriría un tiempo para adaptarse a la oscuridad del recinto, con lo que el primer punto de referencia al entrar en la Iglesia, sería el presbiterio y el retablo mayor, al contener la mayor luminaria. La penumbra del templo pretendía conseguir una atmósfera sosegada para incitar a la reflexión, mientras que la compleja iluminación artificial con la continua ondulación y parpadeo de las llamas, causaría un juego de sombras y luces que potenciarían los recursos decorativos del entorno, que combinado con los potentes colores del contexto (artesonado, pinturas murales) y de los retablos (con sus abundantes dorados y burilados), provocaría un efecto óptico de movimiento del entorno, haciendo parecer vivas las imágenes devotas representadas.



### 3.1.1.3 ss. XV-XVI: transformaciones

Durante la restauración y adaptación del templo, realizada entre 1985 y 1995, aparecieron numerosos indicios y restos. Entre ellos se encuentran dovelas y otras piezas góticas utilizadas como mampuestos en la fábrica barroca,<sup>86</sup> que indican transformaciones correspondientes a los siglos XV y XVI, consistentes en la realización de nuevas capillas, mediante la incorporación al volumen del templo de los espacios existentes entre los contrafuertes exteriores, y también de las modificaciones de la capilla existente que posteriormente desaparecieron. Del mismo modo, se avanza la puerta lateral sur hasta los extremos exteriores de los contrafuertes, realizando dos hornacinas en sus lados, donde pudieron estar colocadas las esculturas de piedra policromada de los titulares, descubiertas durante la restauración del templo, emparedadas en dos hornacinas que flanqueaban la puerta principal actual del lado este.<sup>87</sup>

Durante este periodo se pudo realizar el cambio de sentido del templo, ahora de oeste-este, e incluso algunos autores señalan una posible ampliación del templo por el lado oeste, con la construcción de una nueva capilla mayor,<sup>88</sup> colocando finalmente una puerta dovelada de medio punto en el lado este, correspondiendo en el presente a la entrada principal.<sup>89</sup> No obstante, por el momento no se han encontrado restos ni indicios seguros que permitan establecer que se trasladara el presbiterio, o que se construyera una nueva capilla mayor en el lado oeste durante en este periodo.

Si bien la tradición religiosa en el esquema y distribución de los espacios interiores del templo era más permisiva en este periodo, dispensando sus disposiciones a cambio de un funcionamiento más práctico y lógico. En este sentido hay que matizar que la ubicación de los

---

<sup>86</sup>De los restos aparecidos durante la restauración del templo se destaca una pieza gótica correspondiente a una ménsula con un escudo papal. De la que se puede encontrar una ficha realizada con motivo de la exposición celebrada en Xàtiva con el título *Els Borja: una projecció europea*, del 4 de Febrero al 30 de Abril durante el año 1995. Para más información sobre esta pieza, véase: VELASCO BERZOSA, Àngel, «18. Mènsula amb escut papal», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coord.); PONS ALÒS, Vicente (coord.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 2: *Fitxes* [Catálogo de Exposición, Xàtiva, Museu de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 56-57.

<sup>87</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. 26.

Para más información sobre las esculturas de piedra policromadas descubiertas durante la restauración del templo, véase: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «71. Sant Pere i San Pau», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo* [de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 248-249.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «L'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva: història de l'edifici», en GIL CABRERA, Josep (coord.), *Xàtiva, L'Església Parroquial de Sant Pere: conservació i restauració del patrimoni històric valencià* [Folleto de restauración], Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1995, p. [2-7],: p. [3].

<sup>88</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricard, «La restauració de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. [26].

GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», en ALIAGA MORELL, JOAN; GIL CABRERA, JOSEP LLUÍS, *Xàtiva, El retaule major de Sant Pere: procés de conservació i restauració* [Folleto de exposición, Museu de l'Almodí de Xàtiva, juliol-setembre de 1994, de 9,30 a les 14,30 hores- de dimarts a diumenge], Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, p. [6-13],: p. [7].

<sup>89</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricard, «La restauració de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. [26].

En el artículo *La iglesia de San Pere de Xàtiva*, la colocación de esta puerta dovelada de medio punto en el lado este, se refleja como el traslado de una puerta probablemente ya existente en el mismo templo, ubicada entre los contrafuertes del lado norte donde se conserva parte de una escalinata exterior. Sin embargo, las grandes dimensiones de esta puerta hacen imposible esta posibilidad. Del mismo modo se destaca la gran sencillez de esta entrada, sin ningún tipo de elemento ornamental como el típico arrabá o arquivolta que normalmente enmarca estas portadas, haciéndola más propia de una arquitectura civil de larga tradición en Valencia.

templos dentro de la trama urbana de las ciudades impedía o dificultaba generalmente su ampliación. Esta circunstancia se adscribe a la Iglesia de San Pedro, como se observa en el dibujo de 1563 de la ciudad de Xàtiva, que Felipe II encargó a Anthonie Van den Wijngaerde,<sup>90</sup> conservado en el Österreichische Nationalbibliothek de Viena. En él se distingue claramente el antiguo Barrio del Mercado, actual Barrio de San Pedro, donde se localiza la antigua plaza porticada del mercado, al lado de la que se sitúa la iglesia de San Pedro. Esto hubiera dificultado la ampliación del templo por el lado este, donde se encontraba el primitivo presbiterio.

### 3.1.1.4 s. XVII: la gran reforma barroca

Anterior a la gran reforma barroca de la segunda mitad del siglo XVII que abarcará todo el templo, es posible que se realizase un primer proyecto, con un tratamiento decorativo distinto al que se detallará a continuación, pero cronológicamente muy próximo en el tiempo, del que no se conoce su envergadura ni se dispone de información.<sup>91</sup>

“[...] Si bien la [gran] transformación barroca correspondería al último cuarto del siglo XVII, existen indicios para pensar en un tratamiento distinto y anterior al descrito, basta citar el acartelamiento de las pilastras, las capillas existentes en el muro este,<sup>[92]</sup> flanqueando el acceso principal, y el abundante número de fragmentos de imágenes policromas de yeso aparecidos en el elevado número de criptas de enterramiento existentes en la nave.”<sup>93</sup>

Sin embargo, sí se dispone de información acerca de la reforma realizada durante la segunda mitad del siglo XVII: el templo fue ampliado y recubierto con un nuevo estilo clásico-barroco, que modificó la distribución espacial y la ornamentación. Las circunstancias y motivaciones que impulsaron a realizar una remodelación tan costosa son diversas, entre ellas

---

<sup>90</sup>Para más información, véase el Capítulo V. Xàtiva en el siglo XVI, y Capítulo VI. La ciudad de Xàtiva y su arquitectura vista por Van Den Wijngaerde, en: ROSSELLÓ VERGER, Vicenç M. (dir.), *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde: 1563*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990.

<sup>91</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. 27.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «L'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva: història de l'edifici», *op. cit.*, p. [3].

<sup>92</sup>En lo relativo a la presencia de estas capillas del lado este que flanqueaban la puerta principal actual, según las notas facilitadas por Vicente Torregrosa Soler, se trata de capillas de escasa profundidad, solo la que permitía el grosor del muro de los pies de la iglesia. Sin embargo, se reflexiona con la posibilidad de la existencia de dos capillas anteriores de menores dimensiones en el mismo emplazamiento, pero de mayor profundidad, cuya cronología podría pertenecer a la segunda mitad del siglo XVI. Correspondientes quizá a las construcciones independientes que se observan entre la Parroquia de San Pedro y la plaza porticada en el dibujo de la ciudad de Xàtiva de 1563 realizado por Anthonie Van den Wijngaerde. Desapareciendo en el siglo posterior a partir de la desaparición de la construcción porticada, que dio origen a la plaza actual de San Pedro. De ser así, habría que reflexionar con el hecho de si estas capillas estarían franqueando aun el antiguo presbiterio, o en cambio ya estarían franqueando la nueva entrada principal del templo. Si bien por ahora es una posibilidad verosímil.

<sup>93</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. 27.

se puede destacar: obtener más espacio, adaptar el templo a la moda del momento y ocultar el estilo gótico precedente, que durante este período se consideraba decadente.<sup>94</sup>

“[...] Las obras se llevaron a cabo a partir de 1669, y consistieron en cubrir el interior con una bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos, y revestir la fachada interior. Capiteles, ventanales figurados, puertas, embocaduras y claves fueron adornados con *putti*, pinjantes y profusa hojarasca, todo ello de muy estimable calidad.”<sup>95</sup>

La iglesia se amplía por el lado oeste, eliminando casi completamente el muro testero, construyendo un nuevo tramo de nave sin capillas y un nuevo presbiterio, alterando en esta reforma el sentido de la iglesia, ahora de oeste-este. Se destruyen completamente las capillas góticas existentes y se construyen sobre las precedentes, al igual que se abren nuevas capillas. Del mismo modo, en este periodo se eleva el pavimento del templo unos 70 cm y se duplica la altura del campanario (el cual fue demolido en 1806 por amenazar ruina). También se realiza una sencilla decoración mural en el exterior del templo, compuesta por franjas blancas sobre un fondo gris, con algunos trazados lineales en tono rojizo. Finalmente se dintela la puerta dovelada de medio punto, hoy puerta principal. Sin embargo, este revestimiento barroco parece encontrarse inacabado, tanto en el orden perimetral como en el vano de la ampliación donde no llegaron a abrirse capillas (Fig.15). Ello podría ser consecuencia de la Guerra de Sucesión y del incendio de la ciudad de Xàtiva en el año 1707, lo que impidió la finalización de esta gran reforma.<sup>96</sup>

El revestimiento barroco articula el interior del templo mediante planos, enfatizados por recursos que potencian la verticalidad y la profundidad del espacio. Los medios adoptados para lograr la interpretación espacial son variados, insistiendo en la decoración para la continuidad del espacio. Por ejemplo, se elaboran elementos arquitectónicos (falsos arcos fajones, falsos lunetos con falsas ventanas, pilastras, arcos, entablamento, cornisas, etc.), potenciados sobre los paramentos de color blanco, mediante tonalidades grises y efectos dorados que enriquecían la decoración y otros elementos decorativos (plafones, hojarasca, etc.) que fragmentan en planos continuos la longitud de la nave, aumentando la sensación de perspectiva. También hay que destacar la decoración de encintados de tonalidades grises, que enmarcan todas las superficies de los paramentos blancos, fomentando con este recurso la verticalidad del recinto. Por tanto, la percepción sensorial del templo se organiza en espacios en que el color, la forma y algunos objetos adquieren mayor relevancia. Del mismo modo, el concepto barroco propugnaba una interacción entre el espacio interior y exterior, con lo que la luz adquiere mayor protagonismo, creando efectos que incrementan las formas del entorno.

---

<sup>94</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «L'església parroquial de San Pere de Xàtiva: historia de l'edifici», *op. cit.*, p. [3-4].

<sup>95</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Capítol XXII. Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Libro de estudios*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 537-571.; p. 551.

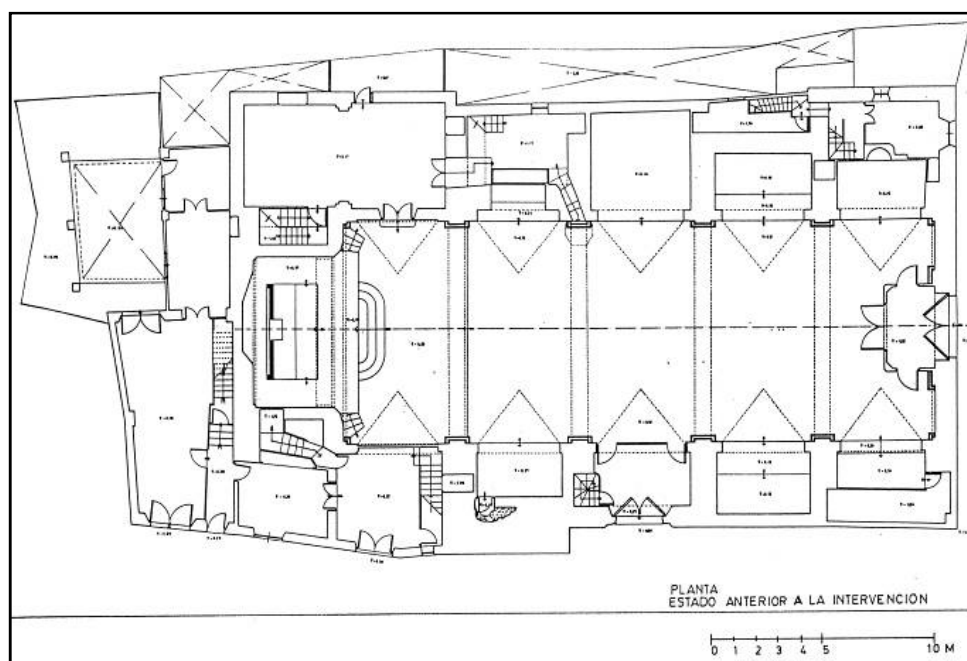
<sup>96</sup>TORREGROSA SOLER, Vicent; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. 26-27.

Por ello, en la reforma barroca se abre una gran ventana encima de la gran puerta dovelada de medio punto colocada a los pies del templo, adintelada en este periodo. Estos elementos corresponden al único foco de luz natural del recinto, que dirigía la luz desde los pies del templo a lo largo de la longitud de la nave hasta la cabecera, el presbiterio (Figs.13-14).



**Fig.13.** Nave del templo de San Pedro y San Pablo, con el revestimiento barroco.

**Fig.14.** Capillas laterales barrocas del lado de la epístola del templo de San Pedro y San Pablo.



**Fig.15.** La Iglesia del siglo XVII al siglo XX de San Pedro y San Pablo. Planta. Estado antes de la intervención [plano], escala gráfica.

En lo concerniente al diseño del presbiterio barroco, es probable que se tuvieran en consideración las características del retablo mayor con la ampliación renacentista, al resultar este espacio proporcionalmente adecuado para las dimensiones del retablo, enmarcándolo sin aprisionarlo. El proyecto hacía coincidir la decoración de la zona superior de la cornisa corrida del presbiterio, con la mazonería del retablo correspondiente al entablamento que delimitaba por la zona superior las escenas del tercer nivel del retablo. Se conseguía, de este modo, una perspectiva más equilibrada, con las líneas de los paramentos horizontales (friso y cornisa de la arquitectura) dirigiendo la atención hacia el presbiterio, y por consiguiente al retablo.

Al igual que ocurría con el antiguo presbiterio, el nuevo presbiterio barroco también se encontraba diferenciado del resto del templo, al estar este espacio más elevado y disponer de una altura más reducida que la del resto de la nave. Empleando esta diferencia de altura en la zona superior para emplazar el *arco triunfal*, con la decoración más exuberante del templo, rematado en la zona superior por una cartela con los emblemas del papado sostenida por *puttis*. Mientras en la zona inferior, con un pavimento situado muy por encima del nivel del resto del pavimento de la nave, a modo de plataforma elevada, a la que se accedía a través de una escalera central con cuatro peldaños.

En este periodo, la liturgia religiosa se continuaba celebrando de espaldas al público, por lo que el altar mayor volvía a estar situado cerca del muro de la cabecera del templo, sobre el que se supeditaba la estructura del retablo mayor. En este momento se realizó un nuevo altar de mármol, con motivos ornamentales en relieve y algunos elementos realzados en dorado, con los emblemas del papado en el frontal.<sup>97</sup>

Todos los recursos realizados en la transformación del templo al estilo barroco van dirigidos a central la atención del espectador en el presbiterio y por tanto en el retablo. No obstante, los elementos y recursos realizados en el nuevo entorno, inducían a una acentuada disconformidad, con la riqueza cromática y formas rectas del retablo mayor, lo que provocaba una incoherencia en la percepción de ambos elementos.

### **3.1.1.5 1986-1995: restauración y adaptación de la iglesia**

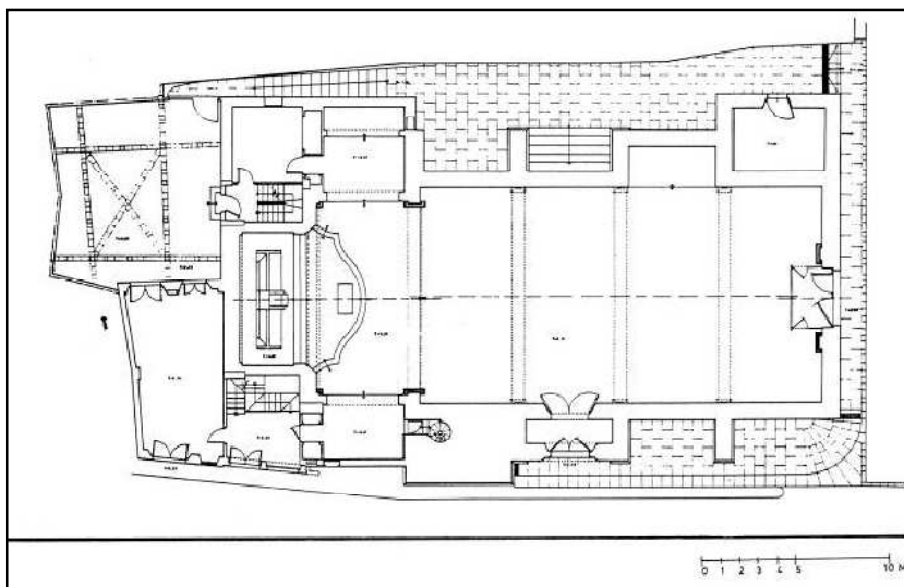
La Iglesia de San Pedro fue declarada el 25 de Marzo de 1983, por Real Decreto, Monumento Histórico Artístico de Carácter Nacional. Al año siguiente, el recién creado Servicio de Patrimonio de la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia, inició el estudio previo del templo, para evaluar las intervenciones necesarias. El estudio previo del monumento fue realizado por el arquitecto Vicent Torregrosa Soler, que puso de manifiesto el inminente peligro de colapso en que se encontraba. Por ello se tuvieron que efectuar en 1985 obras de

---

<sup>97</sup>Este nuevo altar barroco se puede contemplar en una fotografía anterior a 1936, conservada en el Fundación del *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S. (Fig.57).

emergencia, provocando el cierre temporal al culto de la parroquia en miras de la realización de una restauración y adecuación del templo.<sup>98</sup>

La restauración y rehabilitación del templo de San Pedro alteró la visión del monumento, llevándolo a un nuevo estado en su historia. El proyecto de restauración y rehabilitación del templo fue encargado a los arquitectos Vicent Torregrosa y Ricard Sicluna, quienes realizaron la intervención en dos fases, entre 1985 y 1995. La intervención de restauración y rehabilitación comprendió la recuperación del edificio gótico, en el que se agrupaba la capilla lateral gótica (única capilla del templo inicial), torre campanario y construcción adosada (quizá concerniente a la primitiva abadía). También incluía las pinturas murales del gótico lineal de finales del siglo XIV (descubiertas durante la restauración del templo y el artesanado de madera policromada conservado en el templo del segundo tercio del siglo XIV), así como la construcción del período barroco de la segunda mitad del siglo XVII, concretamente la correspondiente a la ampliación de la nave y presbiterio, en las que se agrupaban las yeserías y decoración de las policromías y dorados (Fig.16).



**Fig.16.** *El proyecto de intervención de la Iglesia de San Pedro y San Pablo. Planta general [plano], escala gráfica.*

La restauración y adaptación del templo se centró en la conservación y consolidación del sistema estructural inicial, recuperando en la medida de lo posible la morfología de la construcción del templo gótico. Para ello se eliminó el revestimiento barroco superpuesto en la nave que lo ocultaba, respetando en dicho proceso la ampliación de la nave y presbiterio del período barroco, en requerimiento de la actividad y función inherente del culto del edificio. Del mismo modo, también se eliminaron la totalidad de las capillas abiertas y otros espacios

<sup>98</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. 27-28.

añadidos entre los contrafuertes en sucesivas reformas, exceptuando la capilla del templo inicial, recuperando los aspectos espaciales interiores y exteriores del templo gótico. También se mejoró el uso colectivo de la iglesia como entidad religiosa, histórica y cultural.

El actual templo se define por la subsistencia de dos cuerpos diferenciados por su sistema estructural y decorativo. En la zona este se sitúa la construcción gótica del templo inicial y en la zona oeste la ampliación de la nave y presbiterio del periodo barroco, presidido por dos capillas laterales abiertas durante la intervención a modo de crucero, cubiertas con falsas bóvedas recortadas en su lado este, para permitir la observación de los paramentos de sillería del templo gótico inicial (ficha técnica de la intervención arquitectónica en el Anexo, Tabla 1.).<sup>99</sup>

Con el nuevo proyecto, se situaba el pavimento del templo en varios niveles. El primer nivel o inferior corresponde solo a la nave del templo gótico, mientras el segundo nivel delimita la ampliación barroca, con la nueva área a modo de transepto, dentro de la cual se situaba en una plataforma independiente fuera de la capilla presbiteral, el altar mayor exento; y el último nivel, el más elevado, donde se delimita propiamente la capilla presbiteral, separado cada nivel por dos peldaños. El pavimento de la nave gótica está realizado con un embaldosado de piedra neutra de color beis o pardo, y el embaldosado de la ampliación de la reforma barroca, con un juego de mármoles de color blanco (suelo) y negro (encintados de los niveles), más acorde al diseño colorimétrico de la reforma barroca. Sin embargo, este diseño en varios planos el que se accede a la capilla presbiteral de forma progresiva, mitiga la importancia jerárquica del presbiterio y rompe con el proyecto del periodo barroco (Fig.17).

---

<sup>99</sup>*Ibid.*, p. 29-38.



**Fig.17.** Estado actual de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.



### 3.1.2 RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO



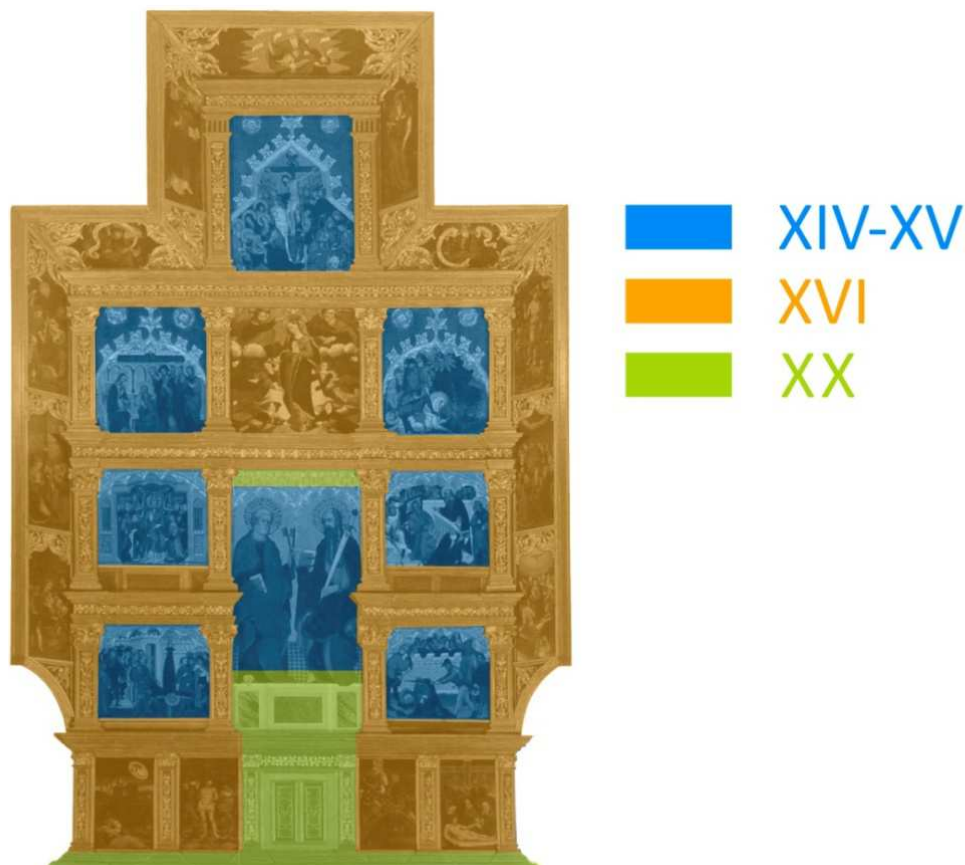
Fig.18. Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo.<sup>100</sup>

El retablo objeto de este estudio se conserva en el altar mayor de la iglesia, constituyendo un caso muy interesante y significativo del patrimonio conservado en la localidad. Se trata de un conjunto pictórico, compuesto por 24 escenas repartidas entre el

---

<sup>100</sup>Vista actual del retablo mayor, al realizar la foto *in situ* dentro del templo, se observa delante del retablo un sagrario independiente metálico que oculta la visión del sagrario propio del retablo.

cuerpo central, guardapolvo y banco. Es el resultado de la reutilización de ocho escenas del anterior retablo gótico, datado sobre 1400 y de autor anónimo, en una ampliación del conjunto a principios del siglo XVI, con nuevas escenas de estilo renacentista atribuidas al Maestro de Alzira. Forman por tanto un conjunto de calidad, iconografía y cronología diferentes, que en el presente alberga tres épocas distintas (Fig.19).

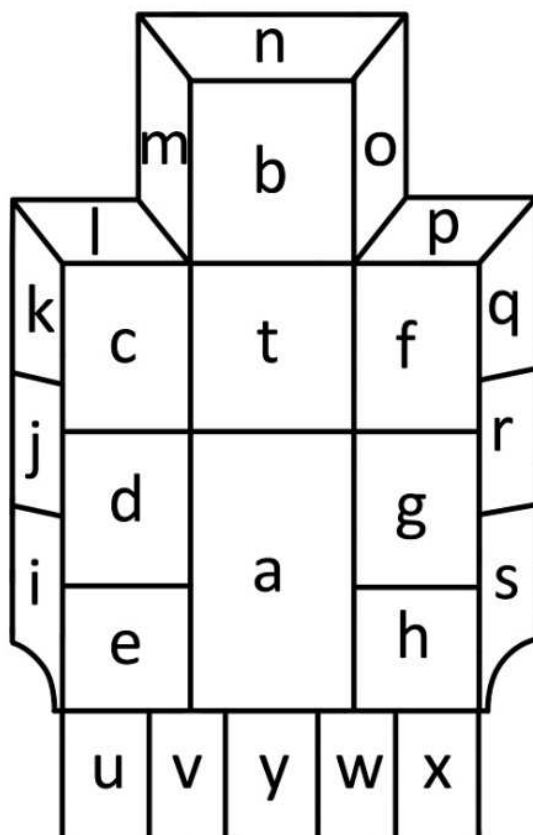


**Fig.19.** Cronológico de las piezas que forman el Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo.

La investigación y análisis del presente retablo está condicionado por la falta de documentación conservada, sustentado el estudio en base a hipótesis establecidas, sobre todo, a partir de la información que el conjunto en sí mismo ofrece.

Este conjunto, es titulado popularmente como *Retablo de San Pedro*, o llamado también con un apelativo más correcto *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*. Denominación que hace referencia a la importancia jerárquica del conjunto dentro del templo, retablo del altar mayor, como a las advocaciones a las que está dedicado tanto el conjunto pictórico como la Iglesia parroquial a la que pertenece.

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia de los distintos periodos de los que se compone el *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* para una correcta comprensión, previa al estudio del conjunto (Fig.20. y Tabla.2.).



**Fig.20.** Organización iconográfica del Retablo Mayor del San Pedro y San Pablo.

Tabla 2.

<b>FICHA TÉCNICA DEL RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO</b>
<b><u>Organización iconográfica y cronológica actual del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo</u></b>
<b>Piezas del primer periodo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo [Periodo gótico]</b>
<b>Autor:</b> Anónimo valenciano o catalán. [Dos talleres diferentes en la realización de las escenas (?)].
<b>Datación:</b> Finales del siglo XIV o principios del siglo XV. [Alrededor de 1400 (?)].
<b>Técnica:</b> Pintura; temple sobre tabla. Dorado: cincelado, estofado, gofrado; y Plateado.

**Procedencia:** Primer altar Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva (lado este).

**Localización:** Actual altar Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva (lado oeste).

**Exposiciones:** *El Retaule Major de San Pere: Proces de conservació i restauració*, Xàtiva, Museo Municipal de l'Almodí, julio y septiembre de 1994, núm. 1.

*Xàtiva, Els Borja: una projecció europea, 4 de febrer- 30 d'abril, 1995, Xàtiva, Museo de l'Almodí*, núm. 1.

La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 90.

Escenas conservadas del Retablo Mayor inicial de San Pedro y San Pablo:

a) **Tabla 1, escena 1:** San Pedro y San Pablo. (Cuerpo central, calle central, tabla titular).

**Medidas del fragmento conservado de la primitiva tabla:** 177 x 126 cm aprox.

**Inscripciones:** Nimbo de San Pedro, SANTUS PETRUS/ San Pedro.

b) **Tabla 2, escena 2:** La Crucifixión de Cristo. (Cuerpo central, calle central, tabla del ático).

**Medidas de la tabla:** 169 x 124,5 cm aprox.

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz de Cristo, I.N.R.I (?).<sup>101</sup>

c) **Tabla 3, escena 3:** La Institución del Pontificado de San Pedro.<sup>102</sup> (Cuerpo central, calle del Evangelio, tabla cimera).

**Medidas de la tabla:** 135,5 x 107 cm aprox.

d) **Tabla 4, escena 4:** El Establecimiento de la Cátedra de Antioquía.<sup>103</sup> (Cuerpo central, calle del Evangelio, escena intermedia).

**Medidas de la escena:** 98,8 x 107 cm aprox.

**Pieza de la ampliación [Primer cuarto del siglo XVI (?)]:** 28 x 109 cm aprox.

e) **Tabla 4, escena 5:** El Martirio de San Pedro.<sup>104</sup> (Cuerpo central, calle del Evangelio, escena inferior).

**Medidas de la escena:** 97,5 x 107,5 cm aprox.

**Pieza de la ampliación [Primer cuarto del siglo XVI (?)]:** 16,4 x 106 cm aprox.

f) **Tabla 5, escena 6:** La Conversión de Saulo.<sup>105</sup> (Cuerpo central, calle de la Epístola, tabla cimera).

<sup>101</sup>La inscripción de la cartela que corona la cruz de Cristo se encuentra completamente perdida, que correspondería como suele ser común en este periodo a las siglas I.N.R.I, [IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM/ «Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos»].

<sup>102</sup>Titulada también como *La vocación de San Pedro* o *La entrega de las llaves a San Pedro*.

<sup>103</sup>Denominada también como *El establecimiento de la Cátedra de San Pedro*.

<sup>104</sup>Nombrada también como *La Crucifixión de San Pedro*.

<sup>105</sup>Esta escena es titulada asimismo como *La Conversión de San Pablo*. Sin embargo, resulta inexacto denominarlo San Pablo, puesto que su nombre era en realidad Saulo, cambiándolo por el de Pablo (*Paulus*) tiempo después de su conversión. Del mismo modo la escena se ha denominado como *La Visión de Saulo*, título que resulta inadecuado puesto que Saulo solo hoye la voz de Cristo. Finalmente la escena también es denominada como *La Vocación de Saulo*, cuyo título es una forma de relacionar al santo con los demás apóstoles.

**Medidas de la tabla:** 135 x 106,5 cm aprox.

- g) **Tabla 6, escena 7:** El apostolado de San Pablo en el Areópago.<sup>106</sup> (Cuerpo central, calle del Epístola, escena intermedia).

**Medidas de la escena:** 98,3 x 106,8 cm aprox.

**Pieza de la ampliación [Primer cuarto del siglo XVI (?)]:** 27,6 x 106 cm aprox.

**Inscripciones:** Inscripción hebrea en el libro de los judíos?

- h) **Tabla 6, escena 8:** El Martirio de San Pablo.<sup>107</sup> (Cuerpo central, calle de la Epístola, escena inferior).

**Medidas de la escena:** 95,5 x 107 cm aprox.

**Pieza de la ampliación [Primer cuarto del siglo XVI (?)]:** 16,5 x 107 cm aprox.

### **Piezas del segundo periodo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo [Periodo renacentista]**

**Autor:** Atribuidas al Maestro de Alzira.

**Datación:** Primer cuarto del siglo XVI, (c. 1518?).

**Técnica:** Pintura; oleo sobre tabla. Dorado; estofado.

**Técnica de las piezas complementarias en la ampliación de las antiguas escenas:** Pintura; temple de cola sobre tabla.

Escenas conservadas del segundo periodo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo: *el guardapolvo y la tabla de la coronación*

- i) **Tabla 1, escena 1:** La Epifanía o La Adoración de los Reyes.

- j) **Tabla 1, escena 2:** La Adoración de los Pastores.

**Inscripciones:** Ribete del manto de María; SALVE/ REGINA/ MATER/ MISERICORDIAE/ VITA /DVLCEDO/ SPES/ NOSTRA/ SALVE...<sup>108</sup>

- k) **Tabla 1, escena 3:** La Anunciación.

**Inscripciones:** AVE MARIA GRACIA PLE[NA], [Evangelio de San Lucas (1: 26:38)].

Inscripción en el libro que lee la Virgen.

- l) **Tabla 2, escena 4:** El Profeta Isaías.

RÉAU, Louis, «Pablo de Tarso, 29 de junio (idem)» en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.2, vol.5]: *Iconografía de los santos, de la P a la Z* [Col. Cultura artística, 8], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1998, p. 6-23, p. 13-15.

<sup>106</sup>La aparición conjunta de San Pedro y San Pablo en esta escena, hace que se planteen diversas dudas sobre la identificación del episodio que representa, pudiendo pertenecer a *La Predicación de San Pablo en el Areópago* o *La Predicación de San Pablo en Éfeso, El Concilio de Jerusalén, San Pablo y San Pedro en Antioquía* o *La discusión de San Pablo y San Pedro*. La identificación de la escena con el episodio de *San Pablo y San Pedro en Antioquía* o *La discusión de San Pablo y San Pedro*, es un sugerimiento a corte de hipótesis de José Manuel Cerda Pérez. Por consiguiente se ha considerado adecuado denominar la escena con un título más general, *El apostolado de San Pablo en el Areópago*.

<sup>107</sup>Titulada también como *La Decapitación de San Pablo* o *La Degollación de San Pablo*.

<sup>108</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules de xatvines», en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, (dir.), *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis* [Actes de les IV Jornades d'Art i Historia, Xàtiva, 2,3 i 4 d'Agost de 2012], Xàtiva, Ulleye, 2013, p. 117-160, p. 128.

**Inscripciones:** ESAIAS/RORATE/CEL[I]/DE/CVPER, [Isaías (45:8)].<sup>109</sup>

m) **Tabla 3, escena 5:** San Gregorio el Gran Doctor de la Iglesia.

**Inscripciones:** Inscripción en el libro que muestra.

n) **Tabla 4, escena 6:** Dios Padre y el Espíritu Santo.

**Inscripciones:** TV/EST FILIVS/ ME[V]S/DILECTVS IN/COM, [Evangelio de San Marco (1:11) o de San Lucas (3:22)].<sup>110</sup>

o) **Tabla 5, escena 7:** San Jerónimo, Doctor de la Iglesia.

p) **Tabla 6, escena 8:** El Profeta Oseas o Ausiás.

**Inscripciones:** OSEE/VIVIFICABIT/NOS/POST/DVOS/DIES/ET/DIES, [Oseas (6:3)].<sup>111</sup>

q) **Tabla 7, escena 9:** La Resurrección.

r) **Tabla 7, escena 10:** La Ascensión.

s) **Tabla 7, escena 11:** Pentecostés.

t) **Tabla 8, escena 12:** La Coronación de la Virgen. (Cuerpo del retablo, escena intermedia de la calle central).

Escenas conservadas de la segunda ampliación del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo: *el banco*

u) **Tabla 1, escena 1:** La Oración en el huerto.

v) **Tabla 2, escena 2:** La Flagelación.

w) **Tabla 3, escena 3:** La Caída de Cristo camino del Calvario.

x) **Tabla 4, escena 4:** La Lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto.

**Piezas del tercer periodo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (restauración)**

**Datación:** Siglo XX.

**Técnica:** Dorado sobre tabla, y policromado.

Piezas realizadas durante la restauración del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo: *el Sagrario*:

y) **Elemento 1:** Sagrario. (Banco).

a) **Tabla 1, escena 1:** San Pedro y San Pablo. (Cuerpo central, calle central, tabla titular).

**Medidas del fragmento conservado de la primitiva tabla:** 177 x 126 cm aprox.

**Medidas de la tabla actual (después de la restauración):** 194 x 126 cm aprox.

<sup>109</sup>*ibid.*, p. 127.

<sup>110</sup>*ibid.*, p. 126.

<sup>111</sup>*ibid.*, p. 127.

**Medias de la pieza complementaria (añadida después de la restauración):** 63 x 126 cm aprox.

### 3.1.2.1 ss. XIV-XV?: el primitivo *Retablo Mayor*

La falta de información sobre este retablo sigue suscitando numerosos interrogantes sobre su realización, al igual que también se desconoce su datación, que varía según los especialistas: entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV.<sup>112</sup> Por lo que atañe a la autoría, a falta de realizar un estudio en profundidad específico, siguiendo la opinión del investigador Jaon Aliaga, en un análisis de la obra del pintor Francesc Comes sí parecen observarse algunos paralelismos ante las tablas más antiguas de este retablo.<sup>113</sup>

Del primitivo retablo se conservan ocho escenas pictóricas de una gran calidad, realizadas al temple sobre un soporte de madera de pino con una preparación blanca compuesta de carbonato cálcico y cola orgánica de origen animal, sobre un sustrato de tela.<sup>114</sup>

Preside el conjunto la tabla central, considerada la más antigua del grupo y una de las de mayor calidad, en la que se representan las figuras de los titulares. Cabe destacar de esta escena la gran influencia de la pintura catalana de las últimas décadas del siglo XIV en los rostros de los santos.<sup>115</sup>

En las calles laterales se encuentran tres escenas con episodios de la vida de ambos titulares basados en los *Hechos de los Apóstoles* y en *La leyenda dorada* del dominicano Santiago de la Vorágine. Al lado del Evangelio se ordenan tres episodios de la vida de San Pedro apóstol. Se empieza la lectura iconográfica por la tabla superior donde se representa *La Institución del pontificado de San Pedro*, basada en un pasaje del *Evangelio de San Mateo* (16:13-20). De esta escena se destaca el interior arquitectónico donde sucede el episodio, cerrado con un muro de ladrillos, sobre el que se desarrolla una arquitectura de arcos corridos de medio punto, composición poco frecuente en los talleres valencianos.<sup>116</sup> En la escena intermedia se representa *El Establecimiento de la Cátedra de Antioquía*, clasificada dentro de

**112**El contrato notarial del primitivo Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo, hasta el presente no se ha localizado, si por consiguiente se ha conservado. Al igual que tampoco se ha localizado ninguna referencia documental que nos permita establecer alguna fecha probable de su realización, del notario que lo gestiono, etc. Su localización aportaría importante información sobre este primitivo retablo del que apenas se tienen datos. Aportando los aspectos comerciales del encargo, donde se especificarían los comitentes que lo encargaron, el maestro pintor que lo realizo, el precio, formas de pagos, tiempos de realización, estructura y dimensiones del conjunto. Así como de los elementos perdidos, guardapolvo, banco, sotabanco (?), etc. El número de escenas y desarrollo iconográfico. Los materiales utilizados en su realización, su procedencia y calidad, etc.

**113**Para más información sobre la autoría, véase: HUESO SANDOVAL, María José, *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo de Xàtiva*, [Artículo sin publicar, permanece inédito, se conserva en el archivo de la Iglesia de San Pedro de Xàtiva], [a partir de 1995].

**114**Datos técnicos extraídos de las notas facilitadas por el restaurador Vicente Ripollés Lengua, quien junto a Amèlia Gual Piquer y el Taller de Carmen Sambonet Bertrán intervinieron en la restauración del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo de Xàtiva efectuada entre 1986-1995.

**115**ALIAGA MORELL, Joan, «1. Retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 2: *Fitxes* [Catálogo de Exposición, Xàtiva. Museu de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 7-9.; p. 9.

**116***ibid.*

la serie del *Apostolado del santo en Palestina*, introducido en el arte a través de la *Leyenda Dorada*, que le dedica un capítulo completo. De esta escena también se destaca el tratamiento de la arquitectura y la decoración, que es más avanzado que el estilo del resto de las escenas góticas conservadas.<sup>117</sup> El ciclo narrativo de la vida de San Pedro se cierra con la escena inferior, en la que se representa *El Martirio de San Pedro*. Se trata de un episodio tradicional, no probado, basado en las pocas referencias de los *Evangelios Apócrifos* y popularizado por la *Leyenda Dorada*. De esta escena se destacan las ricas vestiduras con que se representa al emperador Nerón que, como expone Joan Aliaga Morell, resulta interesante por los pliegues de curvas sinuosas en zigzag que plasma el artista.<sup>118</sup>

En el lado de la Epístola se ordenan tres escenas con la vida de San Pablo de Tarso. Se inicia la lectura por la tabla superior en la que se representa *La Conversión de Saulo*, basada en *Hechos de los Apóstoles (9: 1-19)* y en *La Leyenda Dorada*. De esta tabla hay que resaltar el gran desequilibrio en la estructura compositiva del tema, con la totalidad de las figuras desplazadas hacia la mitad izquierda de la escena sin situar al santo en el centro de la composición, como suele ser común en el período gótico. Forman un grupo de figuras compacto, mientras en la otra mitad aparece únicamente un paisaje de rocas y bosques.

En la escena intermedia se representa *El apostolado de San Pablo en el Areópago*, basada en *Hechos de los Apóstoles*. De esta escena se destaca la aparición conjunta de ambos santos, hecho que no se repite en el resto de escenas laterales.<sup>119</sup> El ciclo narrativo de la vida de San Pablo se cierra con la escena inferior, en la que se representa *El Martirio de San Pablo*, popularizado por la *Leyenda Dorada*.

Finalmente, los martirios de ambos santos se conectan con la tabla del ático, en la que se representa *La Crucifixión de Cristo*. Completan de este modo un programa iconográfico de redención. Está considerada también como una de las tablas de mayor calidad conservadas del conjunto gótico. La escena acontece en la cima del monte Gólgota a modo de gran espectáculo, abarrotada de personajes que aparecen alrededor de Cristo en grupos.<sup>120</sup>

Las características de esta escena, tanto en la forma del marco que la delimita como en el desarrollo iconográfico de la misma y el esquema estructural del diseño compositivo, tiene gran similitud con la escena de *La Crucifixión de Cristo* del *Retablo de la Virgen* del maestro pintor Jaume Serra conservado en el *Museo Nacional d'Art de Catalunya* (Figs.21-22).

---

<sup>117</sup>*ibid.*

<sup>118</sup>*ibid.*

<sup>119</sup>La aparición conjunta de San Pedro y San Pablo en esta escena, hace que se planteen diversas dudas sobre la identificación del episodio que representa, pudiendo pertenecer a *La Predicación de San Pablo en el Areópago* o *La Predicación de San Pablo en Éfeso*, *El Concilio de Jerusalén*, *San Pablo y San Pedro en Antioquía* o *La discusión de San Pablo y San Pedro*. La identificación de la escena con las dos últimas, es una hipótesis de José Manuel Cerda Pérez. Por consiguiente se ha considerado adecuado denominar la escena con un título más general, *El apostolado de San Pablo en el Areópago*.

<sup>120</sup>RÉAU, Louis, «La crucifixión», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 480-531.



Una visión general del conjunto, hace evidente la participación del taller en su ejecución, como se observa claramente en la confección de los rostros de las figuras, con desiguales calidades pictóricas. Cabe destacar también la influencia del gótico internacional próximo al 1400, tanto en los personajes como en la concepción del espacio en las escenas de los pasajes laterales.<sup>121</sup> Como exponen Joan Aliaga y Josep Antoni Ferrer, en la realización del retablo se intuye a un maestro con un código pictórico propio, adscrito en los últimos momentos del estilo gótico ítalocatalán con influencias del gótico internacional.<sup>122</sup>



**Fig.21.** *Tabla de La Crucifixión de Cristo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo.*

**Fig.22.** *Tabla de La Crucifixión de Cristo del Retablo de la Virgen.*

### 3.1.2.2 El cuerpo central del primitivo retablo: estudio de los soportes

Evidentemente el primitivo retablo constaría de un conjunto pictórico más amplio y por elementos, hoy desaparecidos, como mazonería, guardapolvo, banco, sotobanco, etc. Para conocer la morfología de las piezas conservadas del primitivo retablo se realizó un estudio por su reverso.

Al tratarse de tablas de grandes dimensiones constituidas por varios paños de madera unidos entre sí, era necesario durante su fabricación para mantener estable la

<sup>121</sup>ALIAGA MORELL, Joan, «1. Retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva», *op. cit.*, p. 9.

<sup>122</sup>*Ibid.*

FERRER PUERTO, Josep Antoni, «90. Retaule major de Sant Pere i Sant Pau», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[Catálogo de Exposición, Xàtiva de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 298-301.; p. 301.

estructura del soporte, aplicarle un refuerzo complementario en la parte posterior con travesaños de madera. En la Corona de Aragón era característico colocar los travesaños de forma diagonal, de esquina a esquina de las tablas, dando como resultado un dibujo en forma de aspa, que se conocerá como «aspa de San Andrés», completado también por otros barrotes colocados de forma horizontal unidos a la obra generalmente mediante clavos forjados o clavijas de madera.<sup>123</sup> Por suerte, las piezas conservadas del primitivo retablo mantenían casi completamente el sistema de refuerzo original.

La escena titular de *San Pedro y San Pablo* está formada por tres paños, aunque fue mutilada por la zona superior e inferior, perdiendo dos grandes franjas (probablemente durante el s. XVIII). La gran tabla había conservado el refuerzo inicial, constituidos por los dos travesaños del aspa, más dos travesaños horizontales, aunque se habían perdido otros dos. Para establecer las dimensiones aproximadas de la pieza original se prolongaron las aspas, tal como se muestra en las figuras 23 y 24. Estas dimensiones habrían sido de 217 x 126 cm.

El ático (que no presenta mutilaciones) está formado por tres paños. La tabla conserva íntegramente la estructura de refuerzo, formada por los dos travesaños del aspa y cuatro horizontales. En el travesaño inferior se observan tres hendiduras en las que se acoplaría y fijaría la tabla central.



**Fig.23.** Dimensiones de los paños que forman la Tabla San Pedro y San Pablo.

**Fig.24.** Sistema de refuerzo primitivo que forma la Tabla San Pedro y San Pablo.

<sup>123</sup>VIVANCOS RAMÓN, Victoria, «Capítulo 2. Aspectos técnicos de la pintura sobre tabla» en *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla* [Col. Colección Ventana abierta], Madrid, Tecnos, 2007, p. 35-102.; p. 62-64.

La escena cimera de la calle del Evangelio, *La Institución del pontificado de San Pedro*, está formada por tres paños de madera, aunque fue mutilada en el margen superior unos 5 o 6 cm, correspondiendo a las dimensiones del travesaño de refuerzo perdido, durante la ampliación del conjunto en el s. XVI. Por consiguiente, la tabla había conservado casi completamente el refuerzo inicial del reverso, constituidos por los dos travesaños del aspa y tres horizontales.

Las otras escenas de la calle del Evangelio, *El Establecimiento de la Catedral de Antioquía* y *El Martirio de San Pedro*, están pintadas en un soporte integrado por tres paños que ha conservado el refuerzo inicial del reverso. Sin embargo, se seccionó el soporte por la mitad para generar dos obras independientes (Figs.25-26).

La información obtenida de las escenas de la calle lateral del Evangelio se comparó y extrapoló con las escenas de la calle lateral de la Epístola, obteniendo los mismos resultados.



**Fig.25.** Dimensiones de los paños que forman la tabla con las escenas: *Establecimiento de la Catedral de Antioquía* y *Martirio de San Pedro*

**Fig.26.** Sistema de refuerzo primitivo que forman la tabla con las escenas: *Establecimiento de la Catedral de Antioquía* y *Martirio de San Pedro*.

En resumen, se puede establecer que las escenas conservadas del primitivo retablo presentan una típica morfología y estructura iconográfica del retablo gótico en su cuerpo central. Por consiguiente, una vez establecida la superficie primitiva de las piezas conservadas podemos aventurar de forma aproximada las dimensiones generales del cuerpo central del primitivo retablo mayor en 386 x 340 cm.

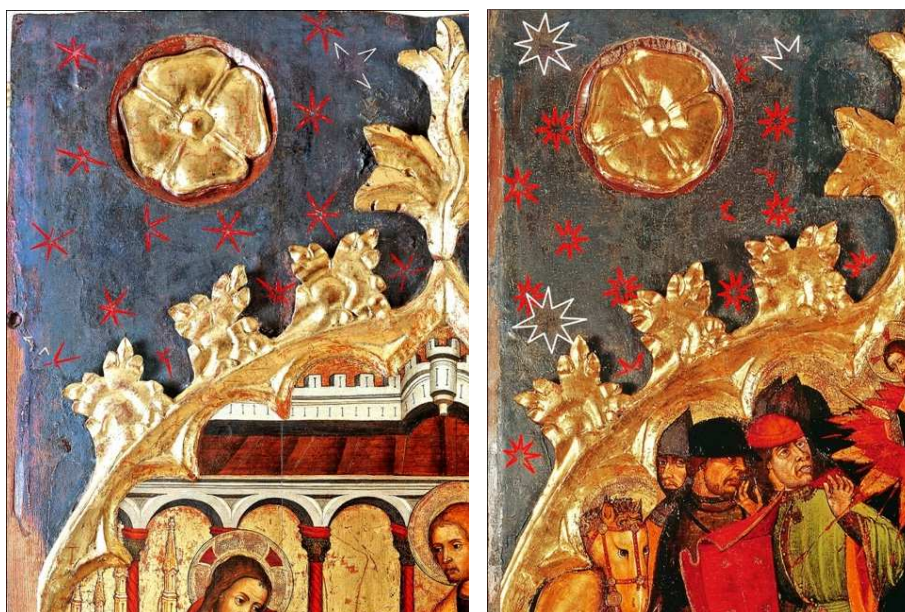
### **3.1.2.3 Las tablas cimera del retablo: la decoración sobre las chambranas**

De forma general en este periodo, la configuración de las tablas cimera se divide en dos aéreas: la inferior que correspondiente propiamente a la escena pictórica delimitada por un marco de mazonería de talla dorada, y la superior que correspondiente a una zona más ornamental, compuesta por varios elementos y recursos como relieves de tracería gótica dorada con decoraciones buriladas, policromas, corlas; motivos pictóricos con módulos geométricos, vegetales, florales; representaciones de escudos heráldicos; pequeñas escenas, etc.

En el presente caso, en la parte situada encima de la chambrana se observa un área con una decoración ornamental, en la que se emplean motivos en relieves de dos flores de cuatro pétalos en talla doradas dentro de un círculo de color rojo, que probablemente corresponda a un bol rojo de preparación previo al dorado de la zona que se ha perdido. Se ha combinado con motivos pictóricos en los que se representa un módulo de estrellas doradas que se destacan sobre un fondo de color azul, el cual se encuentra prácticamente perdido. Observando en esta decoración dos módulos de estrellas doradas de distinto tamaño superpuesto uno encima del otro, unas más pequeñas con los rayos más finos y otras de mayor formato. En varias fotografías de la tabla del ático, única tabla que no fue mutilada durante la ampliación renacentista, se observa una fila de estrellas de gran formato en la franja superior, que quedaban ocultas tras el armazón renacentista y restos de otras estrellas del mismo tamaño repartidas por el fondo azul. La franja de estrellas fue removida durante la intervención de restauración del conjunto (1986-1995), apareciendo debajo de estas otras estrellas más pequeñas con los rayos más finos, del mismo modo que también se localizaron restos de estas pequeñas estrellas repartidas por el fondo azul. No pudiendo realizar esta misma observación en las tablas cimera laterales, al estar mutiladas por la parte superior en la ampliación renacentista. No obstante, en otras zonas similares también se observaron restos de un módulo de estrellas de pequeño formato repartidas de forma regular por todo el fondo azul, y únicamente intuyendo algunos restos de estrellas de mayor tamaño en el perímetro de los lados (Figs.27-28). Por consiguiente, el módulo de estrellas doradas de pequeño formato

corresponde al periodo de realización del retablo, mientras que el módulo de estrellas doradas de mayor tamaño corresponde a un repinte<sup>124</sup> realizado en un periodo posterior.

Sin embargo, hay que destacar que este módulo de estrellas inicial es notablemente diferente en *La Institución del pontificado de San Pedro*, correspondiendo a unas estrellas de seis puntas, mientras que en *La Crucifixión de Cristo* y *La Conversión de Saulo* se observa un módulo de estrellas de ocho puntas. Este y otros detalles parecen apuntar a la posibilidad de que la elaboración del primitivo retablo comprendiera dos periodos distintos, pero muy próximos en el tiempo, correspondiendo la escena titular y las de la calle de la Evangelio al primer periodo y el resto de escenas al segundo periodo.



**Fig.27.** *Detalle de la zona de encima de la chambrana de la Tabla Institución del pontificado de San Pedro.*

**Fig.28.** *Detalle de la zona de encima de la chambrana de la Tabla Conversión de Saulo.*

#### 3.1.2.4 La mazonería del primitivo retablo

En la configuración del primitivo retablo también se englobaría la denominada mazonería, formada por un conjunto de molduras doradas y tallas ornamentales que uniría física y estéticamente las escenas del conjunto como es característico en la estructura de los retablos góticos. En estas decoraciones se conjugan varias tipologías, efectos y recursos

---

<sup>124</sup>El término *repinte* hace referencia a una capa de pintura que no es propia de la obra aplicada sobre una estructura pictórica ya terminada. Para más información sobre los *repintes*, véase: BARRROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», en *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico* [Col. Formas plásticas, 19], Valencia, Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005, p. 73-82.

plásticos, que se ajustan a los elementos de ornamentación y a los elementos arquitectónicos impuestos por el estilo de la época.

De la mazonería del primitivo retablo sólo se ha conservado la parte que cerraba las escenas pictóricas por la zona superior y algunas piezas de la zona inferior, conformada por diversos elementos dependiendo de la importancia jerárquica de la escena pictórica dentro de la estructura del primitivo conjunto. No obstante, se pueden observar en las escenas conservadas las huellas y superficies donde habrían estado sujetas las piezas de la mazonería perdida (Fig.29).



**Fig.29.** Desglose de las tablas que formaban el cuerpo central del primitivo Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (se resalta en rojo las zonas donde estaría adherida la mazonería pérdida).

En *La Institución del pontificado de San Pedro* y en *La Conversión de Saulo* se conserva una mazonería formada por arcos conopiales lobulados rematados por un gran florón que termina justo en el borde del corte de la mutilación de la tabla. No obstante, en la zona circundante de este florón se observan diversos cercos y marcas que apoyan la idea de que los florones de ambas escenas fueron arrancados de su ubicación inicial, que recaía en la zona

eliminada de la tabla, y posteriormente vueltos a adherir desplazados unos centímetros hacia abajo, eliminando para tal fin un fragmento del tallo del florón para su reubicación (Fig.30). Por el lado contrario, en la tabla del ático, el florón se mantuvo en su ubicación inicial. No obstante, también se observaron diversas marcas en la zona circundante de la mazonería del inicio del arco que delimitaba la escena pictórica, donde se intuían las huellas de unas tallas, dos pequeñas hojas redondeadas, a modo de brotes (Fig.31).

En las escenas restantes de la calle lateral de la Epístola se ha conservado parte de la mazonería que cerraba las escenas por la parte superior, correspondiendo a un arco rebajado lobulado sobre el que se adaptan en la enjuta una decoración de tracería con forma floral con el que se combina una pequeña flor de talla. Al igual que también se ha conservado parte de la mazonería que delimitaba las escenas por la zona inferior, que atañe a una sencilla moldura plana en bisel. Cabe recordar que ambas escenas pictóricas estaban realizadas en la misma tabla, por lo que al reconstruir su morfología se observa una franja de madera vista de varios centímetros entre ambas escenas, que correspondería a una superficie donde estaría sujeta también parte de la mazonería perdida, quizá una sencilla moldura plana con algún tipo de decoración de tracería (ver analogía en Figs.26 y 34-35).



**Fig.30.** *Detalle del florón de la Tabla Institución del pontificado de San Pedro (se destacan con líneas rojas las huellas de la posición inicial del florón).*

**Fig.31.** *Detalle del inicio de la mazonería del arco de la Tabla Crucifixión de Cristo (se observa la huella de una pequeña hoja de talla perdida).*

Por su parte, la mazonería que cerraba las escenas por los laterales se ha perdido completamente. En las tablas de la calle central, *San Pedro y San Pablo* y *La Crucifixión de Cristo*, se observan varios centímetros de madera vista en ambos márgenes laterales de las

escenas, donde habría estado sujeta la mazonería gótica. En las escenas de la calle del Evangelio se observa en el lado izquierdo de las escenas una franja de madera vista que correspondería a la mazonería perdida, mientras que, en el lado derecho, solo se aprecia un pequeño margen correspondiente a la zona de unión de las escenas con la mazonería de la calle central. Se observan también, en el lado izquierdo de la *Institución de El Pontificado de San Pedro*, marcas de la terminación y decoración del remate de la mazonería, concierne quizá a un pináculo o espiga de coronación, como suele ser común en este periodo (Figs.32-33). Lo mismo se ha podido observar en las tablas de la calle de la Epístola, pero con la franja de madera vista en el lado contrario.



**Fig.32.** *Detalle del margen izquierdo de la Tabla Institución del pontificado de San Pedro (se observan las marcas de la terminación y decoración de remate de la mazonería, quizá a un pináculo o espiga).*

**Fig.33.** *Detalle del margen derecho de la Tabla Conversión de Saulo (se observan las marcas de la terminación y decoración de remate de la mazonería, quizá a un pináculo o espiga).*



**Fig.34.** *Detalle de la mazonería gótica conservada que delimitaba la zona inferior de la escena de El Martirio de San Pablo (sobresale parte del manto de San Pablo).*

**Fig.35.** *Mazonería gótica conservada de la zona inferior de la escena de El Martirio de San Pablo (sobresale parte del manto de San Pablo).*



### 3.1.2.5 El banco y guardapolvo del primitivo retablo

En la configuración estructural del primitivo retablo también se encontrarían los elementos denominados banco y guardapolvo. Como resultado de la escasa información disponible, sólo se realizará un breve comentario sobre la posible configuración de estos elementos.

El banco es un elemento independiente, dividido en compartimientos colocados en la parte inferior del retablo. En el caso de estudio, por las características del período y por las influencias del gótico internacional, se especula con que la configuración del primitivo banco del retablo estaría poco desarrollada, con una representación de escenas del Ciclo de la Pasión de Cristo, temas Marianos que también se estaban produciendo en ese momento o con santos de devoción popular, etc. Dentro de la configuración del primitivo banco también se contempla la posibilidad de que debajo de esta estructura se encontrara una pieza complementaria denominada *sotobanco*, habitual en retablos de gran tamaño.



Fig.36. Retablo de Santa Bárbara.

El guardapolvo corresponde a un elemento a modo de banda perimetral que une y engloba las escenas del cuerpo central del retablo gótico. Es un elemento que en la zona valenciana adquiere unas características propias, evolucionando hacia una forma autóctona de artesa. En lo relativo al primitivo guardapolvo del retablo, al igual que el anterior elemento, se conjetura con que sería de reducido tamaño. Se puede aportar una pequeña hipótesis meramente especulativa a este respecto. En ella se destaca la decoración de encima de la chambrana de las tablas cimera del retablo, constituida por un módulo de estrellas doradas y por dos flores de talla dorada de cuatro pétalos hundidas dentro de un círculo cóncavo a ras del fondo azul a cada lado de los arcos. Esta característica decoración de talla se observa en diversos retablos del s. XV como el *Retablo de Santa Bárbara*, datado entre 1410 y 1425, procedente probablemente de la Ermita de Santa Barbará de Puertomingalvo, (Teruel), atribuido al pintor Gonçal Peris Sarrià (Fig.36).

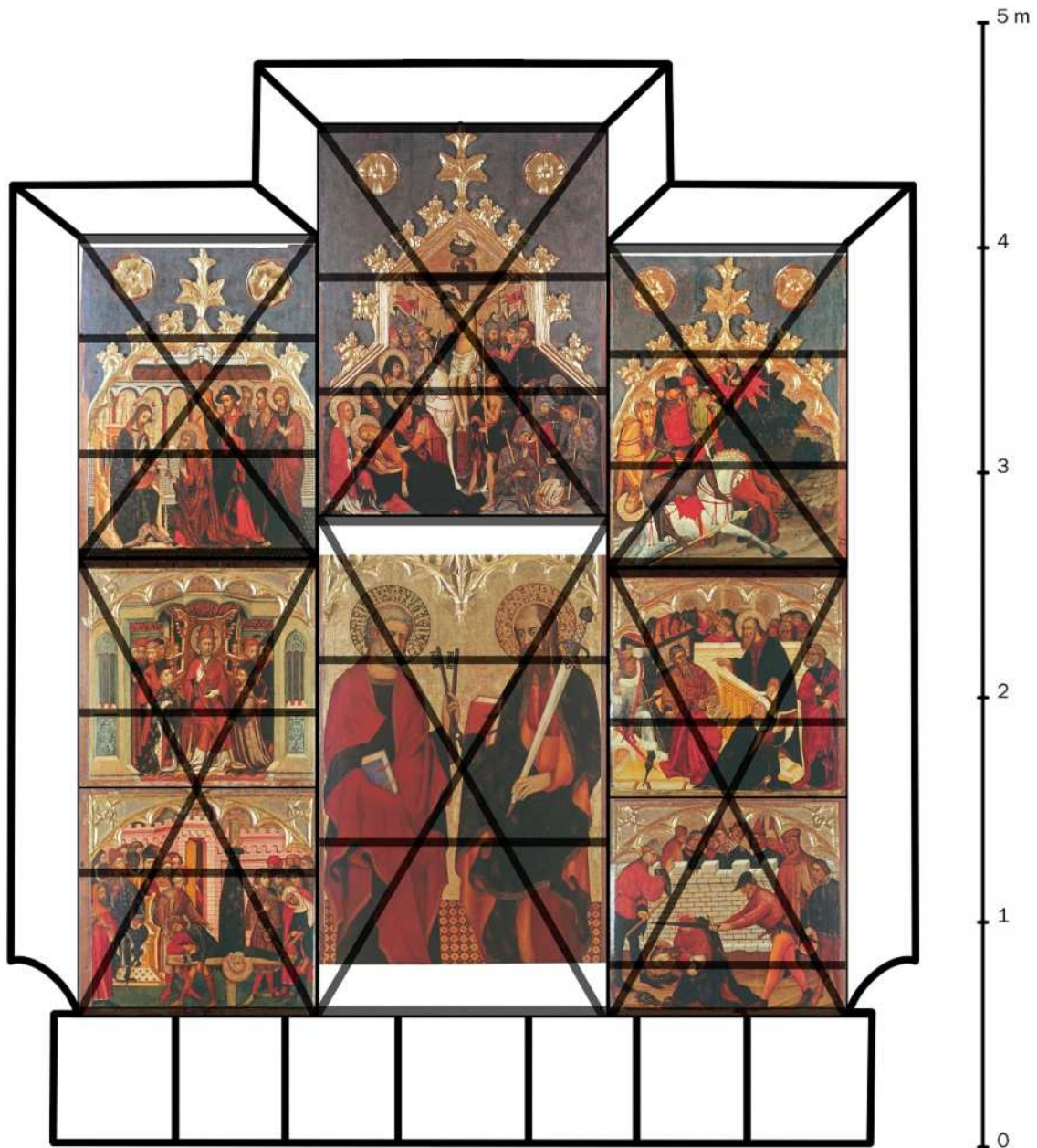
En los retablos con este tipo de decoración que han conservado el guardapolvo, de entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV, se observa una constitución de este elemento poco desarrollado y de reducido tamaño, con una decoración pictórica meramente ornamental a base de módulos geométricos, vegetales o florales (que también se desarrolla en la parte de encima de la chambrana de las tablas cimera del cuerpo del retablo), desarrollada sobre un fondo pictórico de color azul, sobre el que se inscribe una decoración en talla dorada hundida en el fondo, alternando una fila de flores y escudos heráldicos correspondientes a los emblemas del templo al que pertenece la obra, a los donantes y comitentes de la misma, etc. Por lo tanto, a nivel especulativo, cabe la posibilidad de que el primitivo guardapolvo siguiera esta misma línea, decorado con un módulo de estrellas doradas, formando algún dibujo complejo, resaltadas sobre un fondo azul, sobre el que se combinaría la decoración en talla dorada, alternando flores y probablemente también los escudos heráldicos de los comitentes de la obra.

Del mismo modo, se subraya que esta característica decoración constituida por círculos cóncavos hundidos al ras de la superficie de la obra, así como la decoración de flores de talla inscritas dentro del mismo, se observa en numerosas obras románicas y góticas de pintura sobre tabla de la zona catalana de los siglos XII al XIV.

### **3.1.2.6 Propuesta de reconstrucción del primitivo retablo**

Una vez realizado el estudio de las escenas góticas conservadas, de los datos recabados se ha establecido un esquema de la estructura base del primitivo conjunto (Fig.37), a partir del que se ha efectuado una reconstrucción hipotética del aspecto del primitivo retablo en su origen (Fig.38).

Se trata de una reconstrucción sustentada en base a hipótesis establecidas a partir de la información que las piezas ofrecen y en los datos de la intervención de restauración e interpretaciones aportadas por Vicente Ripollés Lengua<sup>125</sup> y por el trabajo de Elías Tormo y Joan Aliaga. En consecuencia, la reconstrucción propuesta está sujeta a futuras modificaciones, en espera de la aparición de nueva información.



**Fig.37.** Representación hipotética de la estructura base del primitivo Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (finales del siglo XIV o principios del siglo XV, dando como resultado unas dimensiones 484,5 x 406 cm aprox.).

<sup>125</sup>Vicente Ripollés Lengua, junto con Amèlia Gual Piquer, fueron los responsables de la realización del Proyecto de Restauración del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo. Encargándose de la restauración pictórica de las escenas de la obra.



**Fig.38.** *Reconstrucción hipotética del primitivo Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (finales del siglo XIV o principios del siglo XV).*

### **3.1.3 TRANSFORMACIÓN DEL RETABLO MAYOR EN EL S. XVI**

#### **3.1.3.1 s. XVI: la gran modificación renacentista**

Tras la realización del retablo si se considera su funcionalidad, las distintas ceremonias y procederes de la liturgia religiosa con velas encendidas, incienso, etc.,

provocarían en el retablo salpicaduras de cera, manchas y oscurecimiento de las pinturas. Es muy probable que antes de la ampliación renacentista se ejecutara alguna operación de mantenimiento como limpiezas, reparaciones, o alguna otra modificación de envergadura que no conocemos. Es posible que durante el periodo se realizase un repinte<sup>126</sup> en la zona situada encima de la chambrana de las tablas cimera, realizándose un nuevo módulo de estrellas doradas de gran formato sobre el fondo azul. Así, se ocultó el precedente módulo de estrellas doradas de pequeño formato que probablemente se encontraban oscurecidas y deslucidas (Figs.39-40).<sup>127</sup>

Sin embargo, sí se dispone de más información acerca de la gran transformación realizada en el s. XVI, que modificará todas sus características iniciales, proporcionándole la estructura que actualmente ostenta. Probablemente en esta época se pensaba encargar un retablo mayor completamente nuevo (sin la utilización de piezas del anterior conjunto), debido a que las proporciones del primitivo conjunto se debían considerar pequeñas para las características y dimensiones del templo. Otros motivos pueden ser el cambio de estilo y moda o las nuevas doctrinas espirituales y litúrgicas. Estas circunstancias, unidas también a un posible deterioro generalizado del primitivo retablo, acentuado en el guardapolvo y banco, serían los motivos para sustituirlo.<sup>128</sup>



**Fig.39.** Reconstrucción del primer módulo de estrellas doradas de reducido tamaño de 1400, de la Tabla Crucifixión de Cristo.

**Fig.40.** Reconstrucción del segundo módulo de estrellas doradas de gran tamaño realizadas durante los siglos XV-XVI, de la tabla de La Crucifixión de Cristo.

<sup>126</sup>Un repinte es una capa de pintura aplicada sobre una estructura pictórica precedente ya terminada, en un momento posterior a la finalización del proceso de creación de la pieza, por una mano distinta a la del autor de la obra. Los cuales se clasifican generalmente por la función que desempeña (técnicos, iconográficos, de pudor, de estilo, totales, etc.). En lo concerniente a los repintes observados en este periodo en el retablo se clasificarían consecutivamente, en repintes técnicos, que tienen como objetivo ocultar los daños producidos en la película pictórica, y también en repintes de mejora, que tienen como objetivo mejorar la apariencia estética de la obra. Para más información sobre los *repintes*, véase: BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», *op. cit.*, p. 73-82.

<sup>127</sup>GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», *op. cit.*, p. [7].

<sup>128</sup>*ibid.*, p. [7-8].

Sin embargo, en la configuración del nuevo retablo mayor renacentista se decide conservar las ocho escenas del cuerpo central del antiguo conjunto gótico, ampliándolo con nuevas escenas y elementos. Las causas que propiciaron la reutilización y adaptación de las escenas góticas son bastante difíciles de determinar. Es posible que la devoción de los feligreses hacia las representaciones de sus santos en estas escenas, junto con factores económicos, hayan desembocado en esta solución.

### 3.1.3.2 Las tablas renacentistas: autoría y datación

En la ampliación del retablo se realizaron dieciséis nuevas escenas pictóricas, realizadas al óleo sobre un soporte de madera con una preparación blanca de carbonato cálcico y cola orgánica de origen animal, sobre un sustrato de estopa.<sup>129</sup>

La adscripción de las dieciséis escenas renacentistas del retablo a un maestro pintor, y a una datación determinada, ha constituido una labor complicada. La falta de información sobre la nueva etapa del retablo sigue suscitando numerosos interrogantes sobre su realización, desconociéndose su autor. Al igual que también se desconoce su datación precisa, que varía según los especialistas, entre el siglo XVI y el XVII.<sup>130</sup>

Fue Elías Tormo, quien en su estudio de los retablos de la ciudad de Xàtiva anterior a 1912, dató estas escenas renacentistas del retablo hacia mediados del siglo XVI, relacionándola con un artista anónimo contemporáneo de Vicente Juan Masip (Juan de Juanes), pero de calidad inferior.<sup>131</sup> Desde este momento, la historiografía ha datado la realización de las nuevas escenas renacentistas del conjunto sobre el segundo tercio o mediados del siglo XVI. Observando en la realización del guardapolvo e irregularidades estilísticas en su ejecución, se ha llegado a atribuir su realización a tres manos diferentes.

Del mismo modo, el banco se adscribió a una nueva etapa de la evolución del conjunto, datándola sobre finales del siglo XVI o principios del XVII, atribuyéndolo a un pintor renacentista con rasgos ya manieristas, observando también varias manos en su realización y considerándola la parte más deficiente del conjunto.<sup>132</sup>

---

**129**Datos técnicos extraídos de las notas facilitadas por el restaurador Vicente Ripollés Lengua, quien junto a Amèlia Gual Piquer y el Taller de Carmen Sambonet Bertrán intervinieron en la restauración del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo de Xàtiva efectuada entre 1986-1995.

**130**El contrato notarial de la realización de los elementos renacentista del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo, hasta el presente no se ha localizado. Al igual que tampoco se ha localizado ninguna referencia documental que nos permita establecer la fecha de su realización, etc. Su localización, aportaría importante información sobre esta nueva etapa del retablo de la que apenas se tiene información.

**131**TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 33-49; p. 37, 48-49.

**132**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules de xativines», en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (dir.), *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis* [Actes de les IV Jornades d'Art i Història, Xàtiva, 2,3 i 4 d'Agost de 2012], Xàtiva, Ulleye, 2013, p. 117-160.; p. 118-119.

Este era el panorama que presentaba la historiografía hasta el momento. Sin embargo, en lo referente al análisis de estas dieciséis escenas renacentistas, hemos seguido las consideraciones y relaciones efectuadas en las recientes investigaciones de Josep Lluís Cebrián Molina, quien ha profundizado en su estudio, iniciando un nuevo planteamiento y revalorización de las mismas. Atribuye todas las escenas al período de juventud del *Maestro de Alzira*, a quien lo relaciona con un autor de formación inicial renacentista con influencias de la pintura hispano-flamenca de tradición valenciana, datando las tablas alrededor de 1518.<sup>133</sup>

### 3.1.3.3 El cuerpo central del nuevo retablo renacentista

En el diseño del nuevo retablo se decidió ampliar su superficie, sobretudo en altura a fin de poder incorporar en la calle central una nueva escena intermedia. Para abarcar la mayor superficie del retablo, se realizó una potente mazonería arquitectónica compartimentada de relativa calidad. Decorada *a la romana*<sup>134</sup> y caracterizada por la profusión de pilastras, con capiteles toscanos y compuesto, con decoración *a candelieri* resaltada sobre un fondo mayoritariamente azul, que sostienen grandes entablamentos, habitual en el período.

El diseño de esta mazonería se percibe tan robusta y pesada que aprisiona las escenas pictóricas, con un repertorio decorativo que abarca todos los elementos de la misma, pero extremadamente limitado y repetitivo. Destaca un módulo de talla dorada realizado en el friso de los entablamentos, con una sucesión de flores de cuatro pétalos y lo que parecen estrellas de ocho puntas que hacen alusión a la decoración de encima de la chambrana de las tablas cimera góticas.

Para incrustar las escenas del primitivo retablo en la nueva arquitectura renacentista se eliminó gran parte de la mazonería gótica, del mismo modo que fue necesario cortar por la mitad las tablas que contenían dos escenas pictóricas. Una vez independizadas todas las escenas del cuerpo central del antiguo retablo, sus proporciones no se correspondían con las dimensiones establecidas en la estructura del nuevo, resultando los nuevos compartimentos demasiado pequeños para algunas (*La Institución del Pontificado de San Pedro, La Conversión de Saulo y La Crucifixión de Cristo*) y demasiado grandes para otras (*San Pedro y San Pablo, El Establecimiento de la Cátedra de Antioquía, El Martirio de San Pedro, La Predicación de San Pablo en el Areópago y El Martirio de San Pablo*).

---

<sup>133</sup>Para más información sobre esta autoría, véase: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Las tablas... 100 anys després», en TORMO MONZÓ, Elías, *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edició Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. [1-18],: p. [10-12].

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Setze taules del mestre d'Alzira (Barrera lo pintor?) a Xàtiva», *L'informador de la Costera*, ed. Xàtiva, 11-8-2007, nº 307, p. 20.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules de xativines», *op. cit.*, p. 117-160.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «30-. Retaula Major de San Pere. Ampliació del segle XVI», en *Pintura sobre taula en Xàtiva: segles XIV-XVI*[Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2017, p. 206-211.

<sup>134</sup>La denominada decoración *a la romana, a la italiana o a la antigua*, hace referencia a los elementos del repertorio clásico estudiado de las ruinas de Roma como, por ejemplo, grutescos, propios del estilo renacentista.

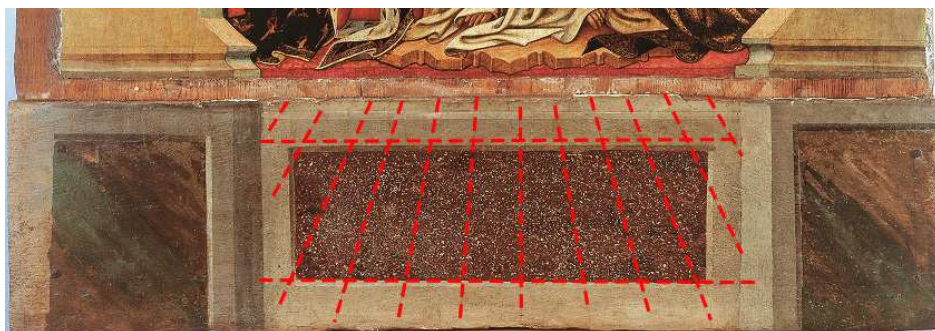
Los compartimentos de la nueva estructura asignados a las antiguas tablas cimeras eran demasiado reducidos para albergarlas, por lo que fue necesario modificarlas. Sin embargo, su solución parece responder a una fórmula improvisada sobre la marcha. A *La Institución del Pontificado de San Pedro* y *La Conversión de Saulo* se les arrancó el florón de mazonería gótica, previamente a la mutilación de su margen superior (de entre 5 o 6 cm aprox.), para posteriormente volver a sujetarlo, aunque reduciendo su tamaño. A pesar de todo, esta solución resultó insuficiente, las dimensiones de las tablas seguían resultando demasiado altas para los nuevos compartimentos permaneciendo parte del margen superior oculto detrás de la mazonería renacentista. Finalmente se eliminó la parte de la talla dorada de los florones que quedaba oculta detrás de la nueva mazonería, para enrasar las tablas al nivel de superficie del retablo. Con todo, ante los resultados poco fructíferos obtenidos en las tablas cimeras laterales, en la escena del ático sólo se cortó la parte de la talla del florón que quedaba oculta detrás de la mazonería, al igual que algunas partes de los márgenes laterales de la mazonería gótica, para enrasarla al nivel de la superficie del retablo (Figs.43-44).

El resto de las antiguas escenas góticas resultaban demasiado pequeñas para la altura de los compartimentos asignados en la nueva estructura. Por ello también fue necesario modificarlas, ampliando su superficie con una solución que abarcara los nuevos espacios sin restar importancia a la narración de la escena pictórica. Finalmente se ampliaron las escenas por la zona inferior, elevándolas, para facilitar su visión desde la nave del templo, a través de una intervención con una decoración a base de imitación de placas de mármoles de varios colores.

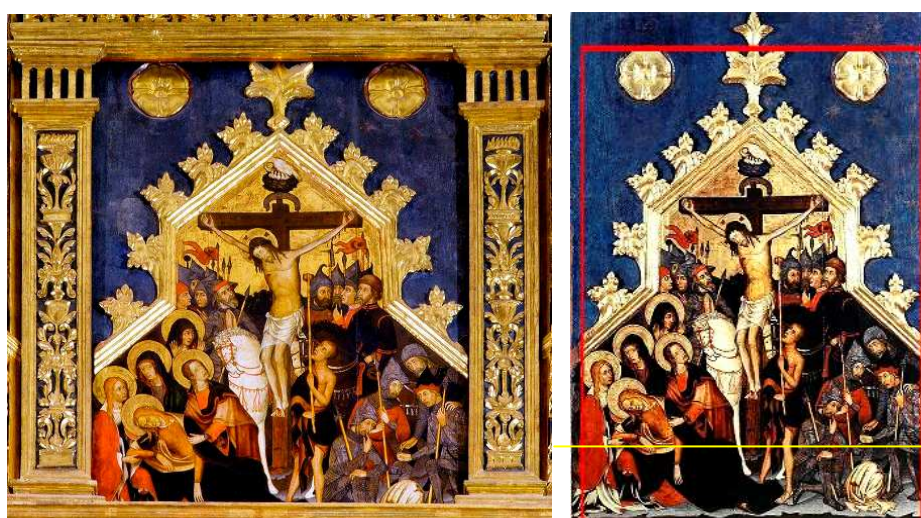


**Fig.41.** Vista general de las antiguas tablas góticas con la ampliación del siglo XVI en la zona inferior.





**Fig.42.** Ampliación del siglo XVI de la escena Establecimiento de la Cátedra de Antioquía (se destaca con una línea discontinua roja el dibujo subyacente).



**Fig.43.** Visión actual de la Tabla Crucifixión de Cristo.

**Fig.44.** Zonas ocultas por la nueva mazonería renacentista en la escena de la Tabla Crucifixión de Cristo (destacadas con una línea roja).

Estas ampliaciones están realizadas sobre soportes leñosos, compuestos en cada caso por un único paño de madera, de un grosor equivalente al del soporte de las antiguas escenas, sobre el que se aplicó una pintura al temple de cola, con una ejecución irregular y de baja calidad, que permite observar las vetas de la madera, ensambladas al soporte de las antiguas escenas y reforzadas por el reverso por medio de dos travesaños verticales en los laterales claveteados.<sup>135</sup> Su diseño y colores varían en cada escena ampliada (Fig.41). Este factor altera el equilibrio del retablo, descompensando su armonía y dificultando su asimilación, procedimiento que también manifiesta la carencia de una planificación previa bien estudiada. Este proceder se contempla claramente en la ampliación de *El Establecimiento de la Cátedra de Antioquía*, en el que se aprecia un arrepentimiento en su diseño, observando en la zona

<sup>135</sup>Datos técnicos extraídos de las notas facilitadas por el restaurador Vicente Ripollés Lengua, quien junto a Amèlia Gual Piquer y el Taller de Carmen Sambonet Bertrán intervinieron en la restauración del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo de Xàtiva efectuada entre 1986-1995.

central de la pieza parte de un dibujo anterior subyacente realizado por medio del método de la incisión, que representa un embaldosado con acusada perspectiva (Fig.42).



**Fig.45.** *Tabla de la Coronación de la Virgen del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo.*

El diseño de esta pieza intentaba adaptarse y continuar el dibujo de la antigua pintura, como se reafirma con los volúmenes cuadrangulares de los márgenes que continúan la arquitectura representada en la pintura, sirviéndole de pódium. No obstante, de haberse realizado finalmente este diseño en la ampliación, con un embaldosa de fuerte perspectiva, habría aumentado la sensación de profundidad en la composición, causando un efecto de lejanía al espectador y dando la sensación de que la antigua escena tenía un formato más reducido.

Esta falta de planificación también se hace evidente en la ampliación de *El Martirio de San Pablo*, donde se aprecia un diseño distinto al del resto de ampliaciones, que parece intentar continuar el diseño del suelo de tierra, sin llegar a conseguirlo.

En lo concerniente a la tabla de los titulares, también sería modificada en este periodo, ampliándola en altura. Por desgracia, la tabla fue mutilada por los márgenes superior e inferior en el siglo XVIII, por lo que no se conoce cuál fue el tipo de modificación realizada

durante el periodo renacentista. Es posible que también hubiese sido ampliada en la parte inferior con el mismo recurso realizado en las escenas laterales. Sin embargo, no se puede descartar otro tipo de recursos que destacaran la importancia jerárquica de la escena dentro del nuevo conjunto.

Hay que señalar que, tal como se ha expuesto anteriormente, en la estructura del cuerpo central del nuevo retablo se incluye una nueva escena en la calle central: *La Coronación de la Virgen*. Sin embargo, el diseño de esta pieza también presenta ciertas incongruencias con respecto al retablo. A pesar de que la escena pictórica no abarca toda la superficie de la tabla, dejando dos franjas negras en la zona superior e inferior para delimitar las zonas que quedan ocultas detrás del nuevo armazón, las dimensiones de la escena pictórica seguían resultando demasiado grandes para el nuevo compartimento, permaneciendo parte del margen superior oculto donde se representa al espíritu santo en forma de paloma blanca, ocultando completamente su cabeza (Fig.45).

#### 3.1.3.4 El nuevo guardapolvo

Dentro de la configuración del nuevo retablo se realizó un nuevo guardapolvo, constituido por una elaborada mazonería caracterizada por una profusión de estilizados elementos vegetales, florales y por conos de la abundancia colocados de forma que trazan un arco conopial con clara reminiscencia de la tradición gótica, conformando un elemento con un diseño más acorde con la mazonería conservada en las antiguas tablas. El nuevo guardapolvo, de grandes proporciones, estaba constituido por once escenas, ocho verticales y tres horizontales, con un programa iconográfico dedicado a *Los Siete Gozos de la Virgen: La Epifanía (o Adoración de los Reyes), La Adoración de los Pastores, La Anunciación, La Resurrección, La Ascensión, Pentecostés* y, en las escenas de la parte superior, las figuras de *El Profeta Isaías, El Profeta Oseas o Ausiàs, de San Gregorio, San Jerónimo y Dios Padre*.

Algunos autores han observado tres autores diferentes en la realización de sus escenas.<sup>136</sup> No obstante, Josep Lluís Cebrián las atribuye todas al mismo maestro, aunque también observa, no sin cierta prevención, un tratamiento diferente en tres de ellas.

*“A l’ala detra de la polsera queden tres taules que a primera vista podrien resultar quelcom diferents a la resta [La Resurrección, La Ascensión y Pentecostés]. [...] Finalment sospitem que són les taules més antigues del conjunt, en un moment que l’estil del pintor encara es troba en formació. Es possible que es pintaren i passés algún temps decisiu fins que es repreneu*

---

136 GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», *op. cit.*, p. [9].

la resta. Ens trobaríem doncs davant el punt de partida estilístic del Mestre d'Alzira, [...].<sup>137</sup>



**Fig.46.** *Tabla del guardapolvo del Profeta Oseas o Ausià del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo.*

De las pinturas del guardapolvo destaca *El Profeta Oseas o Ausià*, en la que resulta interesante el paisaje del fondo de la escena, que como publicó González Baldoví, podría corresponder a una representación del Castillo Mayor y Castillo Menor de Xàtiva. Dicho detalle podría repercutir en la atribución de la autoría de la pintura a un maestro u obrador valenciano, incluso de ámbito local,<sup>138</sup> apoyando las reflexiones realizadas por Josep Lluís Cebrián Molina.



**Fig.47.** *Detalle del paisaje del fondo de la escena de El Profeta Oseas o Ausià (con lo que podría corresponder una representación del Castillo Mayor de Xàtiva).*

**Fig.48.** *Detalle del paisaje del fondo de la escena de El Profeta Oseas o Ausià (con lo que podría corresponder una representación del Castillo Menor de Xàtiva).*

<sup>137</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines», *op. cit.*, p. 128-129.

<sup>138</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Capítulo XXII. Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707», *op. cit.*, p. 544.

En lo relativo a la incorporación de los nuevos elementos renacentistas se destaca que, tanto la nueva tabla de *La Coronación de la Virgen* en el cuerpo central, como el nuevo guardapolvo dedicado a *Los Siete Gozos de la Virgen*, implantaban un nuevo programa iconográfico completamente desconectado del programa inicial del anterior retablo gótico, dedicado a las advocaciones titulares del templo, San Pedro y San Pablo. Introduciendo por tanto una nueva temática mariana, que alteraba la interpretación inicial del conjunto y aportaba un sentido completamente diferente que evidencia las doctrinas tridentinas.<sup>139</sup>

### 3.1.3.5 El nuevo banco

Dentro de la configuración del nuevo retablo se realizó también un nuevo banco compartimentado, constituido por una potente mazonería arquitectónica decorada *a la romana*.<sup>140</sup> Presenta un diseño mucho más estilizado que el realizado en el cuerpo del retablo, y caracterizado también por una profusión de pilastras, con capiteles compuestos con un diseño diferente a los del cuerpo del retablo, más compacto, con decoración *a candelieri*<sup>141</sup> rematada en la zona superior con un relieve en forma de llamas con una corla de color rojizo, creando un resultado efectista, que sostienen una gran cornisa. En él se han conservado sólo cuatro escenas con un programa iconográfico *crisológico*: *El Ciclo de la Pasión: La Oración en el huerto, La Flagelación, La caída de Cristo camino del Calvario y La Lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto*. No hay información sobre el elemento central.

En las escenas conservadas del banco al igual que en las del guardapolvo, también se intuye la participación del taller en la ejecución, observando distintas calidades tanto en las proporciones de los personajes como en la concepción de la profundidad y perspectiva de las escenas.<sup>142</sup>

Josep Lluís Cebrián observa, por su parte, en las escenas de *La Flagelación y La caída de Cristo camino del Calvario*, la expresión de varios personajes que recuerda al diseño del jinete superior de *La Batalla de Anghiari* de Leonardo Da Vinci. Se podría observar, por tanto, una correspondencia en la pintura de estas escenas con los modelos *leonardescos* introducidos en la producción del *Maestro de Alzira* a través de la influencia de las obras realizadas por los pintores Fernando Llanos y Fernando Yañez de la Almedina.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup>GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», *op. cit.*, p. [7-9].

<sup>140</sup>La denominada decoración *a la romana*, *a la italiana* o *a la antigua*, hace referencia a los elementos del repertorio clásico estudiado de las ruinas de Roma, como grutescos, etc., propios del estilo renacentista.

<sup>141</sup>La decoración *a candelieri* es un tipo de ornamentación renacentista surgida en Italia con reminiscencias del arte antiguo, utilizada principalmente en los relieves encajonados de pilastras, columnas, etc.

<sup>142</sup>GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», *op. cit.*, p. [9].

<sup>143</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines», *op. cit.*, p. 125-126.

### 3.1.3.6 Los repintes de las escenas góticas

El nuevo retablo, en el que se combinaban las primitivas escenas góticas con las nuevas pinturas renacentistas, produciría un contraste estilístico entre ambos grupos que provocaría la necesidad de unificarlos.

Durante el proceso de restauración del retablo (1986-1995) se reveló que, al parecer, para intentar reducir el contraste estilístico entre ambos grupos, se repintaron todas las escenas góticas, ocultando los fondos y detalles dorados, adaptándolas al nuevo estilo renacentista.<sup>144</sup> A los repintes observados en este periodo, por la función que desempeñan se pueden clasificar en la categoría de *repintes de estilo*, los cuales tienen como propósito adaptar la pintura al estilo imperante en su momento de ejecución.<sup>145</sup> Todas estas alteraciones deformaron y empobrecieron las escenas góticas, ocultando en alta medida su calidad y no llegando a quedar unificadas con las nuevas escenas renacentistas (Figs.49-54).

*“[...] es decidí unificar l'estètica de les taules apropant-la als fons obscurs de les darrerries intervencions, per a la qual cosa es repintaren la quasi totalitat dels vestits de brocats, i s'eliminaren tots els elements decoratius daurats, com els cascavells que porta el bufó a l'escena del Degollament de sant Pau o els cascavells dels pitrals dels cavalls de la Crucifixió i els mateixos fons daurats. No contents amb això es repintaren cares i muralles, arribant fins i tot a canviar els barrets, les diademes i els tocats de plomes, i àdhuc les joies, com el collar del rei que presencia el Degollament de Sant Pau.”<sup>146</sup>*



**Fig.49.** Detalle del fondo de la escena Martirio de San Pedro (después de la restauración de entre 1986-1995).

**Fig.50.** Detalle del fondo de la escena Martirio de San Pedro (antes de la restauración de entre 1986-1995).

<sup>144</sup>GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», *op. cit.*, p. [9-10].

<sup>145</sup>Para más información sobre los *repintes*, véase: BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», *op. cit.*, p. 73-82.

<sup>146</sup>GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», *op. cit.*, p. [9-10].



**Fig.51.** *Detalle de los cascabeles del bufón de la escena Martirio de San Pablo (después de la restauración de entre 1986-1995).*

**Fig.52.** *Detalle del bufón de la escena Martirio de San Pablo (antes de la restauración de entre 1986-1995, donde se aprecian el repinte del siglo XVI-XVII que oculta los cascabeles del traje).*



**Fig.53.** *Detalle del caballo con los arneses gótico de la Tabla Crucifixión de Cristo (después de la restauración de entre 1986-1995).*

**Fig.54.** *Detalle del caballo con los arneses de la Tabla Crucifixión de Cristo (antes de la restauración de entre 1986-1995, donde se aprecian bajo el repinte del siglo XVI-XVII, los arneses góticos de la montura).*

Hay que subrayar que los repintes realizados para unificar estilísticamente el retablo son bastante simples, ocultando los detalles ornamentales mayoritariamente con tintas planas sin llegar a realizar ningún elemento compositivo complejo, como sería más propio del periodo renacentista como, por ejemplo, paisajes sobre los fondos dorados. Está limitada y parca utilización de los repintes en las escenas góticas podría corresponder tanto a un factor económico, como a una intención de sustituir las tablas góticas en un momento posterior por otras nuevas, más acordes a la nueva concepción del retablo.

### 3.1.4. NUEVAS MODIFICACIONES: SS. XVII-XVIII

Existe la posibilidad de que, junto con la gran reforma barroca del templo, con la construcción de un nuevo tramo de nave y un nuevo presbiterio en el lado oeste, al que se trasladara el retablo, también se tuviera intención de encargarse un nuevo retablo mayor de estilo barroco. No obstante, las circunstancias históricas de la ciudad a principios del siglo XVIII, con el desarrollo de la Guerra de Sucesión, pudieron haber paralizado este propósito. Las secuelas de la Guerra de Sucesión podrían haber propiciado la conservación del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo, ante unas circunstancias que no permitían grandes gastos.

Durante el siglo XVIII, supuestamente se incorpora en el centro del banco del retablo mayor un gran manifestador de aspecto clasicista, con un diseño a modo de edículo con una escena pictórica central con Cristo partiendo y bendiciendo el pan en referencia a la eucaristía, como se observa en una fotografía del conjunto anterior a 1936 conservada en la Fundación del *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S. (Fig.57). Para ello se tuvo que modificar parte del retablo, mutilando toda la zona central del banco, eliminando la escena o sagrario central precedente y parte de la mazonería. Del mismo modo, con objeto de darle más espacio al manifestador, se mutiló la antigua tabla de los titulares, recortándola por su margen superior e inferior, eliminando en dicho proceso también la posible ampliación de la tabla realizada en el siglo XVI.<sup>147</sup>

La incorporación de este manifestador provocó un anacronismo estilístico, al corresponder cada elemento a un estilo artístico diferente con normas opuestas: banco renacentista y manifestador de estilo barroco clásico. Esto produjo una *perturbación* iconográfica en el mismo centro del banco, que incorporaba una nueva temática muy extendida en el barroco, completamente desconectado del programa cristológico inicial del anterior banco renacentista.

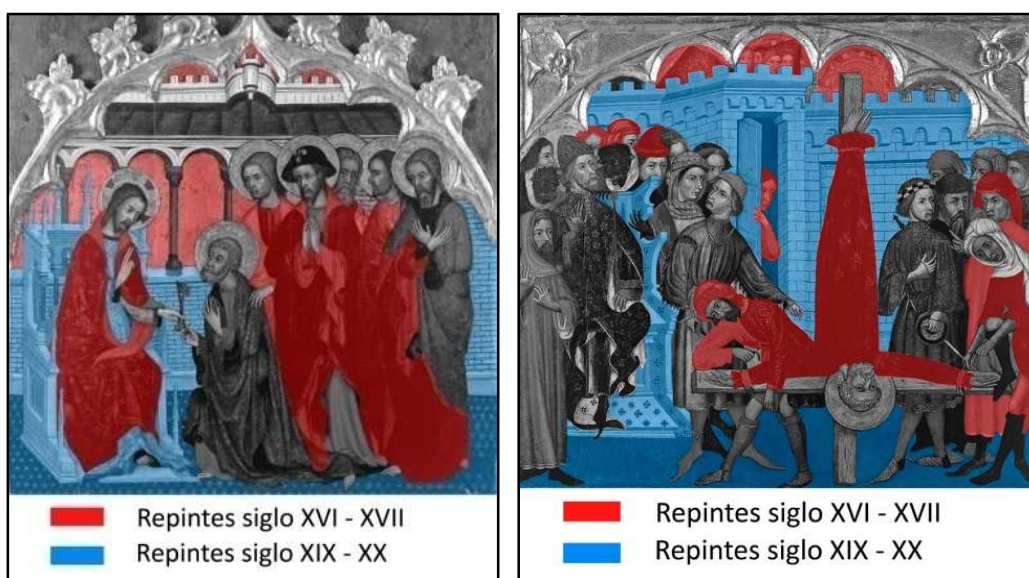
---

147 *ibid.*, p. [10].



### 3.1.5. SS. XIX-XX (HASTA 1936)

Según las notas de la restauración del retablo (1986-1995) facilitadas por el restaurador Vicente Ripollés Lengua,<sup>148</sup> se identificaron repintes realizados entre el siglo XIX y el XX. Probablemente durante este período se realizaron operaciones de mantenimiento en el retablo para reparar desperfectos de la película pictórica, al igual que se repintaron amplias zonas de las escenas con veladuras intentando unificar de nuevo cromáticamente el conjunto, desvirtuado por el paso del tiempo. Este tipo de *repintes* los podemos clasificar como *repintes técnicos*. Estos repintes tienen como objetivo ocultar los daños que puede presentar la película pictórica e intentar volver a unificar las primitivas escenas góticas con las realizadas en el siglo XVI, así como disimular las alteraciones cromáticas producidas en el conjunto a lo largo del tiempo.<sup>149</sup>



**Fig.55.** *Repintes realizados en los periodos de los siglos XVI-XVII y XIX-XX, en la escena Institución del Pontificado de San Pedro.*

**Fig.56.** *Repintes realizados en los periodos de los siglos XVI-XVII y XIX-XX, en la escena Martirio de San Pedro.*

En las figuras 55 y 56 se presentan gráficos de dos de las escenas concernientes al ciclo de San Pedro, según la documentación facilitada por Vicente Ripollés Lengua, en los que se muestran la extensión de los repintes realizados en los periodos de los siglos XVI-XVII y

<sup>148</sup>Vicente Ripollés Lengua y Amèlia Gual Piquer, fueron los responsables de la realización del Proyecto de Restauración del Retablo de San Pedro y San Pablo, encargándose de la restauración pictórica de las escenas de la obra.

<sup>149</sup>Para más información sobre los repintes, véase: BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», *op. cit.*, p. 73-82.

XIX-XX.<sup>150</sup> Quizá en algunos de estos periodos también se repintó encima de la chambrana, ocultando el módulo decorativo de estrellas doradas.

De las notas de Elías Tormo se deduce que el retablo se encontraba en un aceptable estado de conservación a principios del s. XX y aun no había sufrido ninguna otra modificación aparte de la incorporación del manifestador *dieciochesco*.

“Antes de examinar las tablas, debo decir que, salvo la invasión del tabernáculo en el altar mayor y de los nuevos titulares de escultura en los otros retablos [Retablo de Los Dolores de la Virgen María y Retablo de Guerau de Castellvert], se conservan íntegros los retablos en todos los espacios restantes y en sus polseras, faltando en consecuencia, tan sólo el centro de la predela del primero. Las tablas perdidas por la ya remota sustitución no se hallan en la iglesia.

El estado de conservación, salvo el rechupado y la porquería secular, suele ser perfecto en las tablas altas, pero las bajas han sufrido mucho de los churretes de la cera, de golpes y de alfileres clavados- yo arranqué uno- sin duda para tener tiasas algunas flores de trapo. [...]”<sup>151</sup>

Sin embargo, tal como se observa en una fotografía de Archivo M.A.S. de 1932 (Fig.57), el retablo presenta faltantes de la mazonería renacentista, entre la que se destaca la moldura o zócalo inferior de apoyo del banco, quizá perdido en el traslado y montaje del retablo del anterior presbiterio al nuevo barroco. Así como en el guardapolvo, con grandes faltantes de talla en las escenas superiores.

Entre 1909 y 1936, se realizó la principal alteración del retablo en este período. Se sustituyó la tabla de los titulares<sup>152</sup> para ubicar en su lugar una especie de hornacina improvisada, realizada mediante la colocación de una tela o pintura con motivos vegetales que servía de fondo para dos esculturas de los santos titulares, de unos 90 cm de altura. En este momento también se debieron de colocar dos candelabros de tres brazos a cada lado de las esculturas, anclados al retablo sobre la cornisa de la mazonería del primer piso, denominados *las tres marías*, objeto litúrgico típico del período barroco para iluminar las esculturas, provocando de nuevo anacronismos en el conjunto (Fig.58).

---

**150** Los croquis han sido facilitados por el restaurador Vicente Ripollés Lengua, quien junto a Amèlia Gual Piquer y el Taller de Carmen Sambonet Bertrán intervinieron en la restauración del *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* de Xàtiva efectuada entre 1986 y 1995.

**151** TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», *op. cit.*, p. 37-38.

**152** Se desconoce donde estuvo la primitiva tabla de *San Pedro y San Pablo* durante el periodo en que fue sustituida por las dos esculturas de los titulares. No obstante, se reflexiona con la probabilidad de que al tratarse de un objeto sagrado de devoción, la parroquia no podía desprenderse de ella y, consecuentemente, la tabla de un modo u otro seguiría formando parte del retablo, oculta quizá detrás del mismo, lo que podría haber propiciado su conservación y posteriormente su restitución en el conjunto.

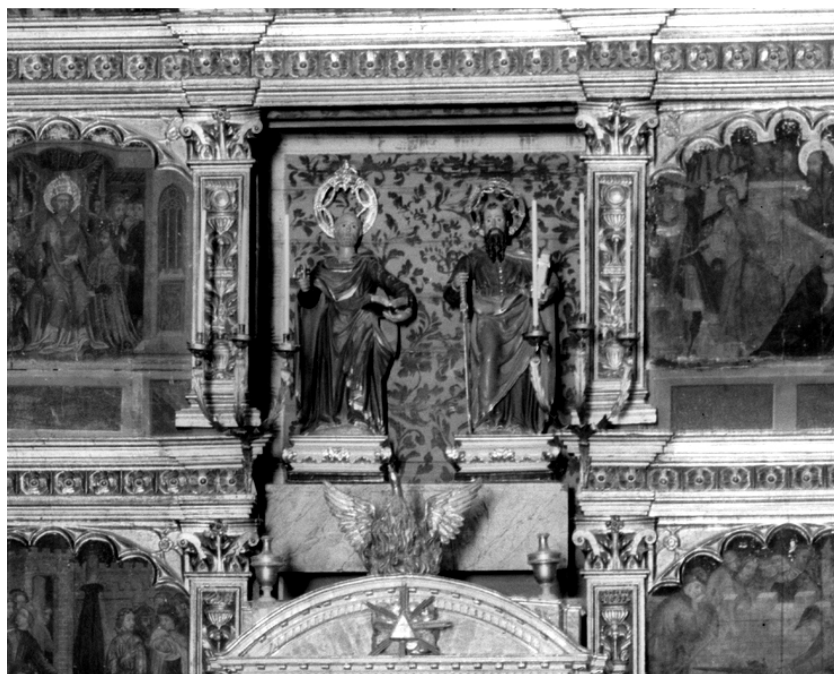


**Fig.57.** *Estado del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo en la segunda mitad del siglo XX.*

### **3.1.6. 1936-1939: LA GUERRA CIVIL**

En una carta conservada en el archivo de la Iglesia Parroquial de San Pedro, fechada el 19 de Mayo de 1944, y escrita por Don José Bosch Alfonso, Canónigo encargado accidentalmente de la iglesia, con el fin de dar cumplimiento al oficio (fecha 25 de abril de 1944), describe los daños causados en el templo durante la contienda. Seguidamente se transcribe un fragmento:

*“En los primeros días de la revolución fue asaltada esta Iglesia, robadas las cuatro campanas de la torre, destrozado el órgano y tribunas, desaparecidos las dos cancelas de las puertas, quemadas las Imágenes de la Purísima Santa Teresa de Jesús, los dos patronos San Pedro y San Pablo, la Aurora, preciosa Imagen del Escultor Esteve, San José, San Vicente Ferrer y el Sepulcro, preciosa obra de arte toda dorada y estilo barroco, destruido todo el piso de mármol, pulpito y hasta dependencias de la Santísima Iglesia la que fue convertida en Cuartel de Carabineros, fueron quemados todo, los bancos y sillas, encajonado y cuanto pudo servir de pasto para las llamas; desaparecida toda la ropa blanca, Misales y libros, pudiéndose salvar los [cálices] y demás objetos destinados al culto, como portapaz, cruz pequeña de metal, las dos Vera cruces y también tres altares del siglo [XV-XVI] compuestos de tablas pintada [Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo, Retablo de Los Gozos y Dolores de la Virgen María y Retablo de Guerau de Castellvert] y el [archivo] parroquial y los ornamentos sagrados que esta Iglesia poseía y que no se dejó al alcance de los asaltantes; también fueron desmontados todos los altares y un crucifijo del siglo XV, que fue quemado como también un precioso dosel, telas de seda y damasco para pabellones, [...], frontales y todo cuanto poseía esta Iglesia”.<sup>153</sup>*

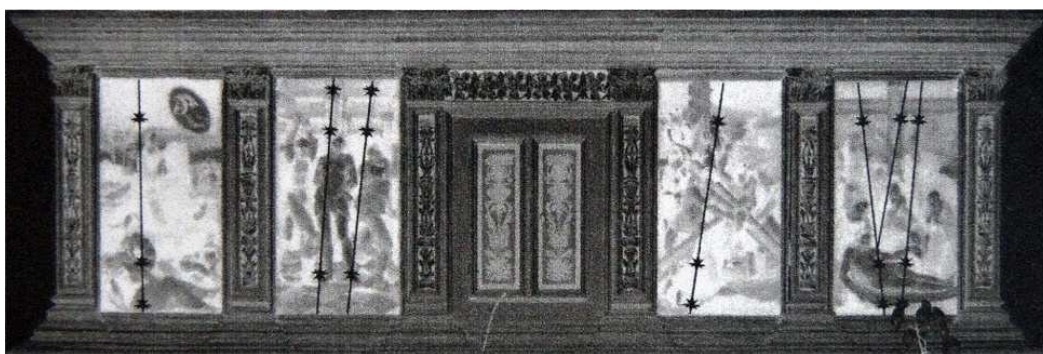


**Fig.58.** Hornacina con las imágenes en escultura de San Pedro y San Pablo, y los candelabros a ambos lados.

<sup>153</sup>Carta del Canónigo Don José Bosch Alfonso del 19 de Mayo de 1944, conservada en el archivo de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo.

Dentro del archivo de la Parroquia de San Pedro se conservan varios inventarios realizados en varios momentos de la historia del templo, pudiendo conocer parte de una relación de los objetos que albergó. De entre ellos, se destaca el *Inventario de la Relación de los objetos desaparecidos, y su valor aproximado de los mismos, durante la revolución Marxista, de la Iglesia de San Pedro y sus filiales de la Ciudad de Xàtiva* (Ermita del Calvario Alto, Ermita de San Antonio, Ermita de la Virgen del Puig, Convento de la Consolación y ExConvento de San Onofre el nuevo, también conocido como *La beneficencia*). De entre los objetos desaparecidos o destruidos en el asalto al templo que se citan en este inventario, se resaltan las esculturas de los santos titulares, aludidas erróneamente como de estilo gótico policromado, y al gran manifestador dieciochesco.

De las aportaciones de la bibliografía y del examen de los documentos citados, relacionándolos con la conservación del retablo tras el conflicto, se puede reflexionar que este asalto al templo se realizó de forma precipitada e impetuosa. La furia de los asaltantes se descargó, según la tradición popular, en las escenas del banco, más accesibles, dañándolas y fragmentándolas con algún objeto contundente.<sup>154</sup>



**Fig.59.** “Negatiu de la predel·la. Fragmentació produïda en 1936”.

Después de este primer asalto a los templos de la ciudad en el inicio de la reyerta, el papel desempeñado por el Museo Municipal de Xàtiva, Museo de *L´Almodí*, fue decisivo para el salvamento del patrimonio de la localidad y de los municipios circundantes. Destituido el anterior conservador del museo por motivos políticos, la rápida actuación de figuras como Carlos Sarthou Carreres, José Carchano Requena y otros, fue imprescindible para salvar la

<sup>154</sup>“Entre aquells objectes desapareguts, cal destacar el Sant Sepulcre d’Esteve i Bonet, la creu gòtica provinent del Calvari Alt, el bust renaixentista de la Dolorosa, sant Vicent Ferrer, el Cor de Jesús i d’altres com la Divina Aurora, [...]”. El retaule de pintura antiga es van poder salvar i s’exposava en el museu de primitius de sant Feliu. Tanmateix, el retaule major va patir les agressions revolucionàries, com encara es pot percebre en les quatre taules asclades de la predel·la.” En: RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capitol 8: 8. El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», en *República i Guerra civil a Xàtiva (1931-1939)*, t. 2: *Volum II* [Col. Gramalla], Alzira, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1991, p. 241-330, : p. 306.

mayor parte del patrimonio mueble. Nada más iniciarse los incendios y saqueos, comenzaron a trasladarse todos aquellos objetos que se pudieron rescatar al Museo Municipal.<sup>155</sup>



**Fig.60.** Estado de la Tabla Flagelación del banco del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (anterior a la intervención de restauración de 1986-1995).

**Fig.61.** Estado de la Tabla Lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto del banco del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (anterior a la intervención de restauración de 1986-1995).

*“En aquellos días (fin de julio) no cesaban los incendios de imágenes, cuadros y objetos religiosos de San Pedro, San Francisco y otros templos, y si de momento respetaron los retablos góticos por las dificultades de apearlos, era seguro que al destrozarse los altares perecerían en fecha próxima. Eclipsadas las autoridades civiles, militares, judiciales y eclesiásticas y dueños los incendiarios de la situación, otra vez hubo de acudir, solo, al Comité, en súplica de un permiso especial para*

<sup>155</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La creación del Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes. Historia y Evolución», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 95-109.; p. 97-99.

Para una visión general sobre el trascurso de la Guerra Civil en Xàtiva y sobre la evolución y papel del Museo Municipal de Xàtiva, Museo de L'Almodí, durante el transcurso de la Guerra Civil, véase: Ramírez Aledón, Germà; Martínez Salas, Isabel; Garrido Rico, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, *República i Guerra Civil a Xàtiva (1931-1939)* [Col. Gramalla] Alzira, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1991, 3 vol.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992.

*desmontarlos y trasladarlos a lugar seguro. Y obtenida la autorización, no sin regateos, el día 7 de agosto, me la dejaron en suspenso por la protesta que había motivado el salvamento del Cristo del Carmen y de la Dolorosa dels escalóns, y por entender peligroso el trasiego callejero de retablos en aquellos días de intensa agitación antirreligiosa. Y cada día, cada semana que transcurría, mi temor aumentaba por los retablos góticos que estaban en inminente peligro. Al fin me decidí a su incautación y salvamento por mi cuenta y riesgo, valiéndome del carpintero Monllor y de Vicente Grau García. El trabajo resulto laborioso, especialmente en cuanto al retablo mayor de los tres en San Pedro por sus grandes proporciones y sólida armadura. Y plugo a Dios saliéndome igualmente en bien, es esta segunda andanza terminada a principios de septiembre, cuando una semana después se consumó el destrozo interior de todos los templos de la ciudad, incluso los que tenían los retablos góticos, que hubieran sucumbido con toda seguridad si nos descuidamos. Lo que no quiso el Comité fué cooperar más que con su permisión al salvamento del arte cristiano; y por eso al negarme dicho Comité sus auxilios pecuniarios, tuve que buscar, por mi cuenta, obreros para apeaar los retablos, trasladarlos y montarlos en lugar seguro, [...]*<sup>156</sup>

Para intentar salvaguardar el patrimonio de la localidad, Sarthou subió a la Ermita de San Félix de Xàtiva,<sup>157</sup> gran parte del patrimonio pictórico mueble (retablos, tablas) de los templos de la ciudad (entre los que se incluyen el *Retablo Mayor de San Pedro*) y del museo municipal, llegando albergar la ermita unas doscientas piezas de los siglos XV y XVI. En varias fotografías realizadas por el propio Sarthou durante la Guerra Civil se puede observar la nueva ubicación de las piezas en la Ermita de San Félix, donde se puede observar el *Retablo de San Pedro* ubicado en el centro del muro de los pies de la ermita, en el que se observan las huellas de los destrozos y pérdidas derivadas del asalto a la parroquia, así como la restitución de la antigua tabla gótica de los titulares en el retablo, donde para enmascarar el hueco de los elementos perdidos se colocó una tela (Fig.62).<sup>158</sup>

Cerca del final de la guerra, los delegados del Tesoro Artístico exigieron en reiteradas ocasiones la evacuación de los retablos y tablas del templo para guardarlos en un lugar más seguro. Ante el desconocimiento de lo que acaecería a las obras si salían de la ciudad, ya

---

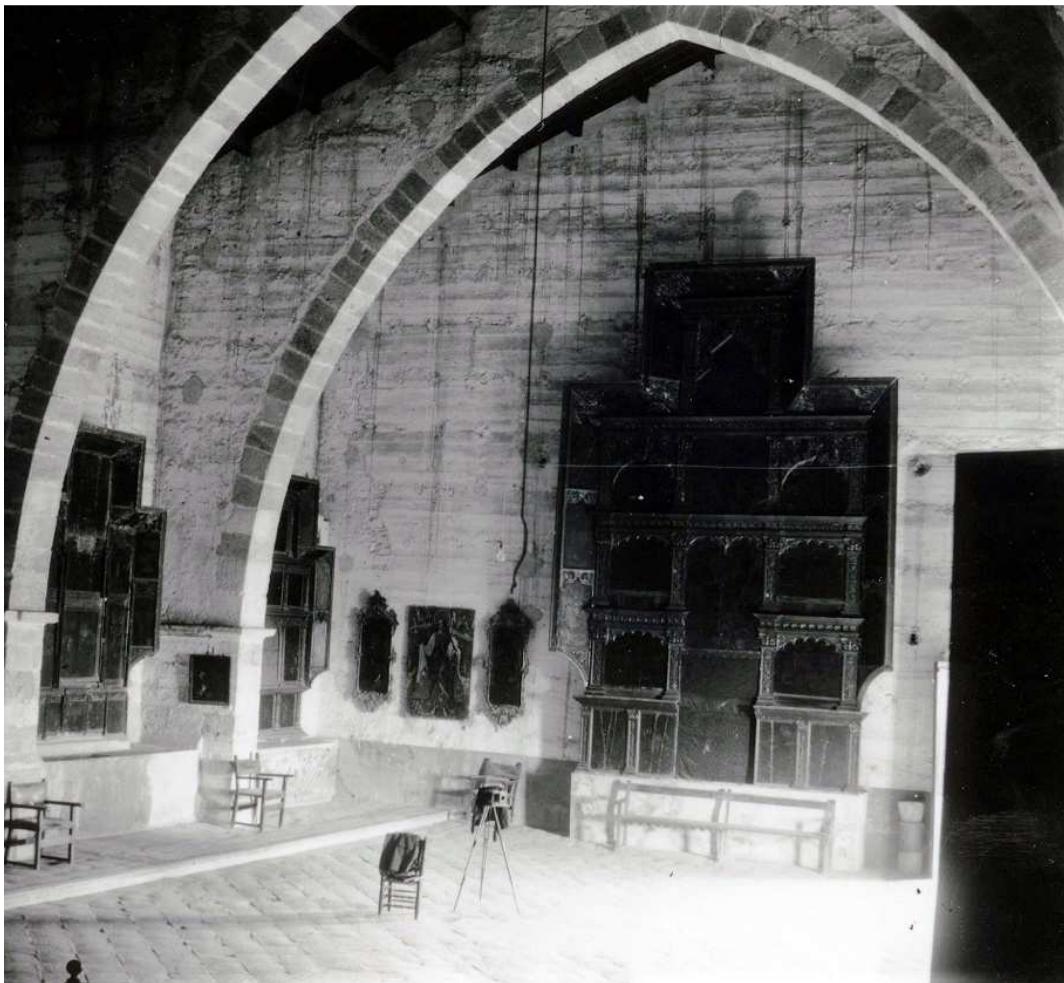
**156**SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», en *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939, p. 14-24,; p. 20-22.

**157**La Ermita de San Félix de Xàtiva fue declarada monumento del tesoro artístico nacional por Real Orden el 4 de diciembre de 1930, por decisión del Ministerio de Institución Pública de Alfonso XIII, convirtiéndose en el primer monumento nacional de Xàtiva.

**158**Se desconoce donde estuvo la primitiva tabla de *San Pedro* y *San Pablo* durante el periodo en que fue sustituida por las dos esculturas de los titulares. No obstante, se reflexiona con la probabilidad de que, al tratarse de un objeto sagrado de devoción, la parroquia no podía desprenderse de él y consecuentemente la tabla de un modo u otro seguiría formando parte del retablo, oculta quizá detrás del mismo. Lo que podría haber propiciado su conservación y posteriormente su restitución en el conjunto.

fuera para su salvaguarda o por saqueo del gobierno Negrín, Sarthou optó por emparedar los retablos, tablas, esculturas y otros objetos, detrás de un muro de un metro de grueso levantado entre los contrafuertes de la ermita, impidiendo su extracción.<sup>159</sup>

Una vez terminada la guerra, el gobierno franquista incautó para el Estado los dos edificios del Museo Municipal (el Almudín y su anexo la Ermita de San Félix) y su contenido. José Chocomeli Galán (Agente del Servicio de Recuperación Artística, Gestor del Museo y Conservador de San Félix) se encargó de los trámites y gestiones necesarias para la devolución de las obras custodiadas en el museo a sus respectivos propietarios,<sup>160</sup> tramites en los cuales supuestamente el *Retablo de San Pedro* sería restituido a su parroquia.



**Fig.62.** Vista interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva, convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil (en la pared de los pies el Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo, con la restitución de la primitiva tabla de los titulares).

<sup>159</sup>RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capítol 8: 8. El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», *op. cit.*, p. 269-273.

<sup>160</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La creación del Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes. Historia y evolución», *op. cit.*, p. 99.



### 3.1.7. 1939-1986

En el año 1943, con la instrucción de la “Causa General” al Palacio de Justicia de Valencia, el fiscal instructor Leopoldo Castro Boy pidió en una circular al ayuntamiento de Xàtiva un informe con diversas demandas entre las que se especificara que se realizara una relación de las iglesias, ermitas y capillas del término municipal, indicando que se indicara lo ocurrido a las mismas durante la Guerra Civil y el estado presente en que se encontraban. Para la cual, el alcalde contestó el 9 de febrero de 1944, relatando los hechos ocurridos en las mismas durante el conflicto y el estado presente en que se encontraban. Se expone en este documento que el templo de San Pedro ya había sido restaurado y estaba abierto al culto.<sup>161</sup>

Cabe recordar que durante el periodo de guerra la parroquia perdió su carácter sacro, y al parecer fue incautada y convertida en Cuartel de Carabineros. En el periodo revolucionario se produjeron numerosos destrozos y alteraciones en su interior, entre los que se destaca la destrucción del órgano, tribunas, todo el piso de mármol, púlpito, y el desmontaje de todos los altares. Por lo que, tras la finalización de la guerra y durante el periodo de postguerra previa a la restitución del culto en el templo, fue necesario realizar obras de rehabilitación entre las que se destaca la ejecución de un nuevo pavimento, con una nueva restructuración del presbiterio dispuesto a diferentes niveles acometido con mármoles blancos y rosados, dentro del que se engloba la confección de un nuevo altar mayor.

La rehabilitación del templo tuvo su reflejo en el retablo, siendo necesario efectuar operaciones de mantenimiento para reparar los daños producidos durante la contienda. Se reforzó la base del banco, elevándolo sobre un zócalo o rodapié de color blanco para darle mayor estabilidad. Durante esta intervención, se mantuvo la antigua tabla de los titulares en el retablo, destacando de este proceso la incorporación en el hueco del banco de un nuevo expositor y sagrario combinado, de estilo neo-renacentista dorado realización *ex profeso*, en cumplimiento del sentido litúrgico y cultural del retablo (Figs.63-64).

Las modificaciones en la liturgia que supuso el Concilio Vaticano II, en un primer momento no afectaron directamente al uso del *Retablo Mayor*, que en la segunda mitad del siglo XX seguía asentado sobre el altar mayor elaborado en el periodo de posguerra. No obstante, para celebrar el nuevo proceder litúrgico de cara al público, se realizó una adaptación del pavimento del suelo de la ampliación barroca. Se realizó una plataforma independiente a media altura, entre el suelo de la nave y del presbiterio, para situar un nuevo altar mayor exento, subsistiendo a partir de este momento en un segundo plano el anterior altar en la que

---

<sup>161</sup>RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capitol 8: El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», *op. cit.*, p. 244-245.

se asentaba el retablo mayor. En consecuencia, esta modificación de la liturgia repercutirá posteriormente en la gestión del retablo y en su percepción.<sup>162</sup>



**Fig.63.** *Detalle del nuevo expositor y sagrario combinado de estilo neo-renacentista del Retablo mayor de San Pedro (estado previo al desmontaje del retablo para su restauración entre 1986-1995).*

---

**162**Gran parte de la información recogida sobre el *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* y el templo que lo alberga se dio a conocer primeramente en: *Actas del V Jornades d'Art i Història, Xàtiva, Uyelle* (Casa de la Cultura de Xàtiva), el 1, 2 y 3 de agosto de 2013.

GARCÍA ENGUIX, Víctor, «El retablo mayor de San Pedro y San Pablo de Xàtiva: transformaciones y cambios de contexto», en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (dir.), *Muralles, palaus i retaules en el bicentenari del rector Blasco* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2014, p. 51-108.



**Fig.64.** *Vista general del Retablo mayor de San Pedro.*

## 3.2. RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN



**Fig.65.** Retablo de los Dolores de la Virgen María después de la intervención de restauración.<sup>163</sup>

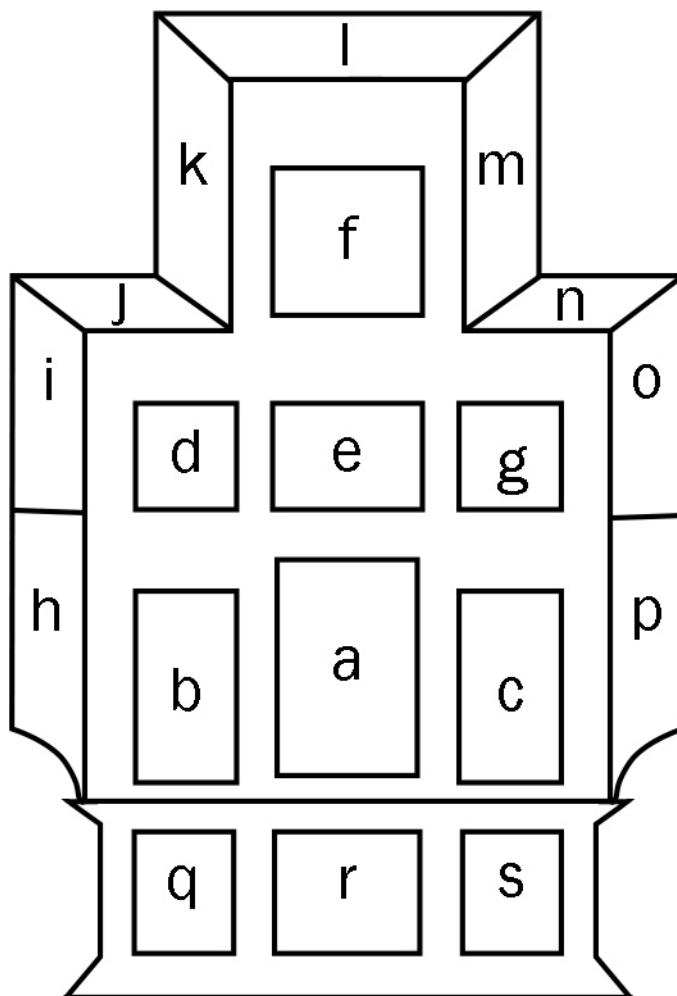
El retablo objeto de este estudio también se conserva en la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Se trata de un magnífico retablo pictórico de estilo renacentista, que mantiene dieciocho escenas y que se conserva casi intacto. Habría sido realizado hacia principios del siglo XVI (tal vez hacia 1520) y está atribuido al *Maestro de Borbotó*, que en el presente se relaciona con Martí Cabanes o Pere Cabanes II.<sup>164</sup>

<sup>163</sup>Vista del retablo tras la restauración de 2006-2007, pero no en su presentación actual.

<sup>164</sup>Para más información sobre la relación del Maestro de Borbotó con *los Cabanes*, véase: COMPANY CLIMENT, Ximo; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «El retablo mayor de San Félix de Xàtiva: Reflexiones sobre su autoría y sus relaciones con la pintura valenciana de 1500», en GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lucía (coor. general), *Restauració del Retaule Major de l'Esglesia de Sant Feliu de Xàtiva* [Col. Recuperem patrimoni, 8], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 75-108.

La poca información conocida sobre el retablo sigue suscitando numerosos interrogantes sobre su encargo y realización. Entre ellos destaca el emplazamiento para el que fue realizado (una posibilidad sería la segunda capilla lateral del lado del evangelio) y los comitentes que lo encargaron.<sup>165</sup>

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia del *Retablo de los Dolores de la Virgen* para una correcta comprensión, previa al estudio del conjunto (Fig.66. y Tabla.3.).



**Fig.66.** Organización iconográfica del Retablo de los Dolores de la Virgen María, del Maestro de Borbotó.

No obstante, también hay que destacar que algunos autores vienen englobando en una misma personalidad la producción de los pintores denominados Maestro de Xàtiva, Maestro de Artés y Maestro de Borbotó, como fases evolutivas del estilo del mismo artista, véase: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Las tablas... 100 anys després», en TORMO MONZÓ, Elías, *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edició Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 1-18; p. 12-14.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «112. Calvari», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 382-385.

<sup>165</sup>Las numerosas incógnitas que suscitan las obras objeto de estudio, impiden comprender la localización de cualquier referencia documental sobre las mismas, al igual que el contrato notarial del primitivo retablo gótico del que formarían parte, si por consiguiente se ha conservado.

Tabla 3.

<b>FICHA TÉCNICA DEL RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN</b>
<p><b><u>Organización iconográfica del Retablo de los Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó</u></b></p> <p><b>Autor:</b> Atribuido al Maestro de Borbotó (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?).</p> <p><b>Datación:</b> Siglo XVI, c. 1520.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple sobre tabla. Dorado: cincelado, estofado, gofrado. Y Aplicaciones de oro a pincel en las escenas pictóricas.</p> <p><b>Medidas generales del retablo:</b> 425 x 275 cm.</p> <p><b>Procedencia:</b> En el presente existen dudas sobre la procedencia de esta obra. Primera ubicación conocida, segundo capilla del lado del evangelio (desde los pies) de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva, desaparecida capilla del Sagrado Corazón de Jesús (principios del siglo XX, 1908).</p> <p><b>Localización:</b> Colocado en la pared de la segunda crujía del lado del evangelio de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.</p> <p><b>Exposiciones:</b> La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 114. (Iglesia Parroquial de San Pablo y San Pedro de Xàtiva, se expone <i>in situ</i>).</p> <p><u>Elementos del cuerpo central no pertenecientes al retablo</u></p> <p><b>a) Escultura 1:</b> Virgen de la Salud.<sup>166</sup></p> <p><b>Material:</b> Alabastro policromado y dorado.</p> <p><b>Medidas:</b> 80 cm de altura.</p> <p><b>Datación:</b> Mediados del siglo XVI.</p> <p><b>Autor:</b> Anónimo.</p> <p><b>Procedencia:</b> Ermita del Puig de Xàtiva.</p> <p><u>Escenas conservadas del Retablo de los Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó: cuerpo central</u></p> <p><b>b) Tabla 1, escena 1:</b> La presentación de Jesús en el templo o La purificación de la</p>

<sup>166</sup>Para más información sobre la escultura de la *Virgen de la Salud*, véase: NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «179: Mare de Déu de la Salud», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 588-589.

Virgen, (Cuerpo central, calle del Evangelio, tabla inferior).

**Medidas de la escena:** 92 X 63,5 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

- c) **Tabla 2, escena 2:** La huida a Egipto, (Cuerpo central, calle de la Epístola, tabla inferior).

**Medidas de la tabla:** 92 X 63,5 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

- d) **Tabla 3, escena 3:** La disputa de Jesús niño con los Doctores del templo, (Cuerpo central, calle del Evangelio, tabla cimera).

**Medidas de la tabla:** 54 X 63 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

- e) **Tabla 4, escena 4:** Jesús camino al Calvario, Cristo con la cruz a cuestas o El desmayo de la Virgen, (Cuerpo central, calle central, escena intermedia).

**Medidas de la escena:** 53 X 70 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

- f) **Tabla 6, escena 6:** La lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto, (Cuerpo central, calle central, tabla del ático).

**Medidas de la tabla:** 65 X 70 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

- g) **Tabla 7, escena 7:** El santo entierro de Jesús, (Cuerpo central, calle de la Epístola, tabla cimera).

**Medidas de la escena:** 53,7 X 49,5 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

Escenas conservadas del *Retablo de los Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó*:  
guardapolvo

- h) **Tabla 8, escena 8:** Egidio Abad o San Gil Abad.

**Medidas de la escena:** 242 X 34,5 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

- i) **Tabla 8, escena 9:** San Cosme.

**Inscripciones:** ?

- j) **Tabla 9, escena 10:** San Blas.

**Medidas de la tabla:** 32,5 X 80 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

- k) **Tabla 10, escena 11:**

**Medidas de la escena:** San Martín de Tours partiendo su capa para dar la mitad a un mendigo.

**Medidas de la tabla:** 136 X 33 cm aprox.

**Inscripciones:** ?

- l) **Tabla 11, escena 12:** El Padre eterno.  
**Medidas de la escena:** 33,5 X 146 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- m) **Tabla 12, escena 13:** Santa Catalina de Alejandría.  
**Medidas de la tabla:** 136 X 34 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- n) **Tabla 13, escena 14:** Santa Águeda de Catania.  
**Medidas de la escena:** 32,5 X 80 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- o) **Tabla 14, escena 15:** San Damián.  
**Medidas de la escena:** 244 X 34 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- p) **Tabla 14, escena 16:** Santa Tecla de Tarragona (Santa Blandina de Lyon?).  
**Inscripciones:** ?

Escenas conservadas del *Retablo de los Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó*: banco

- q) **Tabla 15, escena 17:** San Antón.  
**Medidas de la escena:** 57,8 X 58,8 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- r) **Tabla 16, escena 18:** La aparición de Jesús resucitado a la Virgen María.  
**Medidas de la escena:** 58 X 69 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- s) **Tabla 18, escena 19:** San Sebastián.  
**Medidas de la escena:** 57, 8 X 58,8 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?

### 3.2.1. DESCRIPCIÓN

Esta obra es titulada de forma general como *Retablo de los Gozos y Dolores de la Virgen* o como *Retablo de los Gozos y Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó*. No obstante, la denominación más correcta sería únicamente *Retablo de los Dolores de la Virgen*, al representarse en el neto del conjunto únicamente los dolores, y no aparecer representados en ninguno de sus elementos, alguno de los gozos de la Virgen. Hay que destacar que el retablo durante un periodo de tiempo también fue titulado como *Retablo del Corazón de Jesús*, como consecuencia de un cambio iconográfico.



Por fortuna el retablo renacentista se encuentra casi completo, exceptuando la tabla titular, perdida desde hace, como mínimo, dos siglos. Se conservan dieciocho escenas pictóricas de gran calidad, entre el cuerpo central, banco y guardapolvo. Realizadas al temple y también con zonas doradas al agua, sobre un soporte de madera con una preparación blanca compuesta de carbonato cálcico y cola orgánica de textura lisa y grosor medio.<sup>167</sup>

En el cuerpo central se encuentran seis escenas con episodios de la vida de la Virgen María, en las que se representan seis de los siete dolores de la Virgen, advocación muy popular. En el primer piso de la calle del evangelio se representa *La presentación de Jesús en el templo o La purificación de la Virgen* (Evangelio de Lucas, 2:22-40, también popularizada por *La leyenda dorada*).<sup>168</sup> El artista constituye la escena dentro del templo, dividiéndola en dos áreas. La inferior corresponde al área terrenal, en la que José lleva la ofrenda de dos palomas en una cesta, mientras la Virgen ofrece a su hijo al lado del altar, observados por una multitud. En la zona superior se desarrolla el área celestial, en la que una comitiva de cuatro ángeles observa la escena. En este pasaje acontece la profecía del anciano Simeón, quien tomando al niño Jesús en brazos revela a la Virgen el sufrimiento que deberá padecer su hijo.<sup>169</sup>

La lectura continúa con la tabla del primer piso de la calle de la epístola, en la que se representa *La huida a Egipto* (Evangelio de Mateo, 2:13-15). Se plasma el momento del viaje: la Virgen subida en un asno, porta a Jesús, mientras José dirige al animal. La escena se enriquece con episodios anecdóticos.<sup>170</sup> En lo concerniente a la composición de estas dos escenas muy alargadas de formato rectangular, se destaca que difieren de las del resto del conjunto de formato más cuadrangular. En ambas el artista divide el espacio de la composición en dos áreas, superior celestial e inferior terrenal. Para de esta forma reducir el espacio propio donde se represente el episodio de la vida de la Virgen, y mitigar la percepción de las diferentes dimensiones de las escenas del conjunto, dotándolas de mayor unidad.

En el segundo piso de la calle del evangelio se representa *La disputa de Jesús niño con los Doctores del templo o Jesús en medio de los doctores* (Evangelio de Lucas, 2:41-51). Se muestra el momento del encuentro, cuando José y María entran en el templo, donde se

---

**167**Datos técnicos extraídos de la información facilitada por La Fundación La Luz de las Imágenes.

La documentación generada por esta institución actualmente se conserva en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**168**DE LA VORÁGINE, Santiago, «Capítulo XXXVII. La Purificación de la Bienaventurada Virgen María», en DE LA VORÁGINE, Santiago; MACÍAS, Fray José Manuel (tr.), *La leyenda dorada t.1: 1*, Madrid, Alianza Forma S.A. 2001, p. 157-164.

**169**Réau, Louis, «La circuncisión y la presentación de Jesús en el templo», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 267-277.

**170**Réau, Louis, «La matanza de los inocentes y la huida a Egipto», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 278-300.

observa a Jesús en el lugar más elevado, resaltando su importancia jerárquica y rodeado de los doctores con quienes discute.<sup>171</sup>

En la tabla contigua del segundo piso, escena intermedia de la calle central, se representa *Jesús camino al Calvario, Cristo con la cruz auestas* (Evangelios de: Mateo, 27: 31; Marcos, 15: 21; Lucas, 23: 26; Juan, 19: 16), o *El desmayo de la Virgen* (que es un enriquecimiento del tema principal por los Evangelios apócrifos). Se plasma el momento del encuentro: Cristo aparece en el centro de la composición vestido con una túnica púrpura y portando a duras penas la gran cruz de madera, por lo que es ayudado a cargarla por Simón de Cirene. La escena se completa con los soldados que fustigan a Jesús, con una comitiva que sale de las puertas de una ciudad los observa y sigue, mientras la Virgen en una esquina de la composición en primer plano se desmaya sostenida por Juan y María Magdalena.<sup>172</sup>

En la tabla del ático se representa la *Lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto* (que no se relata en ninguno de los evangelios), una nueva escena que enriquece los sucesos posteriores a *La Crucifixión*, intercalada entre *La deposición de la Cruz* y *El Santo entierro*. Se muestra el episodio en la cima del monte Gólgota, a los pies de la cruz, donde la Virgen y Jesús aparecen en primer plano. De fondo se observa un paisaje de gran profundidad: en segundo plano aparece el Santo Sepulcro y en la lejanía aparece una ciudad que correspondería a Jerusalén.<sup>173</sup>

En la tabla del segundo piso de la calle de la epístola se representa *El santo entierro de Jesús* (Evangelios de: Mateo, 27: 57-61; Marcos, 15: 42-47; Lucas, 24: 50-55; Juan, 19: 38-42). El artista represente el episodio en los pies del monte Gólgota, donde una gruta artificial sirve de sepulcro. Dentro de ella, está Juan junto a otro hombre que observa como José de Arimatea y Nicodemo introducen el cuerpo de Jesús, suspendido en un lienzo, dentro de un ataúd de piedra. A los pies del ataúd, aparece la Magdalena, con el tarro de perfumes a su lado, que sostiene con las dos manos la corona de espinas. A su derecha está la Virgen casi desmayada atendida por dos Santas Mujeres.<sup>174</sup>

El banco contiene tres escenas. En la primera escena (de izquierda a derecha) se representa a *San Antonio Abad*, representado como un anciano vestido con el sayal con capucha, elemento común de los monjes de su orden. El santo aparece sentado en el suelo en primer término sosteniendo en una mano un largo y delgado garrote, y una esquila cencerro en

---

**171**Réau, Louis, «Jesús en medio de los doctores», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 301-304.

**172**Réau, Louis, «La crucifixión», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 480-531.; p. 480-487.

**173**Réau, Louis, «La lamentación», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 532-548.; p. 538-540.

**174***ibid.*, p. 540-548.

forma de campana, como uno de los atributos que los ermitaños empleaban para repeler a los demonios. Acompaña al santo, el cerdo que se encuentra detrás de él.<sup>175</sup> Lo más destacado de la escena, es como apuntan diversos autores, el paisaje del fondo en el que se adivina una vista de Xàtiva (Fig.67).<sup>176</sup>



**Fig.67.** *Tabla San Antonio Abad, o de Viana, después de la intervención de restauración del retablo entre 2006-07.*

En la segunda escena se representa *La aparición de Jesús resucitado a la Virgen María*, de la que no se habla en los Evangelios canónicos ni apócrifos, correspondiendo a una

<sup>175</sup>Réau, Louis, «Antonio Abad, o de Viana<sup>1</sup>, 17 de enero (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:Iconografía de los santos, de la A a la F[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 108-123.

<sup>176</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 33-49,: p. 48.

FERRER PUERTO, Josep Antoni, «114. Retaule del Goigs i Dolors de la Mare de Déu», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 390-393,: p. 392.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Artistas y comitentes en la Xàtiva de los Borja», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicent (coor.), *El hogar de los Borja* [Catálogo de Exposición, Xàtiva Museu de l'Almodí, antic Hospital Major, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001], Valencia, Generalitat Valenciana,2001, p. 91-108,: p. 106.

invención de *La leyenda dorada*. El artista divide la escena en dos mitades, la izquierda corresponde al área celestial y la derecha a la terrenal. En medio y en primer plano se representa el momento después de la bajada de los infiernos de los justos. Cristo acompañado de un coro de querubines detrás de él, sostiene la cruz de la resurrección y muestra los estigmas a su madre. Detrás de la Virgen, aparece un grupo de personajes sobre nubes en actitud orante, que quizá representen a Adán, los patriarcas y los justos del antiguo testamento que acaba de sacar Cristo del infierno.<sup>177</sup> La pintura se completa con un profundo paisaje donde se observa un monte con una gruta, donde se representa la visita de las Santas mujeres al Santo Sepulcro.<sup>178</sup> Finalmente en un camino que baja del sepulcro se representa una nueva escena conocida popularmente como el *Noli me tangere* (Evangelios: Marcos, 16:9; Juan, 20: 14-18).<sup>179</sup>

En la tercera y última escena del banco se representa un *San Sebastián*. El autor representa al santo tras el primer martirio, al lado de un árbol en medio de un campo. La figura se personifica como un joven completamente desnudo, cubierto solo por un perizonium, una difusión del tipo iconográfico pagano por influencia del Renacimiento italiano que rompe con el tipo iconográfico anterior del santo en que se representaba vestido. La figura aparece arrodillada y en actitud orante, con varias flechas clavadas en su cuerpo de las que brota sangre.<sup>180</sup> Aparece un ángel que porta una corona de oro para reconfortarlo y que se identifica popularmente como el Ángel Custodio del Reino de Valencia. La escena se completa con un hermoso paisaje que como apunta Josep Antoni Ferrer Puerto, parece que reinterpreta también una vista de la ciudad de Xàtiva. Las escenas de San Antonio y San Sebastián corresponden a una advocación secundaria dentro de la iconografía del conjunto, conformando un tema secundario en que se destaca la ayuda divina en frente de las adversidades y calamidades.<sup>181</sup>

Del esquema compositivo del desarrollo iconográfico del conjunto, se destaca que las escenas donde se hace referencia a la Virgen, únicamente corresponden a las del cuerpo central, y a la central del banco. Dando como resultado la unión de estas escenas una forma de cruz griega dentro del mismo retablo.

---

Nota (1) en: SARTHOU CARRERES, Carlos, «I. –Boceto histórico», en *El alcázar setabense (una guía del Castillo de Xàtiva)*, [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1 ed. en 1922], Xàtiva, Ulleye, 2009, p. 10-52,; p. 30.

**177**Réau, Louis, «La bajada al infierno de los justos», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 553-559.

Réau, Louis, «Las apariciones de Jesús», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 573-603,; p. 576-579.

**178**Réau, Louis, «La Resurrección», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 560-572,; p. 564-566.

**179**Réau, Louis, «Las apariciones de Jesús», *op. cit.*, p. 579-582.

**180**Réau, Louis, «Sebastián, 20 de enero (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.5]: *Iconografía de los santos, de la P a la Z- Repertorios*[Col. Cultura artística, 8], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1998, p. 193-203.

**181**FERRER PUERTO, Josep Antoni, «114. Retaule del Goigs i Dolors de la Mare de Déu», *op. cit.*, p. 392.

La lectura iconográfica del conjunto sigue con el guardapolvo, en el que se representan los denominados santos de repertorio. De izquierda a derecha: *Egidio Abad* o *San Gil Abad*, *San Cosme*, *San Blas*, *San Martín de Tours*, *Padre Eterno* (tabla cimera del guardapolvo), *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Águeda de Catania*, *San Damián* y *Santa Tecla de Tarragona*.<sup>182</sup> Hay que destacar que algunos autores, también identifican a la santa con *Santa Blandina de Lyon*, advocación popular francesa, cuyos atributos personales que la identifican son una red de terciario y un toro, que recuerdan a uno de sus martirios fallidos.<sup>183</sup>

El retablo sigue una estructura en forma de "T" invertida con un desarrollado guardapolvo, que contiene una potente mazonería arquitectónica compartimentada, que quita espacio a las escenas pictóricas. La mazonería del banco y cuerpo central del conjunto está decorada *a la romana*<sup>184</sup> y caracterizada por la profusión de pilastras, con capiteles compuesto, reservando los capiteles toscanos para la escena del ático, con decoración *a candelieri*<sup>185</sup> resaltada sobre un fondo azul, que sostienen una cornisa sin apenas vuelo. Dentro de la mazonería del conjunto, se destaca la utilización de un friso a modo de metopa entre los capiteles únicamente en el cuerpo central, que contiene cuernos de la abundancia cruzados sobre un candelabro en el primer piso, prescindiendo de ella en la escena titular. Una guirnalda de hojas que salta una gran flor, alternando su sentido, en el segundo piso. Y finalmente un arco rebajado en el que se inscribe una estilizada venera en el remate del ático, con un empleo de una flor de talla de varios pétalos a ambos lados de la venera. Mientras, la morfología compartimentada del guardapolvo está constituida por una mazonería únicamente dorada sin ningún tipo de policromía, con elementos vegetales y florales, en los que se enfatiza la utilización de una media luna que corresponde a una estilizada venera que enmarca las escenas. La forma de media luna de la venera se podría relacionar simbólicamente también con la iconografía de la Virgen.

A nivel estilístico, el guardapolvo del retablo sigue manteniendo una morfología básicamente gótica. En lo concerniente a la mazonería de este elemento, si bien se introducen elementos renacentistas como la estilizada venera y los escudos heráldicos con perfil de bordes curvóncavos de clara influencia italiana, sigue manteniendo en el borde la columnilla gótica adosado recorriendo todo el perfil. Resultando por tanto este elemento muy arcaico con respecto al cuerpo central y banco del retablo, mucho más modernos.

---

<sup>182</sup>Réau, Louis, «Tecla de Tarragona, 23 de septiembre (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.5]:Iconografía de los santos, de la P a la Z- Repertorios[Col. Cultura artística, 8], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1998, p. 246-249.

<sup>183</sup>Réau, Louis, «Blandina de Lyon, 2 de junio (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:Iconografía de los santos, de la A a la F[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 228-229.

<sup>184</sup>La denominada decoración *a la romana*, *a la italiana* o *a la antigua*, hace referencia a los elementos del repertorio clásico estudiado de las ruinas de Roma, como grutescos, etc., propios del estilo renacentista.

<sup>185</sup>La decoración *a candelieri* es un tipo de ornamentación renacentista surgida en Italia con reminiscencias del arte antiguo, utilizada principalmente en los relieves encajonados de pilastras, columnas, etc.

### 3.2.2 AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

El conjunto inicialmente fue atribuido por Elías Tormo a Rodrigo de Osona, aunque, no obstante, el autor duda de esta relación al comparar el retablo de estudio con otras obras conocidas de este maestro, pensando en un discípulo de Osona o colaborador influenciado por el prerrafaelismo italiano de Francisco Pagano y Paolo de San Leocadio, y por el arte más flamenco de Bartolomé Bermejo. Del mismo modo también se ha relacionado el estilo pictórico del retablo con otras obras de la localidad de Xàtiva, atribuidas en el presente al *Maestro de Borbotó*, *Maestro de Artes* y *Maestro de Xàtiva*, como una escuela.<sup>186</sup> Asimismo Manuel González Simancas en su catálogo<sup>187</sup> sigue unos planteamientos similares.

“273- Al mismo tiempo, o más bien un poco antes de pintar San Leocadio en Gandía el retablo de la Colegiata, pintaba en Játiva el del altar de Corazón de Jesús (C) en la iglesia de San Pedro otro artista que, conocedor del prerrafaelismo italiano y de las obras firmadas o atribuidas al valenciana Rodrigo de Osona. Que fueron pintadas en Játiva las tablas del que ahora catalogamos [...]”<sup>188</sup>

Este retablo fue atribuido por Chandler Rathfon Post al *Maestro de Borbotó*, pero con cierta colaboración con el *Maestro de Artes*, nombres de laboratorio acuñados por él.<sup>189</sup> No obstante, la historiografía en el presente, a falta de un estudio en gran profundidad, atribuye el retablo solo al *Maestro de Borbotó*.

---

**186**TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», *op. cit.*, p. 46-49.

TORMO MONZÓ, Elías, «Á modo de epílogo: que quizá debiera ser prólogo», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 143-164.; p. 153-157.

**187**GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, 2 vol. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-30], en: <[http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_valencia.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_valencia.html)>

Este catálogo consta de dos volúmenes bastante detallados del patrimonio de la provincia de Valencia, complementado con numerosas fotografías. Al parecer la petición de la realización del manuscrito se inicia el 1 de abril de 1909, y se entrega o finaliza en 1916. En un escrito sin fecha (probablemente entre 1925-1929), se solicita al archivero del ministerio que entregue el manuscrito de la provincia de Valencia para comenzar su estudio y publicación, que finalmente no se realizó. Los ejemplares se encontraban depositados en la fototeca del Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia, ubicados en la actualidad en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid. Para más información sobre el catálogo y su digitalización mirar [en línea], [consulta 2017-03-30], en: <[http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index.html)>

Sobre Manuel González Simancas véase: NAVARRO SUÁREZ, Francisco José, «Manuel González Simancas, autor del Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia (1905-1907)», *Anales de Prehistoria y Arqueología* [AnMurcia, revista anual especializada en la investigación de Prehistoria y Arqueología, Ediciones de la Universidad de Murcia], 1994-1995/1995-1996, vol. 11-12, p. 295-302.; p. 295. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-30], en: <<http://revistas.um.es/apa/article/view/63841/61511>>

**188**GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Pedro», en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: *Tomo II* [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, p. 272-280.; p. 277-278. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-30], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/286/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/286/mode/2up)>

**189**POST, Chandler Rathfon, «Chapter LXXI. The Artés Master and The Borbotó Master», en *A History of Spanish Painting*, t. 6 [Parte I]: *The Valencia School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press [Kraus Reprint Co. New York 1970], 1935, p. 297-344.

POST, Chandler Rathfon, «Chapter LXXII. The Játiva Master», en *A History of Spanish Painting*, t. 6 [Parte II]: *The Valencia School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press [Kraus Reprint Co. New York 1970], 1935, p. 345- 358.

También hay que destacar que algunos autores vienen englobando en una misma personalidad la producción de estos pintores, como fases evolutivas del estilo del mismo artista. Leandro de Saralegui, en su investigación relaciona al *Maestro de Xàtiva* y *Artes* con un estilo muy afín, sopesando la posibilidad de que el *Maestro de Artes* y el de *Borbotó* eran el mismo, sin llegar a decantarse por esta hipótesis.<sup>190</sup> Del mismo modo José Gómez Frechina también considera la posibilidad de que el *Maestro de Xàtiva* y *Artés* pudieran ser un único pintor.<sup>191</sup> Finalmente, Josep Lluís Cebrián Molina también ha trabajado sobre esta hipótesis, en la que engloba a los tres maestros bajo una misma personalidad.<sup>192</sup>



**Fig.68.** *Detalle del escudo heráldico del guardapolvere del Retablo de los Dolores de la Virgen María.*

En lo que atañe al establecimiento de la cronología del retablo, se establece de forma general por el estilo renacentista a mediados del siglo XVI.

<sup>190</sup>DE SARALEGUI, Leandro, *El Maestro de Santa Ana y su escuela: (Notas para el estudio de un pintor de la época de Alfonso el Magnánimo)* [Col. Cuadernos de Arte 1], Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (servicio de estudios artísticos) (ed.), 1949, p. 7-63;: p. 44.

<sup>191</sup>GÓMEZ FRECHINA, José, «47. Maestro de Artés (Pere Cabanes?, activo en Valencia entre 1472 y 1538): Natividad», en ASEÑI CONDOMINA, Josepa (coor. versión valenciana), *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [Museo de Bellas Artes de Valencia, del 27 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006, Sala de Exposición Caja Duero, Salamanca, del 9 de febrero al 19 de marzo de 2006], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 148-151.

<sup>192</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Las tablas... 100 anys després», *op. cit.*, p. 12-14.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «112. Calvari», *op. cit.*, p. 382-385.

*“El conjunt va ser atribuït per Post al Mestre de Borbotó, amb certa col·laboració del Mestre d’Artés. Haurà de ser adscrita a un moment molt avançat de la seua producció pel seu fort italianisme, en gran part derivat de les formes de Paolo de San Leocadio, pels seus minuciosos paisatges i per la pràctica desaparició de l’or en les aurèoles.”<sup>193</sup>*

La atribución del retablo al *Maestro de Borbotó* adscribe el conjunto de estudio a un momento avanzado de la producción de este autor, cuando ya había asimilado en su código pictórico las formas y características del nuevo estilo renacentista imperante en Valencia.

El encargo y realización del retablo se realizaría en un momento posterior a la realización de las grandes obras renacentistas como *Los Ángeles Músicos del altar mayor* de la Catedral de Valencia, de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano (pintados entre 1472 y 1481) y las puertas del *Retablo Altar Mayor* también de la Catedral de Valencia, de Fernando Yañez de la Almedina y Hernando de Llanos (pintadas entre 1507 y 1510). La alta jerarquía eclesiástica ya había apostado por el nuevo estilo renacentista, difundándose y aceptándose por el resto de la sociedad, pero cuando aún estaba en proceso de asimilación y comprensión. Esto situaría la datación de la obra de estudio hacia 1520.

### 3.2.3. LOS COMITENTES

En lo concerniente a los comitentes del retablo, se establecen dos posibilidades. En el guardapolvo del conjunto aparecen dos escudos con perfil de bordes curvóncavos de clara influencia italiana, donde se representa sobre fondo azul en la parte superior el escudo papal, compuesto por una tiara con la triple corona en tronco de pirámide del que surgen dos ondeantes ínfulas. Esto está complementado en la parte inferior con las armas de San Pedro, las dos llaves en forma de aspa o cruz de San Andrés, con las puntas hacia arriba (Fig.68).

Como apunta Elías Tormo Monzó, el escudo con referencia tanto al papado como a San Pedro, podría hacer referencia a la propia Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo como comitente del retablo.<sup>194</sup> Si bien es cierto que en el escudo del retablo no se hace referencia a San Pablo, segunda advocación principal del templo. Hay que destacar que lo mismo ocurre en el artesonado de madera policromada del templo, datado en el segundo tercio del siglo XIV, en el que se representan un módulo de cartelas en las que se alternan el escudo real de Valencia, el escudo de la ciudad de Xàtiva,<sup>195</sup> el escudo con los emblemas de San Pedro y un cuarto escudo en el que se representa una olla o caldero.<sup>196</sup>

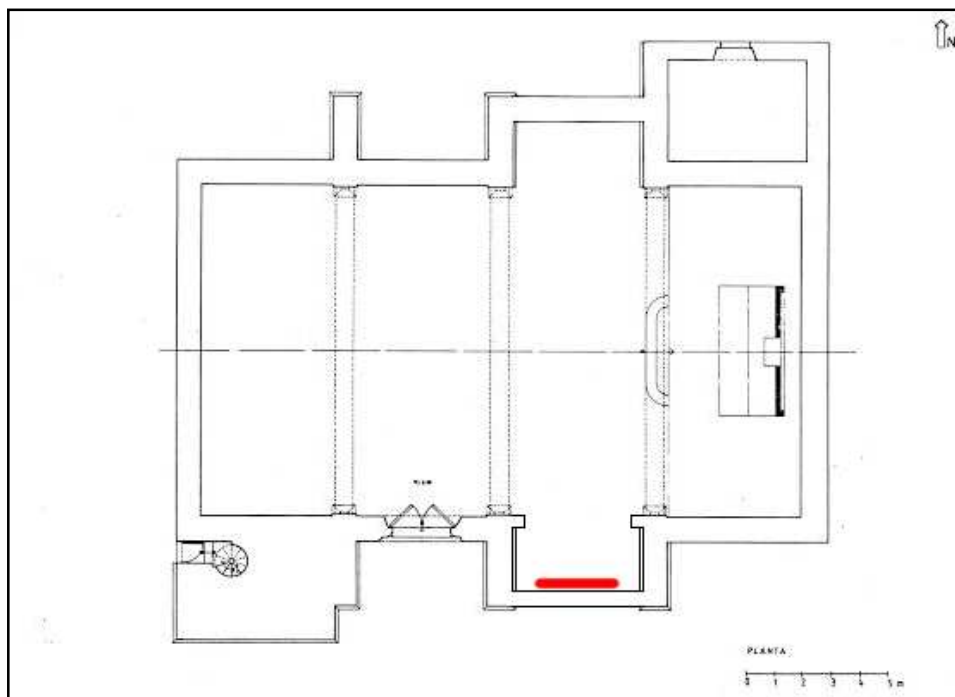
---

<sup>193</sup>FERRER PUERTO, Josep Antoni, «114. Retaule del Goigs i Dolors de la Mare de Déu», *op. cit.*, p. 392.

<sup>194</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», *op. cit.*, p. 45.

<sup>195</sup>Como se ha referenciado en el caso de estudio *1.Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*, en el apartado 4.1.1.1 s. XIV: *sistema constructivo del gótico de reconquista*, la presencia de multitud de cartelas con el escudo de la ciudad de Xàtiva, podría





**Fig.69.** Iglesia original del siglo XIV. Planta [plano], escala gráfica. Modificado con la incorporación de la capilla del lado sur, y destacado en rojo la posición que pudo ocupar el retablo.

Del mismo modo, como también apunta Tormo, los comitentes del retablo podrían relacionarse con la familia Borja, concretamente con Rodrigo de Borja, futuro Papa Alejandro VI.<sup>197</sup> Asimismo, Josep Antoni Ferrer Puerto, en su estudio sobre este conjunto, encuentra más características iconográficas que lo relacionan con la familia Borja.

*“Tormo apunta a una posible relación de l’obra amb els Borja. Com advertix, Rodric de Borja, el papa Alexandre VI, era originari d’esta parroquia, i el fet d’aparèixer sant Gil en l’obra, que es podria explicar el cognom Gil de Borja, branca del pare d’Alexandre. Caldria afegir que la presencia de sant Antoni, patró de Canals en lloc destacat a la predel·la, i l’existència del retaule d’Animes, obra també del Mestre de Borbotó, a l’oratori de la Torreta dels Canals, apunten també als Borja com a comitents d’este preciós conjunt.”<sup>198</sup>*

sugerir que fueran pintados inmediatamente después de la concesión del título de ciudad por Pedro VI en 1347. Correspondiendo este escudo a una de las representaciones más antiguas del escudo de la ciudad de Xàtiva.

<sup>196</sup>Como también se ha referenciado en el caso de estudio 1. *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*, en el apartado 4.1.1.1 s. XIV: *sistema constructivo del gótico de reconquista*, el motivo heráldico de este escudo se relaciona con el apellido del sacerdote Ramon de Sesolles, quien era beneficiario de la Iglesia de San Pedro, así como a otros apellidos con una variación parecida. O también hacen alusión al barrio *del Mercat*.

<sup>197</sup>Nota (1) en: TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», *op. cit.*, p. 45.

<sup>198</sup>FERRER PUERTO, Josep Antoni, «114. Retaule del Goigs i Dolors de la Mare de Déu», *op. cit.*, p. 392.

### 3.2.4 PROCEDENCIA DEL RETABLO

Durante la restauración y adaptación del templo realizada entre 1985 y 1995 aparecieron numerosos indicios y restos, entre los que se encuentran dovelas y otras piezas góticas utilizadas como mampuestos en la fábrica barroca, que indican transformaciones en la iglesia correspondientes a los siglos XV y XVI. Tal como ya se ha comentado anteriormente, estas consistieron en la realización de nuevas capillas, mediante la incorporación al volumen del templo de los espacios existentes entre los contrafuertes exteriores, y también de las modificaciones de la capilla existente que posteriormente desaparecieron.<sup>199</sup>

Estas transformaciones del templo en el periodo de los siglos XV y XVI, son difíciles de precisar. Según los datos de la restauración y rehabilitación del templo, la capilla con más probabilidad donde pudo ubicarse inicialmente el retablo, corresponde a la capilla lateral de la segunda crujía de lado Sur, contando desde el lado este, que durante ese periodo se encontraría al lado del presbiterio (Fig.69). Hay que recordar, que en la época había una gran demanda de peticiones en los templos y comunidades religiosas por parte de personas adineradas para la asignación de un espacio para ser enterrados ellos y sus familiares. Los lugares de más solicitados eran los más próximos al presbiterio.<sup>200</sup>

### 3.2.5 EL RETABLO: ESTUDIO DE LOS SOPORTES

Para conocer la morfología del retablo se ha realizado un estudio de los soportes. Las tablas conservan completamente el sistema de refuerzo inicial. Las piezas del guardapolvo siguen manteniendo la misma forma de construcción que en el periodo gótico, compuestas por un único paño de madera y con un barrote perimetral y por barrotes horizontales o verticales, dependiendo de la ubicación de la pieza en el perímetro, para anclarlo al cuerpo central del retablo.

---

**199**TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración*[revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39, : p. 26.

**200**Durante la restauración y rehabilitación del templo de San Pedro aparecieron piezas en el sustrato arqueológico, que por las características heráldicas podrían corresponder a la capilla donde se ubicaba el retablo objeto de estudio. La primera corresponde a una ménsula de piedra muy deteriorada que formaría parte de una bóveda de crucería, decorada con cardos que sostienen un escudo de perfil medieval, en el que se representa en la parte superior el escudo papal, compuesto por tres coronas dispuestas en forma de pirámide; y en la inferior, las armas de San Pedro, las dos llaves en forma de aspa o cruz de San Andrés, con las puntas hacia arriba. La pieza se encontró durante la restauración del templo en la campaña de 1989, ubicada fuera de su emplazamiento inicial, colocada como relleno en un muro de mampostería que constituía la cuarta capilla lateral del lado sur del edificio, levantada probablemente durante la reforma barroca del templo. También hay que destacar varios azulejos cerámicos de reflejo dorado con motivos del papado y San Pedro, que podrían haber formado parte de un zócalo cerámico decorativo de la capilla. La cerámica se encontró un sustrato arqueológico ubicado fuera de la construcción del templo gótico de San Pedro, en la esquina Nord-Oeste, eliminados de su capilla y apartados como material de desecho, probablemente durante la reforma barroca del templo.

Para más información sobre la ménsula, véase: VELASCO BERZOSA, Ángel, «18. Mènsula amb escut papal», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 2: *Fitxes* [Catálogo de Exposición, Xàtiva, Museu de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 56-57.



**Fig.70.** *Reverso de la Tabla de San Antón del banco del Retablo de los Dolores de la Virgen María.*



**Fig.71.** *Reverso de la tabla de la Huida a Egipto del cuerpo del Retablo de los Dolores de la Virgen María.*

Por su parte, las tablas del cuerpo central, están constituidas con dos paños (escenas del primer y segundo piso del cuerpo central) y tres paños de madera unidos entre sí (escenas del banco y ático), aunque no tienen el refuerzo típico del periodo gótico, el aspa de San Andrés. En su lugar el refuerzo está constituido únicamente por travesaños horizontales: dos travesaños (escenas del banco, escenas del segundo piso y ático del cuerpo central) y tres travesaños, dependiendo de las dimensiones de la tabla (escenas del primer piso del cuerpo central), que sobrepasan la anchura del soporte, para facilitar el anclaje de las tablas a la potente mazonería del retablo, mediante su clavado (Figs.70-71).<sup>201</sup>

### 3.2.6 ELEMENTOS PERDIDOS DEL RETABLO

El *Retablo de los Dolores de la Virgen* se encuentra casi completo, exceptuando la escena titular. Sin disponer de datos documentales precisos, solo se puede especular, según las características morfológicas y iconográficas del retablo.

El hueco que correspondería a la escena titular, aparte de ser el compartimento mas grande, parece estar realizado a modo de caja o nicho, en el que se han conservado, en los laterales y zona inferior, paños de madera dorados que abarcan todo el grosor de la estructura de la mazonería y la sobrepasan por detrás (sobre 13,5 cm de profundidad), a modo de paredes laterales y de suelo de esta caja. Si bien, estos paños conservados parecen antiguos, no se tiene la seguridad de que hayan formado parte del diseño inicial del retablo o si fue una modificación posterior. De formar parte del diseño inicial, cabría reflexionar si la caja conserva la profundidad primitiva o fue reducida su extensión, y en qué elemento albergaba una escultura, un relieve o una pintura. De mantener las partes conservadas de la caja la profundidad primitiva, dada su reducida extensión es más probable que albergara en inicio un relieve o una pintura.

De corresponder la pieza titular a una escena pictórica, esta supuestamente estaría colocada en el fondo de la caja, lo que la situaría muy por detrás del ras del cuerpo central del retablo, en el plano mas alejado marcando la distancia entre el mundo divino y terrenal. En lo concerniente a la parte técnica de la supuesta tabla, por el hueco dejado y en comparación con la morfología de las demás tablas conservadas del retablo. Se puede especular con que tendría unas dimensiones de 103,5 x 68 cm aproximadamente, constituida posiblemente por tres paños de madera y con tres o cuatro travesaños de refuerzo por el reverso del soporte.

En lo tocante a la iconografía de la escena perdida, Elías Tormo apuntaba a que en la escena se pudo representar un episodio de la vida de la Virgen María, como el Nacimiento o la

---

<sup>201</sup>Datos técnicos extraídos de la información de la restauración efectuada al *Retablo de los Gozos y Dolores de la Virgen* facilitada por La Fundación La Luz de las Imágenes.

Epifanía. No obstante, el autor hace una segunda reflexión en relación a la extraña iconografía de los seis dolores de la Virgen que se representan en el cuerpo central del retablo, faltando uno de los dolores, correspondiente al Calvario o Crucifixión de Jesús.<sup>202</sup>

También se hace puede mencionar la escotadura de los extremos del guardapolvo, en los que se observa un burdo acabado de la madera sin dorar, con lo que parece una capa de preparación y quizá una policromía azul. Una posibilidad es que, en la zona sin dorar, pudiera estar colocada alguna pieza complementaria dando una terminación más adecuada al guardapolvo, como alguna escultura de un ángel o ángel tenante.

### 3.2.7 MODIFICACIONES DEL RETABLO

Se pueden destacar unas pequeñas agresiones que ha sufrido la escena de *San Antonio Abad*, que corresponden al rayado intencionado con algún objeto punzante de la película pictórica. La agresión afecta únicamente a las figuras de los demonios (Fig.72). Estos hechos vandálicos son en realidad actos de piedad empujados por el sentimiento devocional de los feligreses más radicales, en un impulso de proteger la figura del santo representada en la escena y se consideran agresiones devocionales. Estas agresiones han sido relativamente habituales y no ha sido posible establecer una datación.



**Fig.72.** *Detalle de la agresión devocional en la figura de los demonios de la escena San Antón.*

<sup>202</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «Notas varias», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edició Facsimil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 165-176, : p. 166.

### 3.2.7.1 s. XVII

Hay que recordar que, durante la segunda mitad del siglo XVII, el templo de San Pedro es completamente adaptado al estilo barroco, incorporando nuevas capillas y modificando las existentes, y construyendo un nuevo tramo de nave y un nuevo presbiterio ahora en el lado oeste, modificando la orientación primitiva del templo.

No existe una completa seguridad en lo que respecta a la gestión del retablo durante esta reforma del templo, ni de la capilla de procedencia. El retablo se trasladaría desde su primitiva capilla, supuestamente demolida parcialmente para realizar la nueva capilla de estilo barroco. Tal como ya se ha señalado, se trataría de la segunda capilla del lado del evangelio, contando desde los pies del templo a partir del cambio de orientación.

### 3.2.7.2 ss. XIX-XX

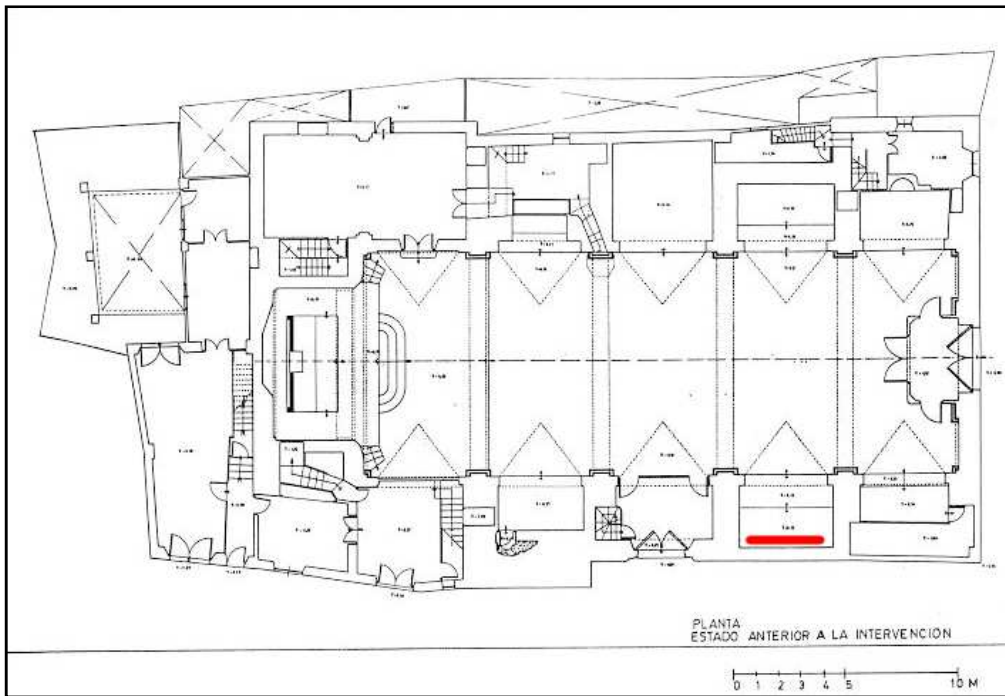
Según las notas de la restauración del retablo facilitadas por la Fundación de la Comunidad Valenciana la Luz de las Imágenes (2006-2007),<sup>203</sup> se pudieron identificar diversas intervenciones para reparar desperfectos, aunque no se ha podido aportar una datación precisa, más allá de señalar el periodo entre los ss. XIX y XX.

Entre ellas se destaca la presencia de pequeñas zonas con repintes en color negro, realizados seguramente para enmascarar pérdidas de la capa pictórica (*repintes técnicos*), al igual que también se identificó un barniz coloreado, aplicado probablemente para intentar igualar cromáticamente las escenas del conjunto, desvirtuado por el paso del tiempo.

Entre estas intervenciones destaca una nueva policromía de color azul en la mazonería del guardapolvo (Figs.74-76), que inicialmente estaba solo dorado, al contrario que la mazonería del resto del retablo (banco y cuerpo central). Esta intervención consistió en una capa de pintura azul, aplicada de forma bastante deficiente en algunas áreas del guardapolvo. En concreto en las zonas de los fondos planos de la decoración en talla, en las estrías de las veneras en forma de media luna que delimitan las escenas pictóricas y también en la moldura perimetral que recorre el perfil de las diferentes piezas que componen el guardapolvo, realizando dos franjas azules perpendiculares muy próximas entre sí, una de las cuales estaba sobre una columnilla adosada de talla. También se destaca su aplicación sobre las pequeñas lagunas del dorado y de los huecos dejados por la pérdida de elementos de talla de la mazonería del guardapolvo.

---

<sup>203</sup>La Fundación de la Comunidad Valenciana la Luz de las Imágenes está extinguida y la documentación generada actualmente se conserva en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.



**Fig.73.** La Iglesia de San Pedro, siglo XVII al siglo XX. Planta. Estado antes de la intervención de restauración, donde se marca en rojo la ubicación del retablo [plano], escala gráfica.

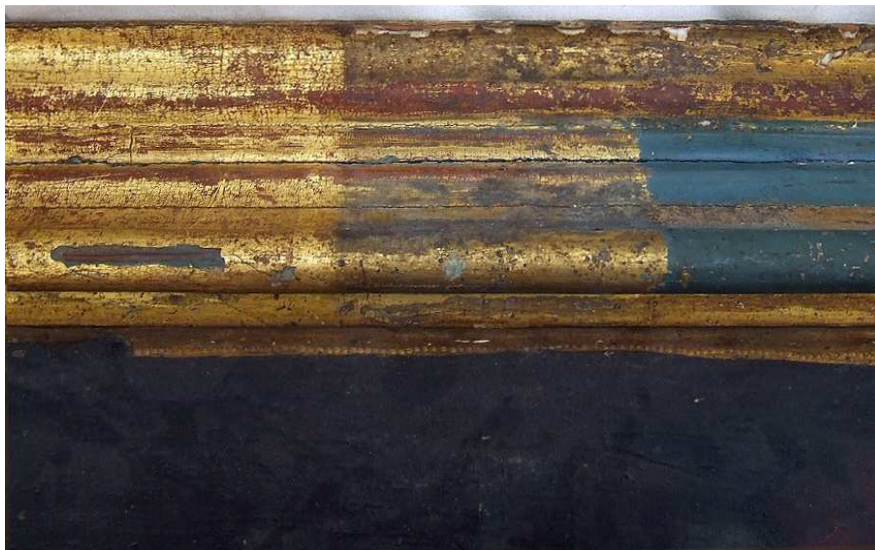


**Fig.74.** Detalle de la mazonería del lado derecho de la escena de Santo Obispo (San Blas o San Eloy?), en el estado previo a la restauración de 2006-2007.

**Fig.75.** Detalle de la mazonería del lado derecho de la escena de Santo Obispo (San Blas o San Eloy?), en el estado final después de la restauración de 2006-2007.

La realización de esta nueva policromía se podría considerar efectuada con fines *técnicos*, para ocultar los daños producidos en este caso al dorado y decoración de talla; pero también para mejorar la apariencia estética de la obra al igualar la apariencia de toda la mazonería del conjunto (guardapolvo, cuerpo central y banco), tomando como ejemplo la mazonería renacentista del *Retablo mayor de San Pedro y San Pablo*, fruto de una ampliación del retablo mayor del templo en el siglo XVI. Parece existir un claro objetivo de intentar una

correlación entre ambos conjuntos, adaptando la estética del retablo de estudio al retablo mayor.<sup>204</sup>



**Fig.76.** *Detalle del proceso de limpieza del dorado e eliminación de la nueva policromía azul en las escenas de San Cosme y San Gil del guardapolvo.*

### 3.2.7.3 Siglo XX: el cambio de la advocación titular del retablo

Probablemente a principios del siglo XX se realiza la principal alteración del retablo, que afectó completamente a su percepción. Esta alteración consistió en una modificación de la advocación titular, acometiendo un cambio iconográfico. Fue el resultado de la pérdida de la escena titular, de la que se ignora el motivo y periodo en que se perdió, aprovechando el hueco dejado para incorporar un lienzo pintado al óleo con la representación del Corazón de Jesús,<sup>205</sup> realizado por el pintor setabense Joaquín Tudela Perales (Xàtiva, 1892 - Valencia, 1970). A partir de esta modificación, el retablo también será conocido como *Retablo del Corazón de Jesús* (Fig.77).

Al parecer, para incorporar este nuevo elemento a la estructura del conjunto, no hizo falta realizar ninguna mutilación de la mazonería. El nuevo lienzo se incorporó al retablo, sujeto al parecer en un marco dorado rectangular con la zona superior redondeada, a modo de hornacina, que ocupaba todo el hueco. El marco consta de una estrecha moldura perimetral y de dos elementos vegetales de talla que imitan la decoración de la mazonería del retablo,

<sup>204</sup>Para más información sobre los *repintes*, véase: BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», en *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico* [Col. Formas plásticas, 19], Valencia, Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005, p. 73-82.

<sup>205</sup>Para más información sobre la iconografía de *El Sagrado Corazón de Jesús*, véase: Réau, Louis, «Los tipos iconográficos de Cristo en oriente y occidente», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 40-54.; p. 52-54.



ubicados en las enjutas superiores. Por lo que se desprende de las características del lienzo y marco, parece que estos se hicieron expresamente para incorporarlos en el retablo.

Sin embargo, el estilo académico del nuevo lienzo (en el que se representa un sencillo Cristo de medio cuerpo con un fondo neutro sin ningún paisaje ni profundidad (Fig.79), y por la forma del marco) rompe el equilibrio del esquema homogéneo de compartimentos rectangulares del retablo. La nueva escena se convierte en el principal punto focal (Fig.77).



**Fig.77.** Estado del Retablo de los Dolores de la Virgen María del Maestro de Borbotó en la segunda mitad del siglo XX.



**Fig.78.** Estado de conservación de la Tabla La aparición de Jesús resucitado a la Virgen María del Retablo de los Dolores de la Virgen María, sobre 1912.



**Fig.79.** El Corazón de Jesús.

Elías Tormo en su estudio, también realiza una escueta referencia al estado de conservación en que se encontraban los retablos del templo de San Pedro. Se detiene para alabar el *Retablo de los Dolores de la Virgen* e indica que se encontraba en un aceptable estado de conservación a principios del s. XX, pero que necesitaba una limpieza y restauración.

“Sin embargo, las tablas de Játiva necesitan limpieza, quitándoles algo del amarillento barniz, nada exagerado, que tienen, y fijando algunas cascarillas en las tablas que están más bajas. El alfiler á que me referí en otra carta fue causa de uno de estos pequeños descascarillados. Después de esa sencilla pero delicadísima operación, será el retablo el mayor atractivo de Játiva para *amateurs* y excursionistas.”<sup>206</sup>

Con el término “cascarillas”, Tormo se refiere a las pérdidas de capa pictórica, es decir, las lagunas en las escenas. En las fotografías que ilustran la monografía del autor, se pueden apreciar pequeños desprendimientos puntuales en las escenas del banco (Fig.78), mientras en las escenas de las calles laterales del primer nivel del cuerpo central se aprecian pérdidas mayores.

En una fotografía del retablo publicada en la monografía de Rafael Alventosa García (*Játiva en tus manos*) de 1978 (Fig.77), se aprecian faltantes de la mazonería del guardapolvo.

#### **3.2.7.4 1936-1939: la Guerra Civil**

Como ya se ha señalado, para intentar salvaguardar el patrimonio de la localidad, Sarthou subió a la Ermita de San Félix de Xàtiva,<sup>207</sup> gran parte del patrimonio pictórico mueble de los templos de la ciudad, entre los que se incluyen el *Retablo de los Dolores de la Virgen María* del Maestro de Borbotó. En varias fotografías realizadas por el propio Sarthou durante la guerra civil se puede contemplar esta nueva ubicación de las piezas en la Ermita de San Félix, donde se puede observar el retablo colocado en la primera capilla del lado de la epístola del templo (Fig.80). Durante este periodo no se está del todo seguro de lo acontecido al retablo: en las fotos mencionadas el lienzo del Corazón de Jesús no se encontraba en el conjunto, pero el marco seguía incorporado en el retablo. Se desconoce donde estuvo el lienzo mientras tanto (puede que en la misma Ermita de San Félix o en el Museo de *L´Almodí*).

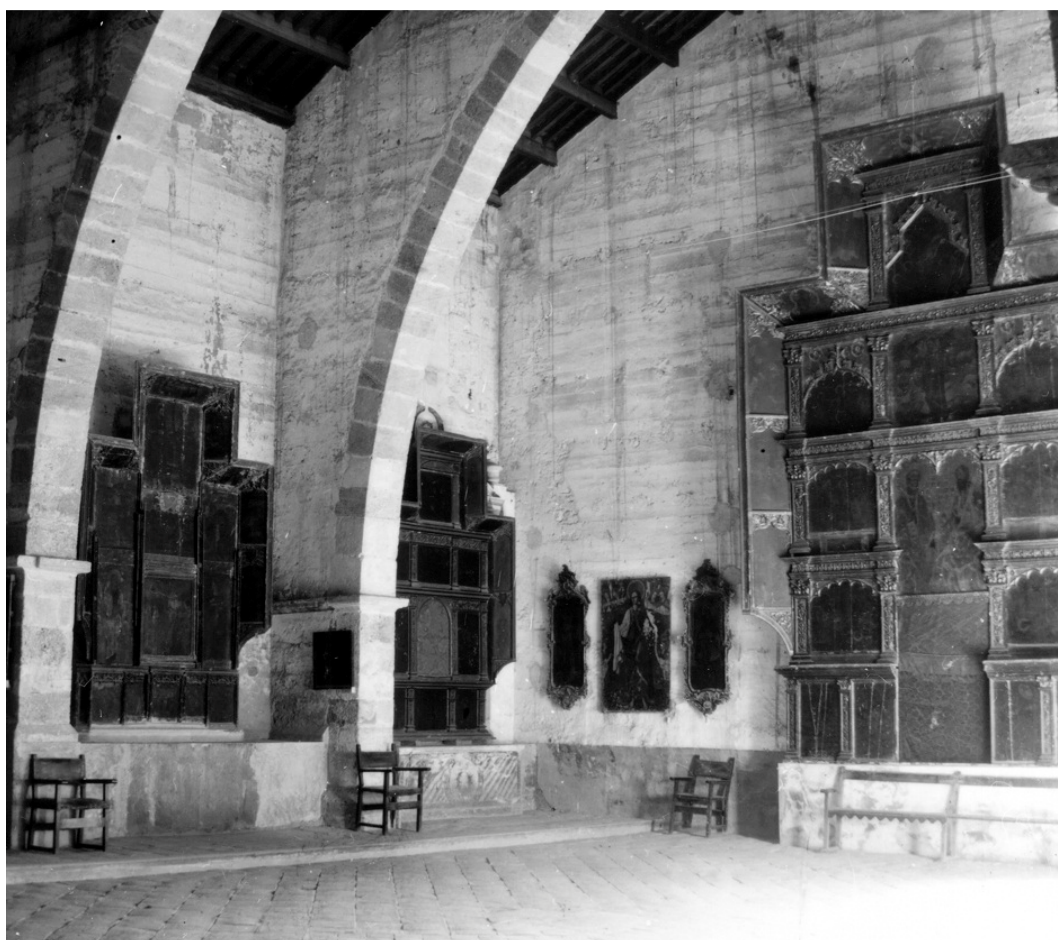
---

<sup>206</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», *op. cit.*, p. 46.

<sup>207</sup>La Ermita de San Félix de Xàtiva fue declarada monumento del tesoro artístico nacional por Real Orden el 4 de diciembre de 1930, por decisión del Ministerio de Instrucción Pública de Alfonso XIII, convirtiéndose en el primer monumento nacional de Xàtiva.

Una vez terminada la guerra, se realizaron los trámites y gestiones necesarias para la devolución de las obras custodiadas en el museo a sus respectivos propietarios,<sup>208</sup> tramites en los cuales el *Retablo de los Dolores de la Virgen María* sería restituido a su parroquia.

El retablo fue de nuevo ubicado en la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo en la segunda capilla del lado del evangelio. En el hueco de la escena titular se volvió a colocar el lienzo del Corazón de Jesús.



**Fig.80.** *Vista interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil.*

---

<sup>208</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La creación del Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes. Historia y Evolución», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 95-109.; p. 99.

### 3.3. RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT



**Fig.81.** *Retablo de Guerau de Castellvert.*<sup>209</sup>

En este apartado, se expone el caso de un retablo conservado en la localidad de Xàtiva que presenta, entre otros cambios, pérdida de elementos, mutilaciones y el cambio de su advocación titular. Este conjunto es titulado de forma general como *Retablo de Guerau de Castellvert* o *Gerardo de Castellvert*, denominación que hace referencia al comitente del conjunto. La denominación más correcta sería la de la advocación principal a la que estaría dedicado el retablo. No obstante, la tabla o escultura titular se encuentra perdida desde hace

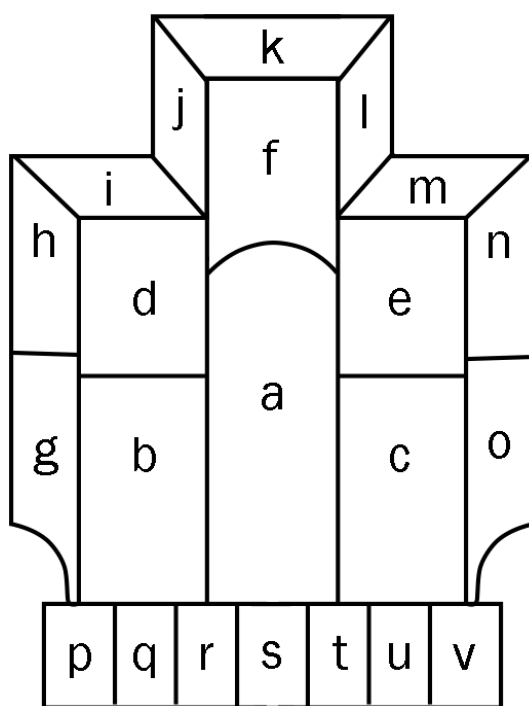
---

<sup>209</sup>Vista del retablo, pero no en su presentación actual.

siglos, desconociendo con seguridad dicha advocación (podría ser San *Guerau* o Gerardo). Hay que destacar que el retablo durante un periodo de tiempo también fue titulado como *Retablo de San Vicente* o *Retablo de la Capilla de San Vicente*, como consecuencia de un cambio iconográfico que sufrió el conjunto.

El retablo objeto de este estudio también se conserva en la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo, si bien, los investigadores establecen su procedencia en una capilla de patronato de la antigua Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva (*Seu Vella*), demolida para construir en el mismo emplazamiento la actual Iglesia Colegial Basílica de Santa María (*Seu Nova*). Se trata de un retablo pictórico de estilo gótico, que en el presente mantiene 21 escenas pictóricas. Se data sobre finales del siglo XV y principios del siglo XVI (entre c. 1490-1505) y está atribuidos al *Maestro de Xàtiva* y taller, que en el presente se relaciona con Antoni Cabanes.<sup>210</sup>

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia del *Retablo de Guerau de Castellvert* para una correcta comprensión, previa al estudio del conjunto (Fig.82. y Tabla.4.).



**Fig.82.** Organización iconográfica del Retablo de Guerau de Castellvert.

<sup>210</sup>Para más información sobre la relación del Maestro de Xàtiva con *los Cabanes*, véase: COMPANY CLIMENT, Ximo; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «El retablo mayor de San Félix de Xàtiva: Reflexiones sobre su autoría y sus relaciones con la pintura valenciana de 1500», en GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lucía (coor. general), *Restauració del Retaule Major de l'Esglesia de Sant Feliu de Xàtiva* [Col. Recuperem patrimoni, 8], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 75-108.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Las tablas... 100 anys després», en TORMO MONZÓ, Elías, *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 1-18.; p. 12-14.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «112. Calvari», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 382-385.

Tabla 4.

<b>FICHA TÉCNICA DEL RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT</b>
<p><b><u>Organización iconográfica del Retablo de Guerau de Castellvert</u></b></p> <p><b>Autor:</b> Atribuido al Maestro de Xàtiva y taller (Antoni Cabanes?).</p> <p><b>Datación:</b> finales del siglo XV, principios del XVI, c. 1490-1505.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple sobre tabla. Dorado: cincelado, estofado, gofrado.</p> <p><b>Medidas generales del retablo:</b> 385 x 282 cm.</p> <p><b>Procedencia:</b> En el presente se reflexiona sobre la procedencia de esta obra.</p> <p>Primera ubicación conocida, primera capilla del lado de la epístola (desde los pies) de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva, desaparecida capilla de San Vicente o capilla bautismal (principios del siglo XX).</p> <p>Ubicación de procedencia hipotética: desaparecida capilla de San Miguel, San Jorge y San Guerau o Capilla de Guerau Ripoll de Castellvert de la antigua Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva (<i>Seu Vella</i> de Xàtiva).</p> <p><b>Localización:</b> Única capilla del lado de la epístola de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.</p> <p><b>Exposiciones:</b> <i>Xàtiva, Els Borja: una projecció europea, 4 de febrer- 30 d'abril, 1995, Xàtiva, Museo de l'Almodí</i>, núm. 57. (solo escena de San Guerau o Gerardo el limosnero). <i>Recuperando nuestro patrimonio</i>. Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 12 de enero al 4 de abril de 1999, sin número de catalogo. <i>El hogar de los Borja, Xàtiva</i>, Museo de l'Almodí, Antiguo Hospital Mayor, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, núm. 9. (solo la tabla de San Bernardo y San Jorge). <i>La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva</i>, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 111. (retablo completo, Iglesia Parroquial de San Pablo y San Pedro de Xàtiva, se expone <i>in situ</i>).</p> <p><b><u>Elementos del cuerpo central no pertenecientes al retablo</u></b></p> <p><b>a) Escultura 1:</b> <i>Virgen de la Seu de Xàtiva</i>.<sup>211</sup></p> <p><b>Material:</b> Madera, dorada y policromada.</p> <p><b>Medidas:</b></p>

<sup>211</sup>Reproducción de la imagen escultórica actual de la patrona de la ciudad, conocida popularmente como *Mare de Deu de la Seu*, imagen titular de la Iglesia Parroquial Mayor de Santa María de la ciudad de Xàtiva, actualmente Iglesia Colegial Basílica de Santa María.

**Datación:** s. XX.

**Autor:** Francisco Bolinches Mahiques (pintor y escultor, Xàtiva 1907- Valencia 1997)

**Procedencia:** Escultura de procesión para las fiestas de la Calle Segurana del Barrio de San Pedro d Xàtiva. Probablemente encargada por los residentes de esta calle, que con el declive de la celebración de la fiesta de la calle, se decidió donarla a la Iglesia Parroquia de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.

Escenas conservadas del *Retablo de Guerau de Castellvert*. cuerpo central

**b) Tabla 1, escena 1:** San Miguel arcángel venciendo al dragón, (Cuerpo central, calle del evangelio, escena inferior).

**Medidas de la tabla:** 202 x 67,4 cm aprox.

**Medidas de la escena:** 118 x 67,4 cm aprox.

**c) Tabla 2, escena 2:** San Jorge, megalomártir, defendiendo a la princesa del dragón, (Cuerpo central, calle de la Epístola, escena inferior).

**Medidas de la tabla:** 202 x 67,4 cm aprox.

**Medidas de la escena:** 118 x 67,4 cm aprox.

**d) Tabla 1, escena 3:** *San Guerau o Gerardo (de Monza?)*, el limosnero, dando limosna a un pobre (Cuerpo central, calle del evangelio, escena superior).

**Medidas de la escena:** 84,5 x 67,4 cm aprox.

**Inscripciones:** En el nimbo del santo se lee "SANT GERAV LALMOINER"

En el suelo de baldosas hay signos que parecen letras.<sup>212</sup>

**e) Tabla 2, escena 4:** Aparición de la Virgen con el niño dando su leche a San Bernardo, (Cuerpo central, calle de la Epístola, escena superior).

**Medidas de la escena:** 84,5 x 67,4 cm aprox.

**f) Tabla 3, escena 5:** La transfiguración del Señor, (Cuerpo central, calle central, tabla del ático).

**Medidas de la tabla:** 91,5 x 66,3 cm aprox.

**Medidas de la escena:** 83,2 x 66,3 aprox.

Escenas conservadas del *Retablo de Guerau de Castellvert*. guardapolvo

**g) Tabla 4, escena 6:** San Pablo de Tarso.

**Medidas de la tabla:** 198,5 x 41-47 cm aprox.

**h) Tabla 4, escena 7:** San Felipe, apóstol.

**i) Tabla 5, escena 8:** Santa Catalina de Siena.

<sup>212</sup>En el estudio de este retablo realizado por Manuel González Simancas 1909-1916, advierte que en las baldosas del suelo de esta escena parecen identificarse letras. Hasta el momento no se ha realizado un estudio en profundidad para disipar esta duda, por lo que se a decidió en este trabajo de investigación poner la referencia.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Pedro», en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: Tomo II [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, p. 272-280.; p. 276. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-30], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/286/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/286/mode/2up)>



**Medidas de la tabla:** 41-47x 67,4 cm aprox.

j) **Tabla 6, escena 9:** Santa Ana con la Virgen y el Niño Jesús.

**Medidas de la tabla:** [...] x 41-47 cm aprox.

k) **Tabla 7, escena 10:** El Padre eterno.

**Medidas de la tabla:** 41-47x [...] cm aprox.

l) **Tabla 8, escena 11:** Santa Elena, emperatriz.

**Medidas de la tabla:** [...] x 41-47 cm aprox.

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz, I.N.R.I.

m) **Tabla 9, escena 12:** La penitencia de Santa María Egipciaca en el desierto de Transjordania.

**Medidas de la tabla:** 41-47x 67,4 cm aprox.

n) **Tabla 10, escena 13:** San Jerónimo, doctor de la Iglesia.

**Medidas de la tabla:** 198,5 x 42 cm aprox.

o) **Tabla 10, escena 14:** San Onofre, anacoreta.

Escenas conservadas del *Retablo de Guerau de Castellvert*. banco

**Medidas generales del banco:** 52 x 227,5 x 8,5 cm aprox.

p) **Escena 15:** La oración en el huerto.

**Medidas de la escena:** 33 x 27 cm aprox.

q) **Escena 16:** El prendimiento de Jesús o El beso de Judas.

r) **Escena 17:** Jesús ante Pilatos.

s) **Escena 18:** Cristo barón de dolores.

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz de Cristo, I.N.R.I.

t) **Escena 19:** La flagelación de Jesús.

u) **Escena 20:** Jesús camino al Calvario, Cristo con la cruz auestas o El desmayo de la Virgen.

v) **Escena 21:** La lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto.

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz de Cristo, I.N.R.I.

### 3.3.1 DESCRIPCIÓN

Del primitivo retablo se conservan 21 escenas pictóricas, exceptuando la tabla titular y quizá también una escena intermedia, entre el cuerpo central, banco y guardapolvo. Realizadas al temple y con fondos dorados al agua, con decoración de burilado, sobre un

soporte de madera de pino con una preparación blanca compuesta de carbonato cálcico y cola orgánica de grosor medio aplicada sobre una tela de lino intermedia.<sup>213</sup>

La lectura iconográfica del conjunto, se inicia en el cuerpo central, donde se encuentran cinco escenas con santos de la devoción particular de los comitentes del retablo. La escena del primer piso de la calle del evangelio representa *San Miguel arcángel venciendo al dragón* (Apocalipsis 12, 7-9.). En esta escena se representa únicamente a San Miguel en el momento de hundir la lanza en las fauces del dragón que simboliza al demonio.<sup>214</sup>

La escena del primer piso de la calle de la epístola representa *San Jorge, megalomártir, defendiendo a la princesa del dragón*. Tema que no se menciona en los *Hechos*, introducido en la leyenda del santo a partir del siglo XI y popularizado por *La leyenda dorada*. El artista plasma en la pintura, el momento en el que San Jorge, montado en un caballo blanco en actitud rampante, esta apunto de atravesar con una larga lanza las fauces del dragón. Mientras la princesa ricamente ataviada, observa la escena en la lejanía, cerca de una ciudad, que recorta su silueta sobre un cielo dorado.<sup>215</sup>

La escena del segundo piso de la calle del evangelio representa *San Guerau o Gerardo (de Monza?), el limosnero, dando limosna a un pobre*, identificado sin ninguna duda, al haberse realizado una inscripción en la decoración de burilado en el nimbo dorado del santo, en la que se lee «SANT GERAU L'AMOINER» [sic] (Fig.83).<sup>216</sup> El santo aparece dentro de una estancia, probablemente su celda de estudio, compuesta por un suelo de baldosas decoradas con signos que parecen letras (Fig.84),<sup>217</sup> y completada con un escritorio sobre el que hay libros y utensilios de escritura. El mendigo está representando como una pequeña figura en una esquina, de un hombre maduro, descalzo, sencillamente vestido, y portando un callado de peregrino y una bolsa de viajante.

---

**213**Datos técnicos extraídos del informe de restauración de la obra realizado en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo San Pio V de Valencia, custodiado en el archivo de la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**214**RÉAU, Louis, «Los Ángeles», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.1, vol.1]: *Iconografía de la Biblia, Antiguo testamento* [Col. Cultura artística, 4], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 53-78.; p. 67-76.

**215**RÉAU, Louis, «Jorge, megalomártir, 23 de abril (idem)», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.4]: *Iconografía de los santos, de la G a la O*[Col. Cultura artística, 7], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 153-162.; p. 156-157, 159-160.

DE LA VORÁGINE, Santiago, «Capítulo LVIII. San Jorge», en DE LA VORÁGINE, Santiago, MACÍAS, José Manuel (tr.), *La leyenda dorada*, t.1: 1, Madrid, Alianza Forma S.A. 1982, p. 248-253.

**216**COMPANY, Ximo, «57. Sant Guerau l'almoiner (compartiment del Retaule de Guerau de Castellvert)», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 2: *Fitxes* [Catálogo de Exposición, Xàtiva. Museu de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 171-174.; p. 173.

RÉAU, Louis, «Gerardo de Monza (6 de junio)», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.4]: *Iconografía de los santos, de la G a la O*[Col. Cultura artística, 7], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 21.

**217**En el estudio de este retablo, por Manuel González Simancas 1909-1916, advierte que en las baldosas del suelo de esta escena parecen identificarse letras. Hasta el momento no se ha realizado un estudio en profundidad para disipar esta duda.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Pedro», en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: *Tomo II* [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, p. 272-280.; p. 276. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-03], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/286/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/286/mode/2up)>



**Fig.83.** *Detalle del rostro de San Guerau o Gerardo (de Monza?), el limosnero, dando limosna a un pobre (se observa en el nimbo dorado una inscripción con el nombre del santo).*

La escena del segundo piso de la calle de la epístola representa *La aparición de la Virgen con el niño dando su leche a San Bernardo de Claraval, el Doctor Melifluo*. El episodio acontece dentro de una estancia abierta al exterior. El santo, situado en el centro de la escena, aparece ataviado con el hábito blanco de la orden cisterciense, se encuentra de rodillas en actitud de orar con un libro abierto a sus pies, y un báculo apoyado en su hombro. El santo mira al exterior de la estancia: por un rompimiento de gloria aparece la Virgen con el Niño, la cual colma de gracia al santo, estrujándose un pecho del que sale un chorro de leche que cae en la boca del santo.<sup>218</sup>

En la tabla del ático está representada *La transfiguración del Señor* (Mateo, 17: 1-13; Marcos, 9: 1-12; Lucas, 9: 28-36). El artista lo representa en un valle de gran profundidad donde se vislumbra unos montes con un lago al pie de una ciudad amurallada, que personificaría a Jerusalén, con un cielo de oro. Cristo aparece glorificado en el centro de la escena con las manos extendidas, elevado en el cielo dorado, donde el artista para plasmar su cuerpo desencarnado, recurre al recurso del rompimiento de gloria en forma de mandorla

<sup>218</sup>Réau, Louis, «Bernardo de Claraval, El Doctor Melifluo 20 de agosto (20 de junio)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:Iconografía de los santos, de la A a la F[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 213-222,: p. 217, 219-221.  
DE LA VORÁGINE, Santiago, «Capítulo CXX. San Bernardo», en DE LA VORÁGINE, Santiago; MACÍAS, José Manuel (tr.), *La leyenda dorada*, t. 2: 2, Madrid, Alianza Forma S.A. 1982, p. 511-522.

mística. A su lado, elevados también en el cielo, a derecha e izquierda, lo acompañan los profetas Elías y Moisés, reconocido por los dos cuernos luminosos, en actitud de orar. Mientras, en el plano terrenal, contemplan el acontecimiento los tres apóstoles, San Pedro, Santiago y San Juan bautista, reconocidos por su fisionomía, despertados con brusquedad de su sueño.<sup>219</sup>



**Fig.84.** Escena de San Guerau o Gerardo (de Monza?), el limosnero, dando limosna a un pobre (se observa en el pavimento símbolos que parecen letras).

La lectura del conjunto sigue en el banco con un programa iconográfico *Cristológico* de siete escenas en las que, de izquierda a derecha, se representa el Ciclo de la Pasión: *La oración en el huerto*, *El prendimiento de Jesús o El beso de Judas*, *Jesús ante Pilatos*, *Cristo varón de dolores*, *La flagelación de Jesús*, *Jesús camino al Calvario* y *La lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto*.

En el guardapolvo se representa, de izquierda a derecha, a *San Pablo*, *San Felipe*, apóstol, *Santa Catalina de Siena*, *Santa Ana con la Virgen María y el Niño Jesús*, *Padre Eterno*

<sup>219</sup>Réau, Louis, «Las apariciones de Jesús», en Réau, Louis; ALCOPA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 573-603;: p. 597-603.

(tabla cimera del guardapolvo), *Santa Elena, emperatriz, Santa María Egipcíaca*,<sup>220</sup> *San Jerónimo* y, por último, a *San Onofre, anacoreta*.

El retablo conserva toda la mazonería del guardapolvo y banco, aunque se ha perdido prácticamente toda la mazonería del cuerpo central. Es habitual que en la elaboración de las distintas piezas que componen el guardapolvo, las zonas de unión entre ellas se suelen delimitar por una moldura plana. Esta es prácticamente inexistente en las piezas de la mitad izquierda que componen el guardapolvo, como si no se hubiera calculado bien el espacio para colocarla. Dentro de la mazonería de este elemento también es curiosa la utilización de una hoja vegetal de talla, ubicada a ambos extremos de la parte inferior de los escudos heráldicos (Fig.88), y en la escotadura final baja de los extremos del guardapolvo (Fig.87).



**Fig.85.** *Detalle de la Escena de San Pablo del guardapolvo del Retablo Guerau de Castellvert.*

**Fig.86.** *Detalle de la Escena de San Jerónimo del guardapolvo del Retablo Guerau de Castellvert.*

En una visión general del conjunto, como evidencian diversos autores, se hace patente la gran participación del taller en la elaboración del retablo: las tablas de mejor calidad corresponden a las del cuerpo central y el elemento de peor calidad corresponde al

<sup>220</sup>En los estudios, la identificación de esta santa suele confundirse con *Santa María Magdalena*. Sin embargo, en esta investigación se ha establecido que corresponde a *Santa María Egipcíaca*, por el atributo personal de los tres panes que porta en una mano, en alusión a los tres panes que le sirvieron de alimento en el desierto durante 70 años. Advocación popularizada por *La leyenda dorada*.

DE LA VORÁGINE, Santiago, «Capítulo LVI. Santa María Egipcíaca», en DE LA VORÁGINE, Santiago; MACÍAS, José Manuel (tr.), *La leyenda dorada*, t. 1: 1, Madrid, Alianza Forma S.A. 1982, p. 237-239.

RÉAU, Louis, «María Egipcíaca, 2 de abril (idem)», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.4]:*Iconografía de los santos, de la G a la O*[Col. Cultura artística, 7], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 335-339,: p. 336.

guardapolvo, donde también se observan desiguales calidades pictóricas, y una precaria ejecución de la decoración de los burilados de los fondos dorados (Figs.85-86).

Como pone en evidencia Ximo Company, se trata de un maestro con una gran capacidad técnica, como se manifiesta en la realización en las mejores escenas como, por ejemplo, en las transparencias de la vestimenta de *San Guerau* o *Gerardo* y en la suave gradación cromática de los rostros de la figura de los santos. En esta obra se percibe una gran influencia del gusto flamenco, con abundantes elementos anecdóticos y descriptivos, con una predilección por el detalle y el realismo, elaboración de profundos paisajes con arquitecturas en el horizonte, como en la escena de *San Jorge*. También es visible por las ricas vestiduras y armaduras representadas con minuciosidad, en las que se destaca una característica caída de los ropajes, con numerosos pliegues acartonados y angulosos.<sup>221</sup>



**Fig.87.** *Detalle de la decoración de hojas vegetales de talla dorada de la escotadura final baja de los extremos del guardapolvo del Retablo de Guerau de Castellvert (parcialmente reconstruida tras la restauración).*

### 3.3.2 COMITENTES Y PROCEDENCIA DEL RETABLO

En lo relativo a los comitentes del retablo, se han conservado en el guardapolvo dos escudos con perfil de talle medieval, en los que se representa la heráldica de los comitentes. El escudo es acuartelado y contiene, en los dos cuarteles de la mitad izquierda representadas las

---

<sup>221</sup>COMPANY, Ximo, «57. Sant Guerau l'almoiner (compartiment del Retaule de Guerau de Castellvert)», *op. cit.*, p. 171, 173.

armas de los Sanç, en el cuartel superior aparecen dos palos de Aragón sobre fondo de oro, y en el cuartel inferior un ala de gules (color rojo vivo) sobre campo de plata, muy oxidada. Y en el lado derecho aparecen, en el cuartel superior las armas de los Ripoll, representado como un gallo (en origen quizá de color azul) sobre fondo de oro. Y finalmente en el cuartel inferior se representan las armas de los Castellvert, compuesto por un castillo de tres torres (de color gris o verde) sobre fondo de plata (Fig.88).<sup>222</sup>

Por consiguiente, en los escudos del retablo aparecen representados tres apellidos de linajes de la oligarquía setabense. Para comprender las características del desarrollo iconográfico su relación con los comitentes (linaje de los Sanç), y procedencia del retablo, se considera adecuado transcribir un fragmento del estudio de Mariano González Baldoví.

“A finales del siglo XIV, Francisca Ripoll de Sanç, señora de El Genovés, fundó en la iglesia de Santa María de Xàtiva un beneficio bajo la invocación de San Miguel y San Jorge, los dos santos caballeros. El patronato de la capilla pasó, primero, a su hijo Miquel Sanç Ripoll, señor de Alboi, después al hijo de éste, Bernat Ripoll Sanç de Castellvert, que heredó también el señorío de El Genovés, y más tarde a su hijo, Guerau.

Guerau Ripoll, Sanç de Castellvert, señor de El Genovés, casado en primeras nupcias con Damiata del Milà Borja, prima de Alejandro VI, dispuso en su testamento, fechado el 3 de enero de 1500, tres días antes de morir, que se le enterrase en la citada capilla de San Miguel y San Jorge, reedificada por él en la colegiata de Xàtiva, en la que había fundado otro beneficio bajo la invocación de San Guerau. La presencia de los tres santos citados en el retablo hoy conservado en la parroquia de San Pedro permite fechar su ejecución en el mismo año de la muerte del testador, que especificaría también que el pintor incluyera a San Bernardo, en recuerdo de su padre.”<sup>223</sup>

Como se observa, los santos hacen referencia tanto a las advocaciones de los dos beneficios de San Miguel y San Jorge, instituidos por Francisca Ripoll de Sanç (señora de El Genovés), y de la advocación del beneficio de San Guerau, instituido por Guerau Ripoll de Castellvert (antes Sanç, señor de El Genovés) (considerado comitente del retablo, por la

---

**222**SAN PETRILLO, Barón DE, «[Filiación histórica de los primitivos valencianos por el Barón de San Petrillo] IV. El retablo de Guerau de Castellvert de Ripoll, Alias Sanz, señor de Genovés, *Archivo español de Arte y Arqueología*, Vol. XIII, nº 34. Madrid, 1936, p 87-107.; p. 87-88. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <[http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/listar\\_numeros.cmd?busq\\_idPublicacion=1001582&busq\\_anyo=1936&submit=B](http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/listar_numeros.cmd?busq_idPublicacion=1001582&busq_anyo=1936&submit=B) uscar>

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Retaule de Guerau Ripoll de Castellvert», en VILAPLANA, Susana (coor. de la edición), *Retaule de Guerau de Castellvert: Església Parroquial de Sant Pere de Xàtiva* [Col. *Recuperem Patrimoni*], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2000, p. 1-5.; p. 3.

**223**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «9. Tabla de San Bernardo y San Jorge. Retablo de Guerau de Castellvert», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicent (coor.), *El hogar de los Borja* [Catálogo de Exposición, Xàtiva. Museu de l'Almodí, Antic Hospital Major, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2001, p. 232-233.; p. 232. Véase también: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Retaule de Guerau Ripoll de Castellvert», *op. cit.*, p. 1-2.

heráldica, y por la cronología e inclusión de San Guerau en la iconografía del retablo). Al igual que también hacen referencia al patronímico de los familiares del comitente. Es decir, San Guerau hace referencia al nombre del propio comitente, y su homólogo, San Bernardo, hace referencia al padre de este, Bernat Ripoll, antes Sanç de Castellvert. Del mismo modo San Miguel, haría referencia al abuelo del comitente, Miquel Sanç Ripoll, señor de Alboi.<sup>224</sup>

Este retablo habría sido encargado por Guerau Ripoll de Castellvert para destinarlo a la capilla de los Sanç o Sanç-Ripoll recién terminada de reedificar por él (alrededor de 1500), en la parroquia mayor de la ciudad de Xàtiva, que en aquel momento tenía la dignidad de Iglesia Colegial de Santa María, también conocida como *Seu Vella*. No obstante, hay que destacar que no se tiene ningún conocimiento de cómo era tanto la anterior capilla demolida, como la recién reedificada capilla funeraria del linaje Sanç, que desgraciadamente no se ha conservado.<sup>225</sup> Según los estudios de Josep Lluís Cebrián y Beatriu Navarro, la familia tenía desde antiguo una capilla en la *Seu Vella* de Xàtiva, dedicada como titular a San Juan Evangelista, en la que se instituyeron beneficios dedicados a San Miguel, San Jorge, San Francisco y San Juan, antigua capilla sobre la que se edificó la nueva.<sup>226</sup>



**Fig.88.** Detalle del escudo heráldico del guardapolvo del Retablo de Guerau de Castellvert.

**224**FERRER PUERTO, Josep Antoni, «111. Retaule del Guerau de Castellvert», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo* [de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 380-381, : p. 380.

Véase también: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «11-. Retaule d'en Guerau», en *Pintura sobre taula en Xàtiva: segles XIV-XVI* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2017, p. 117-122, : p. 117-118.

**225**Sobre los elementos de la capilla, se destaca que, en el Museo Municipal de *L'Almodí* de Xàtiva, se conserva un pequeño fragmento de lapida sepulcral datada en el siglo XVI, que se podría relacionar con la capilla del linaje Sanç de la *Seu Vella*. En él que se representa, en el lado derecho un escudo acuartelado: con las armas de los Sanç en los dos cuarteles de la mitad izquierda y en la derecha las armas de los Tolsà; y en el lado izquierdo se representa una inscripción donde dice: "DROSA \ AANDOL \ NAMVILLE". Mariano Gonzales Baldoví la relaciona por la cronología y la genealogía del árbol de los Sanç con Pedro Sanç Tallada y su mujer Aldonça Tolsà. Sobre este fragmento de lapida, véase: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «11. Landa sepulcral de Pedro Sanç y Aldonça Tolsà», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicent (coor.), *El hogar de los Borja* [Catálogo de exposición, Xàtiva, Museu de L'Almodí, Antic Hospital Major, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001], Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, p. 236-237.

**226**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «11-. Retaule d'en Guerau», *op. cit.*, p. 118.



En consecuencia, el retablo correspondería al encargo de una obra de funcionalidad devocional y litúrgica de ámbito privado, es decir para colocarlo en una capilla de patronato, un panteón funerario de un linaje familiar. El retablo se encontraría en una capilla cercada con una reja para proteger el ajuar funerario de la familia, con el retablo cubierto por telas lujosas o sargas pintadas, para protegerlo, descubriéndose en ocasiones señaladas para la familia. Por consiguiente, la visión de retablo no estaría al alcance del público en general, sino de la familia patrona y sus invitados en las reuniones, celebraciones u homenajes realizados en la capilla.

### 3.3.3 AUTORÍA Y DATACIÓN DEL RETABLO

El conjunto inicialmente no se atribuía directamente a un maestro concreto. Elías Tormo reflexionaba que en las tablas donde se observa el estilo del maestro señalan a un continuador del estilo de Jaume Baço, alias Jacomart (en el presente sería más correcto relacionar la obra con Reixach), antes de que el estilo flamenco influyera en Valencia con el maestro Rodrigo y Bartolomeus Rubens, y en periodo previo a la influencia del prerrafaelismo de Pagano y San Leocadio.<sup>227</sup> Posteriormente fue atribuido por Chandler Rathfon Post al *Maestro de Xàtiva*, un nombre de laboratorio acuñado por este investigador norteamericano en el que agrupaba obras de un estilo parecido sin autor conocido, realizadas entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI.<sup>228</sup>

El llamado Maestro de Xàtiva se relaciona actualmente con el pintor Antoni Cabanes (Antoni Cabanes, doc. Valencia, 1470 - Xàtiva, 1521). El grueso de las obras atribuidas a este *maestro* se conserva en la propia localidad de Xàtiva o en los municipios cercanos. En la actualidad este *maestro* también es relacionado con el Maestro de Artés y con el Maestro de Borbotó, cuyos estilos llegan a ser muy afines en determinado momento. Relacionando a los tres *maestros* con un mismo obrador familiar, con sede probablemente en la misma ciudad de Xàtiva, regentado quizá por la familia de pintores, los Cabanes.

La historiografía más reciente relaciona al *Maestro de Xàtiva* (más gótico y retardatario) con Antoni Cabanes; asimismo también se relaciona al *Maestro de Artés* (más

---

<sup>227</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 33-49.; p. 41-42.

TORMO MONZÓ, Elías, «Á modo de epílogo: que quizá debiera ser prólogo», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 143-164.; p. 153-157.

<sup>228</sup>POST, Chandler Rathfon, «Chapter LXXI. The Artés Master and The Borbotó Master», en *A History of Spanish Painting*, t. 6 [Parte I]: *The Valencia School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press [Kraus Reprint Co. New York 1970], 1935, p. 297-344.

POST, Chandler Rathfon, «Chapter LXXII. The Játiva Master», en *A History of Spanish Painting*, t. 6 [Parte II]: *The Valencia School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press [Kraus Reprint Co. New York 1970], 1935, p. 345- 358.

evolucionado) con Pere Cabanes I y al *Maestro de Borbotó* (el más moderno y al tanto de las novedades del estilo renacentista) con Martí Cabanes o Pere Cabanes II.<sup>229</sup>

También hay que destacar que algunos autores vienen englobando en una misma personalidad la producción de estos pintores, como fases evolutivas del estilo del mismo artista. Leandro de Saralegui relacionó al *Maestro de Xàtiva* y *Artes* con un estilo muy afín, sopesando la posibilidad de que el *Maestro de Artes* y el de *Borbotó* eran el mismo, sin llegar a decantarse por esta hipótesis.<sup>230</sup> Del mismo modo, José Gómez Frechina también considera la posibilidad de que el *Maestro de Xàtiva* y *Artés*, pudieran ser un único pintor.<sup>231</sup> Finalmente, Josep Lluís Cebrián Molina, en diversas publicaciones también reflexiona sobre esta posibilidad, en las que engloba a los tres maestros bajo una misma personalidad.<sup>232</sup>

El *Maestro de Xàtiva* parece haber estado relacionado con la familia Sanç con diversos encargos,<sup>233</sup> de entre los que se destacan seis tablitas pintadas de entreligado donde se representan las armas de los Sanç y las armas de los Martí, pertenecientes a un artesano, procedente con mayor probabilidad de la casa del Señor de Alboi en la calle Moncada de la ciudad de Xàtiva, conservadas en el Museo Municipal de L'Almodí.<sup>234</sup>

En lo que atañe al establecimiento de la cronología del retablo, la historiografía lo establece de forma general en el siglo XV, en un periodo anterior a la aceptación y difusión del estilo renacentista en el ámbito valenciano.<sup>235</sup> Elías Tormo establecía su fecha de realización en 1460 o 1470.<sup>236</sup> Del mismo modo, Manuel González Simancas, más prudente, establecía la datación del retablo con mayor probabilidad en el último cuarto del siglo XV.<sup>237</sup> Por su parte, el Barón de San Petrillo databa la obra alrededor de 1465, una fecha excesivamente temprana.<sup>238</sup>

---

**229**Por el momento no se ha encontrado ningún documento que relacione la producción englobada bajo los nombres de laboratorio de estos maestros con la familia Cabanes. Por lo que, en espera de la aparición de documentación fehaciente, la historiografía mantiene el nombre de laboratorio, *Maestro de Xàtiva*. Para más información sobre la identificación del *Maestro de Xàtiva* con Antoni Cabanes, véase nota 207.

**230**DE SARALEGUI, Leandro, *El Maestro de Santa Ana y su escuela: (Notas para el estudio de un pintor de la época de Alfonso el Magnánimo)* [Col. Cuadernos de Arte 1], Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (servicio de estudios artísticos) (ed.), 1949, p. 7-63.; p. 44.

**231**GÓMEZ FRECHINA, José, «47. Maestro de Artés (Pere Cabanes?, activo en Valencia entre 1472 y 1538): Natividad», en ASEÑI CONDOMINA, Josepa (coor. versión valenciana), *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [Museo de Bellas Artes de Valencia, del 27 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006, Sala de Exposición Caja Duero, Salamanca, del 9 de febrero al 19 de marzo de 2006], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 148-151.

**232**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Las tablas... 100 anys després», *op. cit.*, p. 12-14.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «112. Calvari», *op. cit.*, p. 382-385.

**233**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «9. Tabla de San Bernardo y San Jorge. Retablo de Guerau de Castellvert», *op. cit.*, p. 232.

**234**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «10. Tabicas con los escudos de los Sanç y los Martí», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÓS, Vicent (coor.), *El hogar de los Borja* [Catálogo de Exposición, Xàtiva. Museu de L'Almodí, Antic Hospital Major, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2001, p. 234-235.; p. 234.

**235**Hay que recordar que en 1472-1481 se realizan las pinturas murales de *Los Ángeles Músicos del altar mayor de la Catedral de Valencia*, por Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, considera la entrada del Renacimiento en Valencia. Y finalmente entre 1507-1510 se realizan las puertas del altar mayor de la Catedral de Valencia por Fernando Yañez de la Almedina y Hernando de Llanos, aceptando la alta jerarquía eclesiástica el nuevo estilo renacentista, difundándose y aceptándose por el resto de la sociedad, aún cuando estaba en proceso de asimilación y comprensión.

**236**TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», *op. cit.*, p. 42.

**237**GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Pedro», *op. cit.*, p. 275. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-03], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/284/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/284/mode/2up)>

**238**SAN PETRILLO, Barón de, «[Filiación histórica de los primitivos valencianos por el Barón de San Petrillo] IV. El retablo de Guerau de Castellvert de Ripoll, Alias Sanz, señor de Genovés», *op. cit.*, p. 90-92. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en:

Ximo Company, por el estilo de la obra, y por el comitente del retablo, del que se conoce su testamento fechado el 2 o 3 de enero de 1500,<sup>239</sup> días antes de su muerte, establecía su realización en fecha cercana a 1500.<sup>240</sup> Mariano González Baldoví, establecía también la datación de la obra en el mismo año de la muerte del comitente.<sup>241</sup>

No obstante, es probable que la datación del retablo corresponda a una fecha anterior a 1500. Hay que recordar que Guerau Ripoll de Castellvert realiza la reedificación de la capilla de los Sanç. En su testamento se expone que está recién edificada, por lo que probablemente el encargo de la obra se entrelazaría con la construcción de la capilla, cuando esta se encontraría en la etapa decorativa final.

### 3.3.4 ESTUDIO DE LOS SOPORTES

Para conocer la morfología del primitivo retablo se realizó un estudio por su reverso. No obstante, su sistema expositivo actual no permite una visión de la parte posterior, por lo que se consultó la documentación de la última intervención de restauración realizada en el Departamento de Restauración y Conservación del Museo de Bellas Artes de Valencia (1986, 1995-2000), conservada en el archivo de la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

Las piezas que componen el guardapolvo están constituidas por uno o dos paños de madera unidos entre sí con un sistema de refuerzo compuesto por un barrote en el lado exterior de su perímetro y por barrotes horizontales o verticales, dependiendo de la ubicación de la pieza, para anclarlo al cuerpo central del retablo. Del mismo modo, la parte correspondiente al banco, está compuesto por uno o dos paños horizontales de madera unidos entre sí con un sistema de refuerzo compuesto por dos barrotes horizontales, uno en la zona inferior y otro en la zona superior del soporte, en el que hay realizado lo que parece un galce para apoyar y fijar las tablas del cuerpo central del retablo. Esto está completado también por cuatro travesaños verticales, anclados dos en los laterales del soporte y dos en la zona central, ubicados a intervalos regulares. El refuerzo de travesaños de este elemento también suele estar realizado por el aspa de San Andrés. No obstante, en este caso las dimensiones del banco del retablo de estudio (52 x 227,5 cm aproximadamente), no hacen necesario este tipo de refuerzo para mantener estable la estructura del soporte.

---

<[http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/listar\\_numeros.cmd?busq\\_idPublicacion=1001582&busq\\_anyo=1936&submit=B](http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/listar_numeros.cmd?busq_idPublicacion=1001582&busq_anyo=1936&submit=B)  
uscar>

**239***ibid.*

**240**COMPANY, Ximo, «57. Sant Guerau l'almoiner (compartiment del Retaule de Guerau de Castellvert)», *op. cit.*, p. 173.

**241**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «9. Tabla de San Bernardo y San Jorge. Retablo de Guerau de Castellvert», *op. cit.*, p. 232.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Retaule de Guerau Ripoll de Castellvert», *op. cit.*, p. 2.

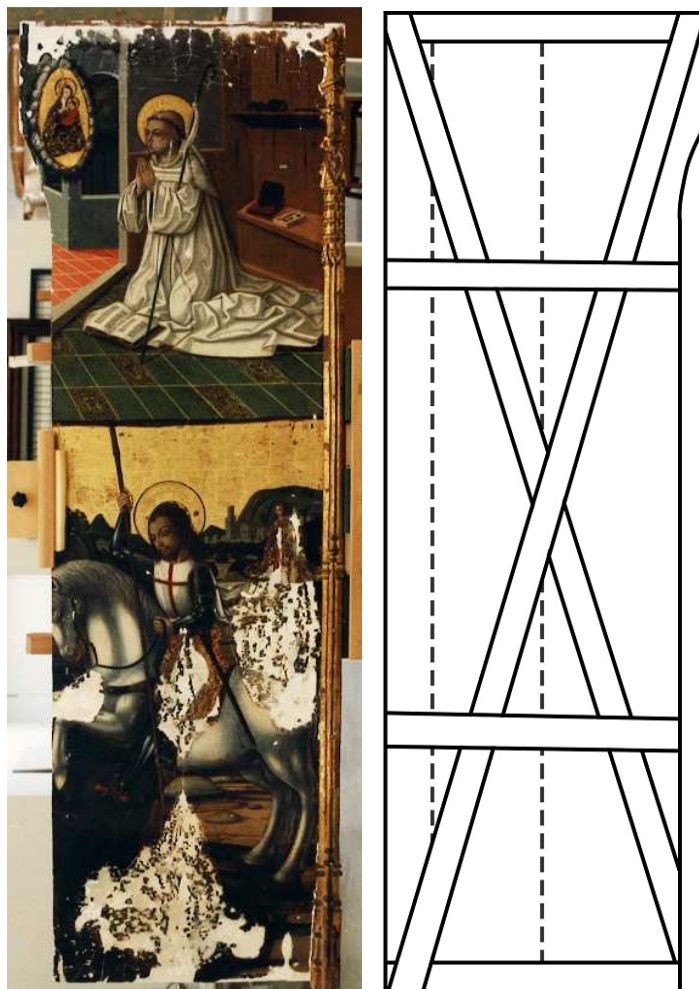
En lo que concierne al cuerpo central del retablo, desgraciadamente solo se han conservado tres tablas, todas ellas con algún tipo de mutilación, cuyos aspectos técnicos se expondrán a continuación. Las escenas de la calle del Evangelio, *San Miguel arcángel venciendo al dragón* y *San Guerau o Gerardo (de Monza?), el limosnero, dando limosna a un pobre*, están realizadas sobre la misma tabla. La tabla está integrada por el ensamblaje de 3-4 paños de madera, con una pequeña mutilación en el margen superior derecho, donde hay realizada lo que parece una media caja en el grosor del soporte, de la que se ignora su función. También presenta otra mutilación en el lado derecho de la tabla, realizada probablemente en una intervención del siglo XVIII o XIX para colocar una hornacina en el retablo, que afecta a casi todo el lateral. Este corte supuso la pérdida de un fragmento de ambas escenas pictóricas y de parte del sistema de refuerzo. El refuerzo del reverso de esta tabla estaba constituido por dos travesaños formando la típica aspa de San Andrés, y complementada por cuatro travesaños horizontales, dos en los márgenes superior e inferior, y otros dos situados a media altura entre el cruce de los travesaños del aspa. De este refuerzo se destaca la ausencia de un travesaño horizontal colocado en la mitad de la altura del soporte coincidiendo en el cruce del aspa, como también suele ser común.

La información obtenida de la tabla de la calle lateral del Evangelio se comparó y extrapoló con la tabla de la calle lateral de la Epístola, la cual está formada por cuatro paños de madera, obteniendo los mismos resultados, con la excepción de la mutilación realizada para incorporar la hornacina, correspondiente en esta tabla al lado izquierdo (Figs.89-90).

El fragmento de la tabla del ático, *La transfiguración del Señor*, estaba integrada por el ensamblaje de dos paños en unión a media testa. Presenta una mutilación semicircular en el margen inferior realizado para la incorporación de la hornacina. Asimismo, se destaca que en el informe de la última restauración del retablo se exponía que parecía que la pieza también estaba mutilada en la zona superior. Por desgracia esta pieza había perdido completamente la estructura de refuerzo, restituido por uno nuevo en la última intervención de restauración del retablo.

El esquema del primitivo sistema de refuerzo se observa por las huellas de los travesaños perdidos, de los clavos que los unían al soporte, así como por los restos de yeso y otras sustancias aplicadas en el reverso para reforzar las juntas de unión de los paños. Como resultado del estudio se puede deducir que la tabla fue mutilada por la zona superior, perdiendo una pequeña franja de superficie, atañendo probablemente a las dimensiones del travesaño de refuerzo perdido (5 o 6 cm aprox.). Sin embargo, la mayor mutilación corresponde la zona inferior, habiéndose eliminado aproximadamente la mitad de la superficie inicial del soporte. Realizando una reconstrucción de las dimensiones de la tabla, con la franja superior y la prolongación por la zona inferior de los travesaños del aspa hasta unirlos con los bordes

laterales, podría alcanzar una superficie total de unos 190,4 x 66,3 cm aproximadamente (Figs.91-92).

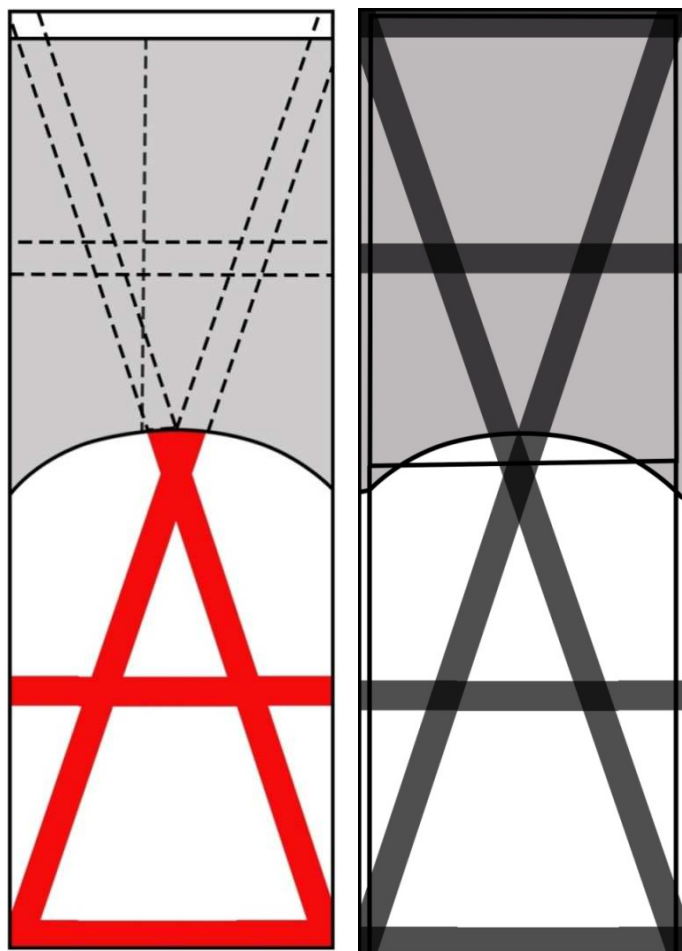


**Fig.89.** Tabla de la calle de la epístola con las escenas de San Jorge y La aparición de la Virgen a San Bernardo (durante el proceso de estucado de las lagunas de las escenas durante la restauración del retablo).

**Fig.90.** Esquema del reverso de la tabla de la calle de la epístola con el esquema del sistema de refuerzo.

Dentro de la morfología de la tabla del ático, se matiza que la escena pictórica de *La transfiguración del Señor* se encuentra casi completa, exceptuando la mutilación de la franja de la zona superior que solo afecto al fondo dorado, y a una pequeña pérdida de la escena en la zona central inferior, que solo afecto al suelo de tierra de la composición. En las esquinas resultantes de la mutilación inferior semicircular se pueden observar dos pequeñas zonas doradas, pertenecientes a una escena inferior que no se encontraba delimitada por la típica tracería dorada en relieve que habitualmente separa las escenas. En consecuencia, se puede determinar que en la misma tabla había pintadas inicialmente dos escenas, separadas por un dosel, correspondiendo la representación de *La transfiguración del Señor* a la escena superior,

con unas dimensiones de 89,2 cm x 66,3 cm aprox., faltando una escena inferior que correspondería a la escena intermedia de esta calle, de la que se ignora el asunto representado, con unas dimensiones de 101,2 cm x 66,3 cm aprox.



**Fig.91.** *Reverso del fragmento de la Tabla La transfiguración del Señor con la reconstrucción del sistema de refuerzo y superficie de tabla completa (en línea discontinua huellas del refuerzo perdido).*

**Fig.92.** *Anverso del fragmento de la Tabla La transfiguración del Señor con reconstrucción del sistema de refuerzo de travesaños, y superficie primitiva de las dos escenas de tabla.*

### 3.3.5 ELEMENTOS PERDIDOS DEL RETABLO

#### 3.3.5.1 Morfología de la calle central

En lo concerniente a la morfología de la calle central del retablo, se incide que los distintos autores que han estudiado la obra reflexionan con que podría estar constituida, tanto por dos como por tres encasamientos. No obstante, según los resultados obtenidos en esta

investigación se planteaba una incongruencia de complicada resolución según las características más generales de los retablos góticos en el ámbito valenciano, que se desarrolla a continuación.

Como se ha expuesto en el apartado anterior, la reconstrucción de la superficie total de la tabla cimera conservada en la calle central, con dos escenas pictóricas (ático y escena intermedia), daba como resultado un soporte de, aproximadamente, 190,4 x 66,3 cm, por lo que a priori, la calle central estaría compuesta por tres niveles. Sin embargo, el espacio sobrante de la calle central dejaba un reducido hueco para la advocación titular, de alrededor de unos 83,4 x 66,3 cm, lo que dejaría un encasamiento titular de una altura muy inferior a la de las escenas laterales del primer piso (118 x 67,4 cm aprox.); algo que no suele ser muy común en los retablos de este periodo, en los que la escena titular suele ser la escena de mayor tamaño del conjunto, realzando su importancia jerárquica o, en su defecto, de la misma proporción que las escenas laterales.

Para intentar explicar esta situación se proponen tres hipótesis.

En la **primera hipótesis**, la más sencilla, se plantea la eventualidad de que el fragmento de tabla con la escena de la Transfiguración, perteneciera a otro retablo distinto de la localidad de Xàtiva, del mismo autor y dimensiones parecidas. En algún momento, quizá ante el deterioro o pérdida de las escenas o piezas de la calle central, se decidiera reutilizar esta tabla en el mismo, para dar una apariencia de obra más completa.

En la **segunda hipótesis** se presenta la posibilidad de que el soporte de esta la tabla fuera reciclado. Este habría estado realizado con unas medidas mayores para un retablo anterior que no llegó a terminarse, por lo que este soporte sería reutilizado en un nuevo retablo, reduciendo su formato quizá a unas dimensiones de 152,8 x 67,4 cm aproximadamente. De este modo, la escena titular tendría la misma altura que las escenas laterales del primer piso del cuerpo central.

Conviene subrayar que la escena intermedia de la calle central suele ser de unas dimensiones mayores o, en su defecto, de las mismas que las escenas superiores de las calles laterales. Considerando estas dimensiones, puede que este compartimento correspondiera a una escena meramente ornamental con un fondo dorado, con algún tipo de decoración polícroma o burilada, sobre la que se podría acoplar un chapitel dorado de tracería gótica calada, realzando de este modo la importancia de la advocación titular. Un ejemplo similar sería el *Retablo de los Martí-Crispí*, atribuido también al *Maestro de Xàtiva* y conservado en la misma localidad de Xàtiva.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup>Para más información sobre el *Retablo de los Martí-Crispí*, véase: FERRER ORTS, Albert, «109. Retaule dels Martí-Crespí», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 370-371.

Finalmente, en la **tercera hipótesis** el encasamiento titular podría haberse destinado a una pieza devocional (escultórica o pictórica) perteneciente a la anterior capilla del linaje familiar, lo que podría haber marcado parte del diseño esquemático compartimentado del cuerpo central, concretamente el de la calle central, con unas dimensiones atípicas, a las características de este elemento. Como se destaca también en la anchura de la calle central del retablo, que es ligeramente inferior (66,3 cm) a la de las calles laterales (67,4 cm). Hay que recordar que, de forma general, al igual que en la escena titular, la altura y anchura de la calle central en los retablos del periodo gótico suele ser mayor que el de las calles laterales, resaltando su importancia, o en su defecto de la misma anchura. Por ello, resultan atípicas las características de la calle central de este retablo.

La reducida anchura de la central respecto a las laterales permite sugerir que la imagen titular del retablo estuviera compuesta por una escultura de tamaño más bien reducido, colocada dentro de una hornacina integrada en el retablo o, en su defecto, en una ménsula y dosel. La advocación titular a la que estaría dedicado el retablo podría corresponder probablemente también a *San Guerau* o Gerardo, en referencia al comitente, aunque esta advocación ya está representada en la escena cimera de la calle del evangelio. Por su parte, como ya se ha indicado, Josep Lluís Cebrián y Beatriu Navarro reflexionan con que la advocación titular correspondería a San Juan Evangelista, en referencia a la anterior capilla familiar que tenía como titular esta advocación.<sup>243</sup>

### 3.3.5.2 La mazonería del cuerpo central

Con respecto a la mazonería del cuerpo central, solo se ha conservado parte de las calles laterales, concretamente la que cerraba las escenas pictóricas por los flancos laterales exteriores, conformada por un único elemento a modo de pilastras doradas rematada con pináculos. Se pudo comprobar, durante la realización de la última intervención de restauración, que al separar esta mazonería de las tablas laterales se podía observar claramente el perfil de la misma en una zona de madera vista, con el contorno claro del pináculo, lo que indicaba que la mazonería ya estaba sujeta a la tabla previamente a la aplicación de las capas de preparación blancas para alisar el soporte.

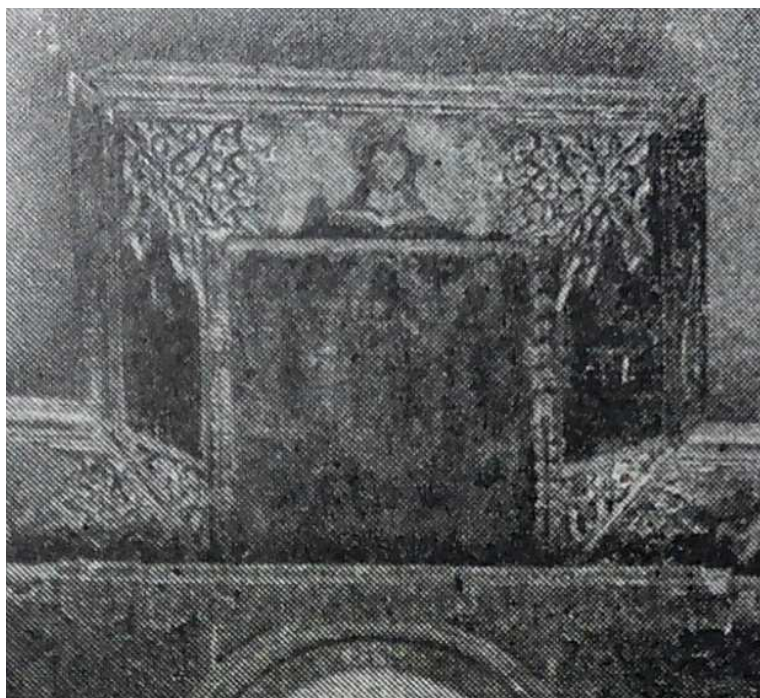
De la mazonería de la calle central solo se había conservado, al parecer hasta fechas recientes al inicio de la restauración del conjunto, un pequeño fragmento de la parte superior de la pilastra del lado izquierdo de la calle, sin el remate del pináculo, que se mantenía clavado a la escena del ático (Fig.109). No obstante, en una fotografía del retablo publicada en la década

---

243 CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «11-. Retaule d'en Guerau», *op. cit.*, p. 118.



de 1920<sup>244</sup> parece que también se observa encima de la hornacina, aparte del fragmento izquierdo, la parte superior de la pilastra derecha con todo el remate, cuando aún se mantenía en la escena del ático (véase detalle de la fotografía en la Fig.93 y completa en la Fig.104). Se observa una tipología parecida a las pilastras conservadas de las calles laterales, pero con un diseño mucho más estilizado y con el remate superior del pináculo más alargado, con tres o cuatro niveles de decoración vegetal antes del florón, en lugar de con dos (tal como en las calles laterales).



**Fig.93.** Estado de la espina del Retablo de Guerau de Castellvert sobre 192? (se observan los diversos fragmentos de los remates de las pilastras de la mazonería que flanqueaban la calle central mencionados).

De forma general la mazonería de separación de las calles del retablo gótico, suele tener el mismo diseño, por lo que esta característica del retablo resulta atípica, y se podría especular con que estos elementos podrían pertenecer a otro retablo. Sin embargo, al contrario que ocurría con las tablas laterales, en los flancos de la zona superior de la tabla del ático no se destacaba en la preparación el perfil del pináculo. Se observa una franja vertical de madera vista con apenas irregularidades que penetren dentro del área de la escena pictórica, lo que parece indicar que la mazonería sujeta en estas zonas era más estilizada, lo que ocasionaba dudas respecto a su posición inicial.

Hay que recordar que la tabla del ático parece haber sufrido una mutilación del margen superior, perdiendo una pequeña franja, quizá de entre 5 o 6 cm de superficie, donde

<sup>244</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), «Capítulo X. Partido de Játiva», en CARRERAS CANDI, Francisco (dir.); SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), *Geografía del Reino de Valencia*, t 2: *Provincia de Valencia* [Tip. Atlas Geográfico], Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 192?, p. 443-521.: p. 478.

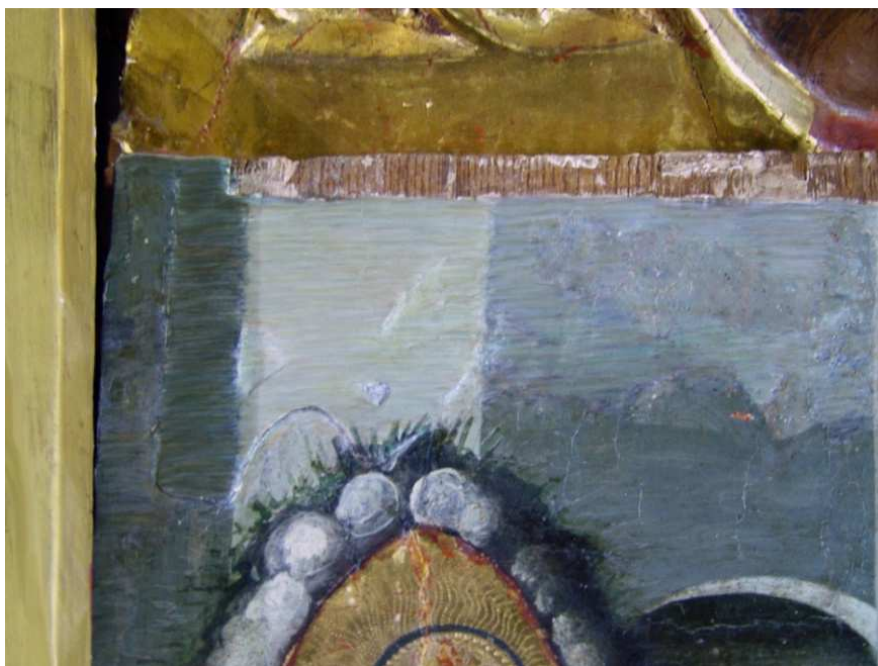
recaería parte del pináculo de la mazonería adosada, por lo que se podría pensar con que esta mazonería que flanqueaba la tabla, podría haber sido arrancada de su posición inicial previa a la mutilación del soporte y posteriormente vuelta a sujetar, desplazada hacia abajo. Este es un proceso observado en otros retablos de esta investigación, como en el cambio de formato del *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* conservado en el mismo templo.

En relación con estos elementos de mazonería mencionados, hay que subrayar que dentro del diseño compositivo general del cuerpo central, la estilización de las pilastras que flanquean la calle central con respecto a la de los flancos exteriores de las calles laterales mitigaría ligeramente la desproporción de la anchura de la calle central (66,3 cm) a la de las laterales (67,4 cm), consiguiendo una percepción visual más equilibrada y acorde a las pautas más generales del retablo gótico en el ámbito valenciano.

Siguiendo con esta línea deductiva, también hay que señalar que, previa a la restauración del retablo, en el borde superior de la escena del ático había adheridos dos delgados elementos horizontales de tracería gótica muy deteriorados, que ya se observan en la fotografía de los años veinte, cuyo diseño parecen tener aproximadamente la misma anchura que la de la tabla (Figs.93, 104 y 109). Esta colocación en la escena del ático no parece tener ningún sentido práctico, ya fuera como elemento decorativo o para ocultar una zona dañada del fondo dorado, que no era el caso. Se podría plantear la hipótesis de que estos elementos podrían corresponder también a la mazonería que cerraría la escena por la parte superior, arrancados y vueltos a sujetar tras la mutilación de la tabla para conservarlos, quizá por motivos decorativos.

Después de examinar la escena del ático, se realizó un estudio de las escenas cimera de las calles laterales para observar si inicialmente también contenían algún tipo de mazonería que las delimitaba por la zona superior. En el margen superior de las escenas se observa una franja de madera vista y en las esquinas huellas o desniveles confusos que parecen corresponder a formas definidas: donde mejor se perciben estas marcas es en la escena de *San Bernardo*. En una revisión de la documentación fotográfica de la última restauración, en el estado inicial de la escena previa a la intervención (Fig.95) y durante el proceso de estucado de las pérdidas de preparación y película pictórica de la escena, se podía delimitar claramente en las esquinas superiores, el dibujo de esta supuesta mazonería, desigual y de baja factura. Correspondería a un elemento muy sencillo, realizado con una moldura recta superior y por lo que parecen dos pequeños lóbulos de tracería con un calado interior en las esquinas (Fig.96). La información obtenida de esta escena se comparó con la escena de *San Guerau*, en la que se observan también cercos en las esquinas. Sin embargo, no se puede distinguir el mismo perfil o dibujo que en la escena homóloga; si bien, también podría haber un lóbulo más pequeño en ambas esquinas, aunque resulta poco claro.

En el resto de escenas conservadas del cuerpo central, no se observa ninguna huella o marca que indique que contenían inicialmente la típica tracería en la zona superior. Inicialmente, estas escenas contendrían por defecto tres doseletes de tracería gótica calada, más o menos elaborada, que las cerrarían y separarían. Si bien, no se han observado huellas o marcas que se relacionen con la fijación de estas piezas.



**Fig.94.** *Detalle de la esquina superior de la escena La aparición de la Virgen a San Bernardo, como se encuentra en el presente (se observa un fragmento de una silueta con un cambio de nivel de la preparación que podría corresponder a la zona donde estaría adosada la mazonería a la tabla).*

Antes de proseguir con el estudio, hay que considerar el contraste entre la sencilla tracería gótica adosada y de baja factura que supuestamente cerraría la zona superior de las escenas cimera del retablo, con la colocación de los doseles en el borde superior del resto de las escenas. Estos doseles, por sencillos que fueran, tendrían un mayor impacto decorativo en el conjunto, desequilibrando el peso visual del cuerpo central del retablo. Por ello, cabe preguntarse, si en el montaje final del retablo se podría haber resuelto este inconveniente superponiendo encima de la mazonería adosada también doseles, homogenizando los elementos decorativos empleados.

Para terminar este apartado, y volviendo a la fotografía de los años veinte (Fig.104),<sup>245</sup> se observa en las escenas de *San Miguel* y *San Jorge* una moldura plana en bisel o ligeramente cóncava con un altura de varios centímetros, que cerraba estas escenas por el margen inferior, interrumpida en la zona central de la obra por la realización de una hornacina

---

<sup>245</sup>*ibid.*

entre el siglo XVIII y XX. Indicios de esta moldura se observan en la base de las pilastras que aún se conservan en las tablas laterales (Fig.97).



**Fig.95.** *Detalle de la zona superior de la escena La aparición de la Virgen a San Bernardo (en el estado previo a la intervención de restauración de la tabla).*



**Fig.96.** *Reconstrucción hipotética del diseño de la mazonería adosada en el borde superior de la escena La aparición de la Virgen a San Bernardo.*

De forma general hay que recordar que esta mazonería se sujeta a las tablas durante la elaboración del soporte. En las presentes tablas, las escenas pictóricas llegan hasta el margen inferior del soporte, por lo que al acoplar esta mazonería se ocultaría una pequeña franja de la zona inferior de la escena. Por tanto, en este retablo, esta moldura formaba parte de la morfología del banco, como se establece del examen de su lado superior, donde se observa una zona de madera vista que recorre toda su longitud, donde podría haber estado sujeta esta moldura. Ahora bien, no está claro si esta moldura abarcaba toda la extensión del banco, o solo la longitud donde se uniría con el cuerpo central, como se aprecia en la

fotografía, o si en los márgenes del banco la altura de la moldura era más reducida, produciendo un desnivel.

### 3.3.5.3 La mazonería del guardapolvo

Con respecto a la mazonería perdida del guardapolvo (dejando de lado la mazonería reconstruida en la última restauración) se observa además lo que parece una pequeña mutilación curva en el vértice inferior de la escotadura de los extremos del guardapolvo, con la madera vista, eliminando apenas unos pocos centímetros de la terminación en ángulo curvo de la moldura. También se observan algunas pequeñas pérdidas de la talla vegetal decorativa de la escotadura final baja de los extremos del guardapolvo.

### 3.3.5.4 Otros elementos del retablo

Dentro de los elementos perdidos del retablo, se expone que la obra inicialmente también contenía un sotobanco, pieza complementaria colocada debajo del banco. En la parte inferior del banco se observa la zona de unión de ambos elementos, de la que despiunta la pestaña que sobresale por debajo para fijar ambas piezas (Fig.98).



**Fig.97.** *Detalle de parte inferior las pilastras de mazonería del cuerpo central del retablo(en primer término se encuentra la pilastra repuesta en la última restauración, y en el extremo la pilastra conservada donde se observa el corte en bisel donde estaría colocada la moldura de mazonería perdida).*

Este elemento perdido se puede observar en la fotografía del retablo publicada por Carlos Sarthou (Fig.104).<sup>246</sup> Por desgracia, la poca calidad de la imagen<sup>247</sup> junto a los elementos litúrgicos colocados encima del altar, impiden ver correctamente la morfología de la pieza, cuya altura podría ser parecida a la del banco, sobre unos 42,9 cm. De este elemento se percibe a grandes rasgos una forma trapezoidal o pirámide invertida trucada, con los bordes laterales con formas cóncavas, con el margen superior de la misma anchura que el banco del retablo (227,5 cm aprox.), y con el borde inferior de una anchura menor, de alrededor de 194,7 cm. Estas medidas son aproximadas, deducidas a partir de la superposición de la silueta que se percibe en la fotografía de los años veinte, con las dimensiones del retablo. Ello daría una medida total del retablo de 427,9 x 282 cm aprox.



**Fig.98.** *Detalle de la zona inferior de la esquina derecha del banco del Retablo de Guerau de Castellvert (se observa la forma en que se acoplaría el sotobanco, del que sobresale la pestaña para fijar ambos elementos).*

### 3.3.6 PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN DEL RETABLO

Realizado el estudio del retablo, se han establecido dos reconstrucciones como base de cómo podría haber sido en origen el retablo, sustentadas en hipótesis a partir de las generalidades de los retablos góticos en el ámbito valenciano. En consecuencia, las reconstrucciones propuestas están sujetas a futuras modificaciones, en espera de la aparición de nueva información.

---

<sup>246</sup>*ibid.*

<sup>247</sup>La toma de las fotografías de las obras de Xàtiva a principios del siglo XX, se realizó en condiciones muy desfavorables, in situ, dentro de los propios templos, la mayoría sin un sistema de iluminación eléctrica. Requiriendo la toma de fotografías, grandes periodos de exposición del material fotográfico para conseguir plasmas la imagen.



**Fig.99.** *Elementos perdidos y esquema de la primera estructura del Retablo de Guerau de Castellvert.*

En la primera imagen base, se ha realizado una reconstrucción en la que se han incluido de forma esquemática en color gris, los elementos perdidos del retablo en la posición que ocuparían en su estado inicial. De la mazonería del cuerpo central, se destaca que se ha prescindido de interpretar las pilastras que flanquean la calle central al no tener un conocimiento claro de su diseño, dejando en la reconstrucción las pilastras realizadas en la última intervención de restauración.

En la segunda imagen base, se han seguido los mismos parámetros que en la primera, con la única excepción en la mazonería del cuerpo central, donde solo se han colocado doseles como único elemento de cierre de las escenas por el borde superior.



**Fig.100.** Elementos perdidos y esquema de la segunda estructura del Retablo de Guerau de Castellvert.

### 3.3.7 MODIFICACIONES DEL RETABLO

#### 3.3.7.1 Traslado del retablo (ss. XVII-XVIII?)

En lo referente al cambio de ubicación del primitivo retablo, desde su capilla en la Iglesia Colegial de Santa María (*Seu Vella*) a una capilla en la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo, en un primer momento se puede reflexionar con que el traslado fuera como consecuencia de la desaparición de su capilla gótica de origen. En 1595, con el acuerdo de los



Jurados de la ciudad Xàtiva, se decidió realizar una nueva Iglesia Colegial de Santa María, completamente de nueva planta en el mismo lugar que la anterior. Para poder realizar el nuevo templo, iniciado por la girola a finales del siglo XVI, se fue demoliendo de forma progresiva la primitiva colegiata de origen islámico, iniciando su derribo en el siglo XVII; dictando su demolición el avance de las obras del nuevo templo, realizándose su construcción de forma intermitente en diversas etapas: en el siglo XVIII aún estaban en pie tres arcadas de las siete que formaban la *Seu Vella*. Su derribo se alargó hasta principios del siglo XX, cuando aún quedaban en pie la *Capilla de Santa Ana* construida por el cardenal Alfons de Borja y la *Capilla de la Virgen de las Fiebres y los cuatro doctores de la Iglesia* reformada o reedificada por Francisco de Borja.<sup>248</sup>

De la *Seu Vella* por el momento la historiografía no ha realizado un estudio en profundidad, atendiendo a las escasas y ambiguas referencias conocidas de la misma. Esto apenas permite aventurar un esquema muy básico de su estructura y distribución, sin llegar a conocer con seguridad el emplazamiento de las numerosas capillas añadidas a lo largo de varios siglos a la construcción islámica. Por ello tampoco se puede teorizar en qué periodo pudo haber sido derribada esta capilla reedificada por Guerau Ripoll de Castellvert.<sup>249</sup>

Siguiendo en la misma línea, hay que reflexionar con que una vez demolida la primitiva capilla, y ante la imposibilidad de albergar la parte construida del nuevo templo colegial el culto, puede que la familia trasladara su capilla funeraria a otro templo de la ciudad, como el de San Pedro. O, por el contrario, que después de la demolición de la capilla el ajuar de la misma, entre el que se destaca el retablo, fuera vendido, donado, cedido o abandonado por la familia puesto que el contenido era de su propiedad, al considerarlo posiblemente antiguo, de estilo devaluado y no encajar con el gusto del momento.

Continuando con el mismo hilo deductivo, hay que recordar que durante la segunda mitad del siglo XVII el templo de San Pedro es ampliado y recubierto con un nuevo estilo clásico-barroco que modificó su anterior distribución espacial y ornamentación gótica.<sup>250</sup> Si bien no se conoce el momento del traslado del retablo, anterior o posterior a la reforma barroca. Las consecuencias del incendio de la ciudad en la Guerra de Sucesión, con una repoblación lenta, crisis manufacturera, y economía urbana hundida,<sup>251</sup> podrían haber propiciado el

---

**248** Para más información sobre la azarosa construcción de la nueva Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva véase: BÉRCEZ, Joaquín; GÓMEZ FERRER, Mercedes, *La Seo de Xàtiva: historia, imágenes y realidades*, València, Generalitat Valenciana (ed.), 2007.

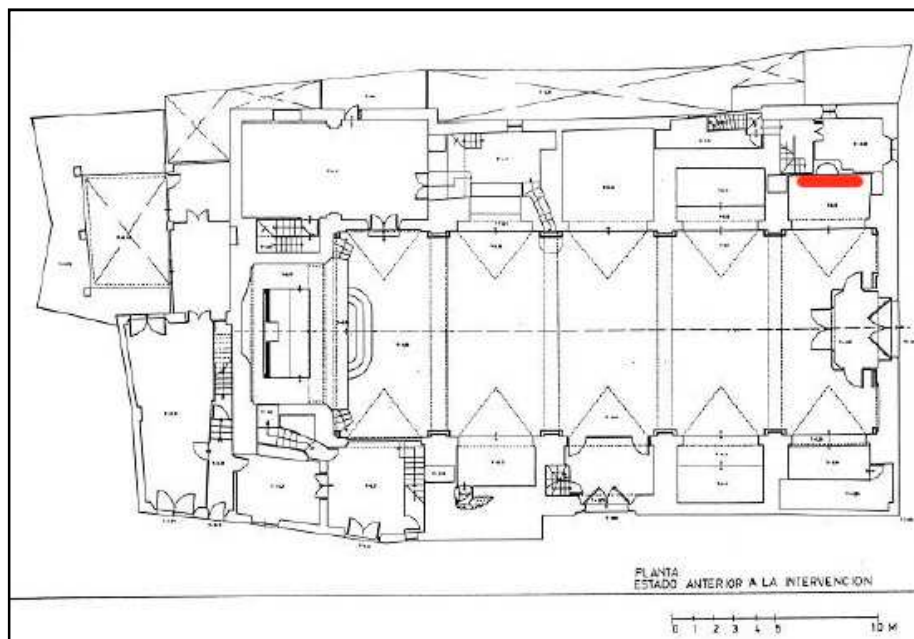
**249** Ante las escasas referencias documentales conservadas de la antigua Iglesia Colegial de Santa María, para el mejor conocimiento de la misma sería requerido realizar una excavación arqueológica a fin de localizar su emplazamiento exacto, sus cimientos y su estructura. Así como las criptas y construcciones de capillas adosadas a su perímetro, etc.

**250** GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «L'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva: història de l'edifici», en GIL CABRERA, Josep (coord.), *Xàtiva, L'Església Parroquial de San Pere: conservació i restauració del patrimoni històric valencià* [Folleto de restauración], Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1995, p. [2-7],: p. [3-4].

TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39,: p. 26-27.

**251** Pérez García, Pablo (coord.), «Xàtiva moderna», en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir./coord.), *Historia de Xàtiva*, t.1, Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, p. 271-352,: p. 326-341.

reaprovechamiento y conservación del retablo en el templo parroquial ante los acontecimientos que no permitían encargar nuevos retablos barrocos.



**Fig.101.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto); GUIJARRO CASELLAS, Enrique (delineante), *La Iglesia de San Pedro, siglo XVII al siglo XX. Planta. Estado antes de la intervención de restauración, donde se marca en rojo la ubicación del retablo [plano], escala gráfica.*

El *Retablo de Guerau de Castellvert* ha permanecido desde principios del siglo XX en la iglesia de San Pedro, situado en la primera capilla barroca del lado de la epístola, con una hornacina practicada en el muro de cerramiento en forma de caja rectangular, un poco más grande que la hornacina realizada en el retablo. Sin embargo, se cree que el retablo podría haber estado colocado en otras capillas previamente, dependiendo de las necesidades de la parroquia. Según este planteamiento hay que matizar que, en la segunda capilla barroca del lado de la epístola, en el muro de cerramiento también había realizada una hornacina, no se conoce si en forma rectangular o de media caña, pero con la parte superior semicircular. Si bien sus dimensiones eran más reducidas que la hornacina del retablo, su tipología era más afín, con que el retablo también podría haber estado colocado en esta capilla.

### 3.3.7.2 Diversas intervenciones hasta principios del s. XX

Según las notas y documentación fotográfica de la última intervención de restauración del retablo realizada en el Departamento de Restauración y Conservación del Museo de Bellas Artes de Valencia (1986, 1995-2000), en la obra se observaban numerosos deterioros derivados de su funcionalidad litúrgica, oscurecimiento de la pintura por el humo de las velas, numerosas

manchas y salpicaduras de cera, entre los que se destacan grandes quemaduras por la proximidad de las llamas en la zona inferior de las escenas de *San Miguel arcángel* y en la zona inferior, centro y zona central del lado izquierdo y derecho de la escena de *San Jorge, megalomártir*: grandes zonas calcinadas en ambas escenas que provocaron la pérdida de película pictórica y preparación llegando a dejar a la vista el estrato intermedio de la tela e incluso el soporte (Figs.102-103).



**Fig.102.** *Detalle de la quemadura que afecta a las patas delanteras del caballo que monta San Jorge, dejando una gran laguna en la capa pictórica y de preparación que deja a la vista la tela del soporte.*

**Fig.103.** *Detalle de la gran quemadura que afecta a la grupa del caballo que monta San Jorge y del fondo de la escena, dejando una gran laguna en la capa pictórica y de preparación que deja a la vista la tela del soporte(en el que se observan en tonos oscuros restos de antiguas intervenciones que intentaban ocultar el daño).*

No se conoce el periodo concreto en que se produjeron las quemaduras en las dos escenas inferiores, o si estas se produjeron todas en el mismo periodo, pero se puede determinar que algunas de ellas ya se habrían producido en un periodo anterior a la mutilación del cuerpo central del retablo para la realización de la gran hornacina. Se observa, en la quemadura que afecta a las patas delanteras del caballo que monta San Jorge, que ha dejado una gran laguna en la capa pictórica y de preparación que deja a la vista la tela del soporte, una marca vertical de color claro de la moldura de la hornacina (Fig.102).

Gracias a la documentación de la restauración también se han podido identificar diversas intervenciones anteriores, realizadas para reparar los desperfectos que presentaba el conjunto, correspondientes a intervenciones de mantenimiento o restauraciones anteriores. Destacan la presencia de numerosas reintegraciones y repintes antiguos que cubrían la película pictórica de las escenas, que también se encontraban sobre la tela de refuerzo del soporte, realizados para enmascarar pérdidas de la capa pictórica (*repintes técnicos*). También se podían identificar diversos barnices antiguos coloreados y goma laca, entre cuyas capas había suciedad ambiental y restos de cera, aplicados probablemente para intentar fijar las zonas con pintura desprendida, avivar los colores e igualar cromáticamente las escenas del conjunto. Y finalmente también la aplicación selectiva de betún de Judea.

No se conoce el periodo concreto en que se produjeron estas intervenciones, pero por lógica se puede suponer que se realizaron en diversos momentos. Una de estas intervenciones probablemente se realizó en un momento posterior al incidente que provocó las diversas quemaduras en el retablo. El repinte más característico y claro corresponde a la quemadura que afecta a las patas delanteras del caballo que monta San Jorge. En él se observa una marca vertical clara del desgaste en la tela, provocada por el anclaje y roce de la moldura de la hornacina (Fig.102).

Dentro de las alteraciones realizadas a la obra, la más importante y significativa que ha modificado parte de sus características iniciales, proporcionándole la estructura y aspecto presente, así como su gestión actual en la parroquia, ha sido la realización de la gran hornacina en el cuerpo central del retablo y al cambio de la advocación titular del conjunto por una nueva escultura de San Vicente, acometiendo un cambio iconográfico. A partir de esta modificación el retablo también será conocido como *Retablo de San Vicente* o *Retablo de la capilla de San Vicente*. El periodo concreto en que se realizó esta alteración y la motivación de la misma no se conoce, aunque podría haberse realizado tras el traslado del retablo al templo de San Pedro, entre los siglos XVIII y XX, en un tiempo anterior al estudio realizado por Elías Tormo (1907-1912).

El cambio de la advocación titular del retablo para colocar una imagen escultórica comportó la realización de una gran hornacina en su cuerpo central. Hablando con propiedad, realmente no se realizó una hornacina, lo que hubiera comportado el anclaje de un dispositivo en forma de caja en el cuerpo del retablo para ubicar y sujetar la escultura de la nueva advocación titular. La hornacina realmente se realizó en el muro de cerramiento de la capilla barroca, realizando en el retablo solamente una obertura o ventana para permitir la visión de la hornacina del muro.

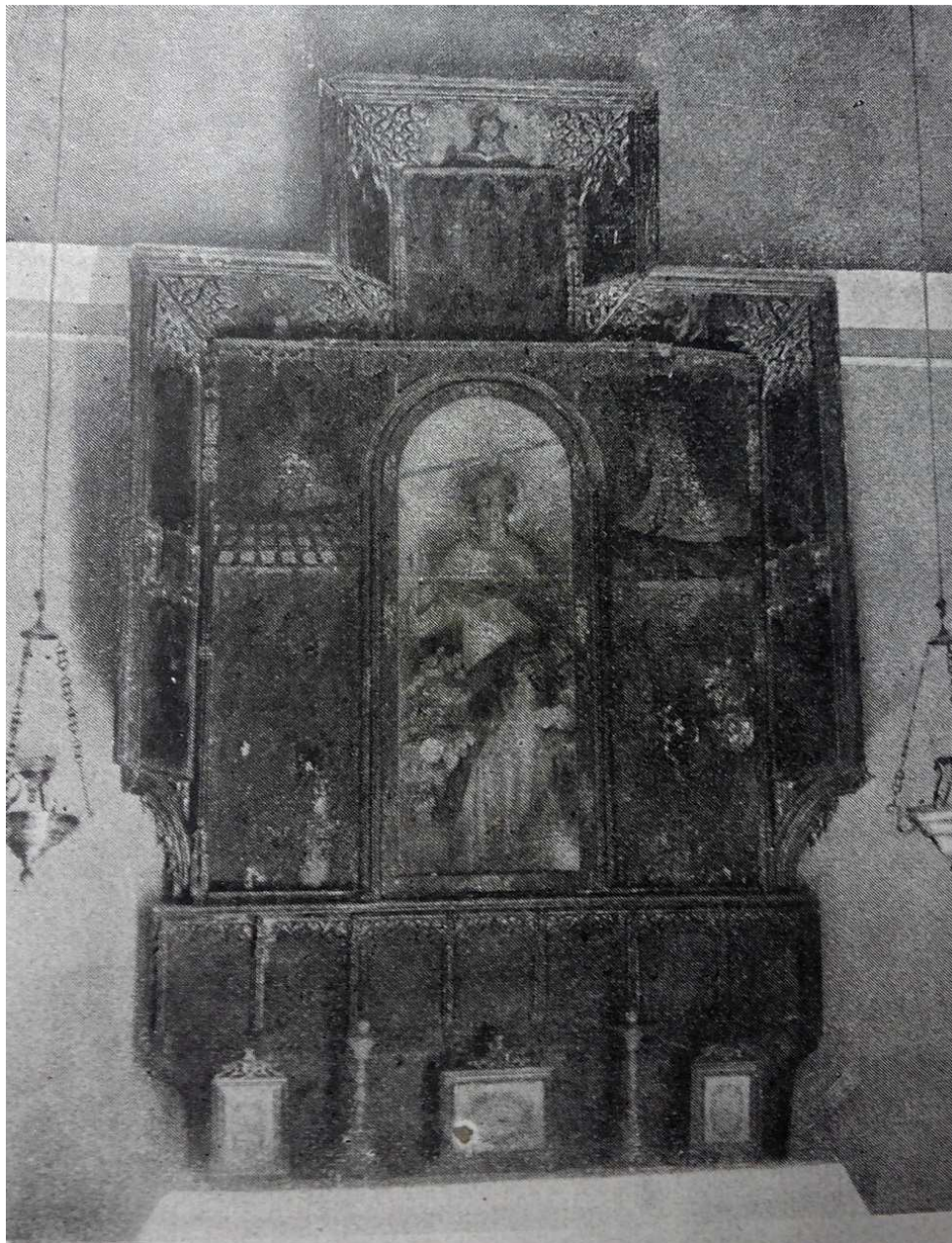
La realización de la ventana en el cuerpo central no sólo conllevó la supresión de la precedente tabla o escultura titular del conjunto y de la mazonería que la flanqueaba. Las

proporciones de la nueva escultura excedían las dimensiones del compartimento destinado a la advocación titular del conjunto en anchura y altura, por lo que con objeto de adecuarse la ventana del retablo a las dimensiones de la hornacina y dar más espacio a la nueva escultura titular, se mutilaron las tres tablas restantes del cuerpo del retablo. Las tablas de las calles laterales se cortaron por los flancos internos, eliminando una pequeña franja vertical del soporte de madera, así como una pequeña franja de las dos escenas. Mientras que la tabla cimera de la calle central se cortó al parecer por la zona superior eliminando una pequeña franja horizontal del soporte de madera, que sólo afectó a una pequeña franja del fondo dorado de la composición y de la sencilla mazonería que la cerraba por la zona superior o chambrana, que al parecer fue arrancada previamente a la mutilación para ser sujeta de nuevo en el nuevo borde superior.

La mutilación superior de la tabla quizá fue realizada para elevar la posición de la escena de la *Transfiguración* y mantener en el retablo la completa visión de la composición y narración principal de la pintura. Cortando también la tabla de forma semicircular por la zona inferior, eliminando completamente la escena inferior de la tabla cimera, es decir la escena intermedia de la calle central. Al igual que la mazonería de la chambrana, se decidió mantener la parte de la mazonería que blanqueaba la escena del ático, que fue arrancada previamente a la mutilación de la tabla y vuelta a sujetar, manteniendo el remate de pináculos de las pilastras. No se sabe si durante este periodo aún se conservaban en el retablo los doseletes decorativos que cerraban las escenas por la zona superior. De ser así, la realización de la ventana en el cuerpo central del retablo con la mutilación de las tablas supuso probablemente la pérdida de estos elementos.

Durante la restauración del retablo (1995-2000), el sistema de refuerzo de travesaños de esta tabla ya se había perdido en buena parte: se hallaban diversos listones de madera de varias formas y tamaños, uno de ellos correspondiente a un fragmento de travesaño inicial reutilizado. Se matiza que la forma de la mutilación de la tabla no tendría por qué haber eliminado completamente el sistema de travesaños primitivos, por lo que se podrían haber conservado en este periodo los dos fragmentos superiores del aspa en forma de "V" y el travesaño central horizontal de esta zona. Como se desprende al no encontrar en las zonas donde estaban clavados los travesaños de refuerzo, sino en su perímetro, diversas materias (colas, yesos, estucos, etc.) en las juntas de los paños de madera que componen la tabla, para mantener estable la estructura del soporte. El travesaño reutilizado corresponde quizá a uno de los travesaños del aspa, concretamente al fragmento derecho superior, tal como demuestra la caja a media madera que contiene, donde estaría encajado el travesaño horizontal. Se puede especular que, en un periodo posterior, quizá en el periodo de guerra o posguerra, con los rápidos montajes/desmontajes del retablo para su salvaguarda y finalmente para su restitución al templo de San Pedro, pudieron haberse perdido los demás travesaños que aún mantenía la

tabla (reutilizando el travesaño conservado del aspa en el margen superior, pero acortando su longitud) y haberse repuestos con nuevos listones atornillados.



**Fig.104.** Estado del Retablo de Guerau de Castellvert hacia la década de 1920.

En la tabla del ático se conservaban los dos fragmentos ya mencionados de estrecha y sencilla mazonería dorada en el borde superior y otro fragmento en el lateral izquierdo, correspondiente a mazonería dorada, completamente ajena al retablo, con formas que parecen sugerir unas alas, que ya se observa en la fotografía del retablo publicada en los años veinte (Fig.104).<sup>252</sup> Al igual que los travesaños, es probable que en este periodo aún se mantuvieran

---

<sup>252</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), «Capítulo X. Partido de Játiva», *op. cit.*, p. 478.

completos los dos fragmentos de las pilastras con el remate de pináculo en el retablo, y que con los continuos montajes-desmontajes, se perdiera el pináculo de la pilastra izquierda, remplazado por un trozo de mazonería de otra obra del templo para disimular la pérdida. Finalmente se habría perdido completamente la pilastra derecha, quizá durante la guerra civil, que ya no se conservaba durante la restauración del retablo.

Según se observa en la fotografía del retablo publicada en los años veinte (*Geografía del Reino de Valencia*), para dar mejor apariencia a la obra se decide incorporar una moldura claveteada a modo de cornisa, quizá dorada, en la zona superior de las escenas cimera de las calles laterales, de parte a parte de la anchura del retablo, delimitando el compartimento de la escena del ático, reduciendo su superficie y enmascarando el corte que daba inicio a las pilastras que flanqueaban la escena. La incorporación de este elemento quizá conllevó el arranque de la supuesta sencilla mazonería de la chambrana de las escenas cimera laterales del retablo, para enrasar la moldura al nivel de la pintura. Finalmente, para adecuar y dar una apariencia digna a la ventana realizada al retablo, se le colocó un sencillo marco seguramente dorado, siguiendo la forma circular de la hornacina, constando quizá de una puerta con cristal para proteger la nueva escultura titular.

La advocación de la nueva escultura titular del retablo correspondió a San Vicente, sin bien en la documentación revisada no se especifica a qué advocación. Parece que correspondía a San Vicente Ferrer, un santo de gran popularidad en la Comunidad Valenciana. Según se desprende de la documentación de la parroquia en la que se especifica una relación de objetos desaparecidos durante la Guerra Civil, únicamente se destaca con esa advocación, una escultura de San Vicente Ferrer de estilo barroco, según las publicaciones de Carlos Sarthou (que la denomina escultura churrigüesca).<sup>253</sup> Del mismo modo, hay que señalar que no se conoce si la escultura que finalmente se colocó en el retablo fue encargada expresamente para tal fin, o si ya formaba parte del ajuar litúrgico del templo de San Pedro, si bien por las grandes proporciones de la ventana este parece ser el caso, reaprovechándola en el retablo.

Dentro del proceso de la realización y adecuación de la hornacina en el retablo también se destaca la presencia de un tosco repinte, únicamente de color negro o parduzco, aplicado de forma muy deficiente en la zona inferior de la tabla cimera de la calle central del retablo, cuando ya había sido mutilada. La función de este repinte no está del todo clara, pero parece haber sido realizado para ocultar los dos fragmentos del fondo dorado de la escena inferior de la tabla, al igual que para delimitar la superficie de la escena del ático que quedaría a la vista entre la moldura de la hornacina y la moldura a modo de cornisa.

Del estudio de la presente modificación del retablo se puede reflexionar que el cambio iconográfico parece responder a diversos factores y funciones. Primeramente, como es

---

253/*ibid.*

lógico, el cambio de la advocación titular respondería a un factor devocional, es decir, al cambio por otra advocación de mayor popularidad en el periodo. Esta alteración también se podría entender como una posible mejora del aspecto estético del retablo, intentando ocultar los daños producidos por su función litúrgica. Por el lado contrario, también correspondería de modo parcial a una alteración de *estilo o moda*, en la que el retablo de forma parcial se intentar modernizar al estilo barroco, adaptándolo al nuevo proceder de la retablistica donde se prefiere que la advocación titular sea una escultura colocada en una hornacina.



**Fig.105.** Escenas del banco del Retablo de Guerau de Castellvert, con *El prendimiento de Jesús*, durante el proceso de estucado de las lagunas pictóricas realizado en la última intervención de restauración del retablo (se observa el reyado intencionado de los personajes, agresión devocional).

**Fig.106.** Escenas del banco del Retablo de Guerau de Castellvert, con *Jesús ante Pilatos*, durante el proceso de estucado de las lagunas pictóricas realizado en la última intervención de restauración del retablo (se observa el reyado intencionado de los personajes, agresión devocional).

Del estudio de las publicaciones de Elías Tormo y de Manuel González Simancas se destaca que ninguno hace mención al elemento del sotobanco del retablo. Ello induce a pensar que en 1908 ya se había separado del conjunto y por consiguiente se hallaba perdido. También se destaca concretamente el estudio de Elías Tormo que hace más hincapié en los deterioros de las obras, aunque no menciona las agresiones que habían sufrido cuatro escenas del banco



del retablo, las cuales podían no haberse realizado aun o estar enmascaradas por la suciedad o los barnices.<sup>254</sup>



**Fig.107.** Escena del banco del Retablo de Guerau de Castellvert, con *La flagelación de Jesús*, durante el proceso de estucado de las lagunas pictóricas realizado en la última intervención de restauración del retablo (se observa el rayado intencionado de los personajes, agresión devocional).

**Fig.108.** Escena del banco del Retablo de Guerau de Castellvert, con *Jesús camino al Calvario*, durante el proceso de estucado de las lagunas pictóricas realizado en la última intervención de restauración del retablo (se observa el rayado intencionado de los personajes, agresión devocional).

Estas agresiones correspondientes al rayado intencionado con algún objeto punzante de la película pictórica de las escenas *La oración en el huerto* (al fondo en la fila de personajes que se dirigen al huero para apresar a Cristo), *El prendimiento de Jesús* (Fig.105), *Jesús ante Pilatos* (Fig.106), *La flagelación de Jesús* (Fig.107) y *Jesús camino al Calvario* (Fig.108), que afectan a los personajes que atacan a Jesús, es decir a las figuras antagónicas de Cristo. Los rayados afligen al cuerpo de las figuras, pero son más acentuados en los rostros, la parte más representativa, algunos casi mutilados por completo. Estos hechos vandálicos son en realidad actos de piedad empujados por el sentimiento devocional de los feligreses más radicales, en un impulso de proteger la figura de Jesús representada en las escenas. Este sentimiento llega a ser tan profundo en ocasiones que llegan a agredir a los caballos que montan los soldados, o incluso por descuido rayan la figura de Simón de Cirene, personaje que en realidad está

<sup>254</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro<sup>(1)</sup>», *op. cit.*, p. 37-38.

ayudando a Cristo a llevar la pesada cruz.<sup>255</sup> Por lo que estos actos vandálicos se consideran agresiones devocionales.

Como se ha expuesto en el apartado de *Comitentes y procedencia del retablo*, el retablo correspondía al encargo de una obra de funcionalidad devocional y litúrgica de ámbito privado, colocada en la capilla funeraria del linaje de los Sanç o Sanç-Ripoll. Por lógica el traslado del retablo al templo de San Pedro con un objetivo diferente al de presidir otro panteón de este linaje, alteraría indiscutiblemente su percepción y función inicial, quedando descontextualizado. Por consiguiente, la realización de estas agresiones al retablo atestigua que se encontraba a un lugar de pleno acceso por los feligreses de la parroquia (capilla sin reja), lo que determina que sería utilizado como un objeto devocional de ámbito popular o público.

### 3.3.7.3 1936-1939: la Guerra Civil

De la bibliografía y del examen de los documentos del periodo, destacan diversos inventarios del templo de San Pedro, realizados después de la contienda, conservados en su archivo, en los que se lista una parte de los objetos que albergó la parroquia. Se destaca el *Inventario de la Relación de los objetos desaparecidos, y su valor aproximado de los mismos, durante la revolución Marxista, de la Iglesia de San Pedro y sus filiales de la Ciudad de Xàtiva*. En este inventario, dentro de la lista de los objetos desaparecidos, se menciona una imagen de San Vicente Ferrer (valorada en 1.000 pesetas), si bien no se realiza ninguna observación sobre su altar de procedencia o estilo artístico, es probable que fuera la imagen que se encontraba en la hornacina realizada al retablo.

Hay que recordar que, según la tradición popular la furia de los asaltantes se descargó en las escenas del banco del retablo mayor de la parroquia, más accesibles en altura, dañándolas y fragmentándolas. Probablemente lo mismo ocurrió con este retablo, destruyendo los asaltantes la hornacina y sustrayendo la imagen titular de San Vicente, más fácil de trasladar, que probablemente fue quemada en la plaza contigua.

Para intentar salvaguardar el patrimonio de la localidad, Sarthou subió a la Ermita de San Félix de Xàtiva gran parte del patrimonio pictórico mueble de los templos de la ciudad, entre los que se incluyen el *Retablo de Guerau de Castellvert*, que se colocó en la primera capilla del lado del evangelio de la ermita.

---

<sup>255</sup>RÉAU, Louis, «La crucifixión», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 480-531.; p. 481-487.

Al contrario que ocurre con las precedentes obras estudiadas, no se tiene ninguna imagen del *Retablo de Guerau de Castellvert* durante el periodo de la Guerra Civil, por lo que no se está seguro del estado de conservación en que se encontraba. Por lógica, como consecuencia de su periplo de múltiples desmontajes, traslados y montajes del retablo, algunos hechos de forma precipitada y precaria, habrían acentuado los deterioros que ya presentaba, con nuevos desprendimientos de pintura, golpes, suciedad, etc.

En una comparación de fotografías del retablo después de la Guerra Civil (Fig.109), con la publicada en la *Geografía del Reino de Valencia* (Fig.104), se puede señalar que se perdieron quizá algunos de sus elementos superficiales, aparte de los pertenecientes a la hornacina destruida en el asalto del templo. Se trataría de la moldura dorada en bisel inferior partida de las escenas de *San Miguel arcángel* y *San Jorge, megalomártir*; la moldura superior dorada a modo de cornisa, no perteneciente en origen al retablo, que enmarcaba por el lado superior las escenas del segundo piso del cuerpo central; y finalmente el fragmento de mazonería del lado derecho de la calle central, conservado durante la incorporación de la hornacina al retablo.

#### **3.3.7.4 1939-1986**

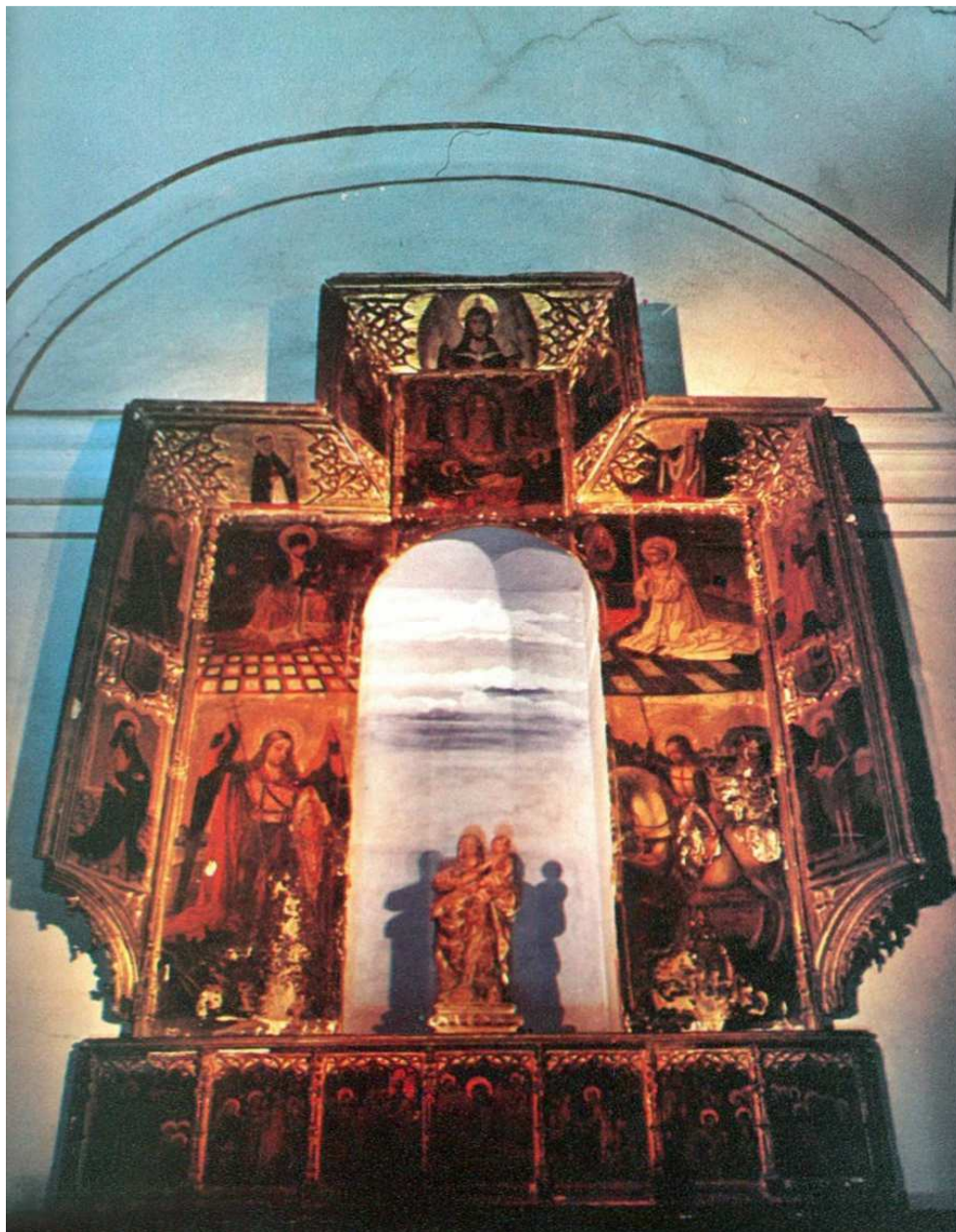
Tras la Guerra Civil, se ubicó de nuevo el retablo en la capilla que lo había albergado anteriormente, la primera capilla barroca del lado de la epístola del templo, alineándolo de nuevo en el nicho realizado anteriormente en la pared de cerramiento. Puede que en este periodo se realizara también una pintura decorativa mural en el nicho de la hornacina, un sencillo celaje con nubes blancas y azules. Esta capilla también se conocerá popularmente con el apelativo de *capilla bautismal*, al ubicarse en ella delante del retablo la pila bautismal de piedra de la parroquia datada en el siglo XVI.

Como se ha expuesto anteriormente, se podían identificar en el retablo diversas intervenciones anteriores como repintes y barnizados. No se conoce el periodo concreto en que se produjeron, pero se puede suponer que una de estas intervenciones probablemente se realizó en el periodo de posguerra.

Durante este periodo se realiza una nueva modificación al retablo, que volvió a afectar a su percepción. Esta alteración consistió en un nuevo cambio de la advocación titular, acometiendo una nueva alteración iconográfica, probablemente por motivos de reaprovechamiento de las piezas sueltas pertenecientes a la parroquia y de dar al retablo un nuevo uso. En este nuevo cambio se volvió a aprovechar el gran hueco realizado para la hornacina para incorporar en el nicho de la pared una escultura de alabastro policromado y dorado, la *Virgen de la Salud* de autor anónimo, datada a mediados del siglo XVI, de estilo

renacentista. Es de procedencia desconocida, pero supuestamente de la propia localidad de Xàtiva.<sup>256</sup>

Cabe destacar que, a partir de este periodo, la precaria función litúrgica y devocional que tenía el retablo en los años anteriores a la guerra, se habría perdido, presentando a partir de este periodo una función más decorativa.



**Fig.109.** Estado del Retablo de Guerau de Castellvert, con la incorporación de la nueva escultura de la Virgen de la Salud, sobre 1978.

<sup>256</sup>Para más información sobre la escultura de la *Virgen de la Salud* véase: NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «179. Mare de Déu de la Salut», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 588-589.

### 3.4. TABLA LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO

Elías Tormo Monzó estudió por primera vez esta tabla claveteada encima de otro retablo ubicado en una capilla de la Ermita del Cristo del Calvario Alto de Xàtiva. No obstante, la cronología de la tabla y del retablo en el que se encontraba es anterior a la construcción de la ermita en el siglo XVII. Al no conocerse el origen de la pieza se ha considerado más adecuado englobar su estudio dentro de las obras pertenecientes a la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo, al corresponder esta ermita a una de sus filiales, y al ubicarse la tabla durante un corto periodo de tiempo en el propio templo de San Pedro y San Pablo.



Fig.110. Tabla Lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto.

La tabla se conserva actualmente en el Museo Catedralicio-Diocesano de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia. Se trata de una *Lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto*, datada alrededor de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, y atribuida a Nicolás Falcó, perteneciente a un primitivo retablo desmembrado del que en la actualidad únicamente se conoce esta tabla.

Dentro del estudio de esta obra también se realizará una pequeña mención a un retablo titulado de forma provisional por la exigua información conocida del mismo, como *Retablo de la Virgen María o de la Concepción* por la supuesta titularidad de la obra, o en el presente *Retablo de Gaspar Requena o del Calvario Alto de Xàtiva*, ante el desconocimiento de su advocación titular y comitentes, y por estar atribuido recientemente al pintor Gaspar Requena y haber estado ubicado en la Ermita del Cristo del Calvario Alto de Xàtiva.<sup>257</sup>

Al igual que sucede con otras obras estudiadas, la falta de referencias documentales y de información conocida sobre la tabla sigue suscitando numerosos interrogantes sobre su encargo y realización. No se conoce tampoco el diseño del retablo del que formaba parte, el emplazamiento para el que fue realizado, ni los comitentes que lo encargaron.<sup>258</sup>

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia de la *Tabla Lamentación sobre Cristo muerto* para una correcta comprensión, previa a su estudio.

Tabla 5.

<b>FICHA TÉCNICA DE LA TABLA LAMENCTACIÓN SOBRE EL CRISTO MUERTO</b>
<p><b>Autor:</b> Atribuida a Nicolás Falcó.</p> <p><b>Datación:</b> Siglo XV-XVI, c. 1490-1500.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; Temple y óleo sobre tabla. Dorado: cincelado, burilado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p style="padding-left: 40px;">Primera ubicación conocida, primera capilla de los pies del lado del evangelio de la Ermita del Cristo del Calvario Alto de Xàtiva (principios del siglo XX, 1910).</p> <p><b>Localización:</b> Museo Catedralicio-Diocesano de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia.</p> <p><b>Exposiciones:</b> La Llum de les Imatges, Lux Mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa</p>

<sup>257</sup>De forma general la historiografía local considera destruido este retablo durante la Guerra Civil. No obstante, ante la prudencia que exige el estudio del patrimonio, y con la aparición continua de obras que se consideraban destruidas durante el conflicto, se ha considerado adecuado indicarlo como “desaparecido” en lugar de “destruido”.

<sup>258</sup>Las numerosas incógnitas que suscita la obra de estudio, impiden comprender la localización de cualquier referencia documental sobre la misma, al igual que el contrato notarial del primitivo retablo del que formaría parte.

María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 106.

Tabla conservada de un primitivo retablo:

a) **Tabla 1:** Lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto.

**Medidas de la tabla:** 75 x 75 cm aprox.<sup>259</sup>

### 3.4.1 DESCRIPCIÓN

La obra de estudio es denominada generalmente de diversas formas, lo que puede inducir a confusión. El título más correcto por la escena pictórica representada es la *Lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto*. Así mismo también es nombrada como *La Pietà*, denominación italiana al tema popular de la Virgen sosteniendo a su hijo muerto. No obstante, la obra también ha sido titulada erróneamente como *El descendimiento de Cristo*, apelativo que, dentro del ciclo de la *Pasión de Cristo*, corresponde a un episodio o escena anterior a la escena propiamente representada.

La obra formaba parte de un retablo gótico de mediano tamaño, del que solo se conoce esta pieza. Se trata de una obra de pequeñas dimensiones, con una única escena pictórica realizada al temple y óleo de concepción gótica con clara influencia flamenca, realizada en un soporte de madera constituido por varios paños unidos entre sí. Presenta un marco sencillo y moderno, de madera vista.

La composición representa la escena o episodio de la *Lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto*, que no se relata en ninguno de los evangelios. El artista compone la escena en dos planos. En primer plano se representa el episodio del duelo sobre un montículo (monte Gólgota), del que se destaca la ausencia de la cruz. La Virgen María, sentada, se ubica en el lugar más elevado y en el centro de la composición. Está ataviada con una toca blanca, túnica roja y manto azul con un característico estampado de estrellas doradas, que el autor repite en otras obras como *La Dolorosa* conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.<sup>260</sup> La Virgen sostiene en su regazo el cuerpo inánime de Jesús, ataviado únicamente con un perizonium blanco. En el duelo acompañan a la Virgen, San Juan Bautista y María Magdalena. La posición de la Magdalena está establecida en conmemoración de la Unción de los pies de

---

<sup>259</sup>Hay que incidir que la obra se encuentra enmarcada, aprisionada en una caja sin poder ver los bordes actuales, por lo que no se ha podido medir propiamente. Variando sus medidas entre uno y tres cm por lado.

<sup>260</sup>Para más información sobre *La Dolorosa* del Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V, véase: GÓMEZ FRECHINA, José, «11/12. Ecce Homo, Dolorosa, Nicolás Falco», en BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir. científica); GÓMEZ FRECHINA, José (dir. científica), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, p. 150-153.

Cristo por la santa en la casa de Simón.<sup>261</sup> Todas las figuras aparecen coronadas por un gran nimbo dorado con un decorativo burilado. Únicamente el nimbo de Cristo se diferencia de los otros con tres potencias rojas.

En el segundo plano de la composición a modo de escenario, se representa un paisaje de gran profundidad que se conecta al suceso del primer plano a través de un camino serpenteante de tierra que conduce a las puertas de una gran ciudad medieval fortificada, correspondiente a Jerusalén. De ella sobresalen multitud de edificios, entre los que se destacan diversas torres. Al otro lado de la ciudad se abre un gran lago alimentado por lo que parecen diversos ríos. Las figuras están recortadas sobre un cielo azul oscurecido que presagiar la noche, aunque puede que la capa pictórica azul está alterada químicamente e inicialmente fuera más clara. Parece que inicialmente el cielo era completamente dorado, observándose debajo de la pintura en algunas zonas.<sup>262</sup>

Hay que señalar que cuando Elías Tormo (1907-1908, 1910, 1912),<sup>263</sup> Manuel González Simancas (1909-1916)<sup>264</sup> y Carlos Sarthou (1922, 1923)<sup>265</sup> realizaron su estudio del patrimonio de la localidad de Xàtiva, la tabla se encontraba en mal estado de conservación, con multitud de repintes que dificultaban ver su calidad y el código pictórico del artista, atribuyéndola inicialmente a Francisco de Osona, también denominado el Joven (Rodrigo de Osona II) y datando la tabla a finales del siglo XV.

“288- Colocada en un marco moderno, existe otra tabla quizá procedente de un destruido retablo de fines del siglo XV y que estuvo colocada algún tiempo en la parte central del que antes hemos inventariado. El asunto pintado en ella (en muchas partes repintado) es el de la Quinta Angustia, figurando en el centro la Virgen sentada con el cuerpo muerto de su Hijo sobre el regazo, y a los lados el Evangelio y la Magdalena, con un fondo de paisaje en el que se destaca en segundo término la ciudad de Jerusalén y sus murallas, puertas y torres defensivas, en las que el artista no copió seguramente ninguna obra de arquitectura militar valenciana y sí más bien las de carácter alemán o flamenco. El cielo parece que fue

---

**261**Réau, Louis, «La lamentación», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 532-547.; p. 538-539.

**262**GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Ermita del Cristo del Calvario», en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: *Tomo II* [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, t. 2, p. 292-296.; p. 294-295. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/304/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/304/mode/2up)>

**263**TORMO MONZÓ, Elías, *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007.

**264**GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, 2 vol. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <[http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_valencia.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_valencia.html)>

**265**SARTHOU CARRERES, Carlos, «III. El Calvario», en *Las ermitas góticas de Játiva y bibliografía setabense*, 2.ª ed. [1.ª ed. Cartagena y Játiva en 1923, 1924], Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1980, p. 35-38.; p. 36.

SARTHOU CARRERES, Carlos, «Arte religioso», en *Los tesoros artísticos de Játiva*, 2.ª ed. [1.ª ed. en 1922], Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1979, p. 17-18.; p. 17-18.



colorido sobre un fondo que antes estuvo dorado así parece demostrarlo algunos trozos donde aparece el oro.

La crítica atribuye esta tabla al pintor valenciano Rodrigo de Osona, conocido por *Lo fill de Maestre Rodrigo*; pero sea o no sea suya, es lo cierto que la obra en general pueda estimarse como buena, siendo mejor pintado las cabezas de las figuras y decayendo en las manos y en el cuerpo de Cristo donde el desdibujo llega a un grado incomprensible en artista de tan justificada fama.<sup>266</sup>

Hasta la restauración de la tabla, a finales de los años 90, con la remoción de las adiciones (repintes, barnices, suciedad, etc.), no se podría contemplar claramente el código pictórico del autor. A raíz de la restauración, Josep Lluís Cebrián Molina<sup>267</sup> desestima la anterior atribución de la autoría y realiza una nueva, estableciéndola como una obra temprana de Nicolás Falcó,<sup>268</sup> datándola finalmente entre 1490 y 1500.<sup>269</sup>

### 3.4.2 EL DISEÑO DEL PRIMITIVO RETABLO

La investigación acerca del retablo del que formaría parte la tabla está limitada por la falta de referencias documentales, sustentando el estudio en base a la información que la misma obra ofrece y en otros retablos.

#### 3.4.2.1 Estudio del soporte

La *Lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto* es una tabla mutilada por los cuatro lados. La obra está formada por tres paños de madera de una anchura aproximada de 22, 30,5 y 22,4 cm<sup>270</sup> (Fig.111).

El soporte ha perdido su estructura de refuerzo propia, y en la actualidad, tiene como refuerzo tres travesaños horizontales metálicos sujetos por pequeñas piezas de madera y aplicados durante la última restauración. En el reverso se observan las marcas y los clavos de

---

<sup>266</sup>GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Ermita del Cristo del Calvario», *op. cit.*, p. 295. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/304/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/304/mode/2up)>

<sup>267</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «106. Lamentació o Plany sobre el cos de Crist mort», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo* [de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 358-359.

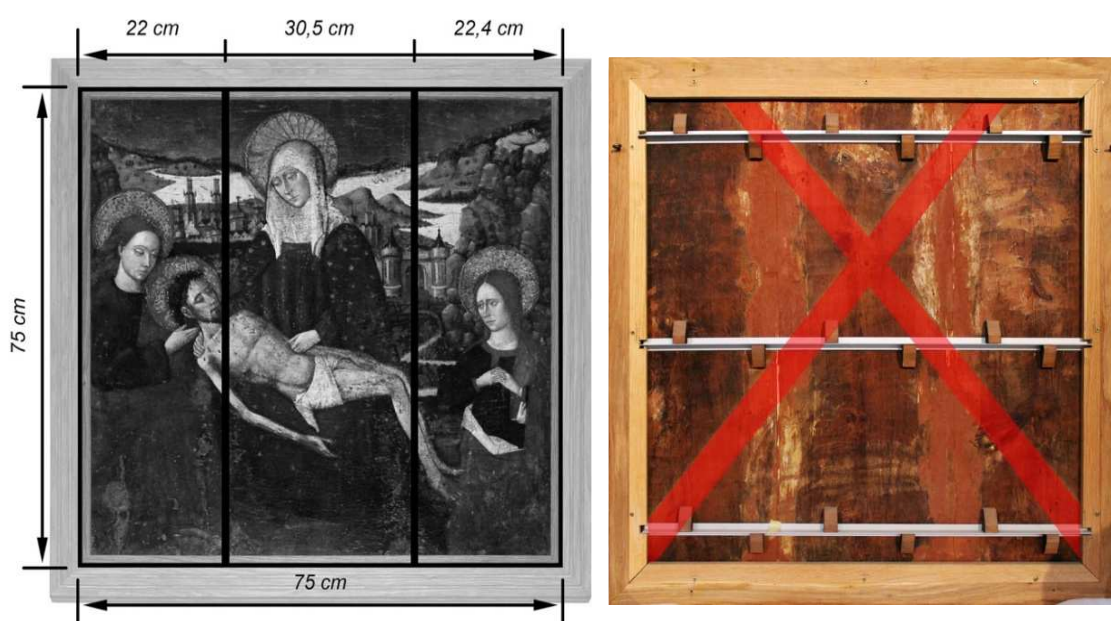
<sup>268</sup>Para más información sobre la figura de Nicolás Falcó, véase: GÓMEZ FERRER, Mercedes, «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *LOCVS AMOENVVS* [revista anual de investigación publicada por Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Servei de Publicacions], 2011-2012, nº 11, p. 79-96. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <<http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/265494/353079>>

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «El pintor Nicolás Falcó (1493-1530): Aproximación a su vida y filiación artística», *Archivo de arte valenciano* [revista anual de investigación científica publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia], 2011, nº 92, p. 35-52. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <<http://www.realacademiasancarlos.com/wp-content/uploads/2016/01/Archivo-de-Arte-Valenciano-XCII-2011.pdf>>

<sup>269</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «106. Lamentació o Plany sobre el cos de Crist mort», *op. cit.*, p. 358-359.

<sup>270</sup>Dado que la obra se encuentra enmarcada en una caja, sin que sea posible ver los bordes actuales, no se han podido establecer exactamente las dimensiones actuales de los paños.

unión de los travesaños perdidos, correspondiente a un refuerzo compuesto por el aspa de San Andrés, observando únicamente las marcas de los travesaños del aspa con unos 4 cm de grosor (Fig.112). Al contrario que ocurre con otras obras estudiadas en circunstancias parecidas, hay que señalar que, prolongando los travesaños del aspa sin conocer al menos unos de los lados iniciales de la obra que haga de referencia, no permite establecer con precisión las dimensiones originales de la tabla. Sólo se puede establecer una medida inicial base o cota provisional, tomando como referencia el equilibrio de la composición de la escena, abierta a futuras modificaciones en espera la aparición de nueva información gráfica o documental (Fig.113).



**Fig.111.** Dimensiones de los paños que forman la Tabla Lamentación.

**Fig.112.** Reverso de la Tabla Lamentación (en rojo las huellas del sistema de refuerzo de travesaños).

En lo relativo a la ubicación de la tabla dentro del retablo del que formaba parte, según la escena y la iconografía que presenta, su ubicación más habitual hubiera debido corresponder al banco, con un ciclo cristológico o mariano. No obstante, las características de la obra, su gran formato y morfología de tabla independiente, la sitúan en el cuerpo central del retablo, donde este episodio suele ubicarse en la espina o ático<sup>271</sup> (Fig.114). Se puede observar un ejemplo de este proceder en el pequeño *Retablo de la Virgen de la Leche*, a modo de tríptico portátil, del mismo Nicolás Falcó, datado sobre 1500 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Dentro de la misma localidad de Xàtiva, se puede poner como ejemplo el *Retablo de los Dolores de la Virgen* del Maestro de Borbotó, datado sobre

<sup>271</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «106. Lamentació o Plany sobre el cos de Crist mort», *op. cit.*, p. 358.

1520,<sup>272</sup> también con una *Lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto* en la espina del mismo. Josep Lluís Cebrián y Beatriu Navarro también reflexionan con que la obra podría corresponder a un tríptico, en analogía a otros conservados del mismo autor (*Virgen de la Leche* de la Colección Várez Fisa de Madrid, el de *Santa Ana* del MNAC, y el de la *Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Valencia).<sup>273</sup>

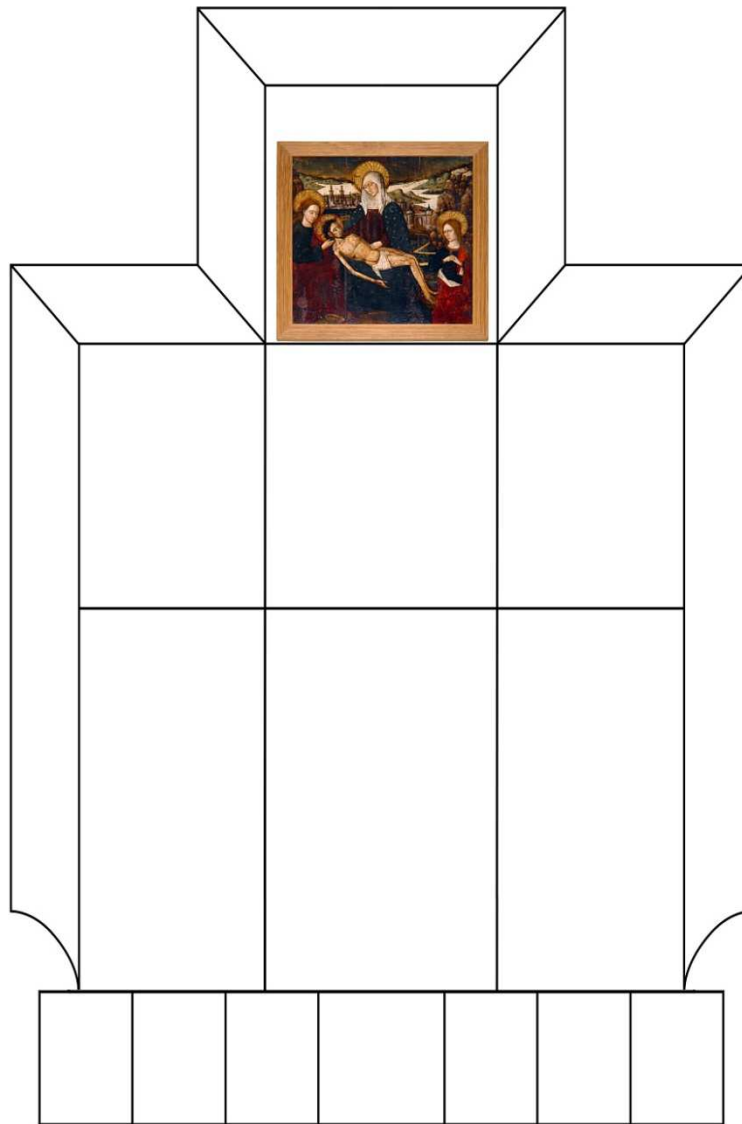


**Fig.113.** Superficie inicial que podría haber tenido de la Tabla Lamentación.

En lo concerniente a la morfología del resto de los elementos que compondrían el retablo (banco, guardapolvo, cuerpo central, mazonería, desarrollo iconográfico, etc.), no se tiene ninguna referencia. Estos elementos estarían abiertos a múltiples variables dependiendo del autor del retablo, así como de los comitentes, por lo que no es posible establecer una estructura base del retablo gótico del que formaba parte la obra, en espera de la aparición de nueva información.

<sup>272</sup>FERRER PUERTO, Josep Antoni, «114. Retaule del Goigs i Dolors de la Mare de Déu», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 390-393.

<sup>273</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «21-. Lamentació», en *Pintura sobre taula en Xàtiva: segles XIV-XVI*[Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2017, p. 171-178,; p. 173-174.



**Fig.114.** *Posible ubicación de la Tabla Lamentación dentro de la estructura general de un retablo gótico.*

### 3.4.3 MODIFICACIONES DE LA TABLA

Las primeras referencias acerca de la obra se encuentran a principios del siglo XX en los estudios de Elías Tormo Monzó<sup>274</sup> y Manuel González Simancas, quienes la contemplaron ubicada en la Ermita del Calvario Alto de Xàtiva. A este templo no se vincula el origen la obra, como resultado del establecimiento de la cronología de la tabla, datada entre 1490 y 1500, anterior a la construcción de la propia ermita, en el siglo XVII.

<sup>274</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «El Calvario de Játiva: tablas y paisaje», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edició Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 51-62.; p. 57.

Los autores que han estudiado esta obra consideran que su origen podría corresponder a algún templo religioso cercano,<sup>275</sup> como la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo (podría haber estado ubicada en alguna de sus primitivas capillas góticas) de la cual es filiar la Ermita del Calvario Alto, pudiendo ser utilizada como trastero, al igual que ocurría con la Ermita de San Félix, de los elementos litúrgicos o devocionales que ya no se utilizaban.

También podría proceder de la desaparecida Ermita gótica de San Onofre Anacoreta, o del desaparecido Convento alcantarino de San Onofre el Viejo, fundado en 1578 según Carlos Sarthou por el padre Francisco Ximenez en tiempo del Patriarca Ribera y construido sobre la precedente ermita a las afueras de la ciudad de Xàtiva.<sup>276</sup>

Por desgracia, no se conoce el recorrido histórico del retablo del que formaba parte la tabla, ni los sucesos que provocaron su desmembramiento y desaparición. Al igual que tampoco se puede determinar el periodo y circunstancias en las que la tabla se independizó del retablo. La separación de la tabla del retablo al que pertenecía, alteró completamente su percepción, quedando descontextualizada como pieza autónoma. Su supervivencia hasta nuestros días estaría determinada por su uso como objeto de devoción o de decoración en el ámbito religioso.

#### 3.4.3.1 Principios del s. XX

Tal como ya se ha comentado, una de las primeras referencias de esta obra se encuentra en el estudio realizado por Elías Tormo, publicado en *Las Provincias* en dos artículos en julio de 1910, sobre la Ermita del Cristo del Calvario de Xàtiva, y en una nueva revisión de la tabla en 1912 para la publicación de la monografía de las obras de la ciudad. Tormo pudo contemplar la tabla de forma ya independiente, pero claveteada encima de la parte central de otro pequeño retablo de estilo renacentista (*Retablo de la Virgen María o de la Concepción o de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva*), ubicado en la primera capilla de los pies del lado del evangelio de la ermita.

“Dícese que unas monjitas que hace pocos años habitaron en el ermitorio pusieron a la venta algunas antiguallas que allí todavía se conservaban, y que también vendieron la tabla central de este retablo [*Retablo de la Concepción de la Virgen María? o Retablo de Gaspar Requena de Xàtiva*], que se tiene idea que era de mérito y precio –lo que no sería exacto si era obra de la propia mano que trabajó el bancal, espina y

---

<sup>275</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «106. Lamentació o Plany sobre el cos de Crist mort», *op. cit.*, p. 358.

<sup>276</sup>*Ibid.*

Para más información sobre el Convento de San Onofre el Viejo y el Nuevo, véase: VENTURA CONEJERO, Agustí, «III. Convents d'època moderna», en *La catedralitat de Xàtiva, l'església xativina dels segles XVI, XVII i XVIII*[Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2012, p. 179-226.; p. 214-223.

polseras. –No la vendieron sin recortarla, dejando la parte alta, dorada, sin pintura, que se conserva intacta. Debía de representar de pie al desconocido titular, al que acompañaban en sendas tablas otros dos Santos, también de pie, á derecha é izquierda, que allí subsisten.... Invisibles.

Invisibles, porque las aludidas monjitas, para ocultar el hueco con la venta, hallaron el recurso de otra tabla antigua, pero no alta, sino apaisada (un poco apaisada), y lo menos bárbaro que se les ocurrió fue sobreponerla, clavándola con crueles clavos, tapando con ella el vacío de la vendida y ocultando también en buena parte las dos grandes tablas subsistentes. Tanto que no se puede hoy saber siquiera cuáles son los Santos representados en éstas, acertándose sólo á ver que la de nuestra derecha es una Santa, y que el de nuestra izquierda un Santo, [...]"<sup>277</sup>

Según se desprende de las notas transcritas del autor (información que recoge al parecer del *vox populi*), la tabla se encontraba pocos años antes de 1910 ya de forma independiente en la ermita. Después de la mutilación del pequeño retablo renacentista para la venta de la escena titular, las *monjitas*, para dar una apariencia más digna al retablo, embutieron encima del hueco la tabla.<sup>278</sup>

Este tipo de procedimiento suele tener como objetivo dar algún tipo de unidad a obras independientes que se encuentran dispersas en el mismo templo, incorporándolas dentro de la estructura de un retablo, ya sea se encuentre fragmentado o completo, para formar una obra conjunta. Estas actuaciones no siguen en realidad ningún criterio concreto, provocando grandes anacronismos entre los distintos elementos utilizados, formando un collage que los descontextualiza, como en el presente caso.

Se desconoce si la obra fue recortada antes de colocarla encima del retablo renacentista, reduciendo su superficie para permitir la visión de las demás escenas del conjunto. Sin embargo, por la forma en que se describe cómo estaba colocada la tabla, ocultando parcialmente las escenas laterales, no parece que este haya sido el caso. La mutilación de la tabla no conseguiría el resultado deseado, por lo que se puede especular con que podría haber sido mutilada en un periodo anterior (al menos por los laterales). Ello no evita que no pudiera haber sido mutilada de nuevo en este periodo por alguno de sus lados (superior e inferior).

---

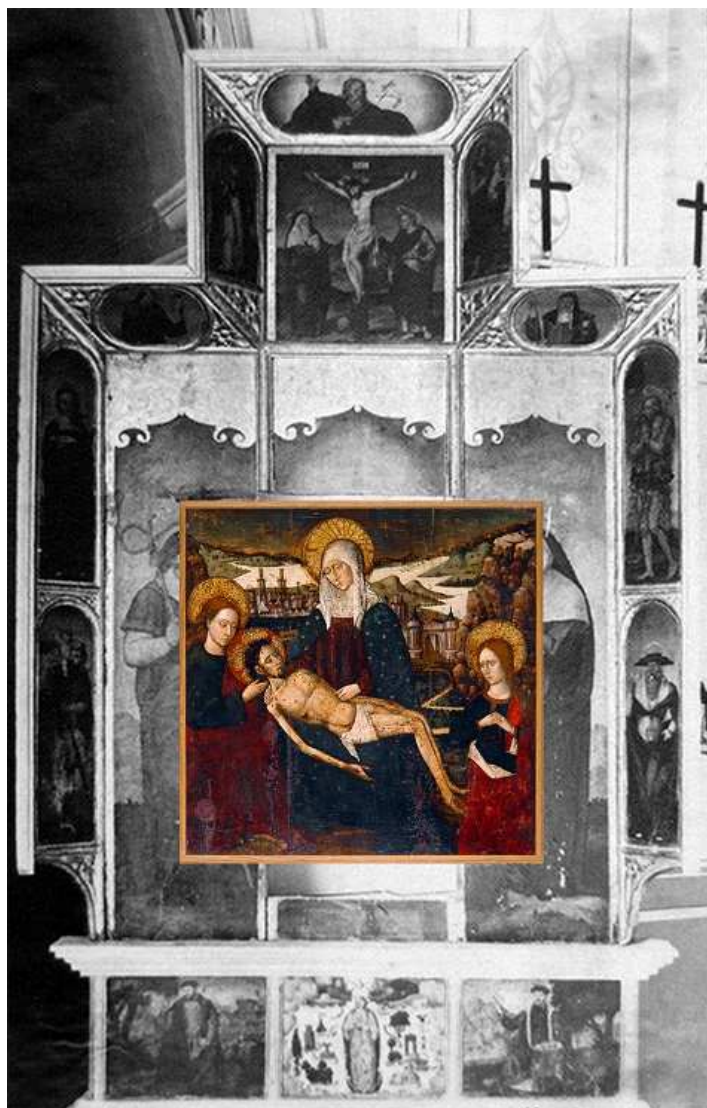
<sup>277</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «El Calvario de Játiva: tablas y paisaje», *op. cit.*, p. 58-59.

<sup>278</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «III. El Calvario», *op. cit.*, p. 36.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Ermita del Cristo del Calvario», *op. cit.*, p. 293. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/302/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/302/mode/2up)>

SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), «Capítulo X. Partido de Játiva», en CARRERAS CANDI, Francisco (dir.); SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), *Geografía del Reino de Valencia*, t 2: *Provincia de Valencia* [Tip. Atlas Geográfico], Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 192?, p. 443-521.; p. 478.

Se trata, por consiguiente, de la primera reutilización documentada de la tabla, que de forma precaria volvía a recuperar una función dentro de la estructura de este retablo *collage*, instaurándose como una especie de tabla titular.



**Fig.115.** *Tabla Lamentación encima del Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva.*

En la figura 115 se presenta una reconstrucción de la presentación de la tabla encima del retablo renacentista. La relación entre ambas obras se ha obtenido a partir de la descripción aportada por los autores que han estudiado las obras, las medidas dadas por Tormo de la figura de San Joaquín (1,13 x 0,41 cm, sin contar el dorado de arriba)<sup>279</sup> y de los desperfectos (huella y marca de la tabla, agujeros de los clavos) observados en la escena de San Joaquín, a través de la fotografía realizada por el fotógrafo D. Enrique Cardona para ilustrar la monografía

<sup>279</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «Notas Varias», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edició Facsimil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 165-175.; p. 175.

de Tormo sobre Xàtiva (conservada en el Fondo Cardona del Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia).

La fotografía de la tabla, realizada por Carlos Sarthou Carreres y publicada en la década de 1920 en el libro *Geografía del Reino de Valencia*,<sup>280</sup> permite hacerse una idea del estado de la pintura en esas fechas (Fig.116).

En el examen de la fotografía se pueden observar claramente los repintes o veladuras correspondientes a intervenciones anteriores, y que ocultan el estampado de estrellas doradas del manto de la Virgen y la práctica totalidad del paisaje del fondo, en el que apenas se percibe la ciudad y el lago. Los repintes se clasificarían en este caso como repintes técnicos, que tienen como objetivo ocultar los daños producidos en la escena.<sup>281</sup>

Siguiendo con el estado de conservación de la obra, también se aprecia el oscureciendo de la pintura, pérdidas de pintura en la zona inferior de la obra y en las uniones de los paños de madera, manchas y goterones, una red de craquelados de envejecimiento y zonas que presentan pérdidas de adherencia de la estructura pictórica.



**Fig.116.** Estado de la Tabla Lamentación hacia la década de 1920.

<sup>280</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), «Capítulo X. Partido de Játiva», *op. cit.*, p. 479.

<sup>281</sup>Para más información sobre los repintes, véase: BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», en *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del pictórico* [Col. Formas plásticas, 19], Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005, p. 73-82.



### 3.4.4 EL RETABLO DE GASPAS REQUENA DEL CALVARIO ALTO DE XÀTIVA

Dentro del estudio de la *tabla Lamentación*, se ha considerado adecuado aportar también un pequeño estudio del retablo renacentista sobre el que estaba claveteada (Fig.120). Es un retablo poco conocido, desaparecido durante la Guerra Civil (1936-1939) y atribuido actualmente a Gaspar Requena (ca. 1530- ca. 1603?) y taller.

El retablo ha recibido diferentes denominaciones, según los autores que lo han estudiado: *Retablo de la Ermita del Calvario Alto de Xàtiva* o *Retablo Juanesco*, haciendo alusión a la única ubicación conocida del retablo y por el corpus pictórico del autor, cuando aún no había sido identificado, y al que se aludía como seguidor de Vicente Juan Macip.<sup>282</sup> La denominación más correcta sería la de la advocación principal a la que estaría dedicado el retablo, la cual se desconoce. Según el estudio de Elías Tormo, por las características iconográficas se cree que pudo estar dedicado a la Virgen María.<sup>283</sup> En esta tesis se ha optado por titular el conjunto como *Retablo de la Virgen María o de la Concepción del Calvario de Xàtiva*. Otra posibilidad es aludir al autor al que actualmente se atribuye la obra, es decir, *Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva*.

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia del *Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva* para una correcta comprensión, previa al estudio del conjunto.

Tabla 6.

<b>FICHA TÉCNICA DEL RETABLO DE GASPAS REQUENA DEL CALVARIO ALTO DE XÀTIVA</b>
<b><u>Organización iconográfica del Retablo de la Virgen María o de la Concepción o de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva</u></b>
<b>Autor:</b> Obrador de la familia Requena, Atribuido a Gaspar Requena “ <i>el joven</i> ” (ca. 1530- ca. 1603?) y taller.

<sup>282</sup>FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Una detallada descripció del Retaule de l’Ermita del Calvari Alt de Xàtiva per Elías Tormo», *Archivo de arte valenciano* [revista anual de investigación científica publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia], 2008, nº 89, p. 45-51. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <<http://www.realacademiasancarlos.com/wp-content/uploads/2016/01/Archivo-de-Arte-Valenciano-LXXXIX-2008.pdf>>

<sup>283</sup>Nota (1) en: TORMO MONZÓ, Elías, «El Calvario de Játiva: tablas y paisaje», *op. cit.*, p. 59.  
TORMO MONZÓ, Elías, «Notas Varias», *op. cit.*, p. 167.

**Datación:** Siglo XVI.

**Técnica:** Pintura; óleo (?) sobre tabla. Dorado: cincelado, burilado.

**Procedencia:** Desconocida.

Primera ubicación conocida en la primera capilla de los pies del lado de la epístola de la Ermita del Calvario Alto de Xàtiva (principios del siglo XX, 1910).

**Localización:** En paradero desconocido, destruida durante la Guerra Civil, quemada.<sup>284</sup>

Escenas del *Retablo de la Concepción de la Virgen María?* o el *Retablo de Gaspar Requena de Xàtiva*: cuerpo central

a) **Tabla 1, escena 1:** Escena desconocida. (Cuerpo central, calle central, tabla titular).

**Medidas de la tabla:**

**Medidas de la escena:**

**Inscripciones:** ?

b) **Tabla 1, escena 2:** El calvario, (Cuerpo central, calle central, tabla del ático).

**Medidas de la escena:**

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz de Cristo, I.N.R.I.

c) **Tabla 1, escena 3:** San Joaquín, padre de la Virgen María, (Cuerpo central, calle del Evangelio).

**Medidas de la escena:** 113 cm x 41 cm aprox., altura de la figura de San Joaquín, sin contar el dorado superior de la escena.<sup>285</sup>

**Inscripciones:** ?

d) **Tabla 1, escena 4:** Santa Ana, madre de la Virgen María, (Cuerpo central, calle de la Epístola).

**Medidas de la escena:**

**Inscripciones:** ?

Escenas conservadas del *Retablo de la Concepción de la Virgen María?* o el *Retablo de Gaspar Requena de Xàtiva*: guardapolvo

e) **Tabla 4, escena 5:** San Cristóbal.

f) **Tabla 4, escena 6:** Santa Lucía.

g) **Tabla 5, escena 7:** San Francisco.

h) **Tabla 6, escena 8:** Santo Obispo? (San Honorato de Arles o con mayor probabilidad San Humberto/San Huberto de Lieja).

i) **Tabla 7, escena 9:** El Padre Eterno.

<sup>284</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», en *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939, p. 18-24.; p. 18.

<sup>285</sup>Medida relativa de la escena que solo contempla la altura de la figura representada, según Elías Tormo Monzó, extraída de: TORMO MONZÓ, Elías, «Notas varias», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 165-176.; p. 175.

- j) **Tabla 8, escena 10:** San Juan Bautista.
- k) **Tabla 9, escena 11:** Santa Clara.
- l) **Tabla 10, escena 12:** San Onofre.
- m) **Tabla 10, escena 13:** San Jerónimo.

Escenas conservadas del Retablo de la Concepción de la Virgen María? o el Retablo de Gaspar Requena de Xàtiva: banco

- n) **Tabla/escena? 14:** San Cosme.
- o) **Tabla/escena? 15:** Asunción, Inmaculada, Purísima?
- p) **Tabla/escena? 16:** San Damián.

#### 3.4.4.1 Descripción del retablo

Las primeras referencias sobre esta obra se encuentran en los estudios de Elías Tormo Monzó, Manuel González Simancas y Carlos Sarthou Carreres, aunque aportando escasa información. Desafortunadamente, el retablo desapareció durante la Guerra Civil, por lo que se tienen muy pocos datos.

Tormo señala, en su monografía de las obras de Xàtiva, que se tomaron dos fotografías del conjunto. Una primera, del retablo completo con la *tabla Lamentación* ya levantada; una segunda, en la que solo se recoge la escena de San Joaquín, en la que especificaba el tamaño de la figura representada (1,13 x 41 cm) pero no el tamaño completo de la escena (por encima de la figura sobresalía el fondo dorado).<sup>286</sup>

En los recientes estudios realizados por Josep Lluís Cebrián Molina y Beatriu Navarro Buenaventura sobre la figura de Gaspar Requena, localizaron en el Fondo Cardona (Enrique Cardona) del Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia dos placas de fotografías de este retablo renacentista.<sup>287</sup> Una de las placas correspondía a la ya mencionada escena de San Joaquín, que tal como exponen los autores es el cliché primario e inédito, en el que se observaba una pequeña parte del contexto de la escena. El contexto estaba parcialmente oculto por un recurso utilizado por el fotógrafo en el que enmarcaba la escena con algún tipo de tiras claras en los flancos ocultando algunos detalles. A pesar de este recurso, en el lado derecho de la placa se percibe el hueco de la mutilación de la escena titular y de los fragmentos superior e inferior conservados de la misma; mientras que en el lado izquierdo aparece parte del guardapolvo con las escenas de San Cristóbal y Santa Lucía, contenidas en

<sup>286</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «Notas Varias», *op. cit.*, p. 175.

<sup>287</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «Noves atribucions al pintor Gaspar Requena», *Revista de la Safor, Anuari del CEIC Alfons el Vell*, 2009, nº 5, p. 67-80.

una sencilla mazonería compartimentada que parece dorada, con la zona superior cerrada por un arco semicircular, en el que se aprovechan los espacios resultantes triangulares para inscribir una flor en relieve de tres pétalos (Fig.117).

La segunda placa fotográfica localizada correspondía a la escena de un *Calvario* inédito, cuyo estilo pictórico se atribuye a Gaspar Requena, y los autores identifican como perteneciente a este retablo renacentista, atañendo a la espina del mismo.<sup>288</sup> Al igual que en el caso anterior, se observaba una pequeña parte del contexto de la escena, también parcialmente oculto por las tiras claras utilizadas por el fotógrafo en los márgenes superior e inferior que esconden el perímetro de la escena. En la zona superior también se observa parte del guardapolvo con una parte de la zona inferior de la escena del Padre Eterno, mientras en la inferior se percibe parte de la zona superior de la escena titular, correspondiente a un fondo dorado con un característico burilado. Como señalan los autores, es un detalle que ayudaría a identificar la escena titular sustraída, si se pudiese recuperar<sup>289</sup> (Fig.118).



**Fig.117.** Escena de San Joaquín del Retablo del Calvario Alto de Xàtiva.

**Fig.118.** Escena de El Calvario del Retablo del Calvario Alto de Xàtiva.

Carlos Sarthou Carreres estudió el retablo después del levantamiento de la *tabla Lamentación*.

---

<sup>288</sup>*ibíd.*, p. 77-79.

<sup>289</sup>*ibíd.*

“[...] Con el fin de cubrir la falta de la tabla central del retablo (de la Virgen, quizás), que las monjas que en el Calvario moraron, la serraron para venderla, fué colocada otra mayor (de 75 centímetros por lado), obra hermosísima de Rodrigo de Osona, representando una sentida Piedad, que con buen acuerdo ha sido bajada de San Pedro (sacristía) y que bien merece los honores de la fotografía.

Pero al clavarla torpemente sobre el antedicho retablo con gruesos clavos, estropearon las tablas laterales del tríptico, que representa a San Joaquín y Santa Ana. En la predela aparece una mala copia de la Purísima Concepción de Joanes, en el centro; y a ambos lados en busto, San Cosme y San Damián. En la espiga, el Calvario, y en las polseras varios santos. El retablo es de pequeñas dimensiones, escaso mérito y de autor desconocido.”<sup>290</sup>

En 2015 se publicó una monografía a modo de catálogo, en la que se reúne la producción identificada de Gaspar Requena: *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515- después de 1585)*.<sup>291</sup> En dicha monografía se ha publicado una fotografía inédita del *Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva* completo, realizada supuestamente por el fotógrafo D. Enrique Cardona (Fig.120).

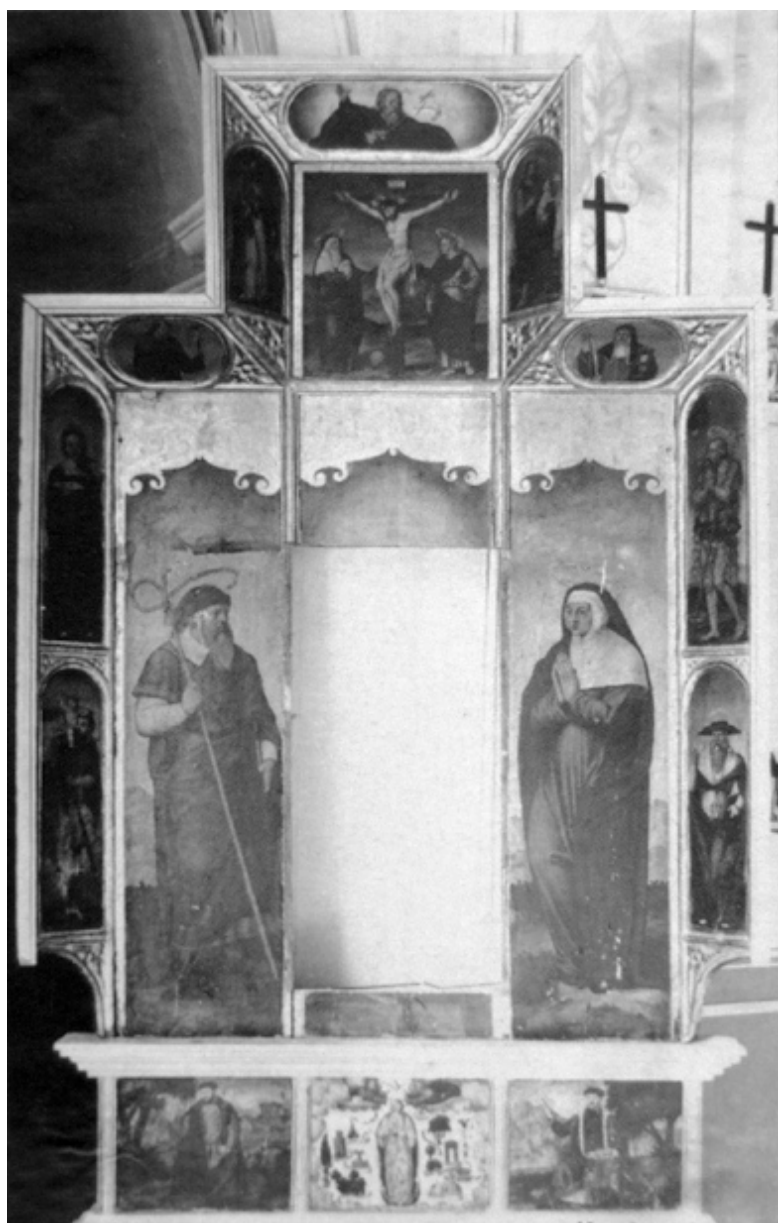


**Fig.119.** Escena central de *La Inmaculada* del banco del Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva.

<sup>290</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «III. El Calvario», *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>291</sup>HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; FERRER ORTS, Albert; LÓPEZ AZORÍN, María José; GÓMEZ LOZANO, Josep-Marí, *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515- después de 1585)* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2015.

Además, durante la investigación para la presente tesis doctoral, se ha localizado también en el Fondo Cardona del Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia, dos clichés fotográficos de detalle de la escena central del banco del retablo, con la Inmaculada: uno con un encintado que oculta parte de los bordes de la escena y otro con la escena completa<sup>292</sup> (Fig.119). Fueron realizados seguramente en 1912 por encargo de Tormo. Se presentaron por primera vez en Emerge 2016, II Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración del Patrimonio.<sup>293</sup>



**Fig.120.** Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva.

<sup>292</sup>Las referencias de los negativos en el archivo son ADPV-Colección-CARDONA--Caj.00023-Núm.-00542, y ADPV-Colección-CARDONA--Caj.00037-Núm.-00875, respectivamente.

<sup>293</sup>Esta información está en proceso de publicación en las Actas del congreso con el artículo titulado *Las tablas conservadas de Gaspar Requena de Xàtiva: posible morfología del primitivo retablo que formaban y otras obras del autor*. Artículo realizado de forma conjunta con José Manuel Barros García, Eva Pérez Marín y Vicente Guerola Blay.

### 3.4.4.2 Procedencia, autoría y datación del retablo renacentista

Al igual que en la *Lamentación*, el origen del retablo podría corresponder a algún templo religioso cercano a la ermita, como la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de la cual es filiar la Ermita del Calvario Alto, la desaparecida Ermita gótica de San Onofre Anacoreta, o el desaparecido Convento alcantarino de San Onofre el Viejo construido sobre la precedente ermita y destruido en la Guerra de Sucesión (1707). Se puede añadir también como posible origen la capilla elevada del desaparecido portal de Cocentaina.<sup>294</sup> Sin embargo, a raíz de la localización de la fotografía del retablo completo, y en estudios más recientes de Josep Lluís Cebrián y Beatriu Navarro, según la iconografía del retablo ubican la procedencia del retablo con mayor probabilidad en el Convento de *San Onofre el Vell*.<sup>295</sup>

En relación a parte de la iconografía que muestra el guardapolvo del retablo, como San Onofre (titular de la antigua ermita sobre la que se construyó el monasterio, y advocación que conservó la comunidad), San Juan Baptista (titular de la provincia franciscana alcantarina de Valencia), San Francisco y Santa Clara (fundadores de los franciscanos), y la Purísima (advocación de gran devoción por la comunidad de franciscanos alcantarinos). Según esta relación los autores datan el retablo entre 1578, cuando se funda el convento, y 1585, año en que se documenta al pintor al que se atribuye el retablo.<sup>296</sup>

Albert Ferrer Orts y Carmen Aguilar Díaz, en su estudio de 2008 sobre este retablo renacentista, a través de la fotografía de la escena de San Joaquín, atribuían el conjunto al taller de los Requena, contemporáneos y seguidores de Juan de Juanes, concretamente a Gaspar Requena "*el joven*".<sup>297</sup>

La identificación del maestro y de algunas de sus obras, ha permitido conocer su corpus pictórico, por lo que los recientes estudios de la pintura valenciana de mediados del siglo XVI han ido aumentando el número de obras que se atribuyen a su producción.<sup>298</sup>

En lo tocante a la datación de la obra, la historiografía está recuperando rápidamente la figura de Gaspar Requena *el Joven*. No obstante, habrá que esperar a futuras revisiones, cuando se haya podido establecer toda la producción conservada del maestro, para poder

---

**294** NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu; CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Noves atribucions al pintor Gaspar Requena», *op. cit.*, p. 73.

**295** CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «Pintura del segle XVI a Xàtiva: Miguel Esteve, Martí Torner, Mestre d'Alzira, Gaspar Requena» en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (coord.), *Pintura i patrimoni històric a Xàtiva: Actes de les VII Jornades d'Art i Història* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2015, p. 155-202.; p. 178.

**296** CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «38-. Retaule de Sant Joaquim i Santa Ana», en *Pintura sobre taula en Xàtiva: segles XIV-XVI* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2017, p. 238-245.; p. 240.

**297** FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Una detallada descripció del Retaule de l'Ermita del Calvari Alt de Xàtiva per Elies Tormo», *op. cit.*, p. 45-47.

**298** FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Més obres de Gaspar Requena El jove i el seu actiu taller a la costera», *Ars Longa* [Cuadernos de Arte, revista de periodicidad anual de investigación publicada por el departamento de Historia de Arte de la Universidad de Valencia], 2008, nº 17, p. 35-37. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-10], en: <<http://www.uv.es/dep230/revista/PDF470.pdf>>

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «Noves atribucions al pintor Gaspar Requena», *op. cit.*, p. 77-79.

FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Noves pintures atribuïbles a Gaspar Requena el Jove (ca. 1530-ca.1603) i el seu taller», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura Separata* [revista de publicación trimestral de humanidades: estudios regionales y locales], 2009, nº 85, p. 423-431.

realizar una valoración adecuada de la evolución de su estilo pictórico, concretando etapas y su datación concreta.

Las características del retablo permiten establecer una datación, aunque sea de forma muy general, a mediados del siglo XVI, más concretamente alrededor de la década de 1550-1560, cuando se establece por el momento el grueso de la producción de este pintor. Este es también el periodo en el que se sabe que el pintor residía en Xàtiva (1559-1565), según recientes aportaciones de González Baldoví.<sup>299</sup> Las aportaciones de Mercedes Gómez-Ferrer sobre la resolución de un litigio de 1565 concerniente al *Retablo Mayor* de la Iglesia del Corpus Christi de Luchente, que el pintor estaba realizando sobre 1559, permiten saber que el pintor era habitador de Valencia pero residía en Xàtiva.<sup>300</sup> Finalmente se recuerdan las aportaciones de Josep Lluís y Beatriu Navarro que ubican el retablo procedente del *Convento de San Onofre el Vell*, y lo datan entre la fundación de este (1578) y 1585 aproximadamente.<sup>301</sup>

#### 3.4.4.3 Modificaciones del retablo y de la tabla

La primera modificación que se conoce corresponde al traslado del retablo desde su templo de origen, hasta terminar finalmente en la primera capilla de los pies del lado de la epístola de la Ermita del Calvario Alto. Este traslado de la obra alteró indiscutiblemente su percepción, perdiendo su funcionalidad primaria que no se conoce, ya fuera una obra de devoción de una familia particular ubicada en una capilla de patronato, un encargo de una comunidad religiosa, etc. No obstante, la obra mantendría su inherente función devocional, lo que habría supuesto su supervivencia hasta principios del siglo XX.

La siguiente modificación correspondería a la mutilación en forma de ventana para la sustracción de la escena titular. Esta mutilación supuso la posterior colocación de la *tabla Lamentación* encima del cuerpo central del retablo, ocultando el hueco y, de forma parcial, las escenas laterales. Esta modificación provocó que la tabla fuese claveteada con gruesos clavos encima del neto del retablo renacentista, deteriorando las escenas laterales.<sup>302</sup> Esto se percibe en la fotografía de la escena de San Joaquín, observando los agujeros producidos por los clavos, en la zona superior y en la cabeza del santo, al igual que lagunas y rayados de pintura en el rostro y cuerpo de la figura (Fig.117).

---

<sup>299</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Capítulo XXII. Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Libro de estudios*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 537-571.; p. 545.

<sup>300</sup>HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «A propósito de las tablas Juanescas de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obras de Gaspar Requena, el Joven», *Archivo de arte valenciano* [revista anual de investigación científica publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia], 2009, nº 90, p. 55-62.; p. 58. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-11], en: <<http://www.realacademiasancarlos.com/wp-content/uploads/2016/01/Archivo-de-Arte-Valenciano-XC-2009.pdf>>

<sup>301</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «Pintura del segle XVI a Xàtiva: Miguel Esteve, Martí Torner, Mestre d'Alzira, Gaspar Requena», *op. cit.*, p. 178.

<sup>302</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «III. El Calvario», *op. cit.*, p. 37.



### 3.4.4.3.1 Desclavado y traslado (1912-1936)

En 1912 por empeño de Francisco de Laiglesia Auset (Madrid, 1850 - 1922), de la Real Academia de la Historia de Madrid se recopilaron los artículos de las obras de Xàtiva de *Las Provincias* escritos por Tormo, en un volumen monográfico (Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos, 1912).<sup>303</sup> En la corrección y preparación del libro se decidió incluir reproducciones fotográficas de algunas de las obras estudiadas, encargándose de su realización (entre julio y agosto de 1912) el fotógrafo Enrique Cardona, quien decidió levantar la *tabla Lamentación* del retablo renacentista para poder fotografiarla.<sup>304</sup>

No obstante, tras la realización de las fotografías, la tabla no volvió a colocarse encima del retablo, quedando a partir de este momento el retablo sin escena titular, con el hueco a la vista, y la tabla suelta en la propia ermita. De esta forma es como contempló Manuel González Simancas ambas obras cuando realizó el estudio del patrimonio de la localidad. Este detalla que estaba enmarcada en un marco moderno,<sup>305</sup> correspondiendo quizá al marco contenía la tabla cuando la obra pasó al Museo de la Catedral de Valencia (Fig. 246).

En el mismo año de 1912, como informó Tormo en su monografía sobre Xàtiva, se decide trasladar desde la ermita, una escultura gótica de un Cristo Crucificado (desaparecido durante la Guerra Civil), junto a la *Lamentación*, a la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. En esta iglesia se colocó la tabla, colgada en la sacristía y fuera de la vista de los fieles como consecuencia quizá del mal estado de conservación.<sup>306</sup>

### 3.4.4.3.2 1936-1939: la Guerra Civil

Durante el conflicto bélico, la Ermita del Calvario Alto fue asaltada la madrugada del miércoles 29 de julio de 1936 con un episodio de destrucción e incendio de las imágenes del interior de la ermita.<sup>307</sup> Según indica Sarthou, el *Retablo de Gaspar Requena* fue quemado durante la Guerra Civil.<sup>308</sup> No obstante, ante la prudencia que exigen las investigaciones realizadas en este periodo, y al haber aparecido muchas obras que se daban por destruidas, se

---

**303**TORMO MONZÓ, Elías, «Á modo de epílogo: que quizá debiera ser prólogo», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 143-164.; p. 144-148.

**304**Nota (1) en: TORMO MONZÓ, Elías, «El Calvario de Játiva: tablas y paisaje», *op. cit.*, p. 59.

**305**González Simancas, Manuel, «Ermita del Cristo del Calvario», *op. cit.*, p. 294. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-11], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/302/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/302/mode/2up)>

**306**TORMO MONZÓ, Elías, «Notas Varias», *op. cit.*, p. 166-167.

SARTHOU CARRERES, Carlos, «III. El Calvario», *op. cit.*, p. 36.

Nota en: GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Ermita del Cristo del Calvario», *op. cit.*, p. 296. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-11], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/306/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/306/mode/2up)>

**307**RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capítol 8: 8. El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», en *República i Guerra civil a Xàtiva (1931-1939)*, t. 2: *Volum II* [Col. Gramalla], Alzira, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1991, p. 241-330.;p. 300-301.

**308**SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», en *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939, p. 14-24.; p. 18.

ha considerado adecuado referenciar el retablo como desaparecido, con la esperanza de que se conserve ya sea completo o parcialmente, y sea finalmente localizado.

Según informa Carlos Sarthou, la *Lamentación*, que se encontraba en la sacristía del templo de San Pedro (que también fue asaltado en julio de 1936), fue salvada por el cura de la parroquia, si bien, no aporta más detalles.<sup>309</sup> Aunque no se conoce con seguridad el proceder de la tabla durante este periodo, lo más probable es que estuviera almacenada, ya fuera en las dependencias del museo, o colgada entre los retablos trasladados a la Ermita de San Félix, convertida en museo en ese momento.

Finalizada la guerra, parece ser que la tabla se devolvió al templo de San Pedro, donde pudo colgarse de nuevo en la sacristía.

#### **3.4.4.3.3 Traslado de la tabla (1950-1960?)**

La *Lamentación* fue trasladada a Valencia, donde pasó a formar parte de los fondos de la Catedral de Valencia, quizá dentro del recién creado Museo Catedralicio (1954-1966). No obstante, en la institución no se tiene información del momento en que entró la obra, y las circunstancias de su ingreso, así como de su gestión posterior. Mariano González Baldoví establece el traslado de la tabla a Valencia hacia la década de los 50.<sup>310</sup>

*“La Lamentació de Xàtiva fou donada per la parròquia de Sant Pere a l’arquebisbat de València durant la llarga postguerra del segle XX, possiblement als anys 50. El motiu fou la recaptació d’obres d’art amb l’objecte d’instaurar un museu catedralici a València, ja que el museu diocesà del palau arquebisbal s’havia destruït durant la guerra. Algunes obres d’aquell museu que la bibliografia considerava destruïdes en 1936 han aparegut durant els anys al comerç i col·leccions privades.”<sup>311</sup>*

Del mismo modo, según Jaime Sancho (presidente de la comisión diocesana de patrimonio histórico-artístico del Arzobispado de Valencia), cree recordar que la obra quedó en depósito y como garantía en la Catedral como resultado de una operación de préstamo de dinero que supuestamente hizo la entidad a la parroquia, quien pasado el tiempo acordado no devolvió el préstamo, pasándose finalmente la propiedad de obra a la Catedral.

---

<sup>309</sup>*Ibid.*

<sup>310</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «El arte en la ciudad a través de la historia», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 13-38,; p. 23.

<sup>311</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «21-. Lamentació», *op. cit.*,; p. 172.

La incorporación de la tabla al museo alteró consecuentemente su percepción, pasando de ser un objeto con connotación litúrgica y de devoción a ser valorado únicamente como un objeto histórico-artístico. Al no constituir un factor de alteración relevante de la obra, no se ha considerado oportuno realizar una mención exhaustiva del recorrido de la obra y su forma de exposición dentro del museo de la Catedral.

### 3.5. TABLA SANTA MARÍA MAGDALENA



**Fig.121.** *Tabla Santa María Magdalena.*

La pieza objeto de este estudio se encuentra expuesta en un muro lateral de la antigua *Capilla de San Bult*, dedicada en la actualidad como *Capilla en honor del Papa Calixto III*, en el 550 aniversario de su muerte (1458-2008), ubicada en la girola-museo de la *Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva (Seu Nova de Xàtiva)*. Se trata de una gran pintura al temple sobre tabla, aunque mutilada, en la que se representa la advocación de Santa María Magdalena, datada, sobre la segunda mitad del siglo XV y atribuida al pintor Reixach<sup>312</sup> (1431-1486).<sup>313</sup>

<sup>312</sup>Actualmente hay una discusión sobre el nombre del maestro pintor. Se baraja la posibilidad de que el artista tuviera un nombre compuesto: Joan Pere Reixach o Pere Joan Reixach. En este trabajo se ha optado por usar solamente el apellido. Del

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia de la *Tabla Santa María Magdalena* para una correcta comprensión, previa a su estudio.

Tabla 7.

<b>FICHA TÉCNICA DELA TABLA SANTA MARÍA MAGDALENA</b>
<p><b>Autor:</b> Atribuida a Joan Reixach (c. 1411-1486/1492).</p> <p><b>Datación:</b> Segunda mitad del siglo XV, posterior a 1468?</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple sobre tabla. Dorado bruñido y decorado con estofado, burilado y cincelado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p style="padding-left: 40px;">Primera ubicación conocida, primera capilla lateral del lado de la Epístola, desde los pies, en la Ermita de San Félix de Xàtiva (principios del siglo XX, 1912).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, conocida popularmente como <i>La Seu</i>.</p> <p><b>Exposiciones:</b> El siglo XV Valenciano, Madrid, Palacio de exposiciones del Retiro, Octubre-Diciembre de 1973, núm. 46.</p> <p style="padding-left: 40px;">El siglo XV Valenciano, Valencia, Museo de Bellas Artes, San Pio V, Mayo-Junio de 1973, núm. 51.</p> <p style="padding-left: 40px;">La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 98.</p> <p><u>Tabla conservadas de un primitivo retablo:</u></p> <p>a) <b>Tabla 1:</b> <i>Santa María Magdalena</i>.</p> <p><b>Medidas de la tabla:</b> 189,5 x 120 cm. aprox.</p> <p><b>Inscripciones:</b></p> <p>[Quae dum plorat et Mens] orat facto clamat qu[od] cor amat [ies]um [super omnia].</p> <p>O maria magdalena audi vota laude plena ap[ud] chistum chorum istum clementer concilia].</p>

mismo modo el apellido del pintor también aparece escrito de varias formas: Reixach, Reixac, Rexach. En esta investigación se ha optado por utilizar la forma más común en la que aparece en las publicaciones *Reixach*.

Para más información sobre este tema, véase: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «18. Joan Reixac o Pere Joan Reixac (c. 1411-1486/1492): Santa Ana, la Mare de Déu i el Nen, Xàtiva, 1452», en RUIZ i QUESA, Francesc (dir.), *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època* [Catàleg de exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26 de febrer-11 de maig de 2003, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 de juny-31 d'agost de 2003], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (ed.); Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao (ed.), 2003, p. 214-219.

**313** Las numerosas incógnitas que suscita la obra objeto de estudio, impiden comprender vías para localizar cualquier documento sobre la misma, al igual que el contrato notarial del primitivo retablo del que formaría parte, si se ha conservado.

[Hæc Ma]ria fuit illa qui/æ ungüe[nto pretioso unxit pedes domini]  
A[...] Maria qu[a] piase badis lacrima[...] terram [...] marun[...]

### 3.5.1 DESCRIPCIÓN

La obra corresponde a una gran tabla mutilada, conformada por cuatro paños, con una única escena pictórica ejecutada al temple sobre fondo dorado. La pieza, atribuida al maestro pintor Reixach (1431-1486), es una obra de calidad ligeramente inferior a otras obras del artista, si la comparamos con el *Retablo de Santa Ana de la Seu Vella* de Xàtiva.<sup>314</sup> Se trata de una interesante obra que pertenecía a un retablo gótico, del que se ignora completamente su diseño y procedencia específica y del que solo se conoce esta pieza.

La obra es conocida generalmente como la *Santa María Magdalena*, por la advocación representada en ella. Sin embargo, al estar representada la santa rodeada de ángeles, diversos autores han identificado en la pintura un pasaje de la vida de la Magdalena, concretamente *la translación o la ascunción de la santa al cielo*.<sup>315</sup>

Del mismo modo, en el estudio de la obra de Josep Lluís Cebrián y Molina, parece identificar en la tabla el momento de la translación de la santa.<sup>316</sup> No obstante, hay que señalar que la santa está representada sobre un suelo de elaboradas baldosas en lugar de estar sobre un suelo de tierra, como sería lo más representativo del episodio del desierto (como ocurre en una escena parecida del retablo gótico de Santa María Magdalena de la Iglesia de San Lorenzo de Tarragona, en la que la santa, rodeada de ángeles, se sitúa en un paisaje desértico).

La identificación de la composición con un pasaje específico de la vida de la Magdalena alteraría el título presente de la tabla por *La translación de Santa María Magdalena* o *La Ascunción de Santa María Magdalena*. Sin embargo, al no haber llegado el estudio histórico de la obra a una resolución determinante, en la presente investigación se ha decidido referirse a la tabla con el apelativo general de *Santa María Magdalena*.

El autor representa a Santa María Magdalena de pie, descalza, de forma frontal, con la cabeza ladeada, pero mirando directamente al espectador; con una larga cabellera pelirroja ceñida al perfil del cuello, escondiéndose los cabellos por debajo del manto que la cubre. Esta

<sup>314</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «San Feliu», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 63-90;: p. 67.

<sup>315</sup>VENTURA CONEJERO, Agustí, «Contactes Religió-Llegenda-Art-Literatura», en *L'església de Sant Feliu de Xàtiva*, Sueca, Agustí Ventura Conejero (ed.), 1979, p. 60-64;: p. 62,64.

<sup>316</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L'església», en CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, *Montserrat: la ruta del Cister a Xàtiva* [Premi Carles Sarthou, Ciutat de Xàtiva 2002], Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 2003, p. 79-100;: p. 82.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «98. Translación de Santa Magdalena», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catalogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 328-329;: p. 328.

forma de representar los cabellos ceñidos al cuello, corresponde a una de las características de los tipos iconográficos más comunes que utiliza el autor para representar a sus santas:<sup>317</sup> las mujeres de buena reputación llevaban siempre el pelo recogido o cubierto.<sup>318</sup> Va vestida con una túnica interior con mangas, realizada con su propia cabellera entrelazada, ocultando completamente su cuerpo. Esta inusual túnica, junto con el hecho de que está representada descalza, corresponde al tipo iconográfico de la Magdalena arrepentida o al pasaje de penitencia.<sup>319</sup> La santa también se cubre con un rico manto rojizo o carmesí, con el forro interior verde, bordeado con un ornamental ribete dorado de formas vegetales, sujetos sobre el pecho con un broche trilobular con perlas engarzadas.<sup>320</sup>

La Magdalena sostiene en su mano izquierda un ornamental y dorado bote de perfumes, como símbolo de su amor por Jesucristo.<sup>321</sup> Este objeto es el atributo iconográfico personal y más representativo que identifica a la santa, el cual, junto con su larga cabellera, hace alusión al episodio de la comida en casa de Simón el leproso (o el fariseo).<sup>322</sup>

Mientras, con su mano derecha sostiene la corona de espinas de Cristo, como símbolo y testimonio de su presencia en la crucifixión y en la resurrección.<sup>323</sup> Para coger la corona de espinas utiliza un largo lienzo litúrgico blanco como intermediario. Este lienzo es, según la tradición medieval, el sudario que sirvió para embalsamar el cuerpo de Cristo.<sup>324</sup>

La santa está de pie sobre un pavimento de baldosas, recortándose su silueta sobre un fondo dorado. Se muestra rodeada de ángeles, representados como mensajeros, que sostienen filacterias con citas de letras góticas.<sup>325</sup>

En lo pertinente al estilo pictórico de la pieza, como expone Josep Lluís Cebrián y Molina, la obra sigue los modelos y detalles ornamentales claramente “*reixarquians*”, facciones,

---

**317***Ibid.*

**318**Nota 145 en: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L'església», *op. cit.*, p. 82-83.

**319**“[...] *Porta els cabells llargs i solts, amb els quals havia exugat els peus de Jesús, i que en la cova on feia penitència li van créixer, per ocultar la seua nuesa: “E consumptes les humils pobres vestidures, aquells cabells que havia exugats los sagrats peus, en tan gran longitud creixent aumentaren, que pogueren, fins en terra, de la gloriosa Santa cobrir la persona”* [Fragmento de la obra de Roís de] (Corella, cap. XXVIII.)” En: VENTURA CONEJERO, Agustí, «Contactes Religió-Llegenda-Art-Literatura», *op. cit.*, p. 62. RÉAU, Louis, «Magdalena, (22 de julio)», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía de los santos* [Parte de obra completa: T.2, vol.4]: *De la G a la O* [Col. Cultura artística, 7], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 293-306.; p. 297.

**320**“[...] *La Magdalena porta un mantell de color “vermell fosc o carmesí”: “E per ço la Església santa, ab mantell de ardent carmesí la representa, senyalant la excel·lent inflamada amor que ella, devotíssima, en aquest món portava a la font de pietat, Jhesús, hon ella havia les seues culpes llavades”* [Fragmento de la obra de Roís de] (Corella, cap. VII.)” En: VENTURA CONEJERO, Agustí, «Contactes Religió-Llegenda-Art-Literatura», *op. cit.*, p. 62.

**321**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «98. Translación de Santa Magdalena», *op. cit.*, p. 329.

**322**RÉAU, Louis, «Magdalena, (22 de julio)», *op. cit.*, p. 297-299.

DE LA VORÁGINE, Santiago, «Capítulo XCVI. Santa María Magdalena», ENDE LA VORÁGINE, Santiago, MACÍAS, José Manuel (tr.), *La leyenda dorada t. 1: 1*, Madrid, Alianza Forma S.A. 1982, p. 382-392.; p. 384.

**323**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «98. Translación de Santa Magdalena», *op. cit.*, p. 329.

**324**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L'església», *op. cit.*, p. 83.

**325**RÉAU, Louis, «Los ángeles», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía de la Biblia* [Parte de obra completa: T.1, vol.1]: *Antiguo Testamento* [Col. Cultura artística, 4], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 53-78.

En lo referente a la interpretación de las filacterias que sostienen los ángeles, véase: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «98. Translación de Santa Magdalena», *op. cit.*, p. 329.

“[...] / Inferior dreta: Felix maria pia [ ] lacrima [ ] terram [ ] marum.” Nota 147 en: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L'església», *op. cit.*, p. 84.

peinados de tirabuzones y vestiduras de ascendencia flamenca.<sup>326</sup> Del mismo modo, como también afirma Rosario Llamas Pacheco, la obra se puede incluir en el estilo hispanoflamenco.<sup>327</sup>

### 3.5.2 AUTORÍA Y DATACIÓN

La problemática de la atribución de *Santa María Magdalena* a un pintor radica en la continua discusión que la historiografía ha mantenido sobre las personalidades de los pintores Jaume Baço (Jacomart) (Valencia, c. 1411-1461) y Reixach (c. 1411-1486/1492). La confusión surge a partir de la contratación de un par de retablos empezados por Jacomart, quien no pudo concluirlos, haciéndose cargo de la terminación Reixach, con un nuevo contrato. La problemática surge ante la imposibilidad de distinguir la personalidad de cada artista, ya que ambos pintores presentan un código pictórico muy similar. El grueso de la confusión radica en la anticipada monografía sobre Jacomart, escrita en 1913 por Elías Tormo, en la que relacionaba y agrupaba, en torno al *Retablo de San Lorenzo y San Pedro Mártir de Catí* todas las obras conocidas por el autor con el mismo estilo pictórico sin una documentación conocida que certificara su autoría. No obstante, documentación aparecida después ha certificado que Reixach era el autor de la mayoría de las obras de ese estilo tan definido que la historiografía le atribuía a Jacomart. Esto puso en duda todas las obras atribuidas a Jacomart, sin documentación fehaciente, convirtiéndose en una personalidad historiográficamente frágil y relegándole a un segundo término, por falta de obra conservada documentada realizada exclusivamente por él.<sup>328</sup>

A inicios del siglo XX, se inicia la discusión sobre la autoría de *Santa María Magdalena*. Elías Tormo relaciona el estilo de la obra con Jacomart. Este autor también señalaba en su estudio la posible vinculación de la obra con Reixach, al considerarlo como un posible discípulo de Jacomart.<sup>329</sup> Del mismo modo, Carlos Sarthou inicialmente también atribuía la obra a Jacomart. No obstante, a lo largo de sus publicaciones modifica la autoría, pasando a considerarla una obra de Reixach.<sup>330</sup>

---

**326**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «98. Translación de Santa Magdalena», *op. cit.*, p. 328-329.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L'església», *op. cit.*, p. 84-87.

**327**LLAMAS PACHECO, Rosario, «Capítulo 3. Aspectos técnicos e información gráfica de las obras estudiadas», en *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 (Grado de Doctorado en Bellas Artes), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2001, p. 111-192.; p. 140.

**328**BENITO DOMÉNECH, Fernando, «La pintura hispanoflamenca a València», en RUIZ i QUESA, Francesc (dir.), *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època* [Catàleg de exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26 de febrer-11 de maig de 2003, Museu de Belles Arts de Bilbao, 9 de juny-31 d'agost de 2003], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (ed.); Bilbao, Museu de Belles Arts de Bilbao (ed.), 2003, p.29-40.; p. 31-34.

**329**TORMO MONZÓ, Elías, «San Felú», en *op. cit.*, p. 67-68.

**330**SARTHOU CARRERES, Carlos, «Las Ermitas», en *Los tesoros artísticos de Játiva*, 2.ª ed. [1.ª ed. en 1922], Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1979, p. 26-34.; p. 30.

SARTHOU CARRERES, Carlos, «Il.- San Felix», en *Las piedras seculares de Játiva y heráldica Setabense* [1922]; *Los monumentos nacionales de Játiva* [1951], 2.ª ed., Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1981, p. 36-41.; p. 40.



El Museo de Bellas Artes de Valencia organizó en 1973 la exposición *El siglo XV valenciano*, celebrada en el propio museo y también en el Palacio de exposiciones del Retiro de Madrid. En la exposición de Valencia, la obra (con el núm. 51 en el catálogo) se atribuyó al pintor Joan Reixach, mientras que, en la exposición celebrada en Madrid, la obra (con el núm. 46 en el catálogo) se atribuyó, sin estar claras las causas, al Maestro de San Lucas (nombre de laboratorio que surge del pintor anónimo del *Retablo de San Lucas* del siglo XV, que actualmente se halla ubicado en el Museo Catedralicio de Segorbe).<sup>331</sup>

En definitiva, como se ha expuesto, la documentación aparecida ha certificado que Reixach era el autor de la mayoría de las obras que la historiografía le atribuía a Jacomart. De entre la documentación que ha propiciado este cambio de atribuciones se destaca la aparición de las anotaciones de los dos primeros pagos, a Pere Reixach y Joan Reixach en orden, de la ejecución del *Retablo de Santa Ana* de la *Seu Vella* de Xàtiva. Se trata de un retablo encargado por el cardenal Alfonso de Borja, considerado una de las obras más importantes de la historia de la pintura valenciana del siglo XV. Todo ello fue dado a conocer por Mariano González Baldoví en 1995 y 2003 respectivamente.<sup>332</sup> En consecuencia la nueva documentación terminó desbancando la figura de Jacomart en favor de Reixach, lo que propició que la atribución de la tabla *Santa María Magdalena* finalmente se afianzara con seguridad en la figura de Reixach.

La datación de la tabla también ha planteado una problemática, al no haberse localizado ningún documento que permita establecer la fecha de su ejecución. De forma general, se ha datado sobre la segunda mitad del siglo XV. Sin embargo, algunos autores que han estudiado la pieza han señalado fechas más concretas. Agustí Ventura estableció la datación a partir de un contrato de Reixach para las monjas magdalenas de la ciudad de Valencia, de la misma orden que las monjas de Montserrat de Xàtiva. Esta información consta en un protocolo fechado el 6 de abril de 1446, lo que permite a Ventura apuntar la posibilidad de que la obra de Xàtiva también se realizara en esas fechas.<sup>333</sup>

---

**331**SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, «Pintura», en SANCHIS GUARNER, Manuel; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María; SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *El siglo XV valenciano* [Catálogos de exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, /05/1973 - /06/1973], Valencia, Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, D. L., 1973, p. 30-54.; p. 45.

SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, «Pintura», en SANCHIS GUARNER, Manuel; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María; SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *El siglo XV valenciano*[Catálogos de exposición, Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, /10/1973 - /12/1973], Madrid, Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, D. L., 1973, p. 41-69.; p. 59.

**332**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Les empremtes del mecenatge dels Borja a Xàtiva», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 1: *Catàleg de l'exposició* [Catálogo de Exposición, Xàtiva, Museo de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 239-254.; p. 246.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «18. Joan Reixac o Pere Joan Reixac (c. 1411-1486/1492): Santa Ana, la Mare de Déu i el Nen, Xàtiva, 1452», *op. cit.*, p. 218-219.

**333**VENTURA CONEJERO, Agustí, «Les taules de Montserrat», en *L'església de Sant Feliu de Xàtiva*, Sueca, Agustí Ventura Conejero (ed.), 1979, p. 55-58.; p. 56-58.

Por otra parte, Ximo Company data la obra sobre 1468 por analogía con la tabla de Santa Úrsula del retablo de Cubells, del mismo autor.<sup>334</sup> Así mismo, Josep Lluís Cebrián Molina apunta a otra posibilidad, basándose en las similitudes de los detalles y diseños de algunos objetos y ornamentaciones de la tabla de Xàtiva que se identifican en otras obras documentadas y atribuidas al mismo autor. Considera la obra de Xàtiva, posiblemente unos años posteriores a la realización del retablo Cubells, sobre los primeros años 70 del siglo XV. El mismo autor la relaciona con la última etapa de la evolución pictórica del pintor Reixach, más mecánica, caracterizada por unos rasgos distintivos en el aumento del volumen corporal de los personajes, dotándolos de mayor presencia.<sup>335</sup>

### 3.5.3 ESTUDIO DE LA OBRA

Una observación superficial de la pieza, con la figura de la santa en el centro de la pintura y los ángeles colocados a los laterales de forma equidistante, dan como resultado una composición equilibrada que puede dar la apariencia de estar completa. No obstante, un estudio visual en más profundidad revela que fue mutilada por los cuatro lados. Ello se hace evidente en el texto escrito en las filacterias que sostienen los ángeles, el cual queda bruscamente cortado por los bordes actuales de la tabla (Fig.121). Del mismo modo, en los márgenes de la escena, aparecen dispersos y sin contexto tres pequeños fragmentos cortados de decoración burilada, cincelada y estofada (Figs.122-125).

En lo concerniente a estos fragmentos de decoración burilada, si se compara la obra de estudio con otras tablas conservadas en Xàtiva atribuidas al mismo pintor, se puede observar un recurso generalizado en la utilización de la decoración en los fondos dorados, por medio de una cenefa o banda con elementos vegetal en forma de "L" invertida flanqueando la escena, con unas dimensiones variables de hasta 9 cm aproximadamente en algunas de ellas, dependiendo de los elementos empleados en su composición. Este tipo de decoración, a modo de bandas, coincide con los tres fragmentos de decoración burilada que se encuentran en la tabla de la Magdalena.

Para conocer la morfología de la tabla se realizó un estudio por su reverso. Se trata de una pieza de grandes dimensiones, constituida por varios paños unidos entre sí, de hasta 33 cm de anchura y con un grosor de 1,9 cm, lo que supone un considerable peso (Fig.126). Este peso hacía necesario, para mantener estable la estructura, un refuerzo en la parte posterior, realizado con travesaños.

---

**334**COMPANY, Ximo, «I. El nucli valencià», en COMPANY, Ximo, *La pintura hispanoflamenca* [Col. Descubrim el País Valencià], Valencia, Institució Alfons el Magnànim [Institució Valenciana d'Estudis i Investigació], 1990, p. 11-74.; p. 39.

**335**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «98. Translació de Santa Magdalena», *op. cit.*, p. 328.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L'església», *op. cit.*, p. 81-87.

Para poder establecer la superficie inicial de la obra se ha realizado un estudio del soporte, a fin de observar la disposición original de los travesaños, que se habían perdido completamente. La tabla presenta en la actualidad únicamente tres nuevos travesaños horizontales, colocados durante la última restauración de la obra realizada en 2006-7 por la Fundación *La Luz de las Imágenes*. Gracias a la observación de las marcas de los travesaños perdidos se ha podido comprobar que se trata de un refuerzo atípico compuesto por dos aspas que abarcaban aproximadamente la mitad de la superficie actual de la tabla cada una, complementada por tres travesaños horizontales (Fig.127).<sup>336</sup>



**Fig.122.** Situación de los 3 fragmentos de la decoración burilada, cincelada y estofada, del fondo dorado de la Tabla Santa María Magdalena (se destaca en rojo).

**Fig.123.** Detalle del fragmento de decoración burilada del fondo del lado izquierdo de la Tabla Santa María Magdalena.

<sup>336A</sup> pesar de las grandes dimensiones de la tabla objeto de estudio, se insiste en que la utilización de dos aspas en la constitución del refuerzo de travesaños del soporte no suele ser común. Se debería realizar un estudio de la producción del autor, centrándose en tablas de grandes dimensiones con el propósito de determinar la utilización de este recurso en otras piezas. Como por ejemplo en las tablas de la *Santa Cena* (222x204 cm) y *Santa María de los Ángeles o de la Porciúncula*, que componen el controvertido retablo de Reixach, datado a mediados del siglo XV (1431-1486), conservado en el Museo Catedralicio de Segorbe (Castellón).



**Fig.124.** Detalle del fragmento de decoración burilada del fondo de la Tabla Santa María Magdalena, esquina superior izquierda.

**Fig.125.** Detalle del fragmento de decoración burilada del fondo de la Tabla Santa María Magdalena, esquina superior derecha.



**Fig.126.** Dimensiones de los paños que componen la Tabla Santa María Magdalena.

**Fig.127.** Marcas del sistema de refuerzo primitivo en el reverso del soporte de la Tabla Santa María Magdalena (destacadas en rojo).

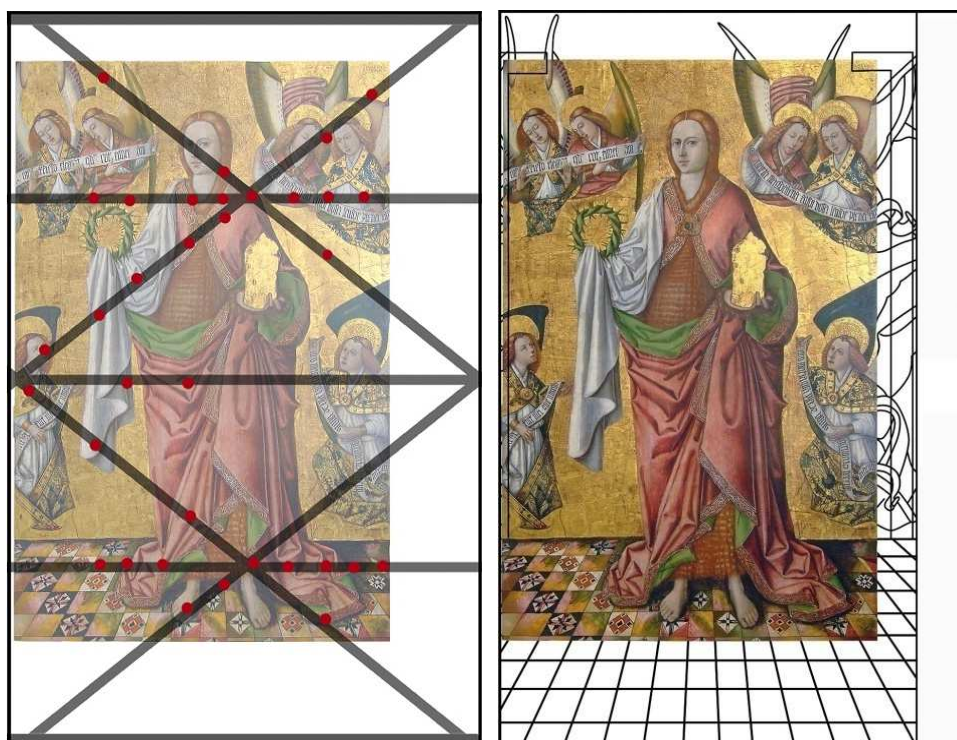
Se prolongaron los travesaños de las dos aspas hasta su cruce, para establecer así las dimensiones iniciales de la tabla. Sin embargo, el cruce de las aspas, que se producía en la

zona central izquierda, parecía suceder en el borde actual de la tabla o en su defecto apenas se prolongaba un centímetro en el exterior de la superficie actual de la obra. Esto planteaba una incongruencia, puesto que al reconstruir las franjas de decoración en forma de "L" invertida del fondo dorado (adjudicándoles unas dimensiones estándar de unos 12 cm<sup>337</sup>), manifestaba que seguía faltando una superficie significativa de tabla de unos 6 o 7 cm a partir del cruce de las dos aspas. Por consiguiente, la superficie debería ser mayor de la que parecía delimitar el sistema de travesaños.

### 3.5.4 HIPÓTESIS DE RECONSTRUCCIÓN

A partir de los datos obtenidos, se proponen tres hipótesis del sistema constructivo inicial.

#### 3.5.4.1 Hipótesis 1



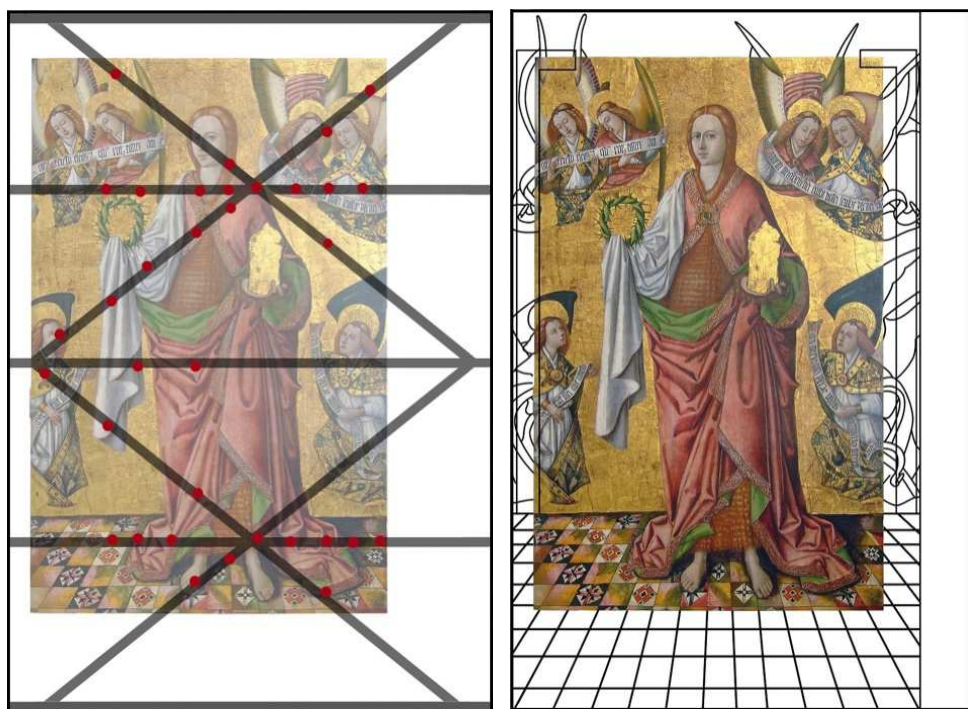
**Fig.128.** *Hipótesis 1a: Reconstrucción del sistema de refuerzo primitivo y dimensiones de la Tabla Santa María Magdalena.*

**Fig.129.** *Hipótesis 1a: Reconstrucción hipotética del dibujo faltante de la composición de la Tabla Santa María Magdalena.*

<sup>337</sup>Como se ha indicado, las medidas de este tipo de decoración varían dependiendo de los elementos empleados en su composición. Del mismo modo, por las grandes dimensiones de la obra estudiada, es probable que sus medidas fueran superiores a las expuestas en este estudio, para compensar la proporción de la composición.

La primera hipótesis es que el sistema de refuerzo inicial de la pieza estuviera compuesto sólo por dos aspas y por cinco travesaños horizontales. La tabla tendría así inicialmente las siguientes medidas aproximadas: 238 cm x 151 cm. Sin embargo, este planteamiento tendría una mutilación más acusada en la zona superior, inferior y en el margen derecho, mientras que en el margen izquierdo de la obra la mutilación sería de apenas unos centímetros. Esto supondría que se interrumpiría la figura del ángel inferior izquierdo y la franja de decoración burilada en forma de "L" invertida del lado izquierdo, al igual que desplazaría la figura de la santa excesivamente hacia el lado izquierdo de la superficie de la tabla.

El resultado sería una composición completamente desequilibrada, inusual en las escenas de este periodo, en la que las figuras de los santos suelen ubicarse en la zona central de la escena, como corresponde a su importancia jerárquica. Del mismo modo, la franja burilada del lado derecho quedaría muy separada del bode de la escena. Hay que recordar que esta decoración suele estar muy cerca del borde, por lo que, para compensar este gran desequilibrio, es probable que en el lado derecho de la tabla hubiera adosada una entrecalle, tal vez separada 1 cm de esta decoración burilada. Del mismo modo, esta zona también podría corresponder a una franja negra, en la que estaría acoplado un pilar con decoración de tracería gótica calada (Figs.128-129).



**Fig.130.** *Hipótesis 1b: Reconstrucción del sistema de refuerzo primitivo y dimensiones de la Tabla Santa María Magdalena.*

**Fig.131.** *Hipótesis 1b: Reconstrucción hipotética del dibujo faltante de la composición de la Tabla Santa María Magdalena.*

No obstante, dentro de esta primera hipótesis también cabría plantearse la posibilidad de que el cruce de las aspas no llegara a alcanzar los bordes de la tabla. Si bien, este proceder no suele ser el más frecuente. Por lo que al reconstruir la cenefa de decoración en forma de “L” invertida del fondo dorado, se obtendrían las siguientes medidas de la tabla: 238 cm x 165 cm aproximadamente (Figs.130-131).

Según esta hipótesis, el lugar más probable que podría ocupar la obra dentro de la estructura del retablo correspondería al nivel inferior de la calle lateral del lado de la Epístola. Sin embargo, también se plantea la posibilidad, tal como expone Josep Lluís Cebrián y Molina, de que la tabla pudiera corresponder a un nivel superior, tal como ocurre con una escena parecida del retablo gótico de Santa María Magdalena de la Iglesia de San Lorenzo de Tarragona.<sup>338</sup>

#### **3.5.4.2 Hipótesis 2**

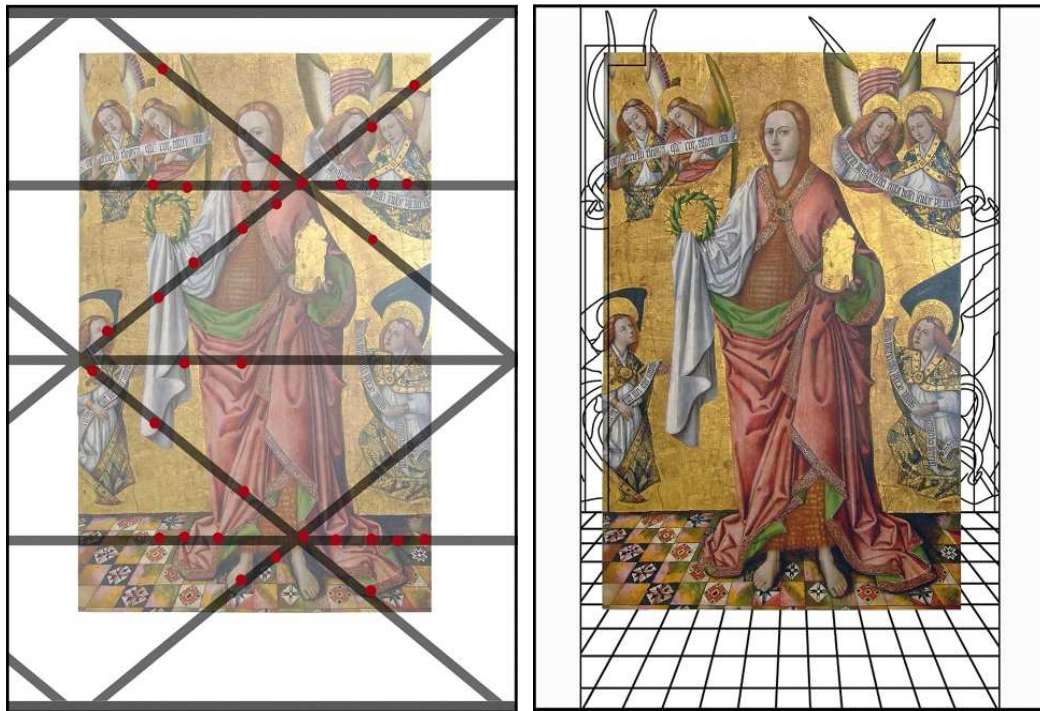
En esta segunda hipótesis, se presenta la opción de que el sistema de refuerzo inicial estuviera compuesto por dos aspas enteras y por una parte del inicio de otras dos aspas en la zona izquierda, mas cinco travesaños horizontales. La tabla mostraría así las siguientes medidas: 238 cm x 172 cm aproximadamente. Este planteamiento ubicaría la figura de la santa en el centro de la superficie de la escena, lo que corresponde a su importancia jerárquica y los distintos ángeles quedarían colocados a los lados de forma equidistante, dando como resultado una composición equilibrada. Dentro de esta hipótesis también se ubicarían dos entrecalles flanqueando la escena o un pilar con decoración de tracería gótica (Figs.132-133).

Este inusual sistema de refuerzo se podría entender planteando lo que podría ser un reciclaje del soporte. Este habría sido realizado inicialmente para una escena de gran formato de un retablo anterior que no llegó a terminarse. Por lo tanto, este soporte habría sido reutilizado en el encargo de un nuevo retablo, reduciendo la superficie de la tabla.

La obra, por sus características, el gran tamaño, el fondo dorado sin ningún elemento pictórico decorativo, la ubicación de las dos entrecalles y el equilibrio de la composición de las diferentes figuras con la santa en el centro, correspondería en este caso a la tabla titular. No obstante, durante el periodo gótico, la forma más común en las representaciones de las advocaciones principales del retablo, suele corresponder únicamente a la figura del santo o santos a quienes está dedicado, sin ninguna otra figura u otro elemento decorativo que les reste importancia.

---

338CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L'església», *op. cit.*, p. 81-82.



**Fig.132.** *Hipótesis 2: Reconstrucción del sistema de refuerzo primitivo y dimensiones de la Tabla Santa María Magdalena.*

**Fig.133.** *Hipótesis 2: Reconstrucción hipotética del dibujo faltante de la composición de la Tabla Santa María Magdalena.*

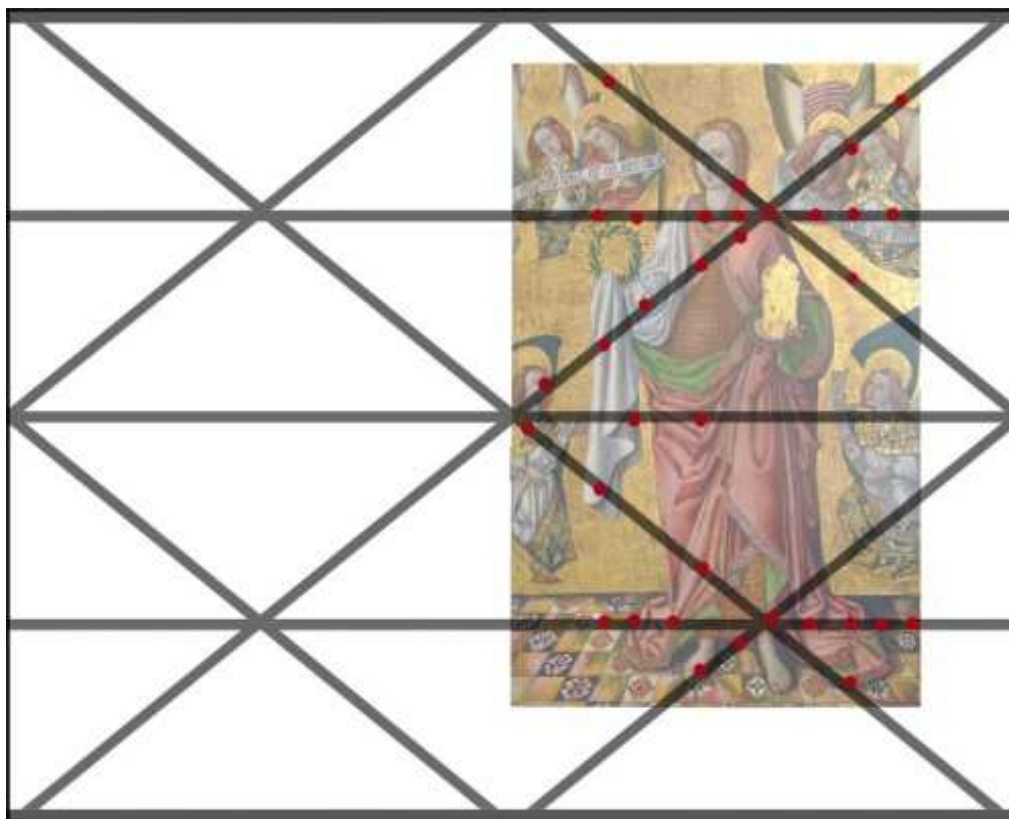
### 3.5.4.3 Hipótesis 3

En la tercera hipótesis, el sistema de refuerzo inicial de la pieza estaría compuesto por cuatro aspas y por cinco travesaños horizontales, por lo que la tabla tendría las siguientes medidas: 238 cm x 298 cm. Según esta conjetura, habría una gran zona de tabla faltante en el lado izquierdo de la obra, en la que podría haber estado representada una segunda figura, un santo o santa. La tabla correspondería, por lo tanto, a una imagen con doble advocación. No obstante, también podrían haber estado representados en ese lado, personajes que contemplan algún suceso o pasaje de la vida de la santa. En consecuencia, como se ha indicado al inicio del texto, la tabla podría corresponder a una representación de la translación o de la ascunción de la Magdalena (Figs.134-135).

En cualquier caso, se desplazaría la figura de la santa hacia el lado derecho de la superficie inicial de la pieza, como podrían sugerir las figuras de los ángeles izquierdos de la composición de un tamaño ligeramente más reducido y alejado del espectador que los del lado derecho, como si se quisiera permitir la visión de la figura de la santa hacia algún espectador ubicado en el lado izquierdo. También se puede considerar significativa la inclinación hacia el lado izquierdo de los dos ángeles de la zona superior de la escena, que giran las cabezas de



forma brusca hacia el lado contrario de la figura de la santa. Otro detalle que podría ser revelador es el sutil ladeo de la parte superior del cuerpo de la Magdalena hacia el lado izquierdo, acentuado en la cabeza. Hacia ese lado también se extiende uno de los atributos que porta en las manos, que parece señalar a una figura o espectador opuesto, que se encontraría en esa dirección.

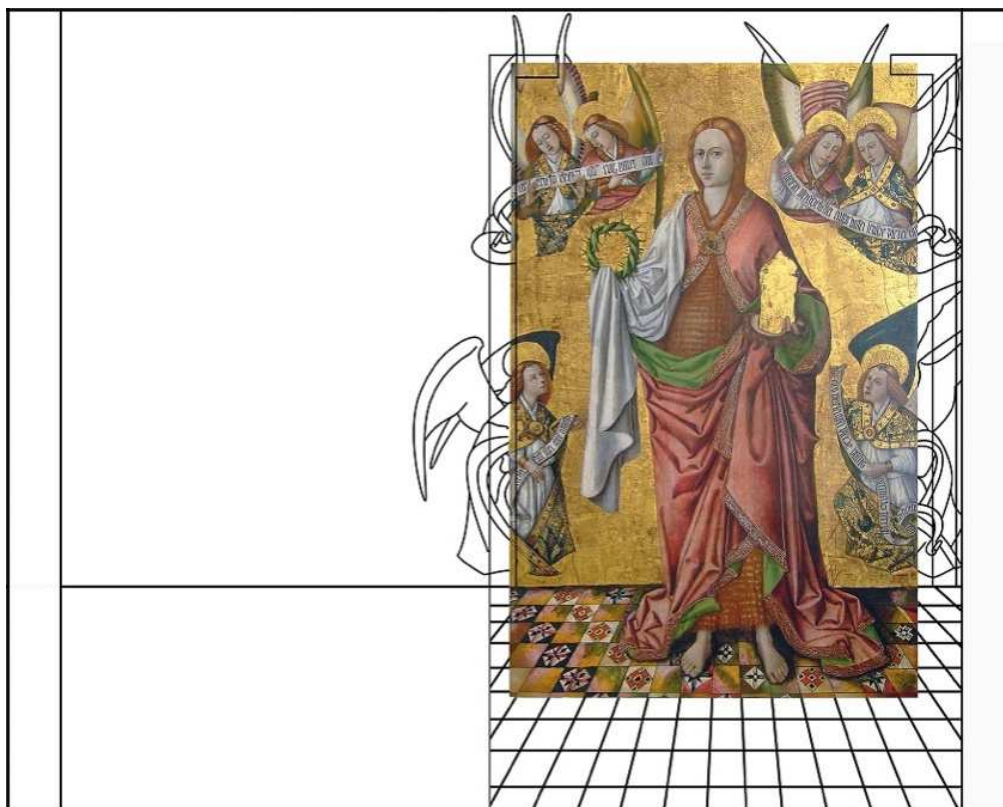


**Fig.134.** *Hipótesis 3: Reconstrucción del sistema de refuerzo primitivo y dimensiones de la Tabla Santa María Magdalena.*

Por el lado contrario, hay que destacar que en una tabla con doble advocación no es común que la figura de un ángel quede de espaldas a una de las advocaciones principales de la escena. Como ocurriría con el caso de estudio, con el ángel inferior del lado izquierdo. Del mismo modo, la perspectiva del suelo de baldosas no sugiere que se trate de una tabla con doble titularidad, ya que su punto de fuga sitúa la figura de la santa en el centro de la misma. No obstante, en las escenas de *La Anunciación* de Reixach, del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, se observa una particularidad parecida en el punto de fuga del suelo de baldosas. En su composición las figuras del Arcángel Gabriel y la Virgen María se encuentran en escenas independientes, pero representadas en la misma estancia: los muebles se prolongan de una escena a la otra, mientras el punto de fuga del embaldosado del suelo de ambas escenas es distinto. De la misma forma, el diseño de la cenefa en forma de "L" invertida suele enmarcar toda la escena, estando pegada o separada 1 cm de los bordes laterales, y no

es común que esta decoración enmarque individualmente a las figuras de los santos representados en ella. Sin embargo, por las atípicas características que suscita la obra, y por el gran tamaño de la escena resultante, puede que se duplicara este tipo de decoración para compensar el gran vacío decorativo de fondo dorado y al mismo tiempo resaltar la importancia jerárquica de la figura de la santa.

Finalmente, según la tercera hipótesis propuesta, la obra también correspondería a la tabla titular de un retablo dedicado conjuntamente a Santa María Magdalena y a otro santo o santa, o dedicado a un pasaje concreto de la vida de la Magdalena. Correspondiente a esta morfología, dentro de las múltiples variables que ofrece el diseño de la estructura del retablo, se puede señalar como ejemplo el *Retablo de San Miguel y Santa María Magdalena* conservado también en el museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva. Está datado hacia finales del siglo XV o principios del siglo XVI, atribuido al Maestro de Xàtiva, y con un diseño de la figura parecido al de la obra de estudio.<sup>339</sup>



**Fig.135.** Hipótesis 3. Reconstrucción hipotética del dibujo faltante de la composición de la Tabla Santa María Magdalena.

<sup>339</sup>Parte de la información recogida sobre la morfología e la obra se dio a conocer primeramente en: GARCÍA ENGUIX, Víctor; BARROS GARCÍA, José Manuel; Pérez Marín, Eva; Guerola Blay, Vicente, «La tabla de María Magdalena de Reixach de Xàtiva: incógnitas sobre la morfología de la obra», en VIVANCOS, María Victoria; DOMÉNECH, María Teresa; SÁNCHEZ PONS, Mercedes; OSCA PONS, Julia (editores), *Emerge 2014 Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio: Libro de Actas* [22-24 de septiembre 2014, Valencia], Valencia, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio Universitat Politècnica de Valencia, 2014, p. 191-198. Publicación en formato eBook [consulta: 2017-04-13], disponible en: <<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/EMERGE/EMERGE2014/paper/viewFile/539/184>>

En lo referido a la iconografía del conjunto del primitivo retablo no se tiene ninguna noticia, la cual estaría abierta asimismo a múltiples variables dependiendo de los comitentes del retablo (una comunidad religiosa, una familia particular, etc.). Sin embargo, si seguimos con la misma línea deductiva que los anteriores autores que han estudiado la obra, la podríamos vincular con un encargo de la comunidad religiosa del desaparecido Monasterio de Montsant de Xàtiva, correspondiente al retablo del altar mayor de la iglesia del monasterio. Así, la iconografía más lógica que le correspondería al primitivo conjunto serían pasajes de la vida de Santa María Magdalena, titular del monasterio, e incluso también podrían estar representados otros santos patronos de la comunidad religiosa. En cambio, si el primitivo retablo estuviera vinculado a una capilla de patronato, la iconografía presente estaría determinada por las advocaciones partícules de la familia, y ligadas al mensaje que la familia querría transmitir a través de la obra.

Para finalizar este apartado se exponen también algunas de las conjeturas del investigador Josep Antoni Ferre sobre la figura y obra del maestro pintor Reixach, en concreto acerca de la obra objeto de estudio. El autor reflexiona con que la obra podría ser la tabla titular o haber estado colocada como tabla titular de un retablo incompleto, supuestamente dedicado a los *Gozos de la Virgen María*, atribuido a la colaboración del Maestro de Xàtiva con el Maestro de Artés, datado en la última década del siglo XV y conservado en el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. De ese retablo se conservan 13 escenas pictóricas: 7 en el cuerpo central y 6 en el banco, dispuesto en 2 partes. La procedencia de ese retablo incompleto sigue siendo confusa, relacionado inicialmente con la ciudad de Xàtiva y, por la iconografía, con el altar mayor de la antigua Iglesia Colegiata de Santa María de Xàtiva (Seu Vella) o con el altar mayor del Monasterio de Montsant de Xàtiva. Por el lado contrario, más recientemente, distintos investigadores vinculan su procedencia también con la Iglesia del Convento de Santa Eulalia, de la orden de Nuestra Señora de la Merced de Barcelona.<sup>340</sup> Josep Antoni Ferre toma como referencias para tal relación las irregularidades en la iconografía de las escenas conservadas del retablo incompleto, que representan a la Magdalena en las escenas de *Pentecostés* y la *Dormición de la Virgen*, que ya identificó Leandro de Saralegui.<sup>341</sup> Un detalle que podría ser también significativo corresponde a las dimensiones actuales de la *Magdalena* (189,5 x 120 cm aprox.), en comparación con las dimensiones de la *Tabla de la Dormición de la Virgen* (187 x 121 cm aprox.), única tabla conservada de la calle central del retablo (no se tiene la seguridad de que se encuentre completa), ambas con una anchura parecida.<sup>342</sup>

---

**340**COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro, «110. Retablo incompleto de los Gozos de la Virgen», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo* [de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 372-379.

**341**DE SARALEGUI, Leandro, «Notas sobre la iconografía valenciana de Santos Lázaro, Marta y Magdalena», *Archivo de Arte Valenciano*, [enero-diciembre, 1930-1931], nº 16-17, p. 117-152.

**342**Hipótesis dadas a conocer por Josep Antoni Ferre en una conferencia titulada *Novetats de la pintura de Joan Reixach en la ciutat de Xàtiva*, dentro del curso de verano las *VII Jornades d'Art i Història*, celebradas en Xàtiva, del 3 al 5 de agosto de 2015. Conferencia no publicada en un artículo en la monografía del congreso: NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (coor.), *Pintura i patrimoni històric a Xàtiva: Actes de les VII Jornades d'Art i Història* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2015.

### 3.5.5 MODIFICACIONES DE LA TABLA

Como se ha expuesto durante el desarrollo del estudio de la tabla, no se dispone de ninguna información anterior a los estudios realizados a principios del s. XX por Elías Tormo<sup>343</sup> y por Manuel González Simancas,<sup>344</sup> quienes observaron la tabla ya desvinculada del retablo y ubicada en el primer altar lateral del lado de la Epístola de la ermita de San Félix de Xàtiva (templo al que no se vincula el origen la obra). Los autores también señalaron en su investigación la posibilidad de que la obra procediera del desaparecido Monasterio de Montserrat de Xàtiva, ubicándola concretamente en el altar mayor de la iglesia del monasterio. A partir de este momento los diversos autores que han estudiado la pintura, han seguido la misma pauta deductiva. Si bien, Josep Lluís Cebrián también señala la posibilidad de que la obra pudiera proceder de la *Seu Vella* de Xàtiva, donde a principios del siglo XV, había un altar dedicado a la Magdalena.<sup>345</sup>

Como consecuencia, no se pueden conocer los sucesos que propiciaron la desaparición del retablo, ni determinar el momento y motivo por el que se desvinculó la tabla del mismo. Al igual que tampoco se conocen las circunstancias que impulsaron el traslado de la tabla a la ermita de San Félix. La desvinculación de la tabla alteró indiscutiblemente su percepción estableciéndola como pieza autónoma y perdiendo su sentido dentro de la estructura y esquema iconográfico del retablo gótico, quedando, por lo tanto, descontextualizada.

#### 3.5.5.1 Las alteraciones de la tabla a partir del s. XIX

A partir del desmembramiento o desaparición del retablo, la tabla debió de seguir manteniendo una función devocional, como lo atestigua su traslado a la Ermita de San Félix, en la que permaneció posiblemente desde el s. XIX.<sup>346</sup>

En una fotografía de la obra de 1932, conservada en la Fundación del Institut Amatller d'Art Hispànic, se puede observar parte de la forma de exposición de la obra, colocada en lo

---

**343**TORMO MONZÓ, Elías, *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007.

**344**GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, 2 vol. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-13], en: <[http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_valencia.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_valencia.html)> Para más información sobre el catalogo y su digitalización mirar [en línea], [consulta 2017-04-13], en:<[http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index.html)>

**345**Nota (1) en: TORMO MONZÓ, Elías, «San Felíu», *op. cit.*, p. 68.  
GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Félix (San Feliu)» en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: *Tomo II* [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, p. 248-264,; p. 264. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-13], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/274/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/274/mode/2up)>  
CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «7-. Santa Maria Magdalena», en *Pintura sobre taula en Xàtiva: segles XIV-XVI*[Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2017, p. 94-97,; p. 94.

**346**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L'església», *op. cit.*, p. 81.

que parece un sencillo marco de madera, dando a la pieza una apariencia más estética y digna, el cual asimismo está colocado en lo que parece una moldura perimetral de yeso pintada (Fig.136). A este respecto, hay que señalar que, antes de la Guerra Civil, en la ermita junto a los tres retablos góticos conservados, había también tres retablos modernos de «tabiques pintarrajeados», según comentarios de Carlos Sarthou, tal vez retablos de estuco de estilo clasicista. Si bien, no existe una completa seguridad de que la obra estuviera embutida en uno de estos retablos, sí que parte del sistema de exposición durante este periodo podría corresponder a un tabique con una caja en la que estaría colocada la obra.<sup>347</sup>



**Fig.136.** Estado de la Tabla Santa María Magdalena sobre 1932, situada en la primera capilla lateral de los pies del lado de la epístola de la Ermita de San Félix de Xàtiva.

<sup>347</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», en *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939, p. 14-24, : p. 24.

No obstante, en una fotografía del interior de la Ermita de San Félix, realizada por Justin Marie Charles Alberty (*Loty*) hacia 1928 (Fig.137) que abarca gran parte del lado de la epístola de la ermita, se destaca la visión de una pequeña parte de la segunda y toda la tercera capilla lateral del templo. En ella se observan claramente los dos retablos de yeso pintado, de estilo clásico, realizados a modo de hornacina. Del mismo modo, en varias fotografías realizadas por Carlos Sarthou durante la Guerra Civil, del interior de la ermita (convertida en Museo de pinturas primitivas valencianas) se contempla, en la primera capilla del lado de la epístola (sobresaliendo por detrás del *Retablo de los Dolores de la Virgen*, trasladado de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo) una pequeña parte del retablo de estuco pintado, de poca profundidad, cuando aún se conservaba, en el que estaba colocada la tabla *Santa María Magdalena* (Fig.143). Los retablos de estuco que se observan en la figura 137 permite hacerse una idea de cómo pudo ser el retablo de estuco pintado, con una morfología de retablo-cuadro que exhibía la *Santa María Magdalena* como única imagen devocional.

En la fotografía de Sarthou, el retablo de estuco de la Magdalena aún no había sido demolido, al contrario de lo que había sucedido con los otros dos. Al contrario que los retablos de la segunda y tercera capilla, de gran profundidad para contener las hornacinas, el retablo de la primera capilla era de poca profundidad, diseñado probablemente para albergar una obra pictórica. Posiblemente pudo realizarse expresamente para albergar la tabla de la Magdalena. Tal vez esto habría permitido su conservación durante un poco más de tiempo que los otros dos; si bien, finalmente también fue demolido.



**Fig.137.** Vista interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva sobre 1928 (se observa en el lado de la epístola, la segunda y tercera capilla lateral aun con los retablos de estuco).

La alteración más relevante de la obra, que podría haber ocurrido durante el siglo XIX, es una intervención de restauración (con reintegraciones y repintes en algunas zonas), como describe Elías Tormo.

“[...]. Es verdad que por mano no ciertamente indocta, pero posterior, al fin, al siglo del gran pintor valenciano de la corte de Alfonso V, se repintó la parte principal de la tabla, es decir, la cabeza de la santa, modelándola con sombras cálidas al óleo, cuando primitivamente estuvo pintada, como el resto de la tabla, en tonos muy claros, al temple. Los pies están igualmente repintados, pero nada bien. [...]”<sup>348</sup>



**Fig.138.** Estado de la Tabla Santa María Magdalena a principios del siglo XX, situada en la Ermita de San Félix (en rojo los repintes más llamativos de la intervención de restauración efectuada en el siglo XIX).

<sup>348</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «San Felíu», *op. cit.*, p. 67.

González Simancas también realiza un comentario similar.

“[...], pintada al temple sobre fondo dorado, está representada de pie y el cuerpo de frente la arrepentida pecadora, María Magdalena. Suelta la rizada cabellera y desnudos los pies (han sido repintados al óleo, lo mismo que el cuello y la cara), [...]”<sup>349</sup>



**Fig.139.** Estado de la figura del ángel superior del lado izquierdo de la Tabla Santa María Magdalena sobre 1932 (con el repinte técnico realizado en la restauración del siglo XIX).

**Fig.140.** Estado de la figura del ángel superior del lado izquierdo de la Tabla Santa María Magdalena sobre 2006 (con el repinte técnico realizado en la restauración del siglo XIX).

De esta intervención no se conserva ninguna constancia documental, (informes, memoria del proceso, documentación fotográfica, etc.). No obstante, durante la última restauración realizada en 2006-07 por la fundación *La Luz de las Imágenes*, se observaron diversos rastros en la pieza pertenecientes a intervenciones o restauraciones anteriores. Entre ellas destacan marcas de la trama de una tela sobre la pintura como resultado de una antigua protección de la pieza, huellas de limpiezas anteriores, estucos y repintes, barnices y restos de papel y cola. El problema es que no se puede diferenciar con precisión qué elementos

<sup>349</sup>GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Félix (San Feliu)», *op. cit.*, p. 263. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-13], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/272/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/272/mode/2up)>



corresponden a la restauración del siglo XIX, y cuales corresponderían a restauraciones realizadas en el siglo XX, u a otras intervenciones no conocidas.<sup>350</sup>



**Fig.141.** Estado del rostro de Santa María Magdalena sobre 1932 (con el repinte estético e iconográfico realizado en la restauración del siglo XIX).

**Fig.142.** Estado del rostro de Santa María Magdalena sobre 2006 (con el repinte estético e iconográfico realizado en la restauración del siglo XIX).

A pesar de ello, en una fotografía realizada a la obra por Enric Cardona a principios del siglo XX<sup>351</sup> para ilustrar la monografía de Elías Tormo (*Las tablas de las Iglesias de Játiva* de 1912), se pueden apreciar parte de las reintegraciones y repintes realizados en la restauración del siglo XIX (Fig.138).<sup>352</sup> Varios de los repintes son *técnicos*, es decir aquellos que se realizan para ocultar los daños que presentaba la obra, centrándose en las zonas con grandes pérdidas. Hay que destacar las reintegraciones localizadas en la figura de los dos ángeles del margen izquierdo, en especial la que reconstruye de forma tosca parte de los ropajes, reinterpretando las zonas faltantes de las capas doradas decoradas con un estampado vegetal oscuro (Figs.139-140). Mientras el repinte más característico que se realizó en la restauración del siglo XIX se centra en la parte más importante de la escena, el rostro de la santa. La carnación inicial clara fue cubierta con tonalidades cálidas y se le agregó un tono rosado a las mejillas con pintura al óleo. También se le incorporó una larga cabellera de color marrón oscuro, que le caía sobre los hombros. Este cambio distorsionó de forma significativa la

<sup>350</sup>Información facilitada por *La fundación de la C.V. La Luz de las Imágenes*. La Fundación de la Comunidad Valenciana la Luz de las Imágenes esta extinguida y la documentación generada durante su vida actualmente se conserva en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

<sup>351</sup>Probablemente se trate de una de las fotografías más antiguas que se conocen de esta obra.

<sup>352</sup>Para más información sobre los *repintes*, véase: BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», en *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico* [Col. Formas plásticas, 19], Valencia, Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005, p. 73-82.

apariencia de la figura, alterando el modelo reiterativo que seguía Reixach en la representación de sus santas, con carnaciones claras y con el cabello recogido o ceñido al cuello. Este repinte con una función estética también alteró parte de la percepción iconográfica de la santa, según los planteamientos y valores del siglo XV (las mujeres de buena reputación tenían que representarse con los cabellos recogidos o cubiertos, representando los cabellos sueltos el oficio de meretriz) (Figs.141-142).<sup>353</sup>

### 3.5.5.2 Década de 1930

En la primera mitad de la década hay que destacar un acontecimiento que amenazó el contenido artístico de la Ermita de San Félix: el gran abandono de la ermita, la cual se encontraba en muy mal estado de conservación, acentuada en su cubierta de madera, que ya en 1931 amenazaba con colapsar. Finalmente, se desplomó un tramo de la misma, aunque supuestamente no afectó a ninguna de las piezas allí conservadas. Finalmente, el Ministerio a petición de las múltiples demandas de Sarthou habilitó un crédito para la urgente reposición de la cubierta del monumento, que se realizó en 1935.<sup>354</sup>

La segunda mitad de la década estuvo protagonizada por la Guerra Civil, siendo la Ermita de San Félix un enclave esencial en la conservación del patrimonio de Xàtiva, tal como ya se ha comentado en apartados anteriores. En varias fotografías realizadas por el propio Sarthou durante la contienda se puede contemplar esta nueva ubicación de las piezas en la ermita. En ellas se observa que la tabla *Santa María Magdalena* se desvinculó del tabique moderno del que formaba parte, quitándole incluso el marco de madera que anteriormente ostentaba. Se trasladó finalmente durante este periodo a un lado del muro de los pies del templo (Fig.143).

### 3.5.5.3 El periodo de posguerra (1939-1947)

Tras el final de la Guerra Civil, la complicada gestión que padeció la Ermita de San Félix, cuyo patronato ostentaba el Ayuntamiento, postergó durante un largo tiempo su apertura al público, así como el restablecimiento del culto de la misma. Si bien, el templo supuestamente

---

**353**“Els cabells eixugaren els peus de Crist. Els cabells solts indicaven l’ofici de meretriu, mentre que les dones “decents” portaven sempre els cabells recollits i millor encara, coberts. Elies Tormo ja va assenyalar en Las tablas de las iglesias de Játiva (pàg. 67) que se repintó... la cabeza de la santa, modelándola con sombras cálidas al óleo, cuando primitivamente estuvo pintada, como el resto de la tabla, en tonos muy claros, al temple. Los pies están igualmente repintados...”

*Així doncs, és possible que no ens trobem davant el rostre original que va pintar Reixach. És evident que els cabells escampats són un repint que està caient amb el pas dels anys, segons es pot percebre des de la fotografia de Tormo passants per les de Sarthou i les dels anys 70 del segle XX. Reixach hi va pintar els cabells llargs, però no escampats, sinó cenyits al coll, a l’estil que solia fer servir.*

[...]” Nota 145 en: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «L’església», *op. cit.*, p. 82-83.

**354**SARTHOU CARRERES, Carlos, «IV. Declaración de Monumento Nacional» en *San Félix: cuna de la religión cristiana en levante*, 2ª ed. Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1979, p. 41-48.; p. 43-44.

Nota (2) en: *Ibid.*, p. 44.

seguía guardando el contenido artístico que le era propio antes de la guerra, en el que se incluye la *Santa María Magdalena*.

“[...] Terminada la guerra civil, el señor Agente de Recuperación artística se incautó de San Félix, como del Museo Municipal, con todo el contenido de ambos edificios, de los cuales hubimos de hacer entrega; y quedaron clausurados.

Además dicho señor Chocomeli Galán fue nombrado Conservador del monumento de San Félix, luego que el Ministerio de Educación Nacional y el Director general de Bellas Artes me nombraron Conservador del Museo Municipal. Y después uno y otros monumentos quedaron reducidos a los fondos que tenían antes de la guerra civil.

En San Félix se llevaron a efecto, por el señor Chocomeli, nuevas obras de restauración [...]

Ante sus deseos particulares de montar otro museo arqueológico en San Félix, a base de algunos fondos transportados allí desde el Almudín y de futuras excavaciones en la montaña del Castillo, a realizar, se consiguió una Orden ministerial en 16 de mayo de 1942, publicada en la página 3600 del *Boletín Oficial del Estado*, número 145, correspondiente al día 25, por lo que se nombraba una Comisión encargada de formular un proyecto de ordenación de museo en San Félix, de Játiva (1).

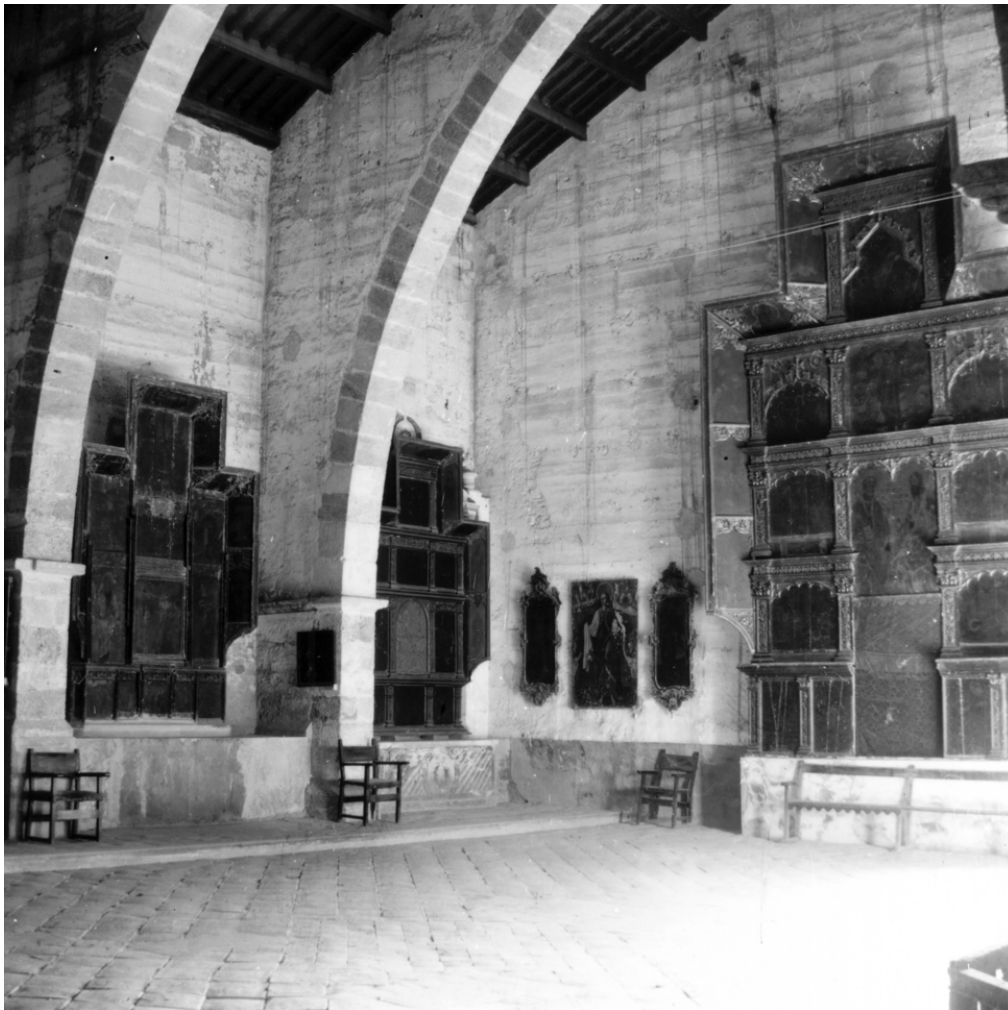
Con la mayoría de la Comisión dictaminadora opinando en contra de aquel deseo particular, en vista de inspección del señor Director general de Bellas Artes, éste se manifestó contrario a una duplicidad de museos en Játiva y juzgó sin condiciones adecuadas San Félix más que para lo que debe ser: el templo del Santo Patrono de la ciudad (cosa incompatible con otra, salvo la de monumento nacional); y finalmente, fallecido ya, por desgracia, el último de los vocales gestor de la idea de dicho otro museo arqueológico, ésta parece ya prácticamente desechada [...].”<sup>355</sup>

Ante la escasa acogida que tuvo la idea de realizar un museo arqueológico en la Ermita de San Félix, la propuesta fue desestimada y olvidada. Poco tiempo después, un grupo de personas influyentes demandó al Ayuntamiento la obertura de la ermita al público, restableciéndose de nuevo su culto.<sup>356</sup> Finalmente también se restituyó la tabla *Santa María Magdalena* a su primitivo emplazamiento, ubicado en el primer altar lateral de los pies del lado de la Epístola. No se tiene conocimiento de que se realizaran nuevos retablos de estuco en este periodo, por lo que la forma de exposición de la tabla quizá constaría simplemente de su apoyo sobre la mesa de altar o colgada de la pared.

---

<sup>355</sup>*Ibid.*, p. 46-47.

<sup>356</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones de la Iglesia de San Félix», en *Museos de Xátiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 79-91.; p. 81.



**Fig.143.** Vista interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva, convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil (en la pared de los pies del templo la Tabla Santa María Magdalena).

#### 3.5.5.4 A partir de la década de 1970

En 1973 la tabla fue restaurada por su incorporación en el evento expositivo organizado por el Museo de Bellas Artes de Valencia, con el título *El siglo XV valenciano*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el Palacio de exposiciones del Retiro de Madrid.<sup>357</sup>

---

<sup>357</sup>VENTURA CONEJERO, Agustí, «Les taules de Montsant», *op. cit.*, p. 58.

De la incorporación de la obra en el evento expositivo de 1973, *El siglo XV valenciano*, se destaca que en la exposición celebrada en Valencia, la obra (con el núm. 51 en el catálogo) se atribuye al pintor Joan Reixach, mientras que en la exposición celebrada en Madrid, la obra (con el núm. 46 en el catálogo) se atribuye al Maestro de San Lucas. Para más información de estas exposiciones, véase: SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, «Pintura», *op. cit.*, p. 45. SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, «Pintura», *op. cit.*, p. 59.

La restauración fue llevada a cabo en los talleres del Museo del Prado, aunque no se ha localizado la documentación correspondiente (informes, memoria del proceso, documentación fotográfica, etc.).<sup>358</sup> Sin embargo, como se ha expuesto anteriormente, durante la última restauración realizada en 2006-07, se observaron diversos rastros en la pieza pertenecientes a intervenciones o restauraciones anteriores. Hay que destacar la colocación de los nuevos travesaños, atornillados a la tabla, quizá durante la intervención de 1973.<sup>359</sup>



**Fig.144.** Estado del brazo de la Santa María Magdalena sobre 1912(con pérdidas de película pictórica, formando pequeñas y grandes lagunas).

**Fig.145.** Estado del brazo de la Santa María Magdalena sobre 1932(con el aumento de las pérdidas de película pictórica).

**Fig.146.** Estado del brazo de la Santa María Magdalena sobre 2006(con la reintegración pictórica con tonos neutros en el forro del manto de la santa, durante la restauración del siglo XX).

Por consiguiente, se realizó una comparación entre diversas fotografías realizadas a la obra, en años anteriores y posteriores a la restauración efectuada en 1973. De esta forma se percibe que, a principio del siglo XX, la obra había sufrido nuevos deterioros, observando claramente en las imágenes nuevas zonas con desprendimientos de película pictórica, formando pequeñas lagunas. Asimismo, en las fotografías realizadas posteriormente a 1973, se puede atestiguar claramente la reintegración pictórica (reintegración de pequeñas lagunas

<sup>358</sup>Las bases propias de la restauración como la entendemos en la actualidad empezaron a gestarse durante el siglo XX, por lo que los procesos y metodologías no poseía el rigor científico y analítico actual. Donde en la mayoría de las restauraciones ejecutadas no se realizaba ningún seguimiento ni documentación del proceso realizado a la obra.

<sup>359</sup>Información facilitada por *La fundacion de la C.V. La Luz de las Imágenes*. La Fundación de la Comunidad Valenciana la Luz de las Imágenes esta extinguida y la documentación generada durante su vida actualmente se conserva en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes".

con colores planos sin llegar a realizar una reconstrucción de los volúmenes, mientras que a las lagunas de gran tamaño no se realizó ninguna reintegración). Dentro del proceso de esta restauración hay que destacar la resolución de mantener los repintes en la obra, en lugar de ser eliminados.

Entre las décadas de los 70 y 90, la obra de la Magdalena fue trasladada a la Iglesia Colegiata Basílica de Santa María de Xàtiva, donde se incorporó al museo (que había empezado a componerse a finales de la década de los setenta). Se trata de un periodo de multitud de robos en los templos, propiciando que las autoridades eclesiásticas reunieran en la sacristía y dependencias contiguas, las piezas móviles de más valor y de fácil transporte. Se adecuaron las salas con algunas instalaciones para facilitar la exposición de la colección con un propósito museográfico, iniciando la creación de un Museo Colegial en el interior del templo.<sup>360</sup>

La colección del templo se catalogó como colección museográfica por la Consejería de Cultura, conformando posteriormente el museo interior del templo, como se conoce en la actualidad, inaugurado el 29 de junio de 1996.<sup>361</sup> La incorporación de la obra en el museo interior del templo alteró su percepción, suponiendo el fin definitivo de la consideración de la pintura como objeto litúrgico, y pasando a ser considerada como un objeto histórico-artístico.

---

**360**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La formación de las colecciones de arte sacro. La Seo», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 39-46.; p. 44-45.

**361**CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «El museo», en *La Colegiata de Santa María: historia, arte, fe y tesoros* [AMN - Edificios religiosos], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2011, p. 161-311.; p.161.

### 3.6. **TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIÁN**

Las tablas objeto de este estudio se conservan en el Museo Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva (*Seu Nova*), concretamente en la Capilla en honor del Papa Calixto III, ubicada en la girola del templo. Se trata de dos magníficas tablas, datadas sobre la segunda mitad del siglo XV. Están atribuidas, dependiendo del autor de referencia, a Jaume Baço (Jacomart) y a Reixach, e incluso a ambos.



**Fig.147.** *Tabla Santa Elena, emperatriz.*

**Fig.148.** *Tabla San Sebastián.*

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia de las *Tablas de Santa Elena y San Sebastián* para una correcta comprensión, previa a su estudio.

Tabla 8.

<b>FICHA TÉCNICA DE LAS TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIÁN</b>
<p><b>Autor:</b> Atribuidas dependiendo del autor de referencia a Jaume Baço alias Jacomart y a Reixach.</p> <p><b>Datación:</b> Sobre la segunda mitad del siglo XV, (c.1450-1460).</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple y óleo sobre tabla. Dorado bruñido y decorado con estofado, burilado y cincelado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Existen dudas sobre la procedencia de estas obras. Primera ubicación conocida, capilla lateral del lado del Evangelio a los pies de la Iglesia del desaparecido Convento de San Francisco de Xàtiva (principios del siglo XX, 1912).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva (Seu Nova), <i>Capilla en honor del Papa Calixto III</i>, en el 550 aniversario de su muerte (1458-2008), ubicada en la girola del templo.</p> <p><b>Exposiciones:</b> Exposición Regional de Valencia, Valencia, 1909-1910, nº 225 y 228 El siglo XV Valenciano, Valencia, Museo de Bellas Artes, San Pio V, Mayo-Junio de 1973, núm. 44 y 45. El siglo XV Valenciano, Madrid, Palacio de exposiciones del Retiro, Octubre-Diciembre de 1973, núm. 42 y 42 bis. Imatge i Paraula als segles XIV-XV, Valencia, 1985. <i>750 Aniversari 1238-1988: exposició</i>, Valencia, 1988-1989. <i>Ausiàs March i el seu temps</i>, Valencia 1997, nº 44. Obras Maestras recuperadas, Madrid, 1998, nº 14 El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras ente Italia, Francia y España en el siglo XV, Madrid 2001, nº 49 El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras ente Italia, Francia y España en el siglo XV, Valencia 2001, nº 49 La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 100.</p> <p><u>Escena conservadas de un primitivo retablo:</u></p> <p>a) <b>Tabla 1:</b> Santa Elena, emperatriz.</p>



**Medidas totales de la tabla:** 140 x 70,3 cm aprox.

**Inscripciones:** INRI. [IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM], «Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos».

**Otros elementos:** Marco realizado con lamina de plata con una corla de efecto dorado,<sup>362</sup> de estilo barroco-rococó, siglo XVIII.

b) **Tabla 2:** San Sebastián.

**Medidas totales de la tabla:** 140 x 70,3 cm aprox.

**Otros elementos:** Marco realizado con lamina de plata con una corla de efecto dorado,<sup>363</sup> de estilo barroco-rococó, siglo XVIII.

### 3.6.1 DESCRIPCIÓN

Las piezas son denominadas generalmente con el apelativo de tabla *de Santa Elena, emperatriz* y tabla *de San Sebastián*, por las advocaciones representadas en ellas. Sin embargo, la obra de San Sebastián no siempre ha sido denominada de la misma forma, al haber una confusión en la identificación del santo representado en ella, por ejemplo, confundido con el Emperador Constantino en la exposición que se realizó en Valencia en 1909-1910.<sup>364</sup> Se trata de dos obras pertenecientes a un retablo gótico de mediano tamaño desmembrado, del que solo se han conservado estas tablas. Son piezas de gran formato, con una escena pictórica en cada una de gran calidad, realizadas al temple y óleo sobre un soporte de madera, con un ornamental marco claveteado de talla dorada de estilo barroco-rococó.

*Santa Elena, emperatriz*, es conocida por ser la madre del primer emperador cristiano Constantino, y haber hallado en el monte Gólgota de Jerusalén la cruz en la que fue crucificado Jesucristo, lo que dará origen a la Invención de la Vera Cruz, acontecimiento al que debe su popularidad.<sup>365</sup>

La santa es representada de pie, de forma frontal y ligeramente ladeada hacia el lado derecho, igual que la cabeza, pero mirando directamente al espectador. La figura se encuentra

---

**362**Información facilitada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.).

**363***ibid.*

**364**“[...]”. ¡Por efigie del Emperador Constantino lo tomaron en la Exposición de Valencia (1909-1910) i”. En: TORMO MONZÓ, Elías, «Las Santas y San Francisco», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 91-106.: p. 106.

**365**Para más información sobre la iconografía de *Elena, emperatriz* y sobre La invención de la Santa Cruz, véase: DE LA VORÁGINE, Santiago, «Capítulo LXVIII. La invención de la Santa Cruz», ENDE LA VORÁGINE, Santiago, MACÍAS, José Manuel (tr.), La leyenda dorada, t. 1: 1, Madrid, Alianza Forma S.A. 1982, p. 287-294.

Réau, Louis, «Elena, emperatriz, 18 de agosto (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:*Iconografía de los santos: de la A a la F*[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 426-430.

sobre un pavimento de baldosas de cerámica. En la parte inferior del embaldosado se puede apreciar lo que parece un escalón delimitado con una moldura de madera, casi completamente oculta por el actual marco barroco-rococó (Fig.157). La silueta de la santa se recorta sobre un fondo dorado, con una decoración burilada que conforma dos cenefas con motivos vegetales en forma de “L” invertida a cada lado del personaje enmarcándolo. La emperatriz está doblemente coronada, con un nimbo conformado con un decorativo burilado sobre el fondo dorado como atributo de santidad, y con una corona dorada conformada con motivos vegetales con incrustaciones de piedras preciosas, coronándola como reina y no como emperatriz.<sup>366</sup> La santa está cubierta por una toca o escapulario monacal blanco, vestida con una rica túnica de mangas largas de brocado dorado con un estampado con motivos vegetales rojos, que contrasta con el sencillo manto oscuro con forro de piel blanco con el que se envuelve. Sostiene con su mano izquierda la cruz de Cristo, su principal atributo, que no toca directamente con la mano, utilizando un lienzo transparente como intermediario. La cruz está coronada con la cartela que mandó colocar Pilatos con la inscripción “INRI”. En la cruceta de la misma está colocada la corona de espinas. Mientras, con la mano izquierda muestra los tres clavos de la pasión de Cristo, esta vez tocándolos directamente con la mano desnuda, sosteniéndolos erguidos contra su pecho.<sup>367</sup>

Por su parte, *San Sebastián* fue un oficial de la guardia palatina del emperador Diocleciano. Fue acusado de ayudar a los cristianos, por lo que, denunciado ante el emperador, fue sentenciado a morir atado a un árbol para servir como diana a los arqueros. Aunque sobrevivió a este primer martirio, una vez curado volvió a presentarse ante el emperador para reprocharle su acto y su crueldad contra los cristianos, el cual lo sentenció a morir flagelado y molido a palos en el circo.<sup>368</sup> En esta pieza se personifica al santo como un joven de pie, colocado de forma frontal ligeramente ladeado hacia la izquierda, al igual que el rostro, coronado con un nimbo. La figura se yergue sobre un pavimento de baldosas de cerámica, encontrando en la parte inferior del embaldosado como ocurre con la tabla anterior, lo que parece un escalón delimitado con una moldura de madera casi oculta por el marco. La figura se recorta sobre un fondo de oro, con una decoración burilada a modo de dos cenefas con motivos vegetales en forma de “L” invertida a cada lado del personaje enmarcándolo como en la tabla anterior. El autor recoge la iconografía del santo que se empieza a imponer a partir del siglo XV, de tipo más juvenil en lugar de la representación del anciano utilizada anteriormente. San Sebastián se encuentra representado como un joven con una larga cabellera de tirabuzones, y barba partida y bigote rojizo. Vestido como un joven caballero o noble de la época, equipado para la caza, representación que se implantó en la escuela española, en lugar de ir vestido de forma militar como correspondería a un centurión romano.<sup>369</sup>

---

**366**Réau, Louis, «Elena, emperatriz, 18 de agosto (idem)», *op. cit.*, p. 428.

**367***Ibid.*

**368**Réau, Louis, «Sebastián, 20 de enero (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.5]:*Iconografía de los santos, de la P a la Z- Repertorios*[Col. Cultura artística, 8], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1998, p. 193-203.

**369***Ibid.*, p.196-197.

El santo muestra en sus manos los atributos más característicos de su primer martirio, mostrando con su mano derecha una gavilla de cinco grandes flechas. Mientras, con la mano izquierda coge un gran arco blanco, profusamente decorado.<sup>370</sup>



**Fig.149.** *Detalle del rostro de San Sebastián.*

Como dato curioso de esta obra, se puede mencionar la continua identificación de este *San Sebastián* con un retrato del ilustre poeta valenciano Ausiàs March. De lo arraigado de esta errónea tradición es prueba la utilización de la tabla como imagen en múltiples publicaciones relacionadas con el poeta, al igual que para la realización de monumentos en su conmemoración.<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup>*Ibid.*, p. 197.

<sup>371</sup>Esta errónea identificación parece iniciarse debido a una interpretación de la publicación en 1912 del libro titulado *Las tablas de las Iglesias de Xàtiva*, en el que se recopilaban los artículos publicados por Elías Tormo sobre el patrimonio retablistico de la ciudad de Xàtiva. Tormo relaciona el *San Sebastián* con la época del poeta, aunque en ningún momento afirma que la obra pudiera ser un retrato suyo. La falsa identificación se refuerza finalmente en un comentario realizado por Carlos Sarthou en el libro de 1925 *Játiva, guía oficial histórica ilustrada*, en el que se afirma que la tabla es un supuesto retrato del poeta. A partir de este momento numerosos investigadores de la obra, siguiendo las palabras de Sarthou han contribuido a acrecentar esta interpretación, llegando a convertirse en tradición. Esta relación e identificación de la tabla con el poeta ha sido estudiada y desmentida finalmente por Josep Lluís Cebrián Molina en un artículo de 1990 (Fig.149).

TORMO MONZÓ, Elías, «Las Santas y San Francisco», *op. cit.*, p. 106.

SARTHOU CARRERES, Carlos, «Parte Monumental», en *Játiva, guía oficial histórica ilustrada*, 2ª ed., Alboraya, [Patrocinada por la Excm. Diputación provincial de Valencia y el muy ilustre Ayuntamiento de Játiva], 1988, p. 121-156,: p. 153.

## 3.6.2 AUTORÍA Y DATACIÓN

La problemática de la atribución de estas obras radica en la continua discusión que la historiografía ha mantenido sobre las personalidades de los pintores Jaume Baço (Jacomart) y Reixach, tal como ya se ha comentado anteriormente.

A inicios del siglo XX se inicia la discusión sobre la autoría de las tablas. Elías Tormo afirma que bien podría atribuirse la obra al mismo Jacomart o a un discípulo suyo de pincelada más delicada.<sup>372</sup> Carlos Sarthou también relaciona las tablas con la escuela de Jacomart,<sup>373</sup> y todavía en el catálogo de la exposición de 1973, *El siglo XV valenciano*, las tablas se atribuían al mismo pintor.<sup>374</sup>

Sin embargo, la documentación aparecida posteriormente ha certificado que Reixach era el autor de la mayoría de las obras que la historiografía le atribuía a Jacomart. Esto ha supuesto que la atribución de la paternidad de las *Tablas Santa Elena, emperatriz y San Sebastián* finalmente se afianzara con mayor seguridad en la figura de Reixach. No obstante, como se ha expresado anteriormente la comunidad de investigadores aún sigue dividida en este problema historiográfico, por lo que dependiendo del autor consultado se inclina por una figura o por otra, o incluso por ambas. En la presente investigación se ha optado por atribuir las obras a ambos pintores.

Como consecuencia de la reducida información conocida no se puede establecer con seguridad la fecha de realización, datándolas de forma general sobre la segunda mitad del siglo XV. Ximo Company, cuando las pinturas se vinculaban con Jacomart, las situaba hacia 1450-1460, basándose en la calidad de la factura técnica y en las similitudes de algunos detalles, como el del rostro de Santa Elena con el de la Virgen de la Porciúncula del *Retablo de la Santa Cena* de Segorbe.<sup>375</sup>

---

Para más información, véase: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «El sant Sebastià de Jacomart a la Seu de Xàtiva no és Ausiàs Marc», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (dir.); BATALLER, Pep (coor.), *Fira d'Agost, Xàtiva, del 15 al 20/1990, per privilegi de Jaume I, Xàtiva*, Excm. Ajuntament de Xàtiva (ed.), 1990, p. 63-67.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Las tablas... 100 anys després», en TORMO MONZÓ, Elías, *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 1-18,; p. 17-18.

COMPANY, Ximo, «I. El nucli valencià», en COMPANY, Ximo, *La pintura hispanoflamenca* [Col. Descubrim el País Valencià], Valencia, Institució Alfons el Magnànim [Institució Valenciana d'Estudis i Investigació], 1990, p. 11-74,; p. 19.

**372**TORMO MONZÓ, Elías, «Las Santas y San Francisco», *op. cit.*, p. 104-106.

**373**SARTHOU CARRERES, Carlos, «Monasterios», en *Los tesoros artísticos de Játiva*, 2.ª ed. [1.ª ed. en 1922], Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1979, p. 34-36,; p. 36.

**374**SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, «Pintura», en SANCHIS GUARNER, Manuel; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María; SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *El siglo XV valenciano* [Catálogos de exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, /05/1973 - /06/1973], Valencia, Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, D. L., 1973, p. 30-54,; p. 44.

SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, «Pintura», en SANCHIS GUARNER, Manuel; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María; SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *El siglo XV valenciano* [Catálogos de exposición, Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, /10/1973 - /12/1973], Madrid, Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, D. L., 1973, p. 41-69,; p. 57.

**375**COMPANY, Ximo, «I. El nucli valencià», *op. cit.*, p. 19.

COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro «100. Santa Elena y San Sebastián», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catalòg*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 334-337,; p. 334-336.

### 3.6.3 ESTUDIO DE LAS TABLAS

La *Santa Elena, emperatriz* es una tabla de grandes dimensiones con una sola escena pictórica, constituida por dos paños (de una anchura aproximada de 55,5 cm y de 21,8 cm, y con un espesor de 1,2 cm).<sup>376</sup> En este estudio fue de gran ayuda la consulta del informe de la última restauración de la obra, realizada en el Instituto de Patrimonio Cultural Español de Madrid (I.P.C.E.), entre 1994 y 1997. Por fortuna la estructura de la tabla se mantenía casi al completo, con el sistema de refuerzo constituido por travesaños dispuestos en la típica «aspa de San Andrés», complementada por 3 barrotos colocados de forma horizontal, en la zona central (perdido parte del travesaño central de la *tabla de San Sebastián*), y en los márgenes superior e inferior, en los que se observan una hendidura que podría corresponder a parte del sistema para acoplar y fijar por arriba una tabla superior, y por debajo a otro elemento del retablo (el banco). No obstante, estas hendiduras también podrían haberse realizado en un periodo posterior para reforzar el anclaje del marco a la tabla (Fig.151).

Del marco barroco-rococó hay que comentar que su diseño resulta demasiado pequeño y estrecho para las proporciones de la tabla. Está sujeto directamente sobre la pintura mediante clavos y oculta el perímetro de la escena. Además, no está colocado centrado con respecto a la tabla, sino desplazado hacia el lado derecho, lo que provoca que oculte una superficie mayor de pintura en el lateral izquierdo que en el lateral derecho, de apenas unos pocos centímetros. A este lateral se le ha añadido un pequeño paño de madera para facilitar el anclaje del marco a la tabla. Como consecuencia, parte del lateral derecho de la tabla sobresalía por detrás del marco, por lo que se ha realizado una reducida mutilación irregular en la zona central de ese lado para adecuarlo al perfil de las formas decorativas del marco (Fig.150).

En el fondo dorado, a los lados de la figura de la santa, se encuentra una característica decoración burilada a modo de dos cenefas en forma de “L” invertida, que apenas queda oculta por unos centímetros debajo del marco. Hay que recordar que esta decoración suele estar muy cerca del borde, por lo que es probable que en el lado izquierdo de la tabla hubiera adosada una entrecalle. Del mismo modo, esta zona delimitada también podría corresponder a una franja negra, sobre la que estaría acoplada un pilar con decoración de tracería gótica calada.

---

<sup>376</sup>Las dimensiones de la tabla y de los paños que la constituyen, no se han podido establecer de forma adecuado como consecuencia del marco que ostenta la obra y de su forme de exposición.



**Fig.150.** Anverso, límites de la Tabla Santa Elena, emperatriz.

**Fig.151.** Reverso de la Tabla Santa Elena, emperatriz.

Las mismas observaciones se realizaron en la *tabla San Sebastián*, obteniendo idénticos resultados, aunque en los lados opuestos (Figs.153-152).



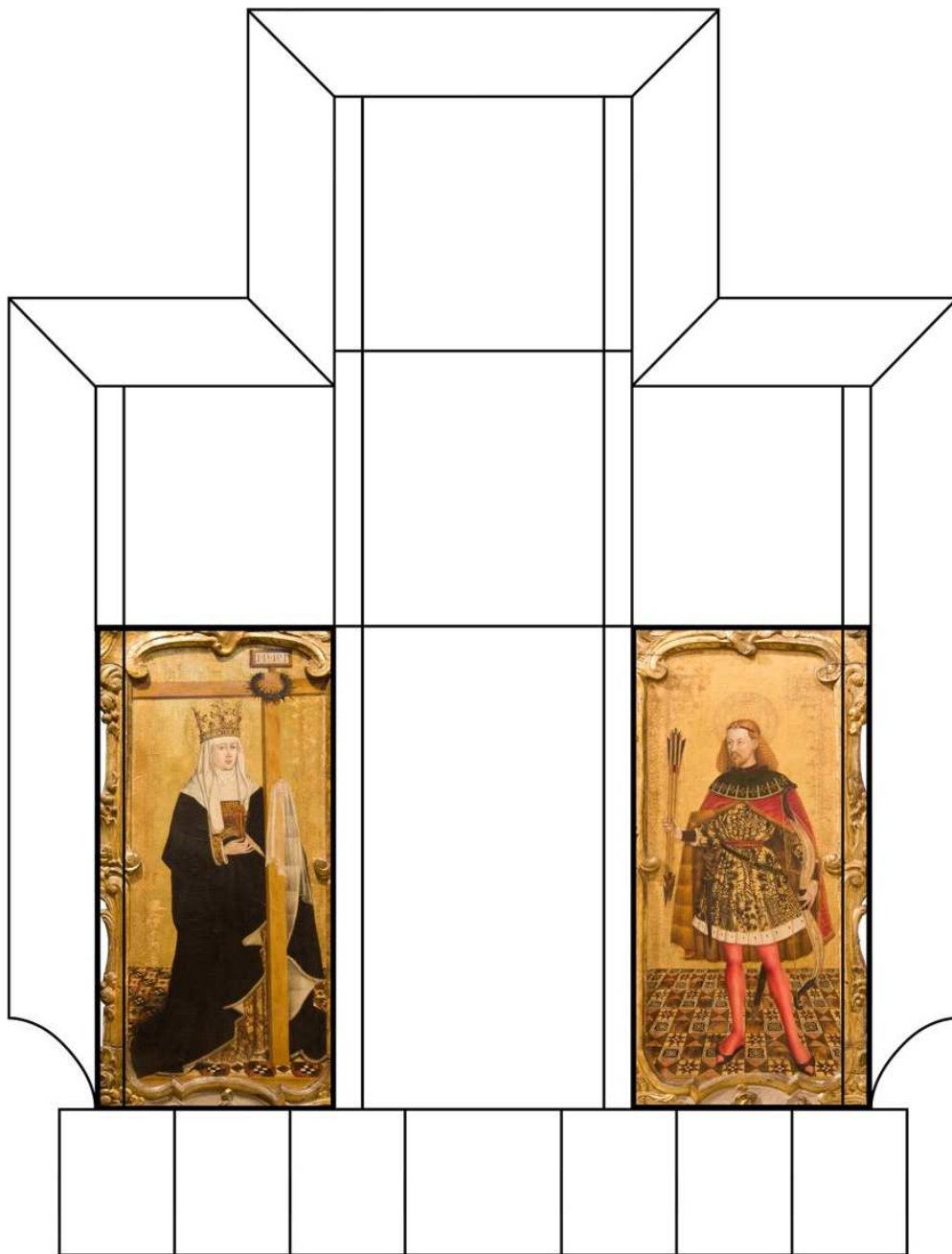
**Fig.152.** Anverso, límites de la Tabla de la Tabla San Sebastián.

**Fig.153.** Reverso de la Tabla San Sebastián.

Por las características que presentan estas tablas (gran formato con una única escena pictórica, fondo completamente dorado y decorado con un sencillo burilado, composición de figuras opuestas y extendiendo un brazo hacia la tabla contraria) corresponden con seguridad al primer piso del cuerpo central de un retablo: la *Santa Elena, emperatriz* a la escena lateral del lado del evangelio y el *San Sebastián* a la escena lateral del lado de la epístola (Fig.154).<sup>377</sup>

<sup>377</sup> Hay que incidir que la falta de estudios técnicos de las tablas, ha provocado que algunos investigadores de forma errónea las ubiquen en otras partes del retablo, como el guardapolvo.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «El sant Sebastià de Jacomart a la Seu de Xàtiva no és Ausiàs Marc», *op. cit.*, p. 64.



**Fig.154.** *Representación de la situación de las Tablas Santa Elena, emperatriz, y San Sebastián, dentro de la estructura general de un retablo gótico.*

También cabe la posibilidad de que las obras pertenecieran a un piso superior. Sin embargo, las características más comunes de las tablas ubicadas en los niveles superiores suelen corresponder a pinturas de un formato más reducido, en las que se representan escenas más elaboradas, con un fondo con decoraciones más complicadas, con dorados, burilados y otros elementos pictóricos como paisajes o arquitecturas.



Una vez delimitada la superficie de las escenas y las supuestas ubicaciones de las dos tablas, solo se puede especular sobre cómo podría haber sido la estructura general del retablo. Debido al momento histórico-artístico y a la zona geográfica donde se elaboró, se pueden señalar varias características de los retablos góticos valencianos que nos permitirán hacernos una idea de su estructura.

Según la iconografía de las tablas es probable que en las escenas ubicadas encima de ellas estuvieran representados pasajes de la vida de *Santa Elena, emperatriz* y *San Sebastián*, a quienes estaría dedicado parte del retablo. Por otra parte, también podrían haber sido representados otros santos de la devoción de los comitentes.

Es probable que la calle central estuviera dividida en tres pisos. En el primero, como es lógico, estaría representado el santo titular, mientras que, en el segundo nivel, Reixach solía representar a la Virgen María, ya sea sentada en majestad con el Niño Jesús, rodeada de ángeles músicos o santos, o por el contrario un pasaje de su vida. En el ático suele estar representado un Calvario o Crucifixión, al igual que en la escena superior del guardapolvo suele ubicarse una representación del Padre Eterno. No obstante, hay que insistir en que estas generalidades iconográficas pueden alterarse según los criterios, gustos o necesidades de los comitentes. Por último, señalar que la mazonería que cerraba estas escenas por su parte superior podría estar compuesta por un dosel dorado de tracería gótica calada.

Es fácil deducir que, dada la falta de referencias documentales y de la reducida información extraída del análisis de las obras, es imposible esclarecer cuál era con total seguridad la estructura del retablo gótico del que formaban parte las tablas. No obstante, se expone en la Fig. 154 la posibilidad ya descrita de la situación de las dos tablas dentro del esquema estructural más general de un retablo gótico en el ámbito valenciano.

### 3.6.4 MODIFICACIONES DE LAS TABLAS

Al igual que sucede con otras obras estudiadas, no se dispone de información anterior a los estudios realizados a principios del siglo XX por Elías Tormo y Manuel González Simancas, quienes observaron las tablas ya de forma independiente y colocadas a la izquierda y derecha de un retablo de poco valor artístico, según los autores, ubicado en la capilla de los pies del lado del evangelio de la Iglesia de San Francisco de Xàtiva.<sup>378</sup> A este templo también se ha vinculado la procedencia de las obras, a falta de documentación que las relacione con otra ubicación.

---

**378**TORMO MONZÓ, Elías, «Las Santas y San Francisco», *op. cit.*, p. 104-106.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Francisco», en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: *Tomo II* [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, p. 280-285; p. 282-284. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-14], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/292/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/292/mode/2up)>

Por su parte, Josep Antoni Ferre considera que las obras podrían pertenecer a un retablo con la advocación titular de Santa María del Anillo, perteneciente a la Cofradía de la Vera Cruz de Xàtiva y procedente de una capilla de la Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva (Seu Vella), o del Monasterio de Santo Domingo.<sup>379</sup>

Como se puede comprobar, más allá de las hipótesis, se desconoce el recorrido histórico del primitivo retablo del que formaban parte las tablas y los sucesos que provocaron su desaparición. La desvinculación de las tablas del retablo alteró indiscutiblemente su percepción estableciéndolas como piezas autónomas descontextualizadas.

#### 3.6.4.1 La incorporación de los marcos barrocos

Dentro de las diversas alteraciones que sufrieron las dos tablas, la modificación más relevante y la que las caracteriza en el presente, es la incorporación a las obras de unos decorativos marcos dorados de estilo barroco-rococó. Los marcos tienen un diseño, según algunos autores, más propio de cornucopias (espejos) que de marcos propios de pinturas.<sup>380</sup> La factura de los marcos no es de gran calidad, con un diseño de formas toscas y pesadas, sin alcanzar el gran refinamiento y sutileza propia de los elementos del estilo rococó francés.

Constituidos por una ornamentación en relieve de rocallas de formas orgánicas y elementos extraídos de la naturaleza, que parecen realizados a partir de modelos sacados del diseño de dibujos o grabados.

*“[...] no sabem com ni per què, es conservarien almenys les dues taules que ens ocupen, les quals foren protegides al segle XVIII per uns fastuosos marcs daurats d'estil rococó. Si bé és perceptible a simple vista que l'estil d'aquests marcs res no té a veure amb l'estil de les pintures que contenen, és innegable que els presten un posat i una magnificència que per si soles, com a taules soltes, no tindrien. El fet que al segle XVIII es molestasen en emmarcar tan ricament dues pintures “antigues” que anirien pegant bacs per l'església, ens fa veure que les creurien valuoses o almenys, molt boniques, com realment ho són.”<sup>381</sup>*

Como se ha expuesto anteriormente, el diseño de los marcos resulta demasiado pequeño y estrecho para las dimensiones de las obras, sin ajustarse tampoco propiamente a la

---

<sup>379</sup>Información dada a conocer por el investigador Josep Antoni Ferre en una conferencia titulada *Novetats de la pintura de Joan Reixach en la ciutat de Xàtiva*, dentro del curso de verano las *VII Jornades d'Art i Història*, celebradas en Xàtiva, del 3 al 5 de agosto de 2015. Conferencia no publicada en un artículo en la monografía del congreso: NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (coor.), *Pintura i patrimoni històric a Xàtiva: Actes de les VII Jornades d'Art i Història* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2015.

<sup>380</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «Las Santas y San Francisco», *op. cit.*, p. 104.

<sup>381</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «El sant Sebastià de Jacomart a la Seu de Xàtiva no és Ausiàs Marc», *op. cit.*, p. 64.

extensión de las escenas pictóricas. De igual modo, la forma de incorporar los marcos a las tablas esta realizado directamente sobre la propia pintura de las escenas mediante un simple claveteado, ocultando y dañando su perímetro. Hay que recordar que la incorporación de los marcos no alteró propiamente las dimensiones iniciales de las tablas, pero si ocultó una superficie mayor de pintura en uno de los laterales, mientras en el lado opuesto apenas quedaban ocultos unos pocos centímetros. Para la correcta adecuación y fijación de los marcos fue necesario realizar unas pequeñas modificaciones a las tablas por los laterales. En el lado de las tablas con menos superficie ocultada, fue necesario añadido un pequeño listón de madera para reforzar y facilitar el clavado del marco. Mientras que, en el lado opuesto, el soporte sobresalía por detrás del marco, por lo que se realizó una reducida mutilación irregular en la zona central para adecuarlo al perfil de las formas decorativas del marco y eliminar la visión del soporte.

El perfil de formas irregulares hace que estos marcos sean inadecuados para facilitar el traslado y apeo de las tablas, resultando demasiado frágiles. Asimismo, la nueva enmarcación alteró la percepción de las obras, estableciéndolas a partir de ese momento como meros cuadros independientes y no como tablas vinculadas a un primitivo conjunto.

De los resultados del estudio del diseño de los marcos y la forma de anclaje a las tablas, se puede deducir que no fueron encargados expresamente para enmarcar las pinturas, sino que fueron reaprovechados. Las causas que motivaron la colocación de estos marcos a unas tablas de estilo gótico, son bastante difíciles de determinar. Algunos autores reflexionan que pudo haber ocurrido en el siglo XVIII,<sup>382</sup> tomando como referencia el estilo de los marcos. Esta incorporación de los marcos se podría entender como una revalorización de unas pinturas góticas de gran calidad durante dicho periodo, con la consiguiente necesidad de dar a las tablas una apariencia más imponente y digna, con una estética más acorde al gusto del momento, motivado por la utilización de las pinturas como elementos decorativos dentro del templo.

No obstante, esta circunstancia es realmente atípica: son raros los casos durante el periodo barroco en los que se revalorizan pinturas de un estilo precedente, sin que estas posean por sí mismas una gran carga devocional para la comunidad como ocurre con otros referentes escultóricos de la localidad, si bien, este no parece ser el caso de las tablas objeto de estudio. Del mismo modo, al no haberse realizado ningún tipo de repinte sobre las obras para adaptarlas al estilo barroco, como sería lo más lógico en este periodo, hace dudar de que la modificación se realizara en el Barroco.

Del mismo modo, hay que recordar las circunstancias históricas de la ciudad de Xàtiva a principios del siglo XVIII, con el desarrollo de la Guerra de Sucesión. La principal

---

382/*ibid.*

secuela del conflicto en la ciudad de Xàtiva, fue su incendio y destrucción en 1707. El incendio selectivo de la ciudad de Xàtiva con unas medidas de control insuficientes, destruyó cerca de un tercio del núcleo urbano, desembocando en unas consecuencias realmente trágicas.<sup>383</sup> Estas circunstancias podrían haber propiciado la conservación de estas pinturas, utilizadas probablemente como elementos decorativos móviles dentro del templo, ante una situación económica que no permitía gastos superfluos, como el encargo de nuevos retablos u otros elementos pictóricos.

#### 3.6.4.2 Intervenciones de restauración (s. XIX)

Según las notas de la restauración de las tablas *Santa Elena, emperatriz* y *San Sebastián*, facilitadas por el Instituto del Patrimonio Cultural Español de Madrid (1994-1997), se podían identificar en ellas una capa muy desigual de aceite oscurecido y lo que parecen retoques de laca roja. Estos tal vez fueron usados para intentar igualar cromáticamente las escenas de las tablas.



**Fig.155.** Detalle del busto de Santa Elena emperatriz, hacia 1912.

**Fig.156.** Detalle del busto de Santa Elena emperatriz, entre 1994-1997.

Esta operación de mantenimiento o intervención fue realizada en un periodo anterior al inicio del siglo XX, para reparar los desperfectos que presentaba el conjunto. Esto se puede observar en las fotografías realizadas en los estudios de Elías Tormo (Fig.155) y Manuel

---

<sup>383</sup>Pérez García, Pablo (coor.), «Xàtiva moderna», en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir./coor.), *Historia de Xàtiva*, t.1, Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, p. 271-352, : p. 326-341.

González Simancas, y en las fotografías anteriores a la Guerra Civil conservadas en la Fundació de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (Archivo M.A.S.) (Fig.156). En ellas se puede apreciar claramente una acumulación de este tipo de materiales (no propios de la obra) encima del madero de la cruz de la *tabla de Santa Elena*.



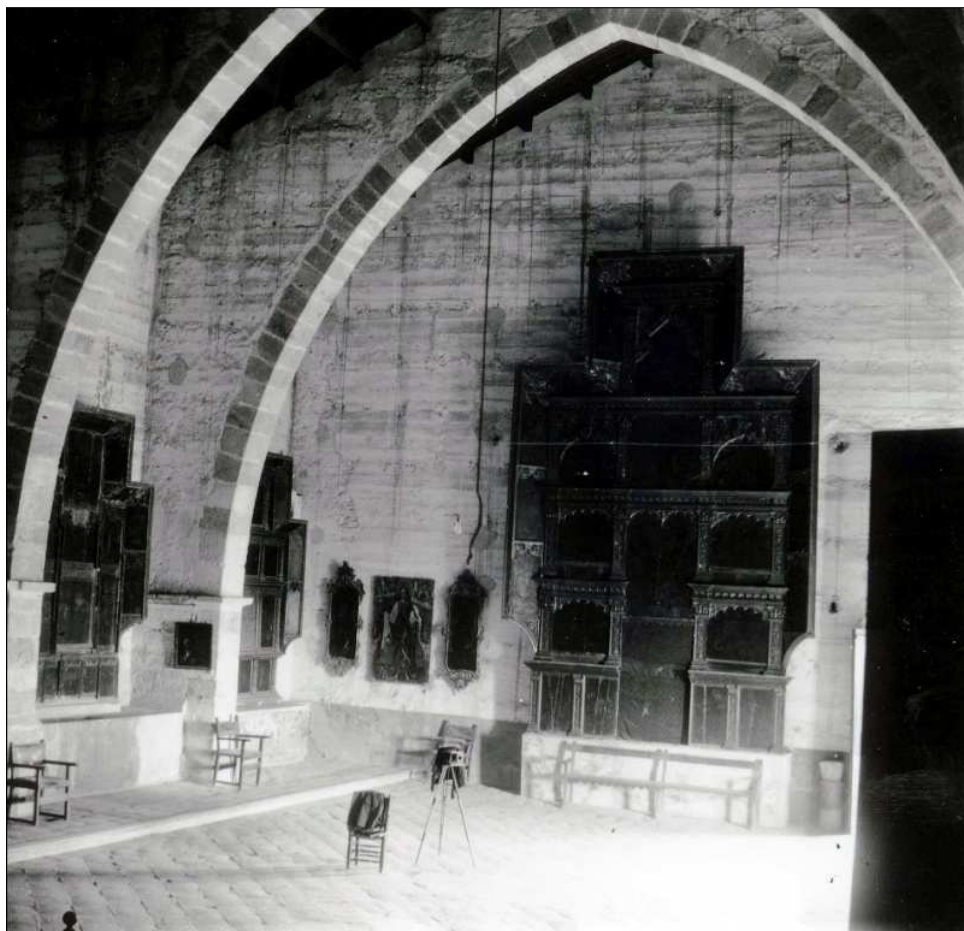
**Fig.157.** Detalle de la zona inferior del marco barroco-rococó de la tabla de Santa Elena, emperatriz.

Dentro de las intervenciones anteriores de las obras, también se destaca la realización de una nueva policromía con fines *técnicos* (para ocultar daños) en los marcos, consistentes en la aplicación de una capa de color blanco u ocre, aplicado de forma deficiente, en algunas áreas de la talla de la zona superior e inferior de los marcos, que inicialmente parece que estaban decorados solamente con una corla de efecto dorado (Fig.157).

#### **3.6.4.3 Primera mitad del s. XX**

Como se ha expuesto anteriormente es probable que las obras, durante los siglos XVIII y XIX, fueran utilizadas en el interior del templo como pinturas decorativas, colocándolas en distintos lugares. Finalmente, a principios del siglo XX, las pinturas se colgaron a la derecha e izquierda de un retablo, de escaso mérito artístico, ubicado en la primera capilla lateral del lado del Evangelio de la Iglesia del convento de San Francisco. En este emplazamiento fue en

el que los investigadores Elías Tormo y Manuel González Simancas las contemplaron tal como describen en sus estudios.<sup>384</sup>



**Fig.158.** Interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva, convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil (con las Tablas Santa Elena y San Sebastián, en la pared de los pies del templo).

Del periodo de la Guerra Civil, hay que recordar que gran parte del patrimonio pictórico mueble, en el que se incluyen las tablas, fueron subidas por Sarthou a la Ermita de San Félix, convertida en museo para su protección (Fig.158). De este periodo hay que destacar que los continuos traslados precipitados de las dos tablas para su salvaguarda les provocaron diversos desperfectos. Los más obvios son los producidos en los marcos, observados al comparar las fotografías de las obras del periodo anterior y posterior a la guerra. Se observa el debilitamiento y separación de las diversas piezas que configuran los marcos, provocando probablemente roturas, grietas, erosión de las corlas, y la pérdida de elementos de talla. Las pérdidas más llamativas se observan en el marco del *San Sebastián*, correspondientes a la rocalla de terminación de la esquina superior izquierda, a la voluta interior del centro del lateral

<sup>384</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «Las Santas y San Francisco», *op. cit.*, p. 104-106.

González Simancas, Manuel, «Iglesia de San Francisco», *op. cit.*, p. 282-284. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-14], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/292/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/292/mode/2up)>

izquierdo y a la hojarasca sobresaliente del centro de lateral derecho. Es muy probable que durante el periodo de posguerra se realizara alguna intervención de reparación de los desperfectos de las tablas, como nuevos repintes en el marco o el barnizado de las escenas pictóricas.

Al contrario que sucedió con otras obras estudiadas, las tablas de *Santa Elena, emperatriz* y *San Sebastián*, terminada la Guerra Civil no volvieron a la Iglesia del convento de San Francisco. El templo había sufrido numerosos daños en la contienda, y no fue abierto de nuevo al culto hasta el 2007,<sup>385</sup> por lo que las dos tablas se depositaron en la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva (*Seu Nova*). Al igual que ocurrió en el anterior templo, durante unos 40 años las tablas se alojaron en la capilla de los pies del templo, realizando una función más decorativa que devocional.<sup>386</sup>

#### 3.6.4.4 1970-1990

Entre las décadas de los 70 o 90, las tablas fueron trasladadas al museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva (*Seu Nova*) que empezó a componerse a finales de la década de los setenta. Es un periodo en que las autoridades eclesiásticas de la localidad reunieron, en la sacristía y dependencias contiguas, las piezas móviles de más valor y de fácil transporte.<sup>387</sup> La colección museográfica fue inaugurada en 1996, aunque se desconoce donde su situaron en inicio las tablas dentro de las dependencias que formaban el museo colegial, quizá en la sala de la antigua sacristía, donde se encontraban expuestas en la década de los 90.<sup>388</sup> La incorporación de las tablas en el museo interior del templo, alteró consecuentemente su percepción, pasando de ser pinturas con connotaciones devocionales a ser valorado íntegramente como pinturas histórico-artísticas.

---

**385**RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, «Capitol 8: 8. El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament», en *República i Guerra civil a Xàtiva (1931-1939)*, t. 2: *Volum II* [Col. Gramalla], Alzira, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1991, p. 241-330;: p. 244-245.

**386**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «El sant Sebastià de Jacomart a la Seu de Xàtiva no és Ausiàs Marc», *op. cit.*, p. 64.

**387**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La formación de las colecciones de arte sacro. La Seo», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 39-46;: p. 44-45.

**388**CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «El museo», en *La Colegiata de Santa María: historia, arte, fe y tesoros* [AMN - Edificios religiosos], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2011, p. 161-311;: p. 161.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones museográficas de la Seo», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 47-77;: p. 62-63.

### 3.7. FRAGMENTOS DE BANCO DE UN RETABLO GÓTICO



**Fig.159.** Fragmento de banco a) con San Bartolomé Apóstol y Santa Bárbara.



**Fig.160.** Fragmento de banco b) con Santa Catalina de Alejandría y San Antonio Abad.

Las dos piezas se conservan en el museo de la *Iglesia Colegial Basílica de Santa María* de Xàtiva. Se trata de dos pequeños fragmentos de un mismo banco de un retablo, en los que se representan dos escenas en cada uno con las advocaciones de San Bartolomé Apóstol y Santa Bárbara, y Santa Catalina de Alejandría y San Antonio Abad. Se datan hacia 1490<sup>389</sup> y se han atribuido al Maestro de Xàtiva o, más recientemente, al Maestro de

---

<sup>389</sup>La matización de 1490 en su datación, es según aparece en el presente en la ficha que acompaña la obra en el museo.



Altura.<sup>390</sup> Estas piezas formaban parte de un retablo gótico desaparecido, del que únicamente se conocen estos elementos.<sup>391</sup>

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia de los *Fragmentos de un banco gótico* para una correcta comprensión, previa a su estudio.

Tabla 9.

FICHA TÉCNICA DE LOS DOS FRAGMENTOS DE BANCO DE UN RETABLO GÓTICO
<p><b>Autor:</b> Anónimo; Atribuido al Maestro de Xàtiva (Antoni Cabanes?) y taller.</p> <p><b>Datación:</b> Finales del siglo XV o principios del siglo XVI. c. 1490?</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple y óleo? sobre tabla. Dorado bruñido y decorado con burilado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p>Primera ubicación conocida, capilla lateral del lado del Evangelio, más inmediato al presbiterio en la Ermita de San Félix de Xàtiva (principios del siglo XX, 1912).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, también conocida como <i>La Seu</i>. Sala correspondiente a la antigua sacristía del templo.</p> <p><b>Exposiciones:</b></p> <p><u>Piezas conservadas de un primitivo retablo gótico:</u></p> <p>a) <b>Fragmento 1:</b> San Bartolomé Apóstol y Santa Bárbara. <b>Medidas de la tabla:</b> 38,8 x 74 cm. aprox. <b>Inscripciones:</b> En el sócalo corrido del fondo de las dos escenas.</p> <p>b) <b>Fragmento 2:</b> Santa Catalina de Alejandría y San Antonio Abad. <b>Medidas de la tabla:</b> 38 x 74 cm. aprox. <b>Inscripciones:</b> En el sócalo corrido del fondo de las dos escenas.</p>

<sup>390</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «*El Retaule de Sant Miquel i Santa Magdalena del Mestre de Xàtiva i una predel·la del Mestre d'Altura*» en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (coor.), *Pintura i patrimoni històric a Xàtiva: Actes de les VII Jornades d'Art i Història* [Xàtiva 3, 4 i 5 d'agost de 2015][Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2016, p. 139-154, p. 145-147.

<sup>391</sup>Las numerosas incógnitas que suscitan las obras de estudio, impiden comprender la localización de cualquier referencia documental sobre las mismas, al igual que el contrato notarial del primitivo retablo gótico del que formarían parte, si por consiguiente se ha conservado.

### 3.7.1 DESCRIPCIÓN

Los dos fragmentos estudiados son denominados meramente por el calificativo de *banco o predela*, título que hace referencia a su función dentro de la estructural del retablo gótico del que formaban parte. Ambas piezas están realizadas sobre un único paño de madera con elementos de talla. Las dimensiones son de 39 x 74 cm el fragmento "a", y 38,7 x 74,6 cm aproximadamente el fragmento "b". Se ignora su procedencia específica dentro de la localidad de Xàtiva.

El corpus pictórico de las escenas revela una técnica más plástica que pictórica, de dibujo de las figuras sistemático, mecánico, estilizado y muy depurado. La realización de la perspectiva del embaldosado del suelo es más bien sencilla, y no consigue dar la sensación de un fondo corrido en las cuatro escenas, al no enlazarse correctamente entre ellas. Una gama cromática pobre, y una concepción de los volúmenes plana, en la que no se observa un gran juego de sombras en su realización, sobre todo en los rostros. De las características de las escenas se destaca el diseño de la caída de los ropajes, acartonado, con numerosos pliegues angulosos, de clara influencia flamenca.

Los dos fragmentos de banco contienen cada uno dos compartimentos o casetas con escenas pictóricas realizadas al temple y puede que también al óleo, delimitadas por una sencilla mazonería dorada compuesta por un arco carpanel o deprimido lobulado y pilastras rematadas por espigas. Asimismo, ambos fragmentos se encuentran englobados por una moldura perimetral de color rojo (correspondiente quizá a la preparación roja previa a la aplicación del dorado que no llegó a realizarse) a modo de sencillo marco cortado en bisel por tres de sus lados. En las escenas pictóricas de los compartimentos se representan, siguiendo la lectura de izquierda a derecha: San Bartolomé Apóstol, Santa Bárbara, Santa Catalina de Alejandría y San Antonio Abad.

La iconografía corresponde a un esquema habitual implantado en Valencia desde principios del siglo XV, en el que se representan diversos santos y santas de forma individual en cada compartimento en posición sedente. En estas dos piezas las advocaciones se sitúan en el interior de una misma habitación o pasillo con un fondo corrido, decorado por una cenefa superior con motivos vegetales, y un pequeño zócalo en la zona inferior donde aparecen inscripciones, asentando las figuras sobre un pavimento de baldosas de vivos colores con dibujos geométricos, cuyo punto de fuga es distinto en cada escena.

En la primera caseta del primer fragmento de banco aparece San Bartolomé Apóstol, representado como un hombre de mediana edad con larga barba marrón, vestido con una larga túnica interior verde, y cubierto por una larga capa gris con un estampado vegetal. Sostiene en las manos un libro y un gran cuchillo con el que fue desollado, símbolo de su martirio y atributo

personal.<sup>392</sup> En el fondo de la escena aparece un pequeño zócalo en la zona inferior, en el que aparece una inscripción. El comienzo se ha perdido, la cual parece corresponder a [AVE MARIA, GRATIA], mientras en la zona derecha reza PLENA DOMIN[US TECUM]. La inscripción parece hacer referencia a la Anunciación.<sup>393</sup>

En la segunda caseta del primer fragmento aparece Santa Bárbara, representada como una joven mujer de largos cabellos pelirrojos ajustados al perfil del cuello, vestida con una túnica interior roja ceñida en la cintura por un cordel blanco, y cubierta por un largo manto anaranjado con un estampado vegetal rojo que se ha pedido casi por completo. La santa únicamente sostiene en la mano una vara de palma, como atributo general de haber sido martirizada, al igual que el nimbo dorado con decoración burilada, como atributo general de santidad. No obstante, al fondo de la estancia aparece una torre de piedra gris, que hace alusión a uno de los pasajes de su vida, constituyendo el único atributo personal que identifica individualmente a la santa.<sup>394</sup> La torre se asienta sobre unas gradas a modo de pódium, donde también aparece una inscripción que dice [A]VE MA[RIA]. Del mismo modo, al igual que ocurre en la escena precedente, aparece una inscripción en un pequeño zócalo al fondo de la habitación, interrumpida su visión por la figura de la santa, con AVE MARIA GRIAG PLE[NA].

En la primera caseta del segundo fragmento aparece Santa Catalina de Alejandría, representada como una joven mujer de largos cabellos pelirrojos ajustados al perfil de la figura, vestida con una túnica interior roja ceñida a la cintura por un cordel, y cubierta por un largo y sencillo manto gris, sujeto por un broche circular con joyas engarzadas. La santa está personificada como princesa real, ciñéndole la cabeza una corona como uno de los atributos que la identifican. Sostiene en la mano izquierda varios objetos: una vara de palma como atributo general de haber sido martirizada y una espada como atributo personal de su martirio al haber sido decapitada. Mientras con la otra mano toca una gran rueda quebrada y dentada que está a su lado, que simboliza el suplicio de su martirio fallido.<sup>395</sup> Al igual que ocurre en la escena precedente aparece una inscripción en un pequeño zócalo al fondo de la habitación, interrumpida su visión por la figura de la santa, donde reza [...R[...RE GENE[...]/PLEN[A] DONENU[...], (Fig.161).

En la segunda caseta aparece San Antonio Abad, santo ermitaño, representado como un hombre de avanzada edad de cabellos y larga barba blanca. Viste el hábito de la Orden de

---

**392**Réau, Louis, «Bartolomé, apóstol, 24 de agosto (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:*Iconografía de los santos: de la A a la F*[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 180-184.

**393**Réau, Louis, «La Anunciación o la Salutación angélica», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.1, vol.2]:*Iconografía de la Biblia: Nueva testamento*[Col. Cultura artística, 5], 2.ª ed., Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 2000, p. 182-202.

**394**Réau, Louis, «Bárbara, 4 de diciembre (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:*Iconografía de los santos: de la A a la F*[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 169-178.

**395**Réau, Louis, «Catalina de Alejandría, 25 de noviembre (idem)», en Réau, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:*Iconografía de los santos: de la A a la F*[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 273-283.

los Antoninos (orden hospitalaria fundada en el siglo XI bajo la advocación de San Antonio, convertido en santo sanador), con una túnica marrón con sayal gris, complementada por una larga capa negra sin capucha. El santo sostiene en una mano un gran garrote en forma de báculo y una esquila cencerro en forma de campana, como uno de los atributos que los ermitaños empleaban para repeler a los demonios. Mientras, en la otra mano coge un libro abierto que se apoya sobre sus rodillas.<sup>396</sup> Al igual que ocurre en las escenas precedentes aparece una inscripción en el pequeño zócalo del fondo de la habitación, interrumpida su visión por la figura del santo, que reza AVE MARIA A GACI[...] – PLENA DONIE. Esta inscripción, al igual que las anteriores, parece hacer referencia a la Anunciación.



**Fig.161.** *Detalle del zócalo del borde izquierdo de la escena de Santa Catalina de Alejandría, del fragmento de banco b).*

### 3.7.2 AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

En lo referente a la autoría y datación de las piezas de estudio, hay que señalar que, tanto por su estado de conservación como por su situación en un retablo *collage* durante el siglo XX, los historiadores de principios de siglo no se interesaron por las mismas. No será hasta las décadas de 1960-1970, cuando se acometa la restauración del retablo, se desvinculen las dos piezas y se exhiban en zonas más accesibles para el público en general, cuando comiencen a ser estudiadas.

<sup>396</sup>Réau, Louis, «Antonio Abad, o de Viana<sup>1</sup>, 17 de enero (idem)», en Réau, Louis; ALCObA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:*Iconografía de los santos: de la A a la F*[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 108-123.

De forma general, han sido datadas en el siglo XV,<sup>397</sup> ya sea a finales,<sup>398</sup> o en la segunda mitad,<sup>399</sup> y más concretamente sobre 1490.<sup>400</sup> También han sido datadas en el siglo XVI,<sup>401</sup> aunque en esta investigación se consideran como realizadas en el siglo XV.

En lo correspondiente a la atribución de una autoría a las piezas, esto ha resultado una labor complicada. Inicialmente se atribuían a un autor desconocido, y seguidamente de forma general, al Maestro de Xàtiva y taller, que en el presente se relaciona con Antoni Cabanes. Si bien, algunos autores discrepan acerca de esta atribución.

Hay que destacar que, en estas piezas no se observa el corpus pictórico más característico del Maestro de Xàtiva, con un delicado modelado de los volúmenes, por lo que posiblemente podrían haber sido realizadas por el taller.

Josep Lluís Cebrián y Beatriu Navarro han atribuido los dos fragmentos de banco al Maestro de Altura, al relacionar el diseño de la anatomía de las figuras con otras obras atribuidas al corpus pictórico de este maestro.<sup>402</sup> También aportan una hipótesis sobre la advocación titular del retablo del que formaban parte y sobre la procedencia del mismo. Consideran que la inscripción que hace referencia a la Salutación angélica que se desarrolla por detrás de las advocaciones de las cuatro escenas pudiera hacer referencia a la advocación titular del retablo. Por consiguiente, el retablo estuviera dedicado a la Virgen María y, más concretamente, al pasaje de la Anunciación a la Virgen María. Los autores contemplan la posibilidad de que el retablo procediera de la *Seu Vella* de Xàtiva. No obstante, siguiendo con la vía deductiva de la advocación titular, también especulan que podrían proceder de un retablo del altar mayor de la Ermita del Puig de Xàtiva, una ermita que estaba dedicada a la Anunciación-Encarnación y Santa María de Marzo.<sup>403</sup>

Asimismo, también se ha relacionado la procedencia del retablo con la antigua Iglesia Mayor de Santa María de Xàtiva, actual Iglesia Colegial Basílica de Santa María (*Seu Nova*), al

---

**397**TORMO MONZÓ, Elías, «San Felíu<sup>(1)</sup>», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 63-90,; p. 73.

**398**GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Félix (San Felíu)», en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: *Tomo II*[Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, p. 248-264,; p. 258. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-27], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/268/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/268/mode/2up)>

**399**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones de la Iglesia de San Félix», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almudí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 79-92,; p. 89.

**400**La datación de 1490 es la que se indica actualmente en la ficha que acompaña la obra en el museo.

**401**CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «El museo», en *La Colegiata de Santa María: historia, arte, fe y tesoros* [AMN - Edificios religiosos], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2011, p. 161-311,; p.179.

**402**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «El Retaule de Sant Miquel i Santa Magdalena del Mestre de Xàtiva i una predel·la del Mestre d'Altura», *op. cit.*, p. 145-146.

CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «9-. Predel·la dels quatre sants», en *Pintura sobre taula en Xàtiva: segles XIV-XVI*[Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2017, p. 102-104,; p. 103-104.

**403**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «9-. Predel·la dels quatre sants», *op. cit.*, p. 104.

Para más información sobre la *Ermita del Puig de Xàtiva*, véase: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, *La ermita del Puig de Xàtiva*, Valencia, Caixa d'Estalvis d'Ontinyent. Obra Social (ed.), 1998.

ser utilizada la Ermita de San Félix como un almacén de las obras que habían perdido su función en el templo mayor.<sup>404</sup>

Dentro de la posible procedencia del retablo, también cabría relacionarlo con la propia Ermita de San Félix, donde se encontraban las piezas a principios del siglo XX (primera ubicación conocida). No obstante, hay que matizar que, al no disponer de documentación que certifique la procedencia de las piezas, es un punto que no se puede acreditar.

### 3.7.3 LOS FRAGMENTOS DE BANCO: ESTUDIO E HIPÓTESIS DE RECONSTRUCCIÓN

Una observación superficial de las piezas, ambas con el mismo formato y con las escenas pictóricas de las casetas completas y proporcionadas, puede inducir a pensar que conformaban dos partes independientes de un banco. No obstante, un estudio más profundo revela que ambas fueron mutiladas por uno de sus lados. Es decir, el primer fragmento fue mutilado por el lado derecho, mientras el segundo fue mutilado por el lado izquierdo. Esto se observa claramente en los bordes de ambas piezas, donde se aprecia el comienzo del arco de la caseta contigua desaparecida (Fig.162). Por lo tanto, ambos fragmentos corresponden a los extremos laterales del banco, que estaría delimitado por la moldura perimetral roja a modo de marco.



**Fig.162.** *Reconstrucción de la continuación del inicio del arco mutilado del fragmento de banco b).*

<sup>404</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «El Retaule de Sant Miquel i Santa Magdalena del Mestre de Xàtiva i una predel·la del Mestre d'Altura», *op. cit.*, p. 146-147.

Para conocer mejor la morfología del banco, del que formaban parte las dos piezas, se realizó un estudio de los soportes. No obstante, hay que recordar que la forma de elaboración del soporte de los bancos en el periodo gótico no sigue la misma pauta de construcción general que las tablas pictóricas del cuerpo central del retablo.

Sin embargo, el estudio de los soportes no desveló grandes resultados: no se encontraban marcas de clavos o huellas de travesaños, por lo que se puede precisar que nunca tuvo una estructura de refuerzo. Es posible que el banco estuviese constituido por un único paño en horizontal.

Solo se observaron, en la parte inferior del reverso de ambas piezas, las marcas del perfil de arcos de tracería gótica, dos en cada pieza, muy parecidos a los que contiene la propia mazonería de los dos fragmentos. En las huellas se perciben claramente cuatro arcos carpanel, constituidos por cinco lobulado, con una decoración en la enjuta de sencillo triangulo. Estas marcas pudieron producirse durante la elaboración de la propia talla de la mazonería del banco sobre el reverso del paño de madera que constituiría finalmente el soporte de la obra, previo al montaje y preparación de los distintos elementos que lo componen (Figs.163-164).



**Fig.163.** *Reverso del fragmento de banco b) después del proceso de intervención de restauración en 2001-02.*

Con respecto a las dimensiones del banco y, por tanto, al número de casetas faltantes, existen diferentes posibilidades. Cabe recordar que el banco, dentro de la estructura y esquema iconográfico del retablo gótico en el ámbito valenciano, está generalmente dividido de forma asimétrica. Puede constar de siete compartimientos con escenas pictóricas para mantener la simetría con respecto a la caseta central, comúnmente de mayor anchura que el resto. Dicho número puede aumentar o disminuir, dependiendo de las dimensiones y estructura del cuerpo central del retablo.

La iconografía de los dos fragmentos corresponde a un esquema habitual implantado en Valencia desde principios del siglo XV, con una representación de diversos santos de forma individual en cada compartimiento en posición sedente. El banco pudo tener también una escena central con las mismas dimensiones que las casetas laterales, con una representación de un santo o santa sedente. No obstante, hay que tener en cuenta que en el estudio de las escenas de las dos piezas se ha observado una inscripción que parece hacer referencia a *la Anunciación o Salutación angélica*, por lo que también podría tener una caseta central de mayor anchura que las laterales con una representación mariana.



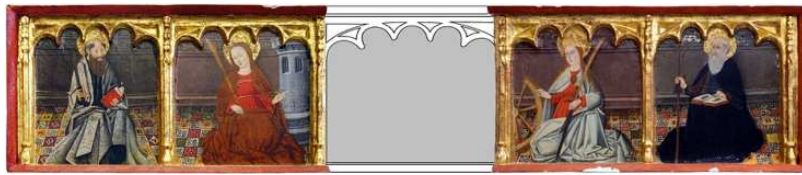
**Fig.164.** *Reverso del fragmento de banco a) después del proceso de intervención de restauración en 2001-02.*

Podrían faltar una, dos (si bien, es poco frecuente) o incluso tres casetas en el centro (Figs.165-169). De las diversas variables sobre la primitiva estructura, hay que matizar que la incorporación de tres nuevas casetas (Figs.168-169), daría como resultado un total de siete compartimentos en el banco, con una estructura muy alargada y estrecha. Esto provocaría una sensación de ligera desproporción de este elemento, es decir, que parecería pequeño, con respecto al cuerpo central del retablo. No obstante, esta desproporción también se observa en muchos retablos del periodo gótico.

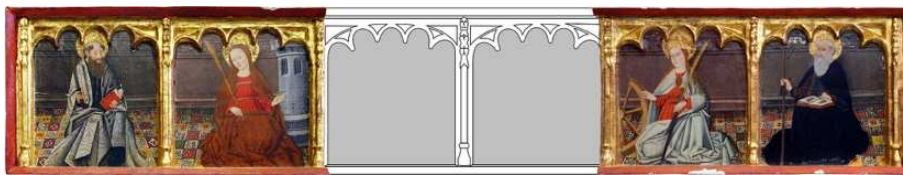


**Fig.165.** *Hipótesis 1: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 5 compartimentos, con la escena central de las mismas dimensiones que las laterales (con unas dimensiones de 39 x 179,1 cm aprox.).*

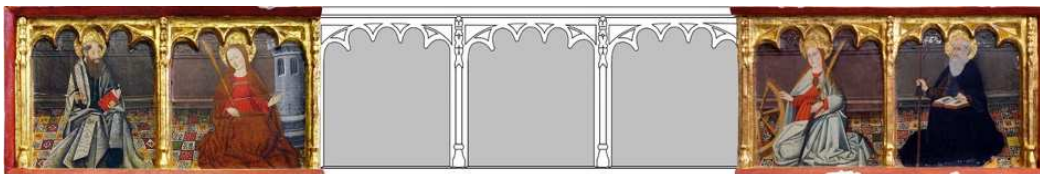




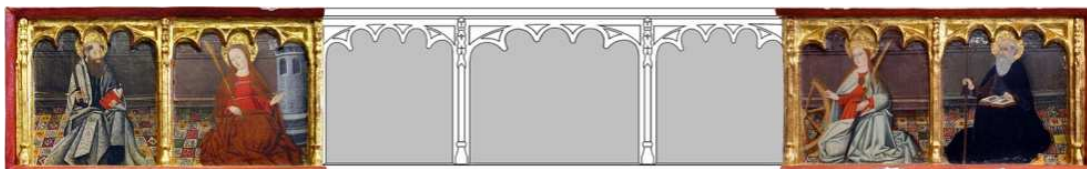
**Fig.166.** Hipótesis 2: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 5 compartimentos, con la escena central de mayores dimensiones que las laterales (con unas dimensiones de 39 x 185,6 cm aprox.).



**Fig.167.** Hipótesis 3: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 6 compartimentos, con todas las escenas de las mismas dimensiones (con unas dimensiones de 39 x 213,3 cm aprox.).

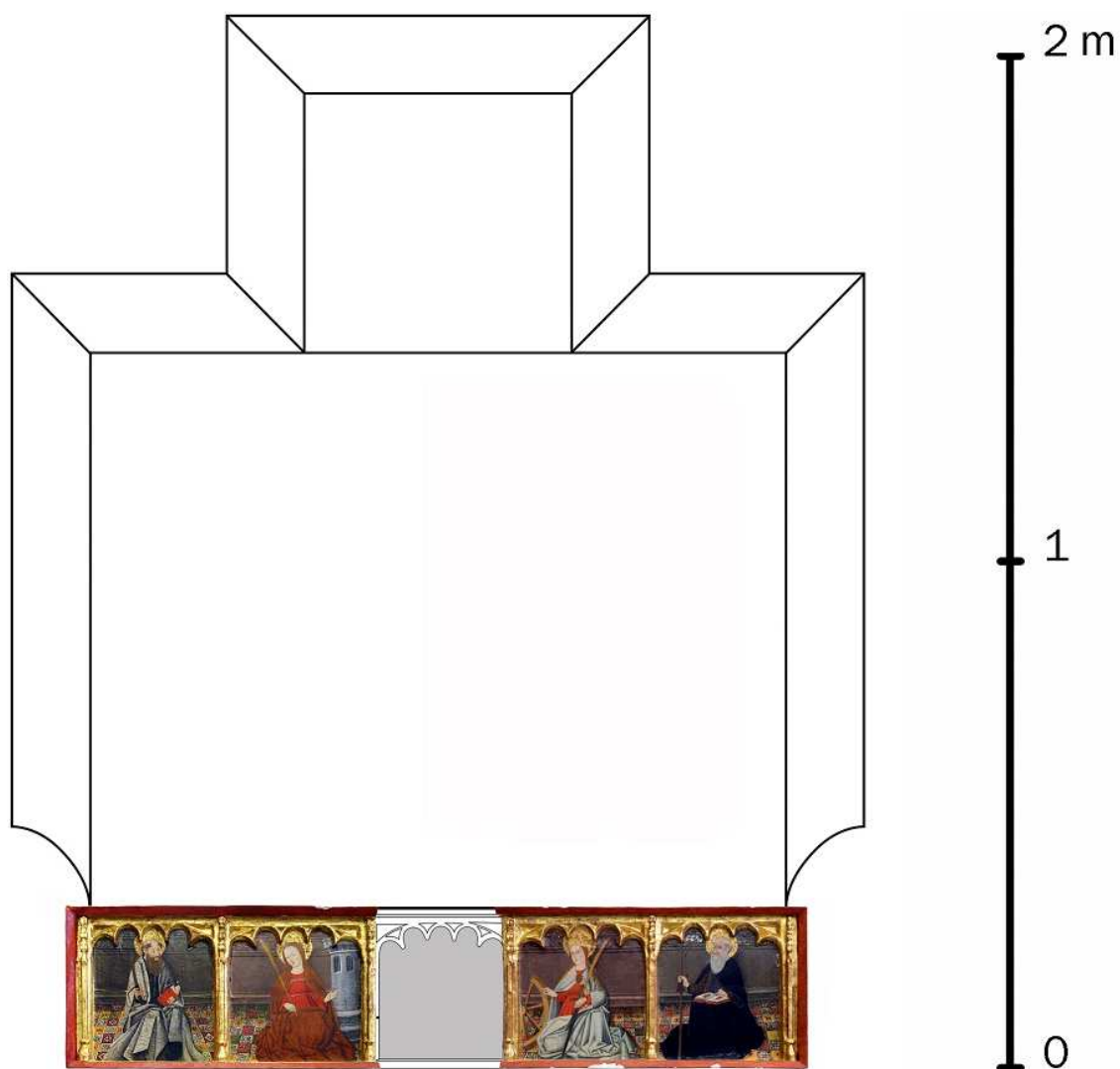


**Fig.168.** Hipótesis 4: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 7 compartimentos, con todas las escenas de las mismas dimensiones (con unas dimensiones de 39 x 247,5 cm aprox.).



**Fig.169.** Hipótesis 5: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 7 compartimentos, con la escena central de mayores dimensiones que las laterales (con unas dimensiones de 39 x 254 cm aprox.).

Dentro de los elementos que se pueden encontrar en la configuración del banco del retablo gótico, se debe mencionar una pieza colocada debajo, denominada sotobanco. Sin embargo, la zona inferior de los dos fragmentos se encuentra muy intervenida en la última restauración (2001-2002), como consecuencia de su mal estado de conservación. En el estudio solo se aprecian marcas de lo que parecen espigas que atraviesan la moldura perimetral a modo de marco para sujetar la mazonería, que coinciden con la posición de las pilastras, sin otras huellas que permitan especular con que el primitivo retablo también tuviera esta pieza complementaria, más habitual en retablos de gran formato. Asimismo, la baja calidad de las piezas, más propias de taller, hacen pensar en un encargo de bajo precio, por lo que es probable que el retablo no tuviera esta pieza.



**Fig.170.** Contextualización de los dos fragmentos de banco según la hipótesis 1: en estructura genérica de un retablo gótico (con unas dimensiones de 207,6 cm x 257 cm aprox.).

En la zona superior también se aprecian marcas de espigas, sin otros rastros de las piezas que componían el cuerpo central, por lo que no se puede deducir cómo sería el esquema compartimentado del cuerpo central.

Los datos recabados parecen indicar que las dos piezas objeto de estudio formaban parte de un retablo de un tamaño mediano. No obstante, se carece de datos sobre la estructura e iconografía del mismo (Fig.170).

## 3.7.4 MODIFICACIONES DE LAS DOS PIEZAS

### 3.7.4.1 Principios del s. XX

Las primeras referencias de estas piezas se encuentran en la investigación realizada por Elías Tormo sobre la Ermita de San Félix (publicada en 1912), en la que observó las dos piezas cuando ya se mostraban de forma independiente y embutidas dentro de un nuevo retablo.<sup>405</sup> Del mismo modo, cuando Manuel González Simancas realizó su estudio el *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia* observó también los dos fragmentos en el mismo emplazamiento y colocados de la misma forma.<sup>406</sup>

Cuando los autores realizan su estudio, las dos piezas estaban en la capilla lateral del lado del evangelio, más inmediato al presbiterio de la ermita, y se encontraban integradas en la zona superior de un gran retablo a modo de *collage*, compuesto por tablas pictóricas y otras piezas pertenecientes a cuatro retablos diferentes (Fig.171-172). La mayoría eran elementos pertenecientes un mismo gran retablo gótico, compuesto por un gran banco (*El martirio de San Jaime, El traslado del cuerpo de San Jaime, La Anunciación, El Nacimiento, La Epifanía, La entrada de San Matías en el colegio apostólico, El martirio de San Matías*) y otras cinco tablas (la titular *La Virgen de la Leche, San Jaime apóstol, San Matías apóstol, La conversión del mago Hermógenes, San Matías bebiendo veneno*) atribuidas a Valentí Montoliu (c. 1468-1470).<sup>407</sup> También hay que destacar otras dos tablas pertenecientes a otro retablo gótico con *El Calvario y La Virgen de la Leche entre San Benito y San Bernardo* del Maestro de Borbotó (c. 1515-1520)<sup>408</sup> y dos esculturas de ángeles correspondientes a los extremos de un guardapolvo de otro retablo gótico portando un escudo con un águila negra sobre fondo dorado (sobre el siglo XV). Por último, también integraban este retablo, una serie de elementos conservados de una mazonería renacentista, compuesta por pilastras con motivos a *candelieri* y cornisas, y

<sup>405</sup>TORMO MONZÓ, Elías, «San Felíu<sup>(1)</sup>», *op. cit.*, p. 69-73.

<sup>406</sup>GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Félix (San Felíu)», *op. cit.*, p. 256-258. Texto disponible [en línea], [consulta 2014-03-24], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/266/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/266/mode/2up)>

<sup>407</sup>Para más información sobre el *Retablo de la Virgen de la Leche*, véase: COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro «104. Retablo incompleto de la Virgen de la Leche», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2007, p. 348-353.

<sup>408</sup>CEBRÍAN MOLINA, Josep Lluís, «116. Calvari i Mare de Déu de la Llet», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2007, p. 398-401.

finalmente, por tres piezas complementarias: una moldura de estilo barroco, un frontón de estilo renacentista o clasicista y un busto de la *Dolorosa* pintado sobre una tabla recortada, de autor anónimo y datada alrededor del siglo XVI.<sup>409</sup>



**Fig.171.** Estado Retablo Virgen de la Leche de Valentí Montoliu, en su estado de collage, a principios del siglo XX (capilla del lado del evangelio de la Ermita de San Félix de Xàtiva).

En este caso, se ha realizado un reaprovechamiento de diferentes piezas para configurar un nuevo retablo, aunque heterogéneo. Este tipo de procedimiento tiene como objetivo dar algún tipo de unidad a obras independientes que se encuentran dispersas en el templo, incorporándolas dentro de la estructura de un retablo, formando una obra con una

<sup>409</sup>CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «El museo», *op. cit.*, p.179.

cierta unidad. Estas actuaciones no siguen en realidad ningún criterio, provocan anacronismos entre los distintos elementos utilizados, causando una percepción del retablo a modo de *collage* o pastiche, descontextualizando los elementos empleados, como es el caso.

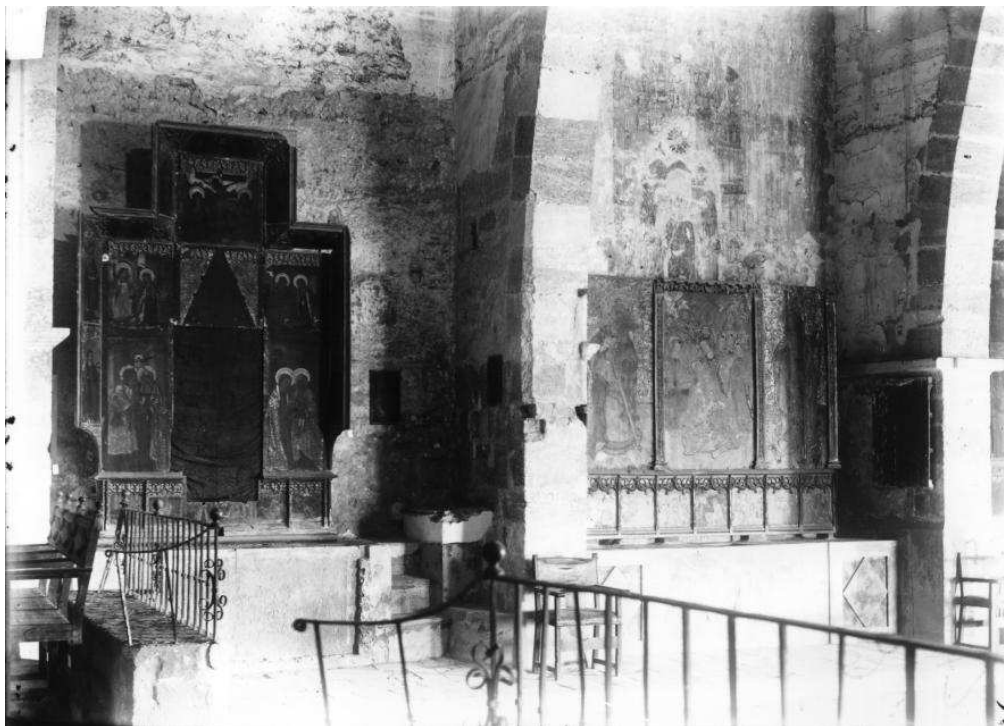
En varias fotografías de principios del siglo XX, realizadas por Carlos Sarthou Carreres (Figs.171-172), se contempla la forma del montaje del *Retablo collage de la Virgen de la Leche* cuando estaba colocado en la primera capilla del lado del evangelio de la Ermita de San Félix. También se puede observar el estado de conservación de las piezas que lo constituían, entre las que se destacan los dos fragmentos de banco, concretamente el fragmento "b". Se percibe su mal estado de conservación, con lagunas en la capa pictórica de las escenas en la parte superior, que afectan al fondo y al rostro de los santos representados.



**Fig.172.** Interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva a principios del siglo XX (en rojo la parte del fragmento de banco a).

### 3.7.4.2 Década de 1930

Como ya se ha comentado, el abandono de la ermita desembocó en el colapso de la cubierta que supuestamente no afectó al contenido.<sup>410</sup>



**Fig.173.** Interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva, convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil (con la nueva recolocación del retablo en proceso de montaje).

La segunda mitad de la década estuvo protagonizada por la Guerra Civil, en la que para intentar salvaguardar el patrimonio de la localidad, Sarthou subió a la Ermita de San Félix de Xàtiva gran parte del patrimonio pictórico mueble (retablos, tablas) de los templos de la ciudad y museo municipal, llegando albergar la ermita unas doscientas escenas de los siglos XV y XVI. Esta nueva reformulación del templo, alteró la percepción de todas las obras que albergaba, pasando de ser objetos litúrgicos de devoción, a ser objetos histórico-artístico. Para albergar de forma adecuada todas las obras trasladadas de otras iglesias y museo, se alteró la colocación de los retablos que la ermita ya albergaba es sus altares.<sup>411</sup> Dentro de esta reformulación de la ermita, con motivo de un mejor acondicionamiento, se trasladó íntegramente todo el gran *Retablo collage de la Virgen de la Leche* de la primera capilla lateral

<sup>410</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «IV. Declaración de Monumento Nacional» en *San Félix: cuna de la religión cristiana en levante*, 2ª ed. Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1979, p. 41-48.; p. 43-44.

Nota (2) en: SARTHOU CARRERES, Carlos, «IV. Declaración de Monumento Nacional» *op. cit.*, p. 44.

<sup>411</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», en *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939, p. 14-24.; p. 24.

del lado del evangelio, a la segunda capilla lateral del lado de la epístola (ambas capillas contando desde el presbiterio). En varias fotografías realizadas por el propio Sarthou durante la Guerra Civil se puede contemplar el retablo a medio montar en la nueva capilla (Fig.173). Una vez terminada la guerra, el retablo se mantuvo en la capilla lateral del lado de la epístola.

#### **3.7.4.3 La restauración del retablo (1966-1973)**

Durante la segunda mitad del siglo XX como consecuencia del mal estado de conservación que presentaba el gran *Retablo collage de la Virgen de la Leche*, se decide proceder a su restauración entre 1966 y 1973. Dicha intervención se centró en las piezas atribuidas a Valentí Montoliu (banco y cinco tablas del cuerpo central), las dos tablas del *Calvario* y de *La Virgen de la Leche entre San Benito y San Bernardo* y, al parecer, también en el busto recortado de la *Dolorosa*. La intervención de restauración se realizó en los talleres del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras y objetos de Arte, Arqueología y Etnología de Madrid (actual IPCE) que modificó, en gran medida, el aspecto de las piezas intervenidas.

Para la intervención se procedió al desmontaje del retablo y al traslado de las piezas a los talleres del Instituto en Madrid. Los dos fragmentos de banco atribuidos, al Maestro de Xàtiva y al Maestro de Altura, no fueron incluidos en esta intervención, como consecuencia quizá de la baja calidad de las piezas, por lo que permanecieron en la Ermita de San Félix.

Durante dicho proceso, los dos fragmentos de banco permanecieron como piezas independientes y fueron utilizados en el interior del templo de forma arbitraria, perdiendo su precaria y descontextualizada función dentro de la estructura e esquema iconográfico del retablo. Dentro de este arbitrario uso de los dos fragmentos, el más significativo es su reutilización dentro de la configuración de un nuevo *retablo collage* de reducido tamaño. Se colocaron concretamente en la zona inferior del pequeño *Retablo de San Miguel arcángel y Santa María Magdalena*, atribuido al Maestro de Xàtiva y datado sobre finales del siglo XV o principios del siglo XVI, a modo de banco (ubicado en la primera capilla lateral del lado de Epístola, contando desde el presbiterio).

En diversas fotografías de finales del siglo XX (Figs.174, 176) se puede contemplar este nuevo montaje y el estado de conservación de los dos fragmentos de banco. Se observa su lamentable estado de conservación, con lagunas en la capa pictórica de todas las escenas en la parte superior e inferior, provocadas por la humedad y el ataque de insectos xilófagos, así como el debilitamiento del soporte y separación de las piezas que lo forman.

Hay que destacar que esta reutilización de las piezas en un nuevo *retablo collage* provocó la necesidad de una pequeña intervención en ellas para facilitar su incorporación y la estabilidad en la estructura del retablo. Esta intervención consistió en la sujeción por medio del clavado o atornillado de los dos fragmentos de banco en un listón de madera vista sin tratar, que sobrepasaba la longitud de las piezas, incorporado en la zona inferior de los fragmentos, para manipularlos como una única pieza (Fig.175). No obstante, esta intervención no era adecuada, no llegando a recuperar la estabilidad del soporte.

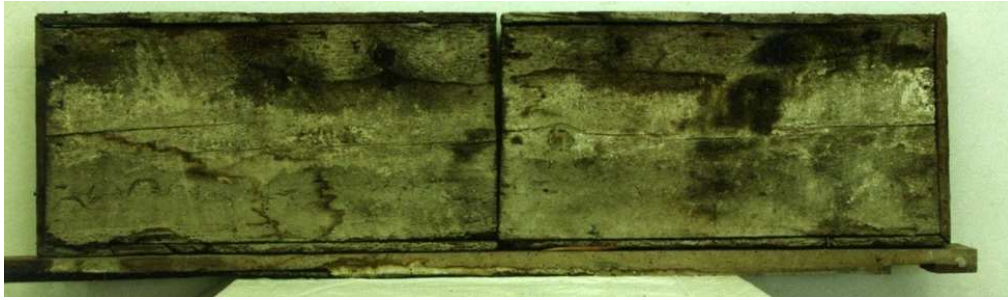


**Fig.174.** Detalle del lado de la epístola de la Ermita de San Félix de Xàtiva a finales del siglo XX (con los dos fragmentos de banco incorporados en un nuevo retablo).

Una vez terminada la restauración de las piezas que componían parte del gran *retablo collage*, estas fueron restituidas a la Ermita de San Félix. No obstante, las piezas restauradas no fueron vueltas a montar como estaban constituidas anteriormente, a modo de gran *retablo collage* junto a las anteriores piezas que lo formaban. Y se montaron de forma separada, pero simulando la estructura del primitivo retablo gótico que formaban, ubicándolo en el muro de los pies del templo, enfrente al presbiterio. Este criterio provocó que las demás piezas que componían el anterior gran retablo quedaran desligadas del mismo y, por tanto, los dos fragmentos de banco se mantuvieron en la complementación del nuevo *Retablo collage de San Miguel arcángel y Santa María Magdalena*.

Sobre finales del siglo XX o principios de este siglo, el *Retablo collage de San Miguel arcángel y Santa María Magdalena* se trasladó de la Ermita de San Félix a la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, incorporándolo al museo interior del templo. Se desconoce si, tras el traslado, las piezas se siguieron manteniendo como *retablo collage* o si finalmente fueron desvinculadas del mismo.





**Fig.175.** *Reverso de los fragmentos de banco a) y b) previos a su intervención de restauración entre 2001-02.*



**Fig.176.** *Estado del Retablo de San Miguel Arcángel y Santa María Magdalena, en la década de 1970 (con la incorporación de los dos fragmentos de banco).*

### 3.8. CARTELA PADRE ETERNO

El estudio de esta pieza se conserva en el museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María. Se trata de una pequeña tabla renacentista de remate en forma de cartela, con una representación del Padre Eterno, datada alrededor del siglo XVI, atribuida a Vicente Juan Macip (Juan de Juanes) o a su escuela, y más recientemente atribuida por Josep Lluís Cebrián y Beatriu Navarro a Nicolás Borrás,<sup>412</sup> y perteneciente a un retablo renacentista del que únicamente se ha conservado este elemento.



**Fig.177.** *Cartela Padre Eterno.*

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia de la *Cartela del Padre Eterno* para una correcta comprensión, previa a su estudio.

Tabla 10.

<b>FICHA TÉCNICA DE LA CARTELA PADRE ETERNO</b>
---

<sup>412</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «41-. Pare Etern», en *Pintura sobre taula en Xàtiva: segles XIV-XVI*[Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2017, p. 250-252,; p. 250.

**Autor:** Atribuida a Vicente Juan Masip, alias Juan de Juanes (Valencia?, h. 1510-  
Bocairente, Valencia, 1579); Escuela de Juan de Juanes.

**Datación:** Siglo XVI.

**Técnica:** Pintura; óleo sobre tabla. Marco dorado al agua.

**Procedencia:** Desconocida.

Primera ubicación conocida en la Ermita de San Félix de Xàtiva (principios del  
siglo XX).

**Localización:** Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, también  
conocida como *La Seu*. Sala correspondiente a la antigua sacristía del templo.

**Exposiciones:**

Escena conservadas de un primitivo retablo renacentista:

a) **Tabla 1:** *El Padre eterno*.

**Medidas de la tabla:** 39,5 x 61 cm aprox.

### 3.8.1 DESCRIPCIÓN

Esta obra ha sido denominada generalmente como tabla, tarja o cartela de *Dios Padre* o *el Padre Eterno*. Corresponde a una pieza de remate de un retablo renacentista de mediano tamaño, del que solo se ha conservado este elemento. Se trata de una pieza de pequeño formato con unas dimensiones de 39,5 x 61 cm (aproximadamente), de concepción plenamente renacentista. Ha sido realizada en un soporte de madera con elementos de talla, consistiendo en una tarja o cartela redonda conformada por dos elementos diferenciados.

El primero es un marco adosado dorado, que reproduce las formas ondulantes de un pergamino desenrollado, en cuyo interior se incluye un medallón con la representación pictórica, un Padre Eterno. El autor lo representa como un anciano de cabello y largas barbas blancas, identificándolo con el Dios Padre del Antiguo testamento, una de las fórmulas más extendidas en el periodo del Renacimiento.<sup>413</sup> Aparece de forma frontal, con un busto corto adaptado al reducido espacio circular de la escena, bendiciendo con la mano derecha y sujetando con la mano izquierda una esfera alusiva al globo terráqueo, que adelanta hacia el espectador hasta quedar en primer plano. En esta pintura el artista no plasma ningún tipo de aureola coronando al personaje, como es característico del periodo gótico; en su lugar realiza

---

<sup>413</sup>RÉAU, Louis, «La iconografía de Dios» en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.1]: *Iconografía de lo Biblia; Antiguo testamento* [Col. Cultura artística, 4], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 25-52.

un juego de luces que emana de la cabeza de la figura, destacándolo del fondo rosado. En primer plano despliega sus alas una paloma de color blanco, creando un contraste cromático que la destaca, representando al Espíritu Santo.

En lo concerniente al código pictórico de la tabla, la escena sigue el estilo pictórico y los tipos iconográficos propios de la producción del gran maestro Vicente Juan Macip, conocido popularmente como Juan de Juanes (1510-1579). Sin embargo, el estilo de esta pieza resulta más tosco, duro y con un colorido pobre, sin alcanzar la dulzura de la delicada pincelada de este maestro.

La tabla puede corresponder al encargo de un retablo relativamente económico, de mediana cualidad, con amplia participación del taller. La calidad también puede venir determinada por la elevada ubicación de la pieza en el retablo. En espera de una mayor información documental, la tabla se atribuye a la escuela de Juan de Juanes, denominación de los seguidores de este pintor que imitaban su estilo pictórico, pautas y tipos iconográficos.<sup>414</sup>

### **3.8.2 CARTELA PADRE ETERNO: ESTUDIO**

Para conocer la morfología de la pieza conservada del primitivo retablo, se realizó un estudio del soporte. Inicialmente, se observa que la pieza fue mutilada por la zona inferior. En las esquinas inferiores se aprecia la madera vista del soporte, en lugar de estar doradas como en el resto de los bordes del marco. También se observa un ligero relieve hacia arriba en estas zonas, correspondiente quizá al inicio de dos volutas en forma de pergamino desenrollado, que fueron mutiladas, haciendo pareja con las dos conservadas en las esquinas superiores (Figs.178-179).

Para conocer completamente la morfología de la cartela se realizó un estudio por su reverso, a fin de observar la posible presencia de marcas, huellas o señales que permitan conocer la forma de su anclaje al retablo renacentista del que formaba parte: si la cartela formaba parte de un ático o de algún otro elemento de remate más elaborado del primitivo conjunto.

La obra parece estar realizada en un panel principal de madera tallada, a la que se unen dos listones rectangulares encastrados en los extremos laterales de la tabla, enrasados a la superficie del reverso, para servir de fondo a dos pequeñas cajas pintadas en negro de la cara anterior. Probablemente para facilitar el trabajo de talla de estas dos cajas se realizó un orificio que traspasaba la tabla de parte a parte, que posteriormente fue bloqueado por la cara

---

<sup>414</sup>Para más información sobre Juan de Juanes y su círculo artístico, véase: ALBI, José, *Joan de Joanés y su círculo artístico*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1978, 3 vol.

posterior. En lo referente al sistema de anclaje, no se observa ningún indicio de cómo estaría acoplada al retablo, pudiendo estar encolada (Fig.180).



**Fig.178.** *Detalle de la zona mutilada del marco de la Cartela Padre Eterno.*



**Fig.179.** *Reconstrucción esquemática de las formas mutiladas de la Cartela Padre Eterno.*

En el presente solo se observa el sistema expositivo actual, realizado probablemente a partir de la separación de la tabla del retablo, consistente en la realización de una pequeña caja en la zona superior de la tabla en la que hay encastrada un asidero para permitir la sujeción de la obra en la pared. No se puede determinar el momento preciso en el que se realizó esta actuación, posiblemente entre los siglos XIX y XX.



**Fig.180.** *Reverso de la Cartela Padre Eterno.*

En lo relativo a la iconografía representada en la cartela, el Padre Eterno, según la estructura iconográfica más común de los retablos en el periodo gótico en la zona valenciana, correspondía a la escena pictórica más elevada del guardapolvo. En el periodo renacentista, la estructura del guardapolvo evolucionará hasta quedar interrumpido en la zona superior para dejar paso a nuevos elementos arquitectónicos y otros elementos decorativos en relieves y escultóricos, que coronaran los retablos. La estructura del guardapolvo se fragmentará y se colocará únicamente en los laterales del cuerpo central del retablo, convirtiéndose generalmente en un elemento más bien decorativo. No obstante, parte de la iconografía preestablecida en el estilo gótico se tenderá a mantener en el esquema estructural del retablo renacentista, como en el caso que nos ocupa. La representación del Padre Eterno se realizará en medallones o en otro tipo de piezas independientes que se colocaran coronando la calle central del retablo renacentista a modo de remate (Fig.181).

Las dimensiones de la tabla parecen sugerir que formaba parte de un retablo de un tamaño mediano. No obstante, a pesar de que en el periodo renacentista el retablo, en la zona valenciana, se caracteriza por mantener la estructura y elementos gotizantes, combinándolos con los nuevos elementos renacentistas, pronto abandonara la simpleza del esquema estructural del retablo gótico para dar paso a una ornamentación más elaborada.<sup>415</sup> Aquí se conjugaran múltiples tipologías y formas, con sus variantes, permitiendo numerosos resultados plásticos e imposibilitando establecer una estructura genérica base del retablo en el periodo renacentista.

---

<sup>415</sup>PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «2. - Contexto histórico», en *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2004, p. 9-16, : p. 11-12.



**Fig.181.** Vista anterior del ático de un retablo valenciano del periodo barroco (con una cartela con un perfil realizado con motivos parecidos a la cartela de estudio).

En las figs. 182 y 183 se muestran dos retablos renacentistas, en los que se pueden observar los elementos de remate de las calles del cuerpo central del retablo, con escenas pictóricas, conformando unas piezas con una tipología similar a la tabla objeto de estudio.



**Fig.182.** Retablo de San Jaime o del Apóstol Santiago.

**Fig.183.** Retablo de la Virgen de Gracia.

En las figs. 184 y 185 se proponen dos posibles localizaciones de la tabla dentro de un retablo renacentista.



**Fig.184.** Contextualización de la Cartela Padre Eterno dentro de una estructura de un retablo renacentista (con unas dimensiones de 370 x 290cm aprox.).

**Fig.185.** Contextualización de la Cartela Padre Eterno dentro de una estructura de un retablo renacentista.

Según recientes estudios, de Josep Lluís Cebrián y Beatriu Navarro relacionan la cartela como procedente de la coronación de los restos de un retablo que se conserva en la Catedral de Valencia.

*“La fusteria amb ferroneries –i també l’estil de la pintura- és la mateixa que remata dues taules de 115 x 55 cm de la Seu de València dedicades als metges Cosme i Damià. En 2007 es trobaven al vestuari de cononges (Moril, 2008: 328). Són obres de Nicolau Borràs i es trobarien als laterals d’un retaule desaparegut que hi hagué al palau arquebisbal, d’on segons Tormo (1932, II: 126, núm. 22 i 23) eren originàries. Possiblement el Pare Etern del Museu de la Seu de Xàtiva, abans a la col·lecció Tortosa, formaria part del coronamet d’aquell retaule demembrat.”<sup>416</sup>*

<sup>416</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «41-. Pare Etern», *op. cit.*; p. 251.



### 3.8.3 MODIFICACIONES DE LA CARTELA

#### 3.8.3.1. Primera mitad del s. XX

En esta investigación se ha podido establecer, gracias a una fotografía de principios del siglo XX (Fig.186), que en el periodo anterior a la ubicación de la obra en Xàtiva, se encontraba en la vecina población de Ontinyent y formaba parte de la colección que Vicente Tortosa Calabuig (pintor del siglo XIX oriundo de Ontinyent que alcanzó gran prestigio en Madrid entre 1850-1865) reunió en la casa señorial (conocida como *La Ereta*) para su exhibición. Desafortunadamente no se conoce ningún catálogo exhaustivo de la colección, ni datos de la compra y procedencia de las obras. Investigadores de principios del siglo XX, como Manuel González Simancas<sup>417</sup> y Carlos Sarthou Carreres<sup>418</sup> solo mencionan las obras más importantes de esta colección. En estudios más recientes sobre el patrimonio artístico de Ontinyent, como el realizado por J. Rafael Bernabeu Galbis, se aporta un modesto estudio sobre la colección y deja constancia gráfica de un gran número de las obras que albergaba, entre las que no se menciona la pieza objeto de estudio.<sup>419</sup>



**Fig.186.** Oratorio privado del pintor Vicente Tortosa Calabuig en su casa señorial “La Ereta” de Ontinyent hacia 1915 (en la zona superior izquierda se observa la Cartela Padre Eterno).

<sup>417</sup>GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Onteniente», en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: Tomo II [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, p. 109-122; p. 122. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-23], en: [http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/118/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/118/mode/2up)

<sup>418</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), «Capítulo XII. Partido de Onteniente», en CARRERAS CANDI, Francisco (dir.); SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), *Geografía del Reino de Valencia*, t 2: *Provincia de Valencia* [Tip. Atlas Geográfico], Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 192?, p. 569-610; p. 584-585.

<sup>419</sup>BERNABEU GALBIS, J. Rafael, «Casa Palacio La Ereta: El desaparecido museo a través de la fotografía como fuente de memoria», en BERNABEU GALBIS, J. Rafael, *Ontinyent: Arte e Iglesias*, Ontinyent, Caixa Ontinyent: La caixa de les comarques, 2009, p. 136-174. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-23], en: <http://jrafaelbernabeugalbis.es/arte/index.html#/140/>

De la documentación fotográfica de la colección Tortosa, se hace referencia a la conservada en el Fondo Sarthou del Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia, concretamente al negativo ADPV - Colección - SARTHOU - Caj.00020 - Núm. - 00465 (Fig.186). Fue realizada hacia 1915, en el oratorio privado del pintor. En la fotografía se ha podido reconocer, en el lado superior izquierdo, la obra que actualmente se conserva en el museo de la Colegiata de Xàtiva.<sup>420</sup>

De las alteraciones realizadas a la *Cartela del Padre Eterno* hay que destacar que, en la fotografía de Sarthou, se pueden observar dos intervenciones que pudieron realizarse a raíz de la entrada de la obra en el ámbito privado para su venta o cuando se incorporó a la colección del pintor. Una de ellas es la realización de una pequeña caja a media madera en la zona superior del reverso para facilitar el colgado de la obra en el muro. La segunda intervención consistió en la reconstrucción de parte del volumen perdido de la zona inferior del marco con una pieza de madera rectangular de superficie plana, con el borde cortado simulando la forma inferior perdida, y sugiriendo el volumen de la talla mediante un simple y tosco dibujo realizado con lápiz (Figs.187 y 262).



**Fig.187.** Estado la *Cartela Padre Eterno* a principios del siglo XX (se observa una intervención).

---

<sup>420</sup>La información sobre la ubicación anterior de la *Cartela del Padre Eterno* en la colección particular Vicente Tortosa Calabuig y la documentación fotográfica está en proceso de publicación en las Actas del congreso con el artículo titulado *Las tablas conservadas de Gaspar Requena de Xàtiva: posible morfología del primitivo retablo que formaban y otras obras del autor*. Artículo realizado de forma conjunta con José Manuel Barros García, Eva Pérez Marín y Vicente Guerola Blay.

Al inicio de la Guerra Civil, la colección de Vicente Tortosa Calabuig todavía se mantenía en la mansión del pintor en Ontinyent. A pesar de ser una colección privada, fue en parte saqueada (objetos de pequeño formato y realizados en metales preciosos) y destruida (obras de temática religiosa). Por fortuna una parte de la colección fue incautada y trasladada al Museo de Xàtiva para su salvamento. En la publicación de Sarthou se aporta una pequeña referencia a la colección, de forma muy general, sin especificar las obras concretas recuperadas.<sup>421</sup>

Asimismo, en una revisión de la documentación del Museo de Xàtiva, custodiada en el Archivo Municipal, se han encontrado dos libros de inventarios con referencias a la colección. En el primer libro de inventario titulado *Museo de Játiva (Entradas) o aportaciones de fondos* de los años 1936 y 37, con las nomenclaturas en la portada LG-1021 y FS-255, se hace referencia a la colección:

“acta N<sup>o</sup>-15

Día 9: Onteniente: <sup>(1)</sup>

Tres bargueños antiguos, uno con aplicaciones chapadas de marfil, otro de conchas y otro de talla de madera.

Un armarito con un relieve barroco.

Un velón grande de bronce.

Todo ello de la Colección Tortosa.

(1). En Onteniente por el contrario de Bocairente, Montesa y otros pueblos, la destrucción de sus tesoros de arte, fue casi total.

De la parroquia de Santa María no queda nada. La [...]risima de plata, la magnífica cruz procesional de esmaltes (emula de la de Játiva) la precioso custodia gótica y demás orfebrería antigua, fue destruida y vendida al peso la plata. El retablo renaciente (¿de Juan de Juanes?) aniquilado; y así, bordados, esculturas, cuadros, [...], = La biblioteca y materiales de enseñanza del colegio de la Concepción, desaparecido, y la magnífica colección artística Tortosa, en [“]la ereta[“], amontonada como trastos viejos bajo montón de muebles en un desván, bajo sudario de polvo y perdidos o destrozados muchos de sus valiosos fondos, [...] significa el poder salvar los restos de lo que queda.

Onteniente: Día 20 abril:

---

<sup>421</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «Los tesoros artísticos en Játiva después de 1936», en *Salvemos el Arte* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos para la historia de Játiva], Xàtiva, Mateu, Játiva, Antigua imprenta Bellver, 1939, p. 1-11.; p. 3-4.

Se niega el ayuntamiento a entregar nada de la colección Tortosa, nos volvemos de vacío, camión y coche.”<sup>422</sup>



**Fig.188.** *Ingreso de obras procedente de Bocairente, Onteniente, etc., en el Museo de Xàtiva durante la Guerra Civil.*

En el segundo libro, titulado *Inventario del Museo de Játiva -1938-*<sup>423</sup>, sí se hace una referencia a una *Cartela del Padre Eterno*, la “497-280”. Sin embargo, las medidas que se especifican de la pieza no se corresponden con la obra objeto de estudio, por lo que no se tiene la seguridad de que sea un inventario exhaustivo de todas las obras de la Colección Tortosa que se custodiaban en Xàtiva. Es posible que la Colección Tortosa se dividiese en dos partes durante el conflicto bélico. Una pequeña parte, la mencionada por Sarthou, estaba escondida en un desván de la casa señorial de *La Ereta*, mientras que la mayor parte de la misma pudo tal vez conservarse en el Ayuntamiento de Onteniente, aunque no se dispone de suficiente información para conocer el destino de la colección.

De la documentación fotográfica del Museo de Xàtiva realizada durante la Guerra Civil, se puede hacer referencia a una fotografía conservada en el Fondo Sarthou del Museo Municipal de Bellas Artes, *Casa de L’Ensenyaça* de Xàtiva (Fig.188), realizada hacia 1937. En ella se observa parte del patio claustral del Museo Municipal de Arqueología de *L’Almodí* (primer edificio que fue museo de la ciudad). En ella se puede observar la entrega de las obras

<sup>422</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, *Museo de Játiva (Entradas) ó aportaciones de fondos*, [Inventario manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1936-1937, p. [s. n.]. Conservado en el Archivo Municipal de Xàtiva.

<sup>423</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos; CHOCOMELI GALÁN, José, *Inventario del Museo de Játiva*, [Inventario manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1938, p. [s. n.]. Conservado en el Archivo Municipal de Xàtiva.

trasladadas desde Bocairente, Onteniente y otras poblaciones, aunque no está presente la tabla objeto de estudio.

En relación a la historia de la *Cartela del Padre Eterno*, se desconoce gran parte de su recorrido dentro de la localidad de Xàtiva. La única alusión acerca de la pieza es la realizada por el investigador Mariano González Baldoví en 1993 en su monografía sobre las colecciones artísticas de Xàtiva, en la que indica que provenía de la Ermita de San Félix.<sup>424</sup> Lo cierto es que se ignora el momento en el que la obra se trasladó a la Ermita de San Félix, si durante la guerra, cuando la ermita fue convertida en museo, o en un periodo posterior, al ser utilizada la ermita como un almacén de las obras sin función litúrgica.

Terminada la guerra, el gobierno incautó los dos edificios del Museo Municipal (el Almudín y su anexo la Ermita de San Félix) y su contenido. José Chocomeli Galán se encargó de los trámites y gestiones necesarias para la devolución de las obras a sus respectivos propietarios<sup>425</sup> y, entre ellas, las pertenecientes a la Colección Tortosa. Actualmente las obras salvadas de la colección se encuentran repartidas en diversas colecciones privadas, vendidas por los descendientes del pintor.

Con respecto a la cartela, se ignora por qué no fue devuelta a sus propietarios junto con las demás obras de la colección y permaneció en la Ermita de San Félix.

### 3.8.3.2. Segunda mitad del s. XX

Sobre finales del siglo XX la tabla es trasladada a la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, donde se incorporó al museo del templo que empezó a componerse a finales de la década de los setenta.

Durante la incorporación de la tabla al museo se destaca que la *Cartela del Padre Eterno* se expuso en la sala correspondiente al relicario del templo, formando parte de un retablo gótico, colocada concretamente en el centro del cuerpo central del *Retablo de los Martí-Crespí* (c. 1490) atribuido al Maestro de Xàtiva,<sup>426</sup> aprovechando el vacío resultante de la mutilación de esta parte del retablo (Fig.189).

Como ya se ha comentado en otros casos similares, este tipo de procedimiento tiene como objetivo dar algún tipo de unidad a obras independientes que se encuentran dispersas,

---

<sup>424</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones museográficas de la Seo», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 47-78.; p. 67.

<sup>425</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La creación del Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes. Historia y Evolución», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores, S. A, 1992, p. 95-109.; p. 99.

<sup>426</sup>Para más información del retablo, véase: FERRER ORTS, Albert, «109. Retaule del Martí-Crispí», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catalogo*[de abril a diciembre de 2007],Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2007, p. 370-371.

incorporándolas dentro de la estructura de un retablo. Estas actuaciones no siguen en realidad ningún criterio, provocan anacronismos entre los distintos elementos utilizados, provocando una percepción del retablo a modo de collage o pastiche, descontextualizando ambos elementos.



**Fig.189.** *Exposición de la Cartela Padre Eterno en el Museo Colegial, de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva a finales del siglo XX.*

### 3.9. EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO

Esta pieza se conserva en el museo de la *Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva*. Se trata de un *Expositor o sagrario barroco*, del que se destaca su relativa rareza y características atípicas, con una representación pictórica en sus puertas de los sumos sacerdotes de la Antigua Ley, *Melquisedec* y *Aarón*. Está datado a mediados del siglo XVII, de autor anónimo, realizado o perteneciente a un retablo del que únicamente se ha conservado este elemento.



Fig.190. *Expositor o Sagrario barroco.*

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia del *Expositor o Sagrario barroco* para una correcta comprensión, previa a su estudio.

Tabla 11.

<b>FICHA TÉCNICA DEL EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO</b>
<p><b>Autor:</b> Anónimo.</p> <p><b>Datación:</b> Mediados del siglo XVII.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple y óleo? sobre tabla. Dorado y policromado en el interior.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p style="padding-left: 40px;">Primera ubicación conocida, Ermita de San Félix de Xàtiva (principios del siglo XX).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, también conocida como <i>La Seu</i>. Sala correspondiente a la antigua sacristía del templo.</p> <p><b>Exposiciones:</b></p> <p><u>Escena conservadas de un primitivo retablo:</u></p> <p>a) <b>Sagrario:</b> Sumos sacerdotes de la Antigua Ley <i>Melquisedec</i> y <i>Aarón</i>.</p> <p><b>Medidas de la obra:</b> 83 altura x 58,5 anchura x 46,5 profundidad cm. aprox.</p> <p><b>Inscripciones:</b> HOC E[F]T/ENIM CORPUS MEUM/ Este es mi cuerpo.</p>

### 3.9.1 DESCRIPCIÓN

La obra corresponde a un interesante expositor o sagrario de época barroca, construido para ser colocado en el banco de un retablo de mediano o gran formato, con unas dimensiones de 83 x 58,5 x 46,5 cm aproximadamente. La pieza está realizada con una morfología de caja de madera, con los dos planos laterales delanteros con un suave bisel que alcanzan más de la mitad de la profundidad de la caja, y cerrada por dos portezuelas de doble batiente, que contienen una decoración de marmoleado en los laterales, y una escena pictórica en la cara delantera. La caja presenta un sistema de cierre mediante una cerradura y fijación de las portezuelas con un pasador.



El expositor (que se cierra con llave) tiene las dos portezuelas con escenas pictóricas, ambas enmarcadas por una moldura en forma de guirnalda de hojas. A continuación se describen los aspectos iconográficos más básicos de la escena que hace plenamente alusión al Sacramento de la Institución de la Eucaristía, como es propio de este elemento durante el periodo barroco. Las pinturas se adaptan al formato rectangular del plano delantero del expositor, con una composición equilibrada que sigue el esquema de dos figuras opuestas y enfrentadas, que dirigen su atención hacia el interior, plasmando cada personaje en una de las portezuelas. Se representan los sumos sacerdotes de la Antigua Ley,<sup>427</sup> *Melquisedec* y *Aarón*.<sup>428</sup>

En la izquierda se representa a *Melquisedec*, personificado como un hombre de avanzada edad con largo cabello y barba blanca. Sostiene con ambas manos un gran vaso de cristal, probablemente de vino, apoyado sobre lo que parecen tres grandes hogazas de pan que desenvuelve de un gran lienzo blanco litúrgico.<sup>429</sup> En la portezuela derecha se representa a *Aarón*, hermano de Moisés, quien después de *Melquisedec* será el primer sumo sacerdote de la Antigua Ley. Personificado como un hombre joven con largo cabello y barba castaña, sosteniendo en la mano derecha, como uno de sus atributos personales una larga vara florida en la parte superior con flores blancas, que lo designan para el sacerdocio, mientras con la otra mano hace oscilar un ornamentado botafumeiro, emblema personal que lo identifica.<sup>430</sup>

Ambos personajes van vestidos con los mismos ropajes de sumo sacerdote, interpretados por el pintor de forma muy simplificada, incluso obviando elementos y características representativas de estas vestimentas. La indumentaria está constituida por una larga túnica de lino blanco, sobre la que llevan otra túnica corta grisácea sin mangas terminada con un ribete en el que se alternan campanillas doradas y granadas, denominada *el manto del efod*, que debería ser de color azul según la iconografía de las vestiduras para los sacerdotes. Encima de esta prenda cargan una casulla anaranjada con un ornamental estampado, correspondiente a la prenda denominada *efod*, que también tendría ser de color azul, púrpura y escarlata según la iconografía. Dentro de la vestimenta del sumo sacerdote, la pieza más

---

**427**“[...]. Al tiempo que Moisés es el Legislador, él es, después de Melquisedec, el primer sumo sacerdote de la Antigua Ley<sup>30[1]</sup> A este título [sumo sacerdote de la Antigua Ley] se le considera una de las prefiguraciones de Cristo, sumo sacerdote de la Nueva Ley, y de los papas, que en la Iglesia católica representan lo que los sumos sacerdotes encarnan en la Sinagoga.” En: RÉAU, Louis, «Moisés y el éxodo de Egipto», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.1]: *Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento* [Cultura artística, 4], 2ª ed., Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A., 1999, p. 211-258.; p. 253.

**428**En relación a la identificación iconográfica de las figuras representadas, se matiza que en la catalogación del Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, el segundo sacerdote se identifica con Zacarías (sacerdote y profeta), padre de San Juan Bautista, por llevar el atributo del incensario (que comparte con Aarón). Identificación de la que se difiere en esta investigación al portar el sacerdote como segundo atributo personal una rama florida, que lo reconoce como Aarón. Véase: «Sagrario de madera. s. XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://www.seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/305-sagrario-de-madera-sxv>>

**429**RÉAU, Louis, «Los tres patriarcas Abraham, Isaac y Jacob», en RÉAU; Louis, ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.1]: *Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento* [Cultura artística, 4], 2ª ed., Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A., 1999, p. 155-187.; p. 158-160.

**430**RÉAU, Louis, «Moisés y el éxodo de Egipto», *op. cit.*, p. 252-256.

importante es el *racional o pectoral del juicio* que lleva sobre el pecho formado por una placa de orfebrería, muy simplificada en esta escena que casi se confunde con el mismo *efod*, compuesta por doce piedras preciosas con los nombres de las doce tribus de Israel, sujeta al cuerpo mediante cordones dorados que salen de los extremos del pectoral, fijados a las hombreras del efod. Finalmente, las figuras van tocadas con una especie de *turbante* o *mitra* de lino blanco, con reminiscencias del tocado levítico, en señal de su dignidad y sumisión a Dios.

Los personajes se asientan sobre una elevación a modo de podio gris oscuro, donde se circunscribe una cartela en primer plano cuyo diseño es característico del periodo barroco, elaborada con ondulantes motivos vegetales en amarillo, probablemente simulando un tosco efecto oro, en cuyo interior sobre un fondo blanco se resalta una inscripción donde reza: "Hoc e(f)t enim corpus meum" (*Este es mi cuerpo*). Se trata de las palabras que pronunció Jesús en la Última Cena en el momento de la consagración del pan y el vino, que sentaran las bases de la institución del sacramento de la eucaristía, muy presente en el periodo barroco.<sup>431</sup>

En lo concerniente al código pictórico de la obra, presenta una baja calidad, con un diseño de las figuras muy simple, correspondiente a un objeto de carácter popular que dificulta establecer ningún tipo de relación con otras producciones del periodo. La datación de la obra podría situarse a mediados del siglo XVII,<sup>432</sup> cuando se desarrollan los sagrarios, expositores y aparecen nuevos elementos como el tabernáculo.<sup>433</sup>

El interior se encuentra completamente dorado y decorado con un módulo de elementos vegetales que se alternan con coronas, pintados en colores azul, blanco y rosa. En el ángulo superior se dispone de una decorativa moldura dorada, situada en los planos laterales y en el primer batiente de las portezuelas, prescindiendo de la misma en la cara interior de las puertas delanteras, que podría entorpecer la introducción de objetos (Fig.192).

Del diseño del expositor o sagrario, también se puede señalar que la tapa superior probablemente tenía un alero sobresaliente por las tres caras delanteras, que recorría su perímetro y que fue mutilado por los bordes del bisel, a ras de la superficie de los planos. Se conserva el alero del borde delantero, en el que antes de la restauración (realizada en el año

---

**431**Sobre la Santa Cena véase: RÉAU, Louis, «La Santa Cena y el ciclo eucarístico», en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.1, vol.2]:*Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996, p. 422-443.

**432**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones museográficas de La Seo», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 47-77,; p. 67.

**433**PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «2. - Contexto histórico», en *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2004, p. 7-16,; p. 15.

En relación a la cronología de la obra, se matiza que en la catalogación del Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, aparece datado en el siglo XV. Datación demasiado temprana que contradice como se ha expuesto las características de la pieza, entre las que se destaca el recurso pictórico de la cartela de formas sinuosas y orgánicas, elemento característico del periodo barroco. Véase:«Sagrario de madera. s. XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://www.seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/305-sagrario-de-madera-sxv>>

2000) se apreciaban restos de una preparación blanca (en la restauración se le dio un acabado de color rojo). También hay que destacar que la obra ha perdido algunas de sus partes, como la tabla de cierre del fondo y la base que le era propia, que contendría una doble altura a modo de escalón, como parece indicar el margen de madera vista de la cara interior de los planos laterales traseros (Figs.191-192).



**Fig.191.** *Vista lateral del Expositor o Sagrario barroco.*

**Fig.192.** *Vista interior del Expositor o Sagrario barroco.*

### **3.9.2 HIPÓTESIS DE LOCALIZACIÓN EN EL RETABLO**

Según las estructuras y esquema iconográfico más común en los retablos, se trata de un elemento independiente o incrustado en el centro del banco que en el periodo barroco hace una función más propia de pedestal o podio sobre el que se asienta el retablo. En lo relativo a la obra objeto de estudio, su morfología de caja de seis lados permitiría que fuese empotrado en el centro del banco de un retablo, sobresaliendo más de la mitad de la profundidad de la obra, quedando en primer plano y resaltando su importancia dentro de la disposición del conjunto (Figs.193-194).



**Fig.193.** Disposición del Expositor o Sagrario barroco dentro de la estructura del banco de un retablo del que formaría parte (vista frontal).



**Fig.194.** Disposición del sagrario dentro de la estructura del banco de un retablo del que formaría parte (vista en planta).

A diferencia de lo que ocurre con otras piezas estudiadas, el estudio de este *Expositor* no permite precisar si la pieza fue encargada conjuntamente con un retablo barroco o, si por el contrario, la obra fue encargada para ser incorporada en el banco de un retablo ya existente, para adaptarlo a las nuevas necesidades de la liturgia durante el periodo barroco.

No es extraño encontrar en numerosos retablos de los periodos gótico y renacentista, la incorporación de nuevos elementos barrocos.<sup>434</sup> La morfología del expositor y sagrario suele corresponder a una pieza destacada, adquiriendo un especial protagonismo en este periodo, incumbiendo generalmente a una elaborada urna dorada con una escena pictórica en la puerta o portezuelas, por lo común del *Salvador eucarístico* u otros elementos referentes al culto de la eucaristía.

Es posible que, dada la configuración de la obra fuera realizado para adaptarse a la estética de un retablo del periodo gótico o renacentista, es decir encargado de forma individual

<sup>434</sup>PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «2. - Contexto histórico», *op. cit.*, p. 12-16.

para ser incrustado en el banco de un retablo ya existente. Si bien esta hipótesis es meramente especulativa.

En lo concerniente a las características del retablo en el que estaría incorporada la obra, se podría tratar de un retablo de mediano o gran formato, con un banco con la misma altura que la obra objeto de estudio, sobre unos 83 cm. No obstante, hay que señalar que en otros retablos en los que en un momento posterior se ha incorporado un sagrario o expositor, este tenía una altura superior a la del banco del retablo, llegando a mutilar partes de la escena titular del conjunto para embutir el nuevo elemento litúrgico.

### 3.9.3 MODIFICACIONES DE LA OBRA

La desvinculación del *Sagrario barroco* del retablo alteró completamente su percepción, estableciéndolo como una pieza autónoma y quedando completamente descontextualizada. No obstante, a partir del desmembramiento o desaparición del retablo, aun cuando el expositor o sagrario no encajaba completamente con el gusto de los periodos posteriores, su simple diseño y su pequeño formato permitían disponer de él fácilmente a conveniencia. Posiblemente por ello seguiría manteniendo su función de objeto litúrgico, percibiéndose probablemente como una especie de manifestador o de armario con función diversa, lo que habría repercutido en la supervivencia del mismo hasta nuestros días.

En relación a la historia del *Expositor o Sagrario barroco*, se desconoce su recorrido anterior al siglo XX. La primera localización conocida de esta obra es la Ermita de San Félix, cuando ya se mostraba de forma independiente.<sup>435</sup> Este templo pudo albergar el retablo en el que estaba integrada la pieza, ubicado quizá en una capilla lateral entre los contrafuertes del mismo. Otra causa de la presencia de la obra en el templo pudo ser el desarrollo de la Guerra Civil, y el traslado a la ermita de gran parte del patrimonio pictórico mueble. Un traslado en el que pudo incluirse la obra y permanecer en el templo finalizado el conflicto y vuelto a instaurar el culto en la ermita.

También se han podido establecer diversas intervenciones antiguas a partir del estudio realizado en 2000 por parte de la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L. Estas intervenciones corresponden a operaciones de mantenimiento y reparación, desconociéndose el periodo y momento de realización de las mismas.

Una de las primeras intervenciones que han podido ser identificadas en la obra consistió en la ejecución de un amplio repinte técnico, cubriendo el fondo de la escena con un color marrón oscuro, la cartela inferior (Figs.197-198) y otros detalles de las figuras. Este tipo

---

<sup>435</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones museográficas de la Seo», *op. cit.*, p. 67.

de repintes se pueden clasificar en repintes técnicos, que tienen como objetivo ocultar los daños producidos en la película pictórica. Las sucesivas intervenciones parecen corresponder también a operaciones de reparación, consistentes en la fijación de las piezas y elementos sueltos de la obra mediante clavos o tornillos, así como la realización de una nueva base para sustentar la estructura del expositor, seguramente por la pérdida o mal estado de la anterior. Esto último se realizó mediante la incorporación de un nuevo tablón de madera de mayores dimensiones que la caja y con dos pequeños listones en los lados para fijarla (Figs.199-200).



**Fig.195.** Estado del Expositor o Sagrario barroco a mediados del siglo XX.

**Fig.196.** Estado del rostro del Sumo Sacerdote de la antigua ley, Melquisedec, a mediados del siglo XX.

Una de las intervenciones más recientes podría corresponder a la realización de un nuevo sistema de cierre de las puertas, mediante la incorporación de una cerradura a un nivel más bajo que la anterior, para lo cual se tuvo que realizar una nueva caja en la madera de la parte interior de la puerta derecha para anclar el nuevo mecanismo, con la consiguiente eliminación de parte de la decoración interior de la obra (Fig.200). Esta nueva cerradura ya se observa en una fotografía realizada por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (I.P.C.E) en la década de 1960. Esta última intervención pone de manifiesto que la obra seguía teniendo un cierto uso (Fig.195). También se incorporaron nuevos mecanismos de fijación de las portezuelas mediante dos pasadores inferiores.

Durante el periodo en que el expositor o sagrario aún se encontraba en la ermita, parece que se almacenaba con otras piezas descritas como *trastos viejos*, probablemente sin uso, de los que se pensó prescindir destruyéndolos. Se trata de una forma de proceder muy común con las obras con imágenes devocionales que han dejado de tener una función litúrgica y devocional. Por suerte, la obra finalmente no fue destruida.<sup>436</sup>

Entre las décadas de 1970 y 1990, el *Expositor o Sagrario barroco* fue trasladado a la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, donde se incorporó al museo del templo, pasando de ser un objeto litúrgico a ser valorado como un objeto histórico-artístico.<sup>437</sup>



**Fig.197.** Detalle, estado de la cartela previo a la intervención de restauración de 2000 (se observa un repinte).

**Fig.198.** Detalle del estado de la cartela después de la intervención de restauración de 2000.

---

**436**«Sagrario de madera. s. XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://www.seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/305-sagrario-de-madera-sxv>>

**437**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «La formación de las colecciones de arte sacro. La Seo», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 39-46.; p. 44-45.



**Fig.199.** Vista lateral derecha del estado del Expositor o Sagrario barroco previo a su intervención de restauración de 2000 (se observa en la zona inferior la nueva base).



**Fig.200.** Vista frontal del estado del Expositor o Sagrario barroco previo a su intervención de restauración de 2000(se observa en color negro el nuevo mecanismo de cerradura).



### 3.10. DOS FRAGMENTOS DE UNA TABLA O RETABLO

Estas dos piezas se conservan en el museo de la *Iglesia Colegial Basílica de Santa María* de Xàtiva. Se trata de dos fragmentos de tabla en las que se representan dos escenas de tormento y martirio presuntamente de la vida de San Andrés, apóstol, datados alrededor del siglo XVII, de autor anónimo, perteneciente a una primitiva tabla o retablito de devoción popular del que únicamente se han conservado estos elementos.



**Fig.201.** Fragmento A de la tabla con la escena de San Andrés arrastrado por las calles de la ciudad de Etiopía.



**Fig.202.** *Fragmento B de la tabla con la escena de la Crucifixión de San Andrés en la ciudad de Patras.*

Se ha considerado adecuado realizar una pequeña ficha de referencia del *Dos Fragmentos de una tabla o retablo* para una correcta comprensión, previa a su estudio.

Tabla 12.

<b>FICHA TÉCNICA DE LOS DOS FRAGMENTOS DE LA TABLA O RETABLO</b>
--

**Autor:** Anónimo.

**Datación:** Siglo XVII?.

**Técnica:** Pintura; óleo sobre tabla.

**Procedencia:** Desconocida.

**Localización:** Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, también conocida como *La Seu*. Sala correspondiente a la antigua sacristía del templo.

**Exposiciones:**

Dos fragmentos conservados de una tabla de devoción popular de San Andrés?

a) **Fragmento 1 de tabla:** *San Andrés arrastrado por las calles de la ciudad de Etiopía?*

**Medidas de la tabla:** 52,5 x 29,3 cm aprox.

b) **Fragmento 2 de tabla:** *Crucifixión de San Andrés en la ciudad de Patras?*

**Medidas de la tabla:** 45,5 x 29,5 cm aprox.

### 3.10.1 DESCRIPCIÓN

En el catálogo de las obras del museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, las dos piezas aparecen denominadas como *Martirio de San Félix* (Fragmento A)<sup>438</sup> y como *Martirio de San Andrés, Apóstol* (Fragmento B).<sup>439</sup> No obstante, dentro de este trabajo de investigación se difiere de esta identificación iconográfica, de la que se hablara a lo largo de este apartado.

Las piezas corresponden a dos escenas pictóricas realizadas al óleo sobre un soporte leñoso, constituido por varios paños de madera irregular, que inicialmente formaban parte de una única tabla de formato mayor o un pequeño retablito de devoción popular. Las dimensiones de las piezas son de 52,5 x 29,3 cm (Fragmento A) y 45,5 x 29,5 cm (Fragmento B) aproximadamente.

En el primer fragmento se representa una única escena, con un episodio de martirio de un santo. El pasaje ocurre en un exterior, en lo que parece el final de una calle de una ciudad, con un suelo de tierra con piedras. En el primer término, en la esquina izquierda se plasma una columna rota gris con base sobre un podio, utilizada como un recurso para marcar

<sup>438</sup>También denominado San Félix, africano o San Félix de Gerona, diacono.

<sup>439</sup>CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «El museo», en *La Colegiata de Santa María: historia, arte, fe y tesoros* [AMN - Edificios religiosos], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2011, p. 161-311.; p.174.

los planos, y como punto de referencia para dar mayor sensación de profundidad. En segundo término, se coloca la figura del santo, representado como un joven con cabello corto, bigote y barba, con el cuerpo desnudo, exceptuando un perizonium blanco, con una anatomía tosca e ingenua y una postura poco natural. El santo, atado con cuerdas de pies y manos, es arrastrado por el suelo tirado por dos caballos, causándole numerosas heridas. Mientras, a su lado se sitúa un verdugo que sujeta con una mano la cuerda que le ata las manos, mientras con la otra lo flagela con algún tipo de vara. En tercer plano, a la altura de los caballos, aparece un sencillo edificio con una ventana en la que se asoma una figura masculina que contempla el martirio.

En el segundo fragmento también se representa un episodio de martirio de un santo. El pasaje acontece en una sencilla habitación sin ningún tipo de mobiliario, con una puerta y un óculo en la pared del fondo, por el que se contempla un cielo azul. En el primer plano y en el centro de la composición se sitúa la figura del santo, atado con cuerdas por brazos y piernas a una cruz en forma de aspa. El santo está representado como un joven con cabello corto, bigote y barba, con el cuerpo desnudo, exceptuando un perizonium blanco. A ambos lados del santo se sitúan dos sayones, que lo torturan con lo que parecen grandes rastrillos.

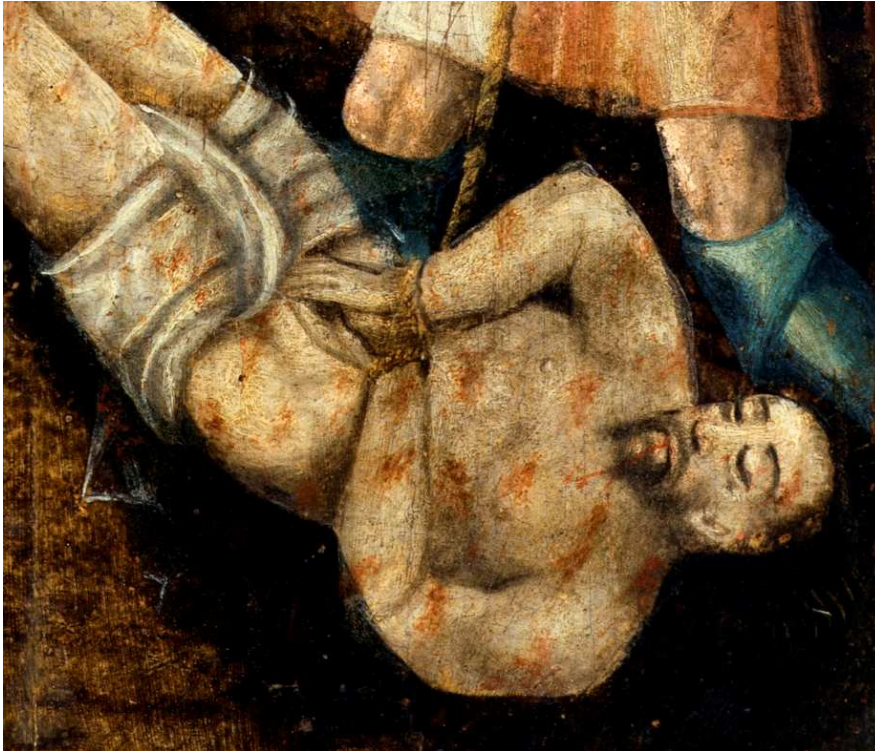
Hay que señalar que la figura del santo está representada del mismo modo en las dos escenas. En ambas se usa la misma fisonomía facial, con un característico bigote y barba partida en dos puntas de color oscuro. Esto parece indicar que las dos escenas corresponden a episodios de martirio de un ciclo narrativo en la vida de un mismo santo. Lo más representativo de las escenas es la cruz en aspa, relacionada de forma general con San Andrés, por lo que, a la espera de nuevos estudios iconográficos de las piezas, estas se identificarán con este santo.

La escena del fragmento A correspondería al episodio en que San Andrés es arrastrado por las calles de la ciudad de Etiopía como castigo por liberar de la cárcel a Mateo, episodio popularizado por *La leyenda dorada*.<sup>440</sup> Y el fragmento B, al episodio en que San Andrés es crucificado, atado a una cruz en la ciudad de Patras por orden del procónsul Egeas. Sin embargo, hay que matizar que este episodio debería estar representado en un exterior en lugar de un interior, donde el santo crucificado predicaba a los espectadores que lo contemplaban. La cruz en la que es suspendido era una cruz latina, que se decidió cambiar a partir del siglo XV por una en forma de aspa para diferenciar el martirio del santo de la crucifixión de su hermano San Pedro. También se supuso que fue descuartizado en la cruz, un supuesto que encajaría en la representación de los sayones de la escena, arrancando la carne al santo con lo que parecen rastrillos de cardar el cáñamo.<sup>441</sup>

---

**440**DE LA VORÁGINE, Santiago, «Capítulo II. San Andrés, apóstol», ENDE LA VORÁGINE, Santiago; MACÍAS, Fray José Manuel (tr.), *La leyenda dorada* t. 1: 1, Madrid, Alianza Forma S.A. 1982, p. 29-37.; p. 30.

**441**Réau, Louis, «Andrés, Apóstol, 30 de noviembre (idem)», en Réau, Louis; Alcoba, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano*[Parte de obra completa: T.2, vol.3]:*Iconografía de los santos: de la A a la F*[Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 86-95.; p. 87.



**Fig.203.** *Detalle del santo del fragmento A (la pintura del contorno se ha vuelto transparente y se perciben las capas de pintura subyacente).*

En lo concerniente al código pictórico de las piezas, es el mismo en ambas escenas, siendo realizadas por el mismo pintor. Se trata de pinturas más bien toscas, sobretodo en la forma de las manos y pies. También se observa una desproporción de las figuras como, por ejemplo, en los caballos, con troncos demasiado robustos en comparación a las extremidades, o la figura del sayón del fragmento A, muy alargado. En algunas zonas, la pintura se ha vuelto transparente y se perciben las capas de pintura subyacente, como resultado del desgaste de la película pictórica, así como intervenciones o restauraciones anteriores inadecuadas, con limpiezas demasiado agresivas (Fig.203).

A la espera de la aparición de referencias documentales, las piezas se atribuyen a un autor anónimo de pintura popular. La datación también ha resultado un tanto problemática. En el catálogo de las obras del museo de la colegiata, las piezas aparecen datadas en el siglo XV.<sup>442</sup> No obstante, otros investigadores del patrimonio de la ciudad muestran sus dudas ante esta datación, como Mariano González Baldoví que la sitúa en el siglo XVII. Esta datación parece mucho más acertada, dada las características técnicas, estilísticas e iconográficas de las piezas.

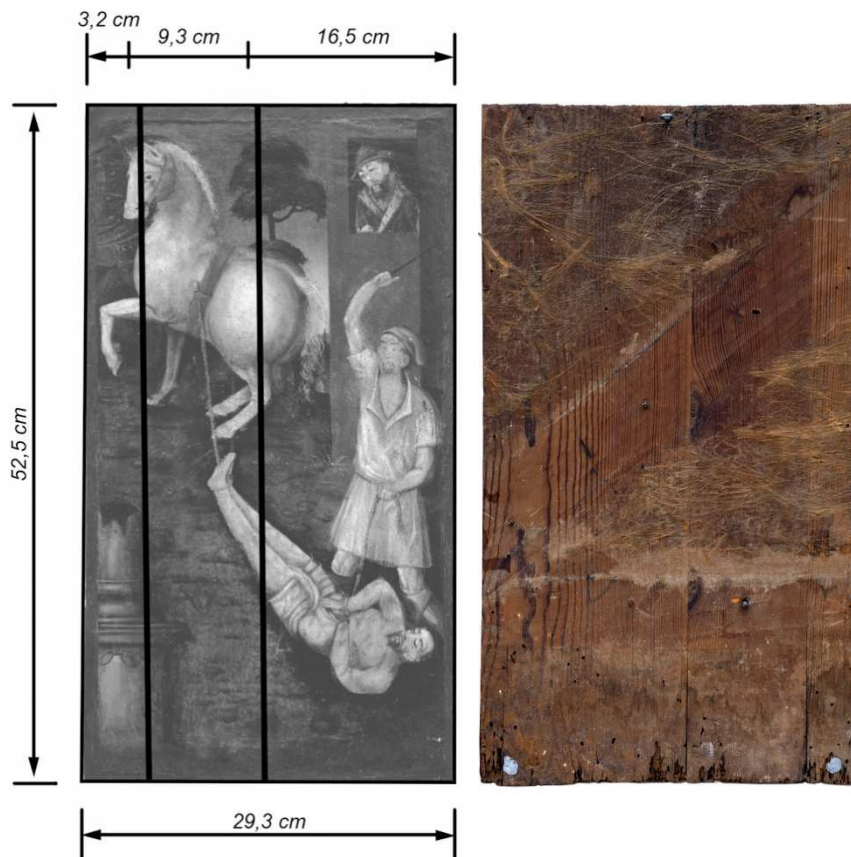
---

442*ibid.*

### 3.10.2 ESTUDIO DEL SOPORTE

Para conocer la morfología de las obras conservadas, se realizó un estudio del soporte. El estudio visual de los bordes de los fragmentos revela irregularidades en su corte, sobre todo en los márgenes superior e inferior. Dentro de este estudio se excluye el borde inferior del fragmento A, muy degradado y erosionado debido a la humedad, microorganismos y ataque de insectos xilófagos. Del estudio se desprende que las piezas fueron mutiladas por los cuatro lados, presentando en su momento inicial una superficie mayor.

Para entender plenamente la morfología de los dos fragmentos se realizó un estudio por su reverso, con el propósito de observar huellas o marcas que posibiliten comprender la disposición del sistema de refuerzo de travesaños. Las piezas habían perdido el sistema de refuerzo, constituido (tal como indican las huellas) por la típica aspa de San Andrés.



**Fig.204.** Dimensiones de los paños que componen el fragmento A.

**Fig.205.** Reverso del soporte del fragmento A (con las huellas del sistema de refuerzo de travesaños).

El fragmento A está formado por tres paños de madera con una colocación de los mismos en una posición ligeramente inclinada, lo que repercute en que el grosor de los mismos

varíe, con unas medidas de 3,2 cm, 9,3 cm y 16,5 aprox. por el borde superior, y con unas medidas de 4,2 cm, 9,1 cm y 16 aprox. por el borde inferior (Fig.204). El reverso del soporte aparece casi completamente protegido por estopa con cola, aplicada para reforzar la unión de los paños y hacer menos sensible el material leñoso a los cambios de tempera y humedad, minimizando los movimientos de contracción y dilatación. Se observan claramente las huellas del refuerzo, constituidos por los dos travesaños del aspa con el punto de cruce en el exterior del soporte actual, y otro horizontal, cerca del margen inferior del fragmento y convergente en el mismo punto de cruce que los otros dos. Se observaban los clavos de unión al soporte, cortados casi a ras de la superficie, y los orificios de los clavos perdidos (Fig.205). A partir de estas observaciones se puede establecer que el fragmento se situaría aproximadamente en la zona central de la mitad izquierda de la tabla.



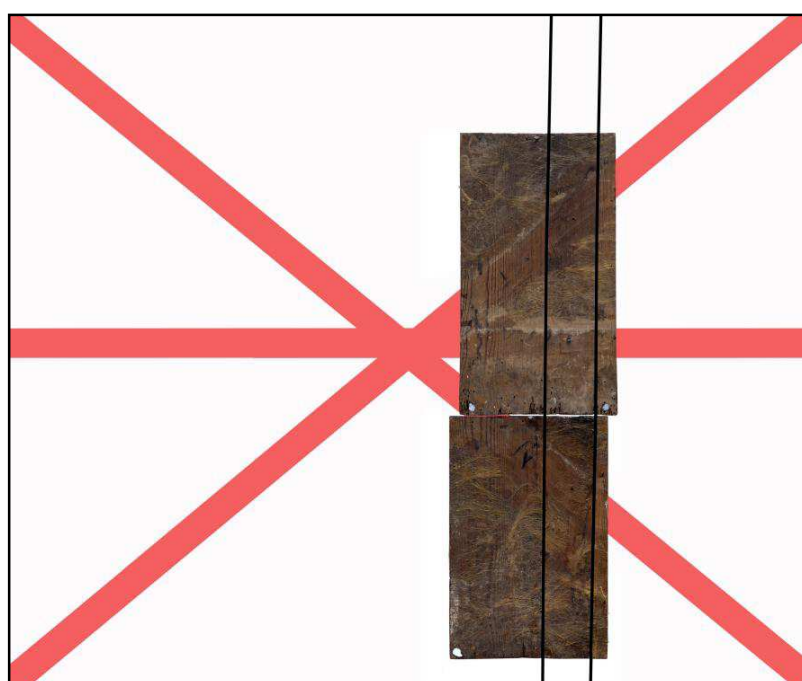
**Fig.206.** Dimensiones de los paños que componen el fragmento B.

**Fig.207.** Reverso del soporte del fragmento B (con las huellas del sistema de refuerzo de travesaños).

En lo tocante al fragmento B, al igual que el anterior, se puede observar su corte irregular. La obra está formada también por tres paños con un corte irregular, colocados en una posición ligeramente inclinada, con unas medidas de 2,3 cm, 9,5 cm y 18 cm aprox. por el borde superior, y con unas medidas de 3 cm, 9,3 cm y 17,2 aprox. por el borde inferior (Fig.206). Del mismo modo, el reverso del soporte aparece casi completamente protegido por estopa con cola, en el que se contempla las huellas del sistema de refuerzo, constituido por un

solo travesaño en diagonal (se conserva uno de los clavos de unión doblado a ras de la superficie) (Fig.207). Es posible que ambos fragmentos se encontrasen compartiendo los mismos paños de madera, uno encima del otro. Por lo tanto, probablemente las dos escenas estuviesen pintadas en el mismo soporte, ya que coincide la morfología, tipo de corte y aspecto de la madera para cada uno los paneles que lo componen (Fig.208).

Aunque no es posible conocer la morfología inicial de la obra, es posible que se tratase de un retablito, en el que los fragmentos que nos ocupan formarían parte del cuerpo central del mismo. En este retablo se desarrollaría el ciclo narrativo de la vida del santo, con los pasajes más representativos, completado el conjunto quizá por otros elementos, como banco o pódium, ático, columnas o tallas decorativas en los flancos.



**Fig.208.** *Reconstrucción del sistema de refuerzo de travesaños del reverso de los dos fragmentos.*

### **3.10.3 HIPÓTESIS DE RECONSTRUCCIÓN**

En la configuración del retablo también se englobaría la denominada mazonería, formada por un conjunto de molduras que delimitarían las distintas escenas pictóricas de las que se compondría el cuerpo central del conjunto. En la zona circundante de las escenas pictóricas conservadas se perciben irregularidades en la preparación blanca del soporte, muy cerca de los bordes, formando en su perímetro una huella a modo de montículos como resultado de la acumulación de preparación. Estas huellas corresponderían a la junta de unión



de la mazonería con el soporte, formada por molduras rectas, delimitando la superficie de las escenas.

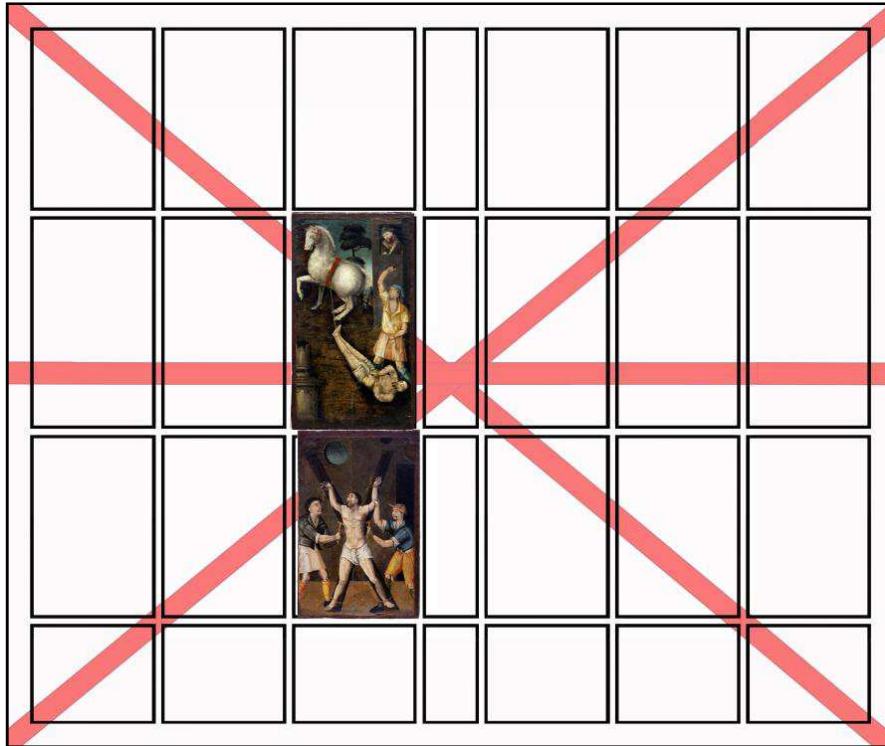
En el fragmento A, estas huellas se observan claramente en la zona superior y de forma algo más vaga en las zonas de los laterales. No obstante, en la zona inferior no se perciben, quedando el límite inferior más bien confuso. Del mismo modo, en el fragmento B, estas huellas también se perciben claramente en la zona superior, y en la zona del lateral derecho. En cambio, en el lateral izquierdo la escena pictórica parece llegar hasta el borde actual del soporte. En la zona inferior, al igual que en el otro fragmento, no se perciben muy bien estas huellas quedando el límite indefinido.

En fotografías de las obras, realizadas durante su restauración (1998-1999), en el perímetro de las escenas (exceptuando el lateral izquierdo del fragmento B) se observaban orificios a intervalos regulares que atravesaban todo el grosor del soporte, provocados quizás por los clavos de unión de las molduras. Los orificios fueron rellenados y disimulados por el anverso de las obras durante su restauración, contemplándose en el presente solo por el reverso. Hay que señalar que también podrían corresponder a la colocación de un marco perimetral, en un periodo posterior a la mutilación de los fragmentos, para otorgar a las escenas pictóricas una apariencia más digna y presentable, como había ocurrido en otras obras estudiadas.

Del mismo modo, hay que incidir que la superficie donde estaría situada la mazonería no aparece con madera vista, como cabría esperar. Antes de la intervención de restauración (1998-1999), estas zonas ya aparecían cubiertas por una preparación, más fina que la de la superficie pictórica, de un color marrón rojizo. Es posible que se aplicara una primera capa de preparación al soporte, con una imprimación coloreada, previa a la colocación de la mazonería: tras la fijación de las molduras se terminaría de preparar el soporte.

En lo tocante al diseño de la mazonería, se despunta que en la zona superior del fragmento B, en las esquinas de la escena pictórica se perciben visiblemente las huellas de dos lóbulos. Sin embargo, la superficie del lóbulo derecho aparece hundida en la preparación de la obra y con una reintegración que imita el color del fondo de la escena (restauración de 1998-1999). Mientras, el lóbulo izquierdo aparece cubierto con una capa de preparación enrasada a la superficie de la escena, terminada con una capa de pintura en la que termina el travesaño de la cruz de San Andrés, con unos colores ligeramente más oscuros que los empleados en el resto de la pintura de acabado diferente (Fig.202).

Realizado el estudio de los dos fragmentos, se ha considerado conveniente incluir un esquema para contextualizarlos dentro de una estructura a modo de tabla o de cuerpo central de un retablo (Fig.209).



**Fig.209.** Hipótesis con la contextualización de los fragmentos dentro de una estructura a modo de tabla.

### 3.10.4 MODIFICACIONES DE LOS FRAGMENTOS

No se tiene ningún tipo de información sobre al recorrido histórico de los fragmentos, ignorándose completamente todo sobre la primitiva obra barroca que formaban, sus comitentes o el lugar al que estaba destinada.

En una fotografía de Sarthou durante la Guerra Civil en el interior de la Ermita de San Félix, se observa en el altar que aloja el *Retablo de los Martí-Crespí*, junto a él en la pared de fondo y en el muro derecho que delimita la capilla, dos pequeñas obras colgadas de las que no se distingue la escena pictórica, pero cuyas proporciones coinciden con los fragmentos aquí estudiados (Fig.210). Se trata de una relación meramente circunstancial y muy precaria que atañe estrictamente a una relación de las dimensiones de los dos fragmentos, por lo que a la espera de la aparición de nueva información e indicios no se puede confirmar esta relación.

Dentro de las modificaciones de los fragmentos, se pueden destacar agresiones correspondientes al rayado intencionado de la película pictórica con algún objeto punzante. En la escena de *San Andrés arrastrado por las calles*, las agresiones afectaban al personaje del gobernador que contempla la escena desde la ventana y al sayón que fustiga al santo, cuyo

rostro ha desaparecido casi por completo. En esta escena también se percibe un rayado en la cuerda que sujeta al santo al caballo, como un intento devoto de liberarlo (Fig.212). En la escena de *Crucifixión de San Andrés* el rayado solo afecta a los rostros de los sayones, la parte más representativa (Fig.211). Estos hechos vandálicos, ya observados en otras obras de la tesis, son en realidad actos de piedad empujados por sentimientos radicales devocionales de los feligreses, en un impulso de ayudar a la figura del santo. La presencia de estas agresiones atestigua que, ya fuera en el retablo o cuando las escenas ya se encontraban independizadas, se encontrarán en un entorno religioso, en un lugar de pleno acceso por los feligreses.



**Fig.210.** Interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva durante la Guerra Civil (se observa al lado del Retablo de los Martí-Crespí, dos piezas que podrían corresponder a los fragmentos).

Dentro de este apartado también se incluye una posible intervención anterior de los fragmentos, ya fuera de mantenimiento o de restauración. Al comparar algunas de las fotografías anteriores a la restauración de 1999 (Fig.212) se observa en la escena A lo que parece repinte en el rostro del sayón. Se clasificaría como *repinte técnico*, que tenía como

objetivo ocultar los desperfectos que presentaba la escena, resultado de las agresiones devocionales que habían provocado la casi total pérdida del rostro del verdugo.

Del mismo modo, por la documentación de la intervención de restauración de las piezas en 1999 (facilitada por la empresa Art Restauro) las pinturas presentaban una gruesa capa de barniz. En otras obras estudiadas en esta tesis se podían observar la presencia de barnices antiguos, algunos coloreados, e incluso goma-laca, aplicados a las obras en intervenciones anteriores con el propósito de fijar la pintura, aumentar la saturación de los colores o igualar cromáticamente las escenas.



**Fig.211.** *Proceso de limpieza de la capa pictórica del fragmento B durante su intervención de restauración en 1999 (se observan las agresiones devocionales).*



**Fig.212.** *Proceso de limpieza de la capa pictórica del fragmento B durante su intervención de restauración en 1999 (se observan las agresiones devocionales).*



**PARTE III**

**TRANSFORMACIONES**

**DE RETABLOS:**

**TIPOLOGÍAS**





**CAPÍTULO 4**

**TRANSFORMACIONES**

**DE RETABLOS:**

**TIPOLOGÍAS**



# 4. TRANSFORMACIONES DE RETABLOS: TIPOLOGÍAS

Es muy poco frecuente que una obra de arte antigua llegue nuestros días en el mismo estado en el que fue concebida y ejecutada por su autor. Una serie de circunstancias y actos transforman paulatinamente, de una forma u otra, sus características iniciales (valor, función, aspecto, etc.), modificando también su percepción y, por tanto, su comprensión. Estas alteraciones pueden consistir en la acumulación de nuevos elementos sobre la obra, no presentes en su elaboración inicial, como en la pérdida de componentes propios. El objetivo de este capítulo es revisar las transformaciones que sufren los retablos, a partir de los ejemplos analizados en los capítulos anteriores.

## 4.1 LAS TRANSFORMACIONES DE LOS RETABLOS: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

En el título de esta tesis se ha utilizado la palabra *transformación* para referirse a los cambios operados en los retablos, ya que es un término más genérico, que no implica (por lo menos en principio) una valoración positiva o negativa del hecho. No obstante, dentro del campo de la conservación y restauración de bienes culturales suele emplearse también el término *alteración*<sup>443</sup>, que puede arrastrar una connotación algo más negativa. De todas formas, se emplearán ambos términos como sinónimos: como cualquier variación de las cualidades de la morfología inicial<sup>444</sup> de una obra (cambios en la forma, estructura, materia, iconografía, lectura, función, ubicación o valor).

### 4.1.1 Estado inicial y autenticidad

En esta tesis se ha intentado evitar ciertas confusiones que han sido habituales en la disciplina de la conservación y restauración como, por ejemplo, denominar el estado de la obra una vez finalizada como *estado original* o *auténtico*. Se han seguido aquí las reflexiones

---

<sup>443</sup>«Alteración», en CALVO MANUEL, Ana, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z* [Col. Cultura artística, 10], Barcelona, Ediciones del Serbal. S. A., 1997, p. 22.

<sup>444</sup>La denominación *morfología inicial*, hace referencia al estado en que se encontraba la obra inmediatamente después de la finalización de su proceso de creación.

realizadas por Salvador Muñoz Viñas sobre el concepto de autenticidad, relegando la denominación de auténtico o real, al estado en que se encuentra la obra en el presente, es decir, en su momento de observación.<sup>445</sup> En esta tesis se denominará *estado presente* o *actual*. Del mismo modo, cada transformación que se produzca en la obra modificará sus características iniciales, llevándola a un nuevo *estado*, tal como explica Jonathan Ashley.

“Briefly, State is what physically defines an object at any moment in time. All those physical attributes such as material, dimensions, decoration and evidence of manufacture that might appear in a curatorial catalogue entry are combined with what the conservator would recognise as descriptions of condition.”<sup>446</sup>

El recorrido histórico de la obra de arte puede dividirse en tres periodos. El primer periodo o inicial, corresponde al proceso de la creación, culminando con la terminación de su realización. El segundo periodo corresponde a la evolución de la obra, con sus alteraciones que haya podido sufrir. Finalmente, el tercer periodo, corresponde con su estado presente con la acumulación de todas sus alteraciones. Por lógica, el estado presente de la obra no será su estado final, sino sólo un estado efímero, puesto que la obra sigue en evolución.

Las alteraciones en las obras de arte pueden ser valoradas de formas muy diversas (neutras, positivas, negativas) por los espectadores que las observan, ya sean especialistas o no en la disciplina de la conservación y restauración, como bien señala Muñoz Viñas en su estudio.<sup>447</sup>

Esta incapacidad de llegar a un consenso de criterios y valoraciones de las alteraciones en las obras de arte ha desembocado en el foco de numerosas polémicas en la realización de intervenciones de restauración.

Un ejemplo de cómo puede llegar a ser preferible socialmente el estado actual de una obra con respecto al inicial es el de la escultura románica de la Virgen del siglo XII del Monasterio de Montserrat (conocida popularmente como *la Moreneta* por el color negro de las carnaciones). En el estudio realizado por el Servicio de restauración de bienes muebles de la Dirección General del Patrimonio Cultural de la Generalitat se determinó que el estado inicial de la escultura correspondía a la presencia de carnaciones blancas. En una intervención realizada el siglo XVI, como consecuencia de la oxidación y oscurecimiento de la policromía, se le aplicó una nueva capa de pintura marrón en las carnaciones que alteró su aspecto. Entre

---

<sup>445</sup>Véase: MUÑOZ VIÑAS, Salvador, «2.La crítica de los conceptos clásicos», en *Teoría contemporánea de la restauración* [Col. Patrimonio cultural, 1], Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 2003, p. 83-138, : p. 83-105.

<sup>446</sup>ASHLEY SMITH, Jonathan, «Definitios of Damage», text of a talk given in the session “When conservator and collections meet” at the Annual Meeting of the Associaton of Art Historians, [not published], London, April 7-8, 1995. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-17], en: < <http://cool.conservation-us.org/byauth/ashley-smith/damage.html>>

<sup>447</sup>MUÑOZ VIÑAS, Salvador, «2.La crítica de los conceptos clásicos», *op. cit.*, p. 106.

1823 y 1824 se realizó una nueva intervención, volviendo a modificar las carnaciones con una capa de color negro, confiriéndole el actual estado. Como consecuencia de los resultados del estudio, surgía la polémica de recuperar las carnaciones blancas de la Virgen, lo que atentaba contra una de las señas de identidad más características de la escultura en el presente, que le confería un valor añadido al incluirse la obra dentro del grupo de las llamadas *Virgenes Negras*. Finalmente se resolvió por mantener el estado actual de la obra con las carnaciones de color negro.<sup>448</sup>

Otro ejemplo es el cuadro *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco (hacia 1580), cuya restauración más reciente fue realizada en 1996 en los talleres del Museo del Prado. Esta intervención produjo un cambio radical en la obra, suprimiendo, entre muchos detalles, el característico fondo oscuro del cuadro que le confería el romántico halo de misterio y la firma, alegando que ambos elementos no correspondían a la obra inicial. Aunque esta intervención sea en parte correcta desde el punto de vista de la eliminación de estratos (no propios de la obra), hay que señalar que después de la restauración perdió en buena parte sus valores distintivos y emblemáticos como icono de la pintura española del siglo de oro y como obra más representativa de El Greco.<sup>449</sup>

Estos son solo dos ejemplos de la elección de un estado de una obra de arte sobre otro en una intervención de restauración.

“[...]”: en todos los casos se asume la existencia de un estado *real*, *auténtico* de los objetos, y por ende la posibilidad de la existencia de estados *no reales* o falsos.

Sin embargo, el único concepto de verdad que puede ser considerado real e incontestablemente *verdadero* es el estado presente. Cualquier otra definición del estado auténtico o, mejor, del estado *históricamente* auténtico de un objeto, coincidirá tan sólo con lo que una o varias personas opinen o imaginen que debería ser su estado real, su estado auténtico, su Estado de Verdad, su *protoestado*. Dependiendo de su distinta formación y de su distinto tipo y grado de relación con el objeto (profesional, sentimental, religioso, etc.), cada persona tendrá su *estado auténtico* preferido. Muchos ejemplos pueden ilustrar esta idea, que afecta en mayor o menor medida a la práctica totalidad de los objetos de restauración. [...]”<sup>450</sup>

---

**448**Véase un artículo sobre la polémica: BADIA, Enric, «El abad de Montserrat afirma que 'La Moreneta' seguirá siendo negra: El actual niño de la Virgen no es el original» (artículo de prensa, jueves, 26 de abril de 2001), *El País* (web), [consulta: 2017-04-17]. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2001/04/26/catalunya/988247261\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/04/26/catalunya/988247261_850215.html)>

**449**Véase:«VÍDEO: Fondo para un caballero» [video documental en línea] (audiovisual realizado por mots tv, compartido en su canal vimeo), *Canal Patrimonio* (web), [consulta: 2017-04-17]. Disponible en: <<http://www.canalpatrimonio.com/video-fondo-para-caballero/>>

**450**MUÑOZ VIÑAS, Salvador, «2.La crítica de los conceptos clásicos», *op. cit.*, p. 88.

#### 4.1.2 Alteraciones y deterioro

Según la interpretación clásica de la disciplina de la restauración, cualquier alteración que cambie la morfología inicial de la obra que impida su lectura inicial, se consideran de manera general como una adulteración, tildándose de elemento no "original" y vinculándole un carácter perjudicial. Por ende, la alteración, según esta noción, es considerada como daño o deterioro.

La noción de las alteraciones en las obras de arte como concepto de *daño* o *deterioro* corresponde a un complicado e interesante tema de discusión que sigue presentado numerosas posturas y proceder opuestos. Una sugestiva reflexión sobre la misma la proporciona Jonathan Ashley Smith:

"I want to talk about ways of looking at change in museum objects over time, ways of deciding when this change should be called damage, and whether damage can ever be acceptable. It is not a simple subject and the following treatment will be somewhat superficial. In an effort to be as general as possible I am not going to show images of objects or micrographs of deterioration. So if you want to leave...

Whether accidental or deliberate, damage to an object is an important part of its history. Curators, conservation scientists and conservators all have different ways of looking at objects and may therefore have different definitions of what constitutes damage. I hope to show that we can't arrive at a consistent understanding of damage without combining the views of at least these three groups.

[...].

If you ask a simple question such as "what is damage?" it is easy to demonstrate that there cannot be one simple answer. For instance, a conservator cleans and consolidates an object, having with great professional skill solved problems of both longevity and legibility. The art historian takes one look at it and says "My God, you've ruined it!". Two people, one sees the change as acceptable the other finds it totally unacceptable and declares the act of change to be wanton damage.

[...].

Environment, use and treatment can produce changes in objects. They produce changes in **state**, which may in turn cause changes in **value**. These changes in state are called: patina, restoration, or deterioration, depending on whether the change is desirable, deliberate or accidental. By a convention proposed by Canadian conservators (Michalski, Waller, 1994), and in line with insurance nomenclature, the term "damage" is reserved for a

change that invokes some sense of loss-of-property or loss-of-opportunity. In this model we would define damage as: -a change of state that results in a loss in value. Or you could go one step further round the chain and say that damage is something that decreases use or potential use. Or one step further, something that decreases the benefit that society can derive.”<sup>451</sup>

Si bien, inicialmente el concepto de daño parece de fácil definición, en realidad esta dependerá de cómo se plantean las valoraciones e intereses del sujeto o entidad que la realice. El concepto de *deterioro* se entenderá, de la forma más genérica, como cualquier modificación de la materia que sea valorada negativamente.<sup>452</sup>

[...]. En realidad, como ha establecido Staniforth (1994), una definición precisa de deterioro sólo puede incluir dos rasgos:

1. Es una alteración material del objeto.
2. Es una alteración que se valora negativamente.

El primer rasgo es objetivable; el segundo, subjetivo. De esta subjetividad surgen desacuerdos cruciales: ¿cuándo termina la *evolución natural* de un objeto o su significación histórica y cuándo comienza el deterioro? [...]<sup>453</sup>

Sin embargo, la valoración de un cambio como daño o deterioro no es tan simple.

[...]. As with penknives and kitchen floors, the value we give to defects depends both on perceptual training and cultural knowledge. Thus the dimension "defects" has both positive (patina) and negative (damage) directions, and rather than compute a net value, I suggest people hold ambivalent judgements about defects.

Old defects verify the passage of time. The sequence of processing may go thus: material deterioration causes perceptible defects, these defects are perceived (neutral), perceived to mask a simpler whole (negative), recognized as a familiar signature (positive, authentic object), recognized as

---

**451**ASHLEY SMITH, Jonathan, «Definitios of Damage», text of a talk given in the session “When conservator and collections meet” at the Annual Meeting of the Associaton of Art Historians, [not published], London, April 7-8, 1995. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-17], en: < <http://cool.conservation-us.org/byauth/ashley-smith/damage.html> >

**452**Sobre el complicado concepto del *deterioro*, véase: MUÑOZ VIÑAS, Salvador, «2.La crítica de los conceptos clásicos», *op. cit.*, p. 105-107.

**453**MUÑOZ VIÑAS, Salvador, «2.La crítica de los conceptos clásicos», *op. cit.*, p. 106.

STANIFORTH, S (Rapporteur); BALLARD, M. W.; CANER-SALTIK, E. N.; DREWELLO, R.; ECKMAN, I.-L.; KRUMBEIN, W. E.; PADFIELD, T.; REDDY, M. M.; SCHULLER, M.; SIMON, S.; SLAVOSHEVSKAYA, L.; TENNENT, N. H.; WOLTERS, W. (Moderator), «Group Report: What are the appropriate strategies to evaluate change and to sustain cultural heritage?», en KRUMBEIN, W. E.; BRIMBLECOMBE, P.; COSGROVE, D. E.; STANIFORTH, S. [AA. VV.] (eds.), *Durability and Changer: The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, Chichester, John Wiley & Sons, 1994, p. 217-224.

a familiar type of defect (positive, authentic patina), considered in terms of narrative knowledge, and finally re-viewed with ambivalent value (damage vs. patina). This reiterates every moment we confront the object, and as long as we keep our senses and narratives open, the file will increase in complexity.”<sup>454</sup>

## 4.2 TRANSFORMACIONES DE LOS RETABLOS: CAUSAS

En este apartado se explicarán las principales causas en transformación de retablos: las alteraciones antrópicas y las no antrópicas. Dado el tema de esta tesis doctoral, sólo se dedicará un breve repaso a las alteraciones no antrópicas.

### 4.2.1 Alteraciones no antrópicas

Las alteraciones no antrópicas son los cambios naturales propios de los distintos materiales y, en general, aquellos no causados por el ser humano. Se pueden dividir en dos grupos. El primer grupo se relaciona con factores *internos* o *intrínsecos* de la propia obra. La composición de los materiales determina sus propiedades físico-químicas, así como su interacción con los factores y agentes de alteración. Una deficiente metodología en la aplicación de los distintos materiales que forman la obra, puede desembocar en los denominados *defectos de técnica*, provocando la aparición de alteraciones prematuras (cuarteado, desprendimientos, alteraciones cromáticas, etc.).

El segundo grupo se relaciona con factores externos, también denominados *extrínsecos*. Estos están relacionados con las condiciones ambientales, la presencia de contaminantes, agentes biológicos<sup>455</sup> y otros, que provocarán y determinarán la alteración de dichos materiales, y por tanto de la pervivencia de la propia obra.

---

<sup>454</sup>MICHALSKI, S., «19. Sharing Responsibility for Conservation Decisions», en KRUMBEIN, W. E.; BRIMBLECOMBE, P.; COSGROVE, D. E.; STANFORTH, S., *Durability and Change: The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, Chichester, John Wiley & Sons, 1994, p. 241-258; p. 248-250. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-17], en: <[https://www.academia.edu/856720/1994\\_Sharing\\_responsibility\\_for\\_conservation\\_decisions](https://www.academia.edu/856720/1994_Sharing_responsibility_for_conservation_decisions)>

<sup>455</sup>VALGAÑÓN PÉREZ, Violeta, «3. Biodeterioro», en *Biología aplicada a la conservación y restauración* [Col. Patrimonio cultural, 9], Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 2008, p. 81-122, : p. 82-83.



El principal agente ambiental de alteración es el propio oxígeno que participa en las reacciones químicas que causan el deterioro de los materiales (alteración cromática de numerosos pigmentos, pérdida de flexibilidad y resistencia mecánica de los materiales, etc.).<sup>456</sup>

Los contaminantes ambientales, como el sulfuro de hidrógeno, pueden también causar todo tipo de alteraciones en los materiales, en especial en pigmentos y aglutinantes causando, por ejemplo, alteraciones cromáticas. Los contaminantes, el polvo y los residuos biológicos pueden depositarse sobre la superficie de las obras (lo que denominamos de forma general como suciedad), favoreciendo la condensación de humedad y la proliferación de microorganismos como hongos.

El agua es uno de los principales factores de alteración en los soportes leñosos, tanto en forma de vapor de agua como en forma líquida. Las variaciones en la humedad relativa (HR) producen cambios dimensionales en la madera (hinchazón y merma), lo que a su vez produce cambios en la estructura pictórica. Las consecuencias más habituales de los cambios continuos en la HR son deformaciones del soporte y desprendimientos de la pintura. Una alta HR y, en los casos más graves, la presencia de agua en estado líquido puede provocar la disolución de materiales (como la preparación), el crecimiento y proliferación de microorganismos como bacterias y hongos, y catalizar reacciones químicas, en especial en presencia de una alta temperatura.

La luz, tanto la luz visible como en especial la radiación ultravioleta, puede causar la decoloración de pigmentos y alteraciones en los aglutinantes. Las fuentes de calor, tanto naturales como artificiales, pueden producir también alteraciones cromáticas además de variaciones en la HR.<sup>457</sup>

Dentro de las alteraciones no antrópicas también se incluyen las alteraciones de las obras derivadas de desastres naturales como terremotos, inundaciones e incendios. Estos acontecimientos pueden llegar a causar la completa destrucción de las obras.

Por último, señalar alteraciones que se incluyen en el denominado *biodeterioro*, es decir las alteraciones de tipo biológico. Los seres vivos implicados en las alteraciones de tipo biológico pueden ser hongos, insectos (los más habituales en el deterioro de retablos) y otros animales como los roedores.<sup>458</sup> Los daños causados por carcoma, termitas y otros insectos

---

<sup>456</sup>Véase: SAN ANDRÉS MOYA, Margarita; DE LA VIÑA FERRER, Sonsoles, «9. Reacciones de oxidación-reducción», en *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración* [Col. Patrimonio cultural, 2], Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 2004, p. 161-180. Véase: «Oxidación», en CALVO MANUEL, Ana, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z* [Col. Cultura artística, 10], Barcelona, Ediciones del Serbal. S. A., 1997, p. 161-162.

<sup>457</sup>VIVANCOS RAMÓN, Victoria, «Problemas y tratamientos del soporte de pintura de caballete: Pintura sobre tabla», en VIVANCOS RAMÓN, Victoria; CASTELL AGUSTÍ, María, *Problemas y tratamientos del soporte de pintura de caballete: apuntes de doctorado*, [Unidad docente de pintura de caballete y retablos, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia] Valencia, Editorial U.P.V., 2003, p. 7-108, : p. 51-70.

VALGAÑÓN PÉREZ, Violeta, «3. Biodeterioro», *op. cit.*, p. 83-121.

<sup>458</sup>Véase: VALGAÑÓN PÉREZ, Violeta, *Biología aplicada a la conservación y restauración* [Col. Patrimonio cultural, 9], Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 2008.

xilófagos son muy habituales en retablos y una de las principales causas en la aparición de daños muy graves.

Aunque las alteraciones no antrópicas son de enorme importancia en la transformación de los retablos, los objetivos de esta tesis están más bien centrados en las antrópicas, aquellas causadas de forma directa por el ser humano.

## **4.2.2 Alteraciones antrópicas**

Las alteraciones realizadas por la mano del hombre (antrópicas) abarcan un gran campo de estudio. Una forma de clasificación de estas alteraciones podría ser dependiendo de si han sido realizadas de forma intencionada o de forma accidental (abandono o negligencia). Otra forma de clasificación podría ser dependiendo de si las alteraciones fueron realizadas como consecuencia de la función de la obra, de necesidades litúrgicas, o por motivos de gustos, modas, o el surgimiento de nuevos estilos artísticos, etc.

El campo de las alteraciones en los retablos pictóricos es muy extenso y resulta imposible abarcar todos los tipos que puedan presentarse de forma exhaustiva. Por ello, hay que marcar unos límites y examinar un grupo de alteraciones que se desarrollarán en los siguientes apartados. Se han escogido, en especial, aquellas alteraciones más vinculadas a las transformaciones sufridas por los retablos analizados en la primera parte de esta tesis doctoral, aunque se expondrán también ejemplos de otros retablos de la localidad de Xàtiva.

## 4.3 REPINTES

Un repinte puede entenderse, de la forma más simple, como un estrato pictórico que no formaba parte de la obra en origen.<sup>459</sup> Ana Calvo lo define de la siguiente forma:

“[...] Se denomina repinte a las capas de color aplicadas sobre una pintura o decoración policroma con intención de reparar u ocultar daños existentes en la original, total o parcialmente, o de modificar su aspecto. Están realizados en época posterior a la conclusión de la obra, por artistas diferentes a los autores. Constituyen en todos los casos una importante modificación del original, y se requiere un riguroso estudio para valorar tanto la conveniencia como las posibilidades de su eliminación, ya que en muchos casos pueden constituir adiciones de interés histórico o documental (como, por ejemplo, desnudos tapados durante la Contrarreforma), o su eliminación podría afectar a la correcta conservación de la pintura original (por ejemplo, la necesidad de ciertos disolventes fuertes).”<sup>460</sup>

El estudio de los repintes puede aportar información de los distintos períodos históricos por los que ha atravesado la pieza, las motivaciones que los propiciaron y su repercusión en la apreciación posterior e identidad de la obra.

La forma de ejecutar los repintes es diversa. En su forma más simplista, estos pueden estar realizados directamente sobre la pintura, sin realizar ningún tipo de adecuación de la misma. También puede realizarse algún tipo de acomodamiento de esta, como el raspado de algunos elementos de la composición pictórica para eliminarlos completamente o aplicar algún tipo de capa previa de preparación o estuco (encima de la pintura o en las pérdidas) que sirva como elemento intermedio entre la pintura y el repinte.

Los materiales empleados en la realización de los repintes han sido de forma general los mismos que se empleaban en la disciplina artística, en el periodo en el que se realizase la intervención. A partir de los siglos XV y XVI, con el desarrollo de la pintura al óleo por sus características y ductilidad, esta técnica será la más habitual para la realización de los repintes. Sin embargo, a partir del siglo XIX se comienzan a usar colores al barniz y a partir del s. XX también se han utilizado las pinturas sintéticas. Del mismo modo, suelen encontrarse

---

<sup>459</sup>Véase: BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», en *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico* [Col. Formas plásticas, 19], Valencia, Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005, p. 73-82.

BARROS GARCÍA, José Manuel, «V. Repintes», en *Objetivos y límites en la limpieza de estructuras pictóricas: t. 1* [tesis doctoral], Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999, p. 194-224.

<sup>460</sup>«Repinte», en CALVO MANUEL, Ana, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z* [Col. Cultura artística 10], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997. p. 189-190.

preparaciones y estucos elaborados con aceites secantes, colas proteicas o ceras, además de pigmentos y cargas.<sup>461</sup>

El repinte puede estar realizado en cualquier nivel de la estructura pictórica. Es decir, directamente sobre la capa pictórica, sobre el barniz, así como sobre otras capas u estratos (nuevos barnices o suciedad), o sobre las pérdidas de materia pictórica, aunque lo habitual es que el repinte cubra también la pintura original.<sup>462</sup>

### 4.3.1 Clasificación de los repintes

La forma de clasificar los repintes se puede realizar de numerosos modos. En este estudio se han seguido los criterios del estudio de José Manuel Barros García en su libro *Imágenes y Sedimentos*.<sup>463</sup>

Los **repintes parciales** son aquellos que únicamente afectan a un sector de la superficie pictórica, sin llegar a ocultar la totalidad de la extensión de la pintura precedente. Los **repintes totales** son aquellos que cubren y ocultan totalmente la superficie pictórica, constituyendo por tanto la pintura anterior un mero soporte para la una nueva composición pictórica. La forma de ejecutar los repintes totales es diversa y pueden estar realizados directamente sobre la pintura. No obstante, al constituir la pintura anterior un mero soporte para la nueva pintura, es más habitual aplicar una capa de preparación primero sobre toda la superficie.<sup>464</sup> Dentro de este apartado también se puede señalar la posibilidad de un proceso acumulativo en el que los repintes parciales, que durante un largo periodo de tiempo se han ido realizando en diferentes periodos históricos encima de la obra, van acumulándose y juntándose progresivamente encima de la composición pictórica hasta ocultar completamente la extensión de la misma.

Además de clasificarse por su extensión, también es posible diferenciar a los repintes por las causas que los han motivado.

Los **repintes técnicos** tienen como finalidad general disimular u ocultar las alteraciones que puedan haberse producido en la pintura de la obra. Concretamente en los daños derivados de la pérdida, abrasiones, desgastes, etc., de la película pictórica que interrumpen su lectura, al igual que las modificaciones cromáticas como oscurecimiento o

---

<sup>461</sup>BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», *op.cit.*, p. 73-74.

<sup>462</sup>BARROS GARCÍA, José Manuel, «IX. La estructura superficial», en *Objetivos y límites en la limpieza de estructuras pictóricas*: t. 1 [tesis doctoral], Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999, p. 345-405,; p. 364.

<sup>463</sup>BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», *op. cit.*, p. 74-77.

<sup>464</sup>*ibid.*, p. 73, 77.

blanqueamiento.<sup>465</sup> En los retablos es frecuente la presencia de quemaduras, oscurecimiento por el humo de velas e incienso, golpes, abrasiones, raspaduras u orificios, desgaste, debidos a los usos litúrgicos o a una incorrecta manipulación. Todo ello puede motivar la realización de repintes técnicos para ocultar los daños. Se incluirían aquí las operaciones de redorado en la mazonería, fondos y otros elementos del retablo.

Hay que señalar que sólo se considera como repinte, a la pintura que cubra parte de la estructura pictórica de la obra, no a la pintura que recubra solo la laguna: en este caso se denominara *reintegración*.

También es posible la realización de repintes técnicos para enmascarar intervenciones de restauración antiguas, como limpiezas demasiado agresivas que han eliminado parte de las veladuras finales de la obra o incluso partes de la capa pictórica hasta llegar al nivel de la propia preparación.<sup>466</sup>

Tal como se ha comprobado en apartados anteriores, los retablos han sido mutilados y desmembrados, y han perdido o han sido despojados en numerosos casos de la mazonería, dejando el soporte de madera a la vista. En consecuencia, para ocultar los desperfectos y dar a las piezas un aspecto más presentable, era frecuente pintar estas zonas utilizando diversos recursos: continuación de la escena representada, realización de nuevos elementos compositivos, realización de colores planos, así como también dorados. Estos también pueden considerarse como *repintes técnicos*, aunque no oculten parte de la pintura original, ya que su propósito sigue siendo *reparar* o tapar daños.<sup>467</sup>

Los **repintes de estilo** tienen como propósito adaptar la apariencia de la obra a un nuevo estilo artístico posterior al de la elaboración de la pieza. Por consiguiente, estos repintes se caracterizan por ser una modernización estilística de la apariencia de la pieza, que no están obligatoriamente justificados por el deterioro de la misma.<sup>468</sup>

Un ejemplo muy común es la adaptación de pinturas góticas al estilo renacentista, en las cuales se suelen repintar las decoraciones y los elementos dorados. Se destaca de estas intervenciones la ocultación de los fondos dorados góticos con pinturas que generalmente representan paisajes o arquitecturas conforme a las nuevas reglas del estilo renacentista.

Los **repintes de mejora** tienen como intención primaria mejorar la apariencia estética de la obra. Se trata de una modificación que no intenta ajustar la pieza a ningún estilo artístico, moda o gusto concreto, al igual que no está justificada necesariamente por un mal estado de

---

<sup>465</sup>*Ibid.*, p. 74-75.

<sup>466</sup>*Ibid.*, p. 75.

<sup>467</sup>*Ibid.*, p. 74.

<sup>468</sup>*Ibid.*, p. 76-77.

conservación de la obra. Como ejemplo más representativo incidiremos en antiguas intervenciones de restauración, donde se añadían o modificaban elementos de las pinturas para hacerlas más atractivas.

Los **repintes iconográficos** tienen como finalidad modificar la iconografía de la obra, según los planteamientos y valores de la época en que se realice la intervención, por lo que inevitablemente no solo alteraran el aspecto de la misma, sino también su significado y el mensaje que transmiten al espectador.<sup>469</sup> Este tipo de transformaciones ha sido muy frecuente a lo largo de la historia. Por ejemplo, se ha realizado la transformación de un santo en otro, mediante la mínima sustitución de sus atributos personales que lo identifican. También ha sido habitual la transformación de temas profanos, como paisajes o retratos de personajes, en temas religiosos al incluir personajes santos o atributos específicos. Asimismo, estos cambios iconográficos pueden producirse a la inversa, cambiando el tema religioso o el santo representado, por un tema o personaje profano mediante la simple ocultación de los elementos representativos religiosos.<sup>470</sup>

Los repintes pueden afectar a los elementos iconográficos principales, como los caracteres más representativos de la escena o personajes principales, sus características y atributos más particulares que los identifican. Pero, además, también puede afectar a elementos secundarios que corresponden a los detalles que componen las escenas pictóricas, como personajes secundarios, vestuarios, colores, elementos decorativos, así como los elementos heráldicos e inscripciones.

Los motivos que pueden propiciar la modificación de la iconografía de las obras son numerosos. Los más representativos en los retablos son las modificaciones derivadas de los cambios ideológicos producidos dentro de la Iglesia Católica a lo largo de la historia, que han provocado las transformaciones del contenido iconográfico de numerosas obras, para adecuarlas a la reforma de las nuevas doctrinas religiosas.<sup>471</sup>

Los **repintes de pudor o de decoro** tienen como objetivo específico esconder todos los elementos figurativos de las obras considerados inapropiados e indecorosos. Generalmente son empleados para ocultar detalles corporales como órganos genitales masculinos y femeninos, pechos, posturas demasiado sugerentes, desnudos, etc. Se encuentran ejemplos en numerosas obras en las que a las figuras desnudas o semidesnudas se las ha cubierto con telas puntuales o con vestimentas completas, o incluso a los personajes ya vestidos, se les han modificado parte de las prendas de ropa para cubrir completamente sus cuerpos.<sup>472</sup>

---

469 *Ibid.*, p. 75.

470 *Ibid.*, p. 75.

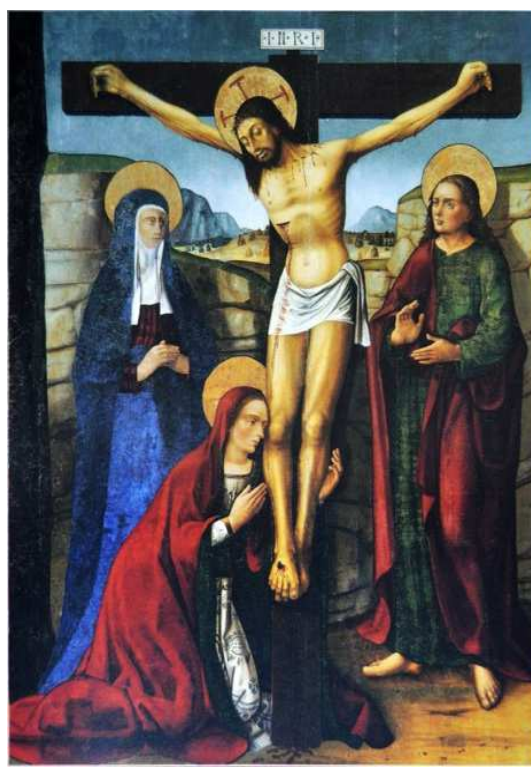
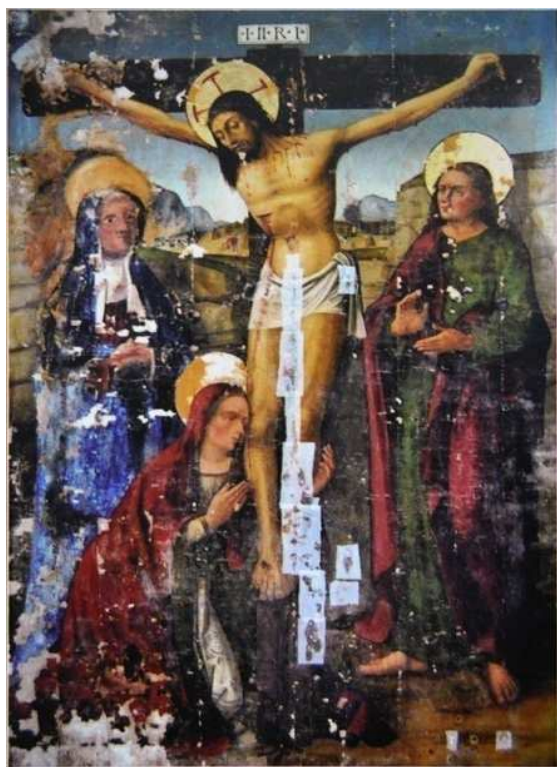
471 BARROS GARCÍA, José Manuel, «V. Repintes», *op. cit.*, p. 203-205.

472 BARROS GARCÍA, José Manuel, «5. Repintes», *op. cit.*, p. 75-76.

Los **repintes de falsificación** corresponden a una modificación parcial o total de la obra pictórica encaminada a un engaño consciente, con fines fraudulentos. En el mundo del arte (mercado y coleccionismo) son numerosos los casos de falsificaciones de las obras pictóricas en los que la realización de repintes tiene un gran papel en la operación de engaño.<sup>473</sup>

### 4.3.2 Ejemplos de repintes en retablos

A continuación, se exponen algunos ejemplos de repintes presentes en retablos de la localidad de Xàtiva.



**Fig.213.** *Tabla del Calvario del Retablo Mayor de San Félix, en el estado previo a la intervención de restauración de 1998, 2003-05.*

**Fig.214.** *Tabla del Calvario del Retablo Mayor de San Félix, en el estado posterior a la intervención de restauración de 1998, 2003-05.*

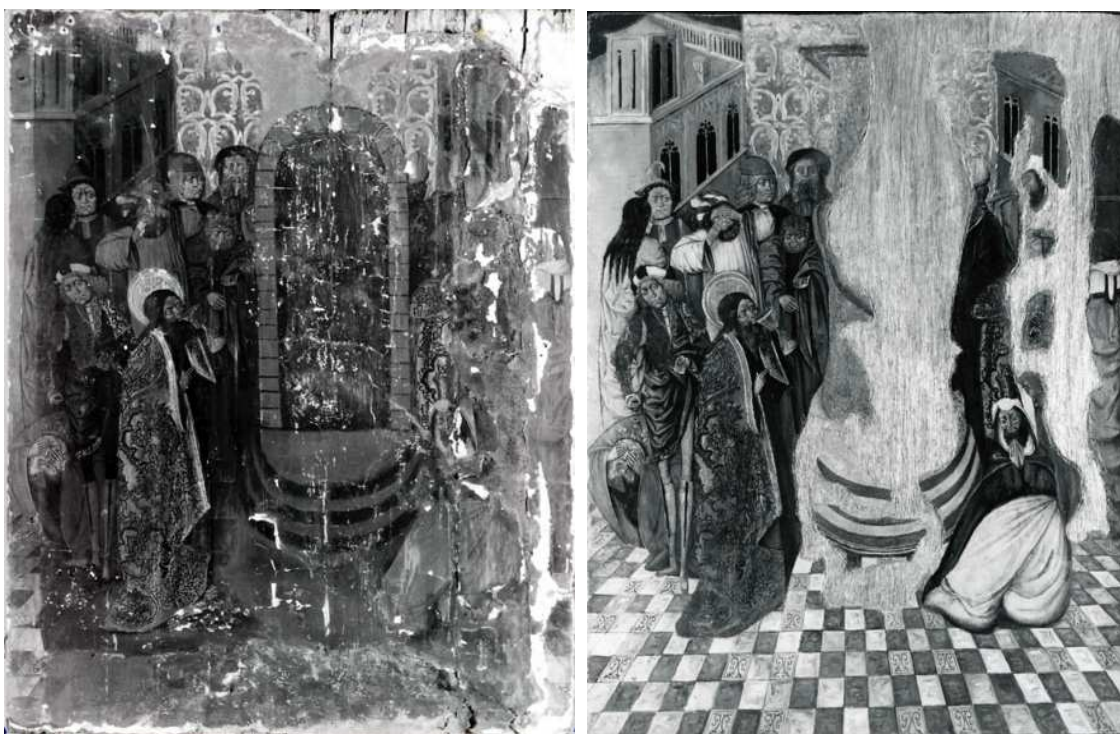
En el *Retablo Mayor de San Félix*, atribuido a la colaboración del Maestro de Artés, el Maestro de Xàtiva y el Maestro de Borbotó, y realizado hacia 1494-1505, se puede observar la presencia de repintes técnicos. A lo largo del tiempo el retablo ha sufrido diversas alteraciones y numerosos daños derivados algunos del deficiente mantenimiento de la ermita a la que

---

<sup>473</sup>*ibid.*, p. 77.

pertenece, de entre los que se destacan los de las escenas pictóricas de la zona superior del retablo. El *Calvario*, presente en el ático, se encontraba muy deteriorado, con grandes lagunas en la capa pictórica. La figura de la Virgen María estaba parcialmente perdida, por lo que se habían realizado una serie de repintes con un tosco acabado que intentaba reconstruir las partes perdidas, destacando el rostro y nimbo (Fig.213). Estos repintes fueron eliminados durante la restauración realizada por la empresa Coresal, entre 1998 y 2005 (Fig.214).<sup>474</sup>

Otro repinte técnico lo encontramos en el *Retablo de la Virgen de la Leche*, obra atribuida a Valentí Montoliu y taller y datada en la segunda mitad del siglo XV. Las escenas conservadas del retablo han sufrido diversas alteraciones y numerosos daños, de entre los que destacan los ocasionados en las dos escenas cimeras de las calles laterales. Las dos tablas estaban muy deterioradas, con las escenas parcialmente pérdidas, con grandes lagunas y pérdidas de capa pictórica y preparación. Para mitigar estos desperfectos se repintaron las partes perdidas (Fig.215). Los repintes fueron eliminados en la restauración realizada por el Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras y objetos de Arte, Arqueología y Etnología (actual IPCE), entre 1966-1973 (Fig.216).



**Fig.215.** *Tabla de San Matías bebiendo veneno del Retablo de la Virgen de la Leche, en el estado previo a la intervención de restauración de 1966-73.*

**Fig.216.** *Tabla de San Matías bebiendo veneno del Retablo de la Virgen de la Leche, en el estado posterior a la intervención de restauración de 1966-73.*

<sup>474</sup>CORESAL [Empresa], «Técnicas de ejecución, estado y proceso de conservación», en GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lucía (coor. general), *Restauració del retaule major de l'església de Sant Feliu de Xàtiva*[Col. Recuperem Patrimoni, 8], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 183-214.; p. 189, 194.



Un interesante repinte de estilo e iconográfico corresponde a la obra *Santa Úrsula con el cortejo de Vírgenes y un donante*, atribuida al Maestro de Borbotó y datada a principios del siglo XVI. Entre las diversas alteraciones que sufrió la obra, se puede destacar la mutilación del soporte para independizar las escenas pictóricas y para incorporar la tabla dentro del *Retablo de San Juan Bautista y San Juan Evangelista o de los Santos Juanes*, de autor anónimo, y datada en el siglo XVI (Fig.217). La tabla se incorporó en el retablo para ocupar el sitio de la escena del primer piso de la calle del evangelio. Para mitigar el contraste entre ambas obras (tabla y retablo), la escena de Santa Úrsula fue repintada.



**Fig.217.** Estado del Retablo de San Juan Bautista y San Juan Evangelista en la década de 1970.

El fondo dorado de la escena con una decoración burilada de tradición gótica fue cubierto con una arquitectura con marmoleados a modo de nicho, para hacer pareja con una escena del retablo. El donante, representado con un hábito dominico, fue cubierto con otros ropajes, cabello y un nimbo dorado para enmascararlo como una de las mujeres del cortejo de la santa (Figs.218-219). Esta intervención fue eliminada en la restauración realizada en los talleres de la Fundación de la Comunidad Valenciana, La Luz de la Imágenes, en 2006-7.<sup>475</sup>



**Fig.218.** Escena de Santa Úrsula con el cortejo de las 11 vírgenes y donante, en el estado previo tras la desprotección de la escena durante la intervención de restauración de 2006-07.

**Fig.219.** Escena de Santa Úrsula con el cortejo de las 11 vírgenes y donante, estado final de la intervención de restauración de 2006-07.

<sup>475</sup> NAVARRO BAYARRI, José Luis (coor. de las restauraciones), «VIII. Restauración de bienes muebles», en TORMO ESTEVE, Santiago (coor.); BOIGUES GREGORI, Carles (coor.), *Campaña de restauración patrimonial La llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 261-277.; p. 269-270.

## 4.4 REPOLICROMÍAS

Las repolicromías son nuevas estructuras pictóricas aplicadas en esculturas o en otros objetos como muebles o elementos arquitectónicos. Ana Calvo lo define de la siguiente forma:

“[...] Aplicación de una nueva policromía a una escultura o relieve con intención de conferirle un nuevo uso o adaptarla a los gustos de la época, independencia de si es total o parcial. Desde el punto de vista técnico y estilístico corresponde con los materiales y gustos imperantes en el momento de su aplicación. En muchos casos, además del cambio debido al nuevo gusto estético, puede existir deterioro por el paso del tiempo en la capa subyacente y haber desencadenado la demanda de la repolicromía. Las policromías superpuestas pueden ser de mejor o peor calidad artística, pero en cualquier caso son un documento histórico de gran interés. [...]”<sup>476</sup>

La diferencia entre repinte y repolicromía radica, sobre todo, en las características de la obra sobre la que se aplique la nueva capa de pintura (obra en tres dimensiones, volumétrica). Otra diferencia es que, por lo general, el repinte suele ser un estrato aplicado de forma más localizada y la repolicromía afecta a una pieza de forma más completa.

El estudio de las repolicromías aporta información de los distintos períodos históricos por los que ha atravesado la pieza, las motivaciones que los propiciaron y su repercusión en la apreciación posterior e identidad de la pieza. Al contrario que los repintes, que generalmente son de calidad inferior a la pintura de la obra, las repolicromías pueden ser a veces de mejor calidad que la policromía inicial.

En lo concierne a la forma de clasificar las repolicromías se siguen las mismas directrices que las desarrolladas en el apartado anterior. Las repolicromías se pueden realizar para actualizar una policromía muy dañada o envejecida y, normalmente también para actualizar el estilo. Para adaptarlos a un nuevo estilo artístico destacan intervenciones como el repolicromado de las advocaciones escultóricas y de la mazonería, para ocultar los elementos dorados y simplificar su repertorio decorativo, con tintas planas, efectos de materiales pétreos (marmoleados, ágatas, etc.), para adaptarlos a las pautas decorativas de los nuevos estilos.

Las repolicromías también pueden suponer la modificación de elementos iconográficos. Se pueden encontrar casos en el que un retablo es vendido y los elementos heráldicos o inscripciones del mismo son repolicromados para ocultar y borrar la memoria de los anteriores comitentes e incorporar los escudos de los nuevos propietarios. Las repolicromías pueden

---

<sup>476</sup>«Repolicromía», en CALVO MANUEL, Ana, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z* [Col. Cultura artística, 10], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 190.

incluir también la realización de redorados, es decir la aplicación de un nuevo dorado empleando técnicas como el dorado al agua, mixtión o incluso pinturas doradas o purpurinas.

#### 4.4.1 Ejemplos de repolicromías en retablos

Un ejemplo notable de repolicromía se puede encontrar en el retablo escultórico de *La Lamentación o Lloro sobre el Cristo muerto*, de autor anónimo y datado en el siglo XVI. Se trata de una intervención, realizada probablemente en el s. XIX, que recubrió la obra casi en su totalidad (Fig.220).



**Fig.220.** Retablo de la Lamentación, en el estado previo a la intervención de restauración de 2006-07.

**Fig.221.** Retablo de la Lamentación, en el estado tras la intervención de restauración de 2006-07.

Esta transformación proporcionó a la obra una nueva variación cromática que ocultó por completo los dorados. La previa mutilación de parte de la talla ornamental y la aplicación de un estuco previo a la nueva policromía sobre el relieve escultórico, contribuyeron a modificar

completamente la obra. Finalmente, el repolicromado ocultó también una inscripción situada en el dintel del entablamento de la mazonería, que se hacía visible en el momento de abrir las puertas (Fig.222).<sup>477</sup> Estas intervenciones fueron eliminadas en la restauración del retablo, realizada en los talleres de la Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de la Imágenes, en 2006-7 (Fig.221).<sup>478</sup>

*“La recent restuaració duta a cap per la Fundació de la Llum de les Imatges ha deixat a la vista un conjunt enlluernador, estranyament tot daurat, sense estofar ni policromar, com si hagués quedat per acabar, d’una gran bellesa no exempta de pathos. La talla és veu ara de major qualitat que amb la policromía falsa sobre els estucs sobreposats que modificaven la finura de la gúbia.”<sup>479</sup>*



**Fig.222.** Detalle de la inscripció del dintel del Retablo de la Lamentación.

Otro ejemplo interesante de repolicromía corresponde al *Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa*, retablo tipo cuadro de estilo barroco-clásico. El tallista del retablo se relaciona con el escultor Antonio Tomas, el policromado y dorado son de autor anónimo, y las escenas pictóricas han sido atribuidas al pintor Abdón Castañeda (primera mitad del siglo XVII).

<sup>477</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «177. Lamentació o Plany sobre Crist mort», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 582-585.; p. 584.

<sup>478</sup>La Fundación de la Comunidad Valenciana la Luz de las Imágenes esta extinguida y la documentación generada durante su vida actualmente se conserva en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

NAVARRO BAYARRI, José Luis (coor. de las restauraciones), «VIII. Restauración de bienes muebles», en TORMO ESTEVE, Santiago (coor.); BOIGUES GREGORI, Carles (coor.), *Campaña de restauración patrimonial La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 263-264, 271-272.

<sup>479</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «6. Retauls procedents de la Seu Vella», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); FERRERO MAROTO, Joaquín (aju.), *Marbre, Bronze i Or, altars de la Seu de Xàtiva* [Catálogo de exposició, (II centenari de la construcció de l'altar major) Museu de l'Almodí. Xàtiva, del 16 d'octubre de 2009 al 31 de gener de 2010], Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Museu Municipal de l'Almodí, Arxiu Municipal, 2009, p. 75-96.; p. 89.



**Fig.223.** Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa, en el estado previo a la intervención de restauración de 2006-07

**Fig.224.** Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa, en el estado después de la intervención de restauración de 2006-07.

Dentro de las diversas alteraciones que sufrió la obra, se hace hincapié en las realizadas en la mazonería, correspondientes al estucado del banco, del fuste y de la basa de las columnas, y de algunas zonas de las contracolumnas. La repolicromía ocultaba los numerosos esgrafiados y detalles decorativos de la anterior policromía, simplificando la decoración del retablo, así como las numerosas pérdidas y redorados.

También se ejecutaron nuevas policromías en las molduras doradas de la mazonería, de entre las que se destaca la del banco con un efecto de marmoleado granate que ocultaba las pérdidas del dorado, así como repintes en los casetones del banco y en los casetones de los pedestales de los jarrones con una imitación de mármoles azul oscuro, ocultando la anterior decoración con motivos vegetales o de marmoleados (Fig.223).<sup>480</sup> No se conoce el periodo en el que se realizaron las distintas modificaciones en la obra, aunque algunas podrían

<sup>480</sup>Datos extraídos de la información de la restauración efectuada al Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa facilitados por La Fundación de la C.V. La Luz de las Imágenes. La Fundación de la Comunidad Valenciana la Luz de las Imágenes esta extinguida y la documentación generada durante su vida actualmente se conserva en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

corresponder a la limpieza e intervención efectuada en 1954, cuando aún presentaba los desperfectos de la Guerra Civil, a cargo de Joaquín Climent Fayos y esposa.<sup>481</sup>

Las intervenciones descritas fueron eliminadas en la restauración realizada por la Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de la Imágenes, en 2007 (Figs.224-226).



**Fig.225.** *Detalle de la mazonería del Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa, con las catas de limpieza realizadas durante la intervención de restauración de 2006-07 (en mazonería del banco y casetón de remate de la coronación del retablo).*

**Fig.226.** *Detalle de la mazonería del Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa, con las catas de limpieza realizadas durante la intervención de restauración de 2006-07 (en mazonería del banco y casetón de remate de la coronación del retablo).*

---

**481**PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio, «4. Epílogo: La reconstrucción de lo irreparable (1939-1965)», en *Thesaurus Collegiatae, historia y avatares del patrimonio artístico de la Seu de Xàtiva*, [Col. Dignitatem Collegiatae, 7], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Aula de Cultura Beato Gonzalo Viñes (ed.), 2014, p. 289-315.; p. 307.  
“Cfr. *ibid.*, [Aleluya, Boletín parroquial, Xàtiva], 25 de julio de 1954.” Nota 581 en: PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio, «4. Epílogo: La reconstrucción de lo irreparable (1939-1965)», *op. cit.*, p. 307.

## 4.5 BARNICES Y OTROS ESTRATOS SUPERFICIALES

En el contexto de esta investigación se entenderá por estructura superficial, toda materia presente sobre la superficie de la estructura pictórica que no forme parte del proceso de creación de la obra.<sup>482</sup> Con esta denominación sólo se define el espacio y la posición donde se encuentra la capa o estrato dentro de la estructura estratigráfica de la obra. Esto engloba a multitud de materiales, que pueden clasificarse en dos grupos dependiendo de si han sido depositados de forma intencionada por la mano del hombre (barnices, colas, repintes, estucos, dorados, repolicromados, adhesivos, papeles, etc.), o han sido depositados de forma accidental (materiales denominadas de forma común como suciedad).<sup>483</sup>

En este apartado se revisarán algunos de los materiales depositados de forma intencionada y en especial los barnices. Aparte de los ya analizados en los capítulos anteriores (repintes, repolicromías), los empleados más habitualmente tienen una función de protección, fijación, incremento de la saturación de los colores o modificación del brillo.<sup>484</sup> En muchas ocasiones se han empleado barnices para obtener todos estos efectos. Ana Calvo nos aporta una definición del término *barniz*.

“[...] Capa líquida que se aplica sobre una superficie pintada, y que al secarse queda como una película fina y transparente (aunque también se ha empleado coloreada), más o menos brillante y flexible, que proporciona lustre y protección. Sus características dependen de los diferentes materiales usados, básicamente resinas naturales o sintéticas [...].<sup>485</sup>

Es muy frecuente encontrar aplicados sobre la superficie de los retablos distintos tipos de materiales y sustancias a modo de barniz en distintos momentos históricos (resinas, clara de huevo, aceites, etc.). Se han usado barnices inicialmente claros o transparentes (si bien con el envejecimiento del material a lo largo del tiempo este amarillará u oscurecerá) como los barnices resinosos (dammar, almáciga), y también barnices coloreados ya en inicio. La lista de materiales empleados y su combinación en la composición y fabricación de barnices a lo largo de la historia, es larga y muy variada. Desde los barnices proteicos (el más conocido es la clara

---

<sup>482</sup>Dentro del proceso de creación de la obra se incluye el barniz final o de acabado aplicado por el propio autor, si lo contiene, o si lo conserva.

<sup>483</sup>BARROS GARCÍA, José Manuel, «7. Las estructuras pictórica y superficial», en *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico* [Col. Formas plásticas, 19], Valencia, Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005, p. 93-108, : p. 99.

<sup>484</sup>Ídem, : p. 100.

<sup>485</sup>«Barniz», en CALVO MANUEL, Ana, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z* [Col. Cultura artística, 10], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997, p. 35.



de huevo), los barnices oleosos, barnices resinosos, barnices a base de cera, y con la evolución de la industria los barnices sintéticos.

A lo largo del tiempo, las capas de barniz iniciales, como capa final y de acabado (que tienen una función de saturación de los colores, de protección de la superficie pictórica, de dar un acabado y reflejo de la luz determinado en partes o a toda la superficie) sufren un proceso de envejecimiento que modifica sus características iniciales. Esto provoca un cambio óptico en su transparencia (como el amarilleamiento, oscurecimiento o incluso en algunos casos el blanqueamiento), alteraciones mecánicas (pérdida de flexibilidad, con la aparición de un cuarteamiento, estallido y finalmente desprendimiento) y procesos de pérdida de solubilidad.

Los cambios en las características del barniz provocan la distorsión de la composición pictórica. Por ejemplo, con el barniz amarillento los blancos se perciben amarillos y los azules verdes, así como los colores oscuros se acentúan, y se enmascaran pequeños detalles de la obra. Otros problemas son la disminución de la nitidez del contorno de las figuras y elementos representados, la pérdida de los volúmenes y profundidad de la composición, percibiéndose más planos.<sup>486</sup>

A estos procesos también hay que añadir la acumulación de depósitos materiales, denominados de forma general como suciedad (polvo, excrementos de insectos, cera, hollín, etc.), acumulados de forma desigual sobre la superficie.

A causa de todos estos factores, la composición pictórica de la obra en su conjunto se percibe a través del barniz o materiales acumulados y repintes, con zonas con grandes contrastes cromáticos. En ocasiones, para mitigar esta distorsión era común aplicar barnices coloreados para *igualar* la pintura. Entre las sustancias o materiales coloreados aplicados en las obras, se destacan el betún de Judea que, en ocasiones, se ha aplicado a modo de *pátina* sobre la pintura o dorados.<sup>487</sup> Este y otros materiales, como el regaliz o el café, se han usado en ocasiones con la intención de dar a las obras pictóricas una apariencia de antigüedad o envejeciendo más acentuado del que le es propio, siguiendo una tendencia historicista o romántica, que sentía una predilección por estos acabados.

En muchos casos la aplicación del barniz se ha realizado de forma desigual, lo que provocaba su acumulación en los bordes o zonas bajas de la superficie pictórica, e incluso la aparición de gotas y chorretones por el vertido del producto. Su aplicación en capas gruesas o semi-gruesas en lugar de delgadas como sería adecuado y correcto, y la aplicación de estas capas directamente sobre la superficie sucia de la obra, sin haber realizado previamente una adecuada limpieza de la misma han sido prácticas muy habituales.

---

<sup>486</sup>BARROS GARCÍA, José Manuel, «7. Las estructuras pictórica y superficial», *op. cit.*, p. 107-108.

<sup>487</sup>«Betún», en CALVO MANUEL, Ana, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z* [Col. Cultura artística, 10], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997. p. 39.

Finalmente, como materiales depositados de forma intencionada sobre la superficie de la obra se pueden encontrar muchos otros, como restos de adhesivos (colas, resinas, ceras, etc.), papeles, telas, etc., empleados en antiguas intervenciones de fijación y consolidación de la capa pictórica y que según criterios de algunos investigadores también se pueden considerar como suciedad al considerarse residuos y al no cumplir ya ninguna función sobre la obra.<sup>488</sup>

---

<sup>488</sup>BARROS GARCÍA, José Manuel, «7. Las estructuras pictórica y superficial», *op. cit.*, p. 101.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria, «Capítulo 4. Alteraciones de los materiales pictóricos», en *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla* [Col. Colección Ventana abierta], Madrid, Tecnos, 2007, p. 119-184,; p. 140.

## 4.6 MODIFICACIONES DE FORMATO

Las modificaciones de formato se podrían definir como intervenciones realizadas en un momento posterior a la finalización del proceso de elaboración del retablo, encaminadas a modificar su forma, tamaño y los elementos que lo componen. Dichas intervenciones pueden estar motivadas por numerosas causas, como el mal estado de conservación del retablo (o de alguna de sus partes), el surgimiento de nuevos estilos artísticos o un cambio de ubicación y adaptación al nuevo entorno arquitectónico. Este tipo de transformaciones también incluye la mutilación (que se tratará en otro apartado) y la combinación de elementos de diferentes retablos para configurar una nueva unidad, entre otras posibilidades.

Algunos cambios de formato tienen como objetivo *adaptar el retablo a un nuevo estilo artístico*. Este tipo de transformaciones se caracterizan por ser una modernización estilística de la apariencia del retablo, que no están justificadas obligatoriamente por su deterioro. En estos casos, el retablo puede ser desmantelado para reutilizar parte o gran parte de los elementos que lo componen en la formación de un nuevo retablo. Este tipo de operaciones implican un segundo acto de producción artística del retablo, en el que se engloban numerosos procedimientos como la mutilación de partes del retablo, la adecuación de las tablas mediante la reducción o ampliación de su formato para adecuarlas a los nuevos espacios (dentro de esta acción se puede conservar el primitivo refuerzo de travesaños de la tabla o aprovechar y sustituirlo por uno nuevo), repintes, así como repolicromado y redorado de los relieves escultóricos y mazonerías. También puede implicar una nueva disposición estructural del retablo, con la incorporación de nuevas escenas pictóricas, la realización de una nueva mazonería, el establecimiento de un nuevo desarrollo iconográfico, la incorporación de nuevos elementos litúrgicos y/o la eliminación de partes del primitivo conjunto, generalmente el banco, guardapolvo y mazonería. Sobre este proceder, el caso más característico es el ya estudiado en la primera parte de la tesis, el *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*.

Los cambios de formato también pueden deberse al *traslado o cambio de ubicación* de los retablos, y se realiza sobre la obra un cambio en su formato para adecuarlo al nuevo espacio y arquitectura del entorno. Esta cuestión se tratará en un apartado posterior.

Los cambios en los formatos debido al *reaprovechamiento de elementos* tienen como objetivo dar algún tipo de unidad a obras independientes que se encuentran dispersas en los templos, agrupándolas y formando una obra más o menos unitaria. Se trata de la unión de elementos independientes dispersos como tablas sueltas, bancos, guardapolvo, mazonerías, lienzos o esculturas de primitivos retablos desmembrados, incluso de estilos artísticos diferentes, agrupados para configurar con dicha unidad un nuevo retablo. Otro tipo de procedimiento que también se observa es la *incorporación de elementos independientes*

dispersos dentro de la estructura de un retablo ya existente. Estas actuaciones provocan anacronismos entre los distintos elementos utilizados, dando como resultado un puzle o collage sin demasiado sentido, que únicamente consiente la denominación de *pastiche*. Como ejemplo se recuerda el *Retablo de la Virgen de la Leche de Valentí Montoliu*, en el que estaban incorporados los dos fragmentos de banco.

Un caso particular es la *modificación del formato en las tablas*, ahora independientes, pero que inicialmente formaban parte de algún retablo. En numerosos casos, en los espacios religiosos se han conservado algunos elementos de retablos desmantelados, de forma más común tablas pictóricas que han ido variando su ubicación dentro del templo a causa de su uso decorativo, e intermitente también con algún tipo de uso litúrgico, colocadas como elementos de relleno en altares, capillas, o almacenadas como cuadros en la sacristía del templo. Sobre este tipo de proceder hay muchos ejemplos, como las siguientes, ya estudiados en apartados anteriores: la *Santa María Magdalena* de Reixach, la *Tabla del Lloro o Lamentación sobre Cristo Muerto* de Nicolás Falco, los dos fragmentos de banco y las dos tablitas de San Andrés.

Las tablas pueden haber sido mutiladas (existen muchos ejemplos de este proceder) o pueden haber sido ampliadas con piezas de madera. Las ampliaciones de las tablas conllevan una doble problemática. En primer lugar, al corresponder a un documento histórico y aportar valiosa información del periodo en que se realizó. Durante las intervenciones de restauración su gestión plantea grandes discusiones sobre su continuidad o su eliminación. En segundo lugar, también comportan grandes problemas en los procesos de limpieza de la capa pictórica entre la obra y el añadido. La limpieza de la obra ampliada, con la eliminación de barnices y suciedad, puede poner de manifiesto la gran diferencia entre ambas partes.<sup>489</sup>

Uno de los motivos más habituales por los que se modifica el formato de las tablas corresponde a la adaptación de la tabla a la forma, tamaño o presentación, según la nueva función y ubicación que se le haya dado, ya sea reduciendo u aumentando su superficie. Esta adaptación puede estar motivada por un cambio de estilo que puede suponer que la pieza es adaptada a las características de un nuevo estilo pictórico imperante.

En otros casos, las ampliaciones se han realizado para subsanar la parte dañada de la tabla, previamente eliminada, o perdida, para recuperar su formato y la lectura de la escena, y presentar un aspecto más digno.<sup>490</sup>

---

**489**BARROS GARCÍA, José Manuel, «6. Ampliaciones», en *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico* [Col. Formas plásticas, 19], Valencia, Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005, p. 83-92.; p. 85-87.

**490***ibid.*

## 4.7 CAMBIOS DE UBICACIÓN

Los cambios de emplazamiento de los retablos a lo largo de su recorrido histórico son sucesos muy comunes, sobre todo en obras de varios siglos de antigüedad. Los cambios de ubicación no sólo conllevan la descontextualización de la obra, sino que también repercuten en su degradación e incluso su pérdida. En la primera parte de esta tesis se ha podido comprobar que estos cambios resultan muy habituales.

Las causas de los cambios de ubicación son muy variadas, algunas de las cuales ya se han tratado en la primera parte de esta tesis: cambios en la estructura del edificio, traslados por conflictos bélicos, cambios en la liturgia, adaptación a nuevos estilos o venta de las obras. Estas son sólo algunas de las principales causas, aunque es habitual que se combinen varias.

### 4.7.1 La importancia de la ubicación

Se ha señalado ya en diversas ocasiones la enorme importancia de la ubicación del retablo. A pesar de ser un objeto mueble, los retablos están destinados para ocupar un espacio muy concreto dentro del entorno religioso. Por lo tanto, la morfología de los retablos está subordinada al lugar donde serán exhibidos, es decir, a la arquitectura, así como a los demás elementos decorativos presentes en el entorno como, por ejemplo, relieves escultóricos, decoraciones de policromías y dorados, decoraciones murales y elementos de iluminación, entre otros.

Un ejemplo de ello, aunque no el más espectacular, es el *Retablo de San Bult*, gran retablo hornacina escultórico de estilo barroco-rococó, de autor anónimo y datado en el siglo XVIII. Se realizó para la tercera capilla de la girola del lado de la epístola de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva (*Seu Nova*).

El diseño de este retablo fue realizado para ocupar expresamente el altar principal de la mencionada capilla, donde sus dimensiones coincidían con la altura de la misma y su anchura abarcaba casi toda la pared testera, dejando un pequeño espacio en los laterales para no ahogar el espacio. De las trazas del retablo se destaca que se haya hecho coincidir, con intencionalidad, la cornisa del entablamento del mismo con la cornisa decorativa de piedra de las paredes laterales de la capilla. Si bien, hay que añadir que la relación entre la arquitectura y decoración en relieve de la capilla de piedra desnuda contrastaba con el diseño del gran retablo escultórico de estilo barroco-rococó con profusa decoración de dorados y policromías de mediados del siglo XVIII. Es de suponer que el patrono de la capilla colocaría algún tipo de decoración, como cortinas o telas bordadas o pintadas cubriendo sus paredes, como se

observa en fotografía de principios del siglo XX en otras capillas de la girola del templo, lo que dotaría a la austera arquitectura de la capilla una mayor calidez, mitigando la distancia entre ambos elementos (Fig.227).<sup>491</sup>

## 4.7.2 Adaptación de la estructura sustentante del retablo

En la adaptación del retablo al espacio arquitectónico se tiene que incluir también la forma de su instalación y anclaje permanente, es decir, su estructura. Las exigencias y factores tecnológicos de la instalación dependerán tanto del diseño de la obra como de la estructura arquitectónica del lugar de destino.

“La relación directa de los retablos con el inmueble, las soluciones estructurales y constructivas, la naturaleza del material y el paso del tiempo determinan en la mayoría de los casos la pérdida de muchas de las características que definen el estado de equilibrio de estas estructuras.

La tradición en el campo de la conservación de retablos resulta evidente si hacemos referencia a su fachada externa, pero no existe prácticamente en cuanto a su estructura interna, de esta manera se han establecido criterios y formas de actuación precisas para los acabados superficiales mientras que los problemas derivados del funcionamiento constructivo y estructural principalmente, no han sido suficientemente analizadas y desarrolladas con una visión técnica de conservación. Así, no resulta extraño al revisar estructuras de retablos encontrados con “arreglos y reparaciones” generalmente puntuales, realizadas toscamente y que a menudo ignoran su sistema de funcionamiento y agravan las patologías generales relativas a su estabilidad.

Lo expuesto con anterioridad no debe inducir a tratar este tipo de obras con un espíritu simplificador, por un lado la estructura-construcción y por otro el acabado externo, dado que la conjunción de estos caracteres definen el objeto, y que su estrecha relación implica necesariamente la supeditación recíproca entre ambos.

Consideramos por tanto imprescindible una actuación conjunta en todos los procesos de restauración relativos a retablos con problemas estructurales, que englobe los trabajos realizados por quipos coordinados,

---

<sup>491</sup>Para más información del retablo, véase: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «7. Capelles de la Seu Nova en 1753», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coord.); FERRERO MAROTO, Joaquín (aju.), *Marbre, Bronze i Or, altars de la Seu de Xàtiva* [Catàleg de exposició, (II centenari de la construcció de l'altar major) Museu de l'Almodí. Xàtiva, del 16 d'octubre de 2009 al 31 de gener de 2010], Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Museu Municipal de l'Almodí, Arxiu Municipal, 2009, p. 97-107.; p. 104-106.

tanto en fases de desmontaje como de consolidación, restauración o montaje.<sup>492</sup>

Este tema marca completamente la relación directa de la obra con la arquitectura, lo que requeriría un estudio mucho más extenso y detallado. Tal como ya se ha indicado con anterioridad, las alteraciones y cambios de ubicación de los retablos han modificado, sustituido o destruido muchos de estos anclajes, lo que complica su estudio y análisis.

### 4.7.3 Relación del retablo con otros elementos artísticos

Dentro de la relación entre el retablo y el espacio al que está destinado, la obra está estrechamente vinculada, no solo con la arquitectura, sino también con otras manifestaciones artísticas. Estas pueden ser fijas y estar integradas en la arquitectura (decoraciones y pinturas murales en muros, bóvedas, y el policromado de elementos arquitectónicos como arcos, nervios, pilares o columnas, así como elementos escultóricos arquitectónicos de claves, ménsulas, etc.) o ser elementos muebles (otros retablos, cuadros, pabellones, etc.). Estas relaciones pueden ser muy importantes desde un punto de vista simbólico, iconográfico y/o estético.

Sin embargo, suele ser muy complicado saber qué elementos artísticos próximos o complementarios a la obra formaban parte de un proyecto conjunto previamente establecido. Esto es consecuencia de numerosas transformaciones, que no solo han alterado los retablos, sino que han provocado que numerosas obras se encuentren en una ubicación distinta o, en su defecto, que los espacios se encuentren muy alterados. Ello hace que sea muy complicado realizar un análisis de la obra como parte integrante de un conjunto complejo de elementos arquitectónicos, artísticos y simbólicos. Sin embargo, en algunos casos se han podido establecer algunas de estas relaciones, lo que nos indica hasta qué punto cualquier transformación del entorno repercute en los valores y percepción del retablo.

Un ejemplo es el *Retablo de Santa Ana*, realizado por Reixach en la segunda mitad del siglo XV. Fue realizado para la Capilla de Santa Ana de la antigua Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva (*Seu Vella*). Los investigadores que han estudiado los restos escultóricos conservados de la misma<sup>493</sup> han encontrado una gran relación entre su advocación

---

<sup>492</sup>GUERRA-LIBRERO FERNÁNDEZ, Fernando, «Estructura de retablos», en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [Actas de congreso, del 16 al 19 de noviembre de 2004], Valencia, Grupo Español del I.I.C. [Grupo Español de Conservación, International Institute for Conservation of historic and artistic works], 2004, p. 1-12.; p. 1. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-20], en: <<http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/EstructurasFernandoGuerra.pdf>>

<sup>493</sup>Esculturas acéfalas de San Pedro y San Pablo, ángel tenante con el escudo heráldico de Alfonso de Borja cuando era cardenal canecillo de un arco, clave de bóveda estrella con una representación del Calvario con la Virgen María y San Juan Bautista, dos ménsulas rinconeras una identificada como Moisés y otra de identificación confusa reconocido como Mercurio o el Profeta Sofonías y también con el profeta Elías, así como otras piezas como capiteles con representaciones figurativas (vegetales, animales y otros personajes), restos de tracería de un arco calado, pináculos, cardinas, etc.

iconográfica y las advocaciones personales de Alfonso de Borja. Esto induce a pensar en un extenso programa iconográfico en la capilla, en el que se establecerían relaciones entre los elementos escultórico-arquitectónicos y el propio retablo.<sup>494</sup>

En otros casos, la modernización del espacio arquitectónico en el que se encuentra el retablo puede suponer la realización de nuevos elementos destinados a vincularse simbólica o estéticamente con el retablo. Un ejemplo es el *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*. De las numerosas alteraciones realizadas al templo, se destaca la realizada a partir de 1669, que comportó una gran reforma que amplió la iglesia por el lado oeste, y se recubrió todo el interior con una nueva decoración barroca. Al diseñar el presbiterio barroco se tuvo en consideración las dimensiones del primitivo retablo mayor con la ampliación renacentista, al resultar ambos elementos proporcionalmente adecuados y armónicos. Los recursos decorativos utilizados en la reforma barroca (que articulaba por planos el interior del templo, con elementos arquitectónicos policromados con tonalidades grises y efectos dorados, sobre paramentos de color blanco) estaban encaminados a dirigir la atención del espectador al presbiterio más ornamentado y por tanto al retablo, que destacaba sobre el resto de la arquitectura como elemento de mayor riqueza.

En el caso del *Retablo Mayor de San Félix*, la Ermita de San Félix también es renovada durante el periodo barroco, cubriendo su interior con un enlucido de yeso y cal con pinturas ornamentales de estilo barroco-rococó. Se pueden destacar las realizadas en el presbiterio a modo de cortinaje que parece descubrir el retablo mayor como un telón, al mismo tiempo que lo enmarca, realzando su importancia jerárquica dentro de la ermita de forma teatral y efectista (Fig. 228).

La relación del retablo con respecto al espacio arquitectónico es de completa integración, puesto que ha sido realizado para ese determinado lugar y entorno, que complementa y enriquece. En el momento en que el retablo es trasladado a otro emplazamiento, se rompe la vinculación entre el espacio y la obra, aunque también hay que tener en cuenta la creación de vínculos (iconográficos, estéticos, etc.) en ese nuevo espacio en el que se emplaza la obra.

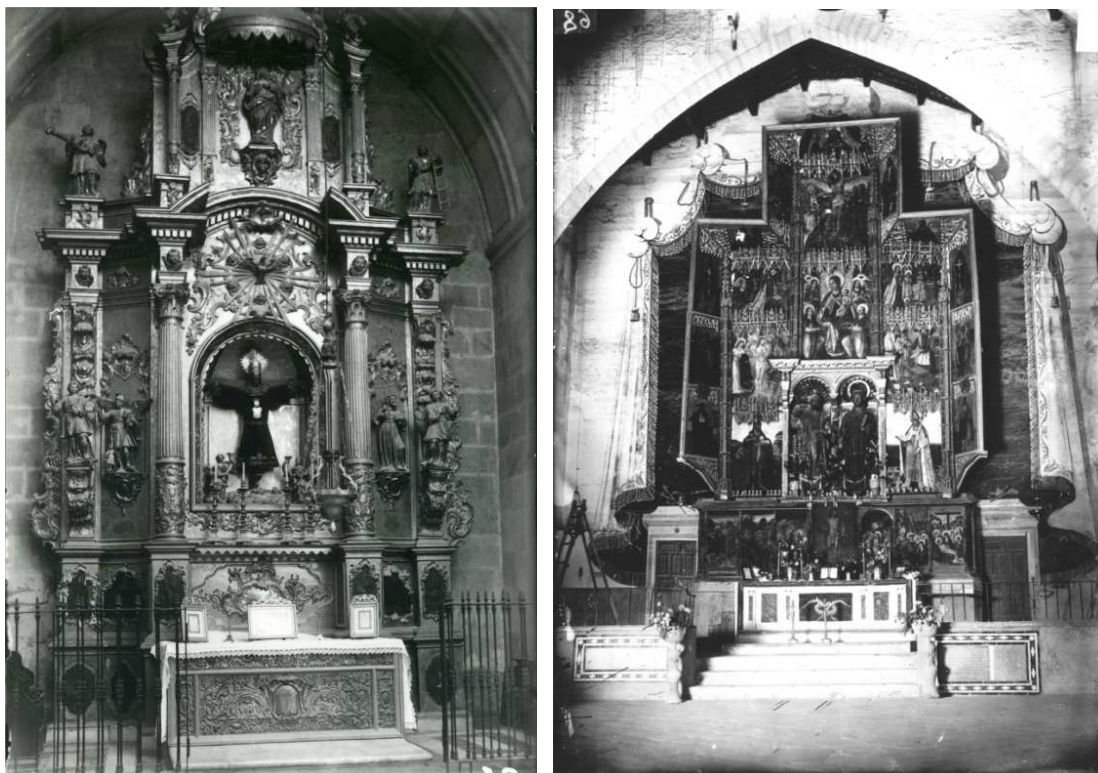
“Por su forma, su función y por la naturaleza del contexto en el cual se encuentran, los retablos constituyen una categoría de bien cultural muy particular. A menudo, los retablos alcanzan dimensiones colosales y forman parte indisoluble del edificio que le albergan, constituyendo a veces, una unidad espacial de carácter casi-autónomo. Además, los retablos en madera

---

<sup>494</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «33. Escultures de la capella del Papa», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[Catálogo de Exposición, Xàtiva de abril a diciembre de 2007],Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 128-131.



policromada combinan en muchos casos una amplia variedad de expresiones artísticas, de técnicas y de materiales.<sup>495</sup>



**Fig.227.** Retablo del Santo Bulto o San Bult en su capilla homónima en la Seu Nova sobre 1928.

**Fig.228.** Retablo Mayor de San Félix, en su ermita homónima hacia la década de 1920.

---

<sup>495</sup>GONZÁLEZ LÓPEZ, María José (coor. de la publicación); DESCAMPS, Françoise (coor. de la publicación), «Presentación», en *Taller sobre metodología para la conservación de retablos de madera policromada: El Documento de Retablos 2002* [Seminario Internacional Organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, del 12 al 16 de Mayo de 2002], Sevilla?, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura - The Getty Conservation Institute, 2004, p. 5-7; p. 5.[consulta: 2017-04-20]. Disponible en: <[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/espanol\\_retablo.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/espanol_retablo.pdf)>

## 4.8 MUTILACIONES

La realización de mutilaciones en las obras de arte ha sido una práctica muy común a lo largo de la historia, por ejemplo para adecuarlas a nuevas modas. Estas mutilaciones pueden haber sido realizadas en el conjunto del retablo o en alguna de sus partes de forma más concreta (por ejemplo, en una tabla).

Uno de los motivos puede ser el intento de adaptar un retablo a un nuevo estilo artístico. Es frecuente encontrar retablos en los que se ha mutilado y eliminado parte de la mazonería o elementos decorativos para simplificarlos, o para incorporar nuevos elementos (ornamentales e iconográficos), en un intento de ajustarlo a las pautas del nuevo estilo. Estas mutilaciones suelen encontrarse enmascaradas o disimulados con repintes, repolicromías o redorados.

De igual forma la evolución de la liturgia católica con nuevos procederes, provoca la mutilación de partes del retablo para incorporar nuevos elementos (cortinajes, telones cuaresmales, puertas de cierre del retablo, elementos de luminaria, sagrarios, etc.) para adecuarlo a las nuevas necesidades litúrgicas, devocionales o sociales. Como ejemplo destacado se recuerda la mutilación de la parte central del banco del retablo (gotico y renacentista), eliminandose la primitiva escena pictorica central para colocar un sagrario, manifestador o tabernáculo.

Las transformaciones iconográficas originadas por la evolución de los estilos artísticos o cambios sociales también pueden ser una causa de mutilación. Por ejemplo, la sustitución de la advocación titular pictórica por una escultórica, para la cual se realiza una ventana en el centro del retablo para colocar una hornacina, que puede provocar la mutilación y pérdida de fragmentos de las escenas pictóricas próximas e incluso de los anclajes primitivos del retablo para darle más espacio. Sobre este proceder el caso más característico es el *Retablo de Guerau de Castellvert* del Maestro de Xàtiva.

Otro motivo es el cambio de ubicación de los retablos, lo que habitualmente provoca la mutilación y eliminación de partes o elementos del mismo para modificar sus dimensiones, de forma común reducir las, o incluso cambiar su formato y presentación, para embutirlo o adaptarlo al nuevo espacio expositivo.

Otros factores van unidos a los cambios sociales, políticos y económicos del siglo XIX, que desembocaron en la abolición de los derechos del Antiguo Régimen y con ello de los patronatos de los templos, que dejaban al estamento religioso con libre disposición y gestión de sus obras artísticas, que permitía incluso su venta. Estos cambios junto al desarrollo del

mercado del arte permitieron a los coleccionistas y anticuarios especular sobre todo con el arte del periodo medieval. La compra a las comunidades religiosas de partes de retablos, generalmente las de mayor calidad como la escena titular, suponía generalmente su mutilación. En ocasiones se adquiría el retablo completo que solía ser vendido por partes, por lo que fue también era una práctica muy común la desmembración y mutilación de muchos de los elementos.

Otra causa que ha provocado la modificación del formato consiste en la formación de series en las colecciones de arte, más enfocado a tablas pictóricas independientes pertenecientes a retablos de distinta procedencia, o incluso de un mismo retablo con tamaños distintos que se muestran de forma independiente. Estas tablas eran ampliadas o mutiladas para que sus formatos y proporciones tuviesen una cierta homogeneidad.

Por último, también se han realizado mutilaciones de obras en mal estado de conservación, dañada por accidentes o negligencias (incendio, filtraciones de agua, etc.). Un caso muy habitual es el de las tablas dañadas por la acción de insectos xilófagos en los bordes. Se prefería recortar la tabla antes que restaurarla.

Sobre este tipo de proceder se recuerdan las siguientes obras: la *Santa María Magdalena* de Reixach, la *Tabla del Lloro o Lamentación sobre Cristo Muerto* de Nicolás Falco, los dos fragmentos de banco y las dos tablitas de San Andrés, todas ellas mutiladas.

## 4.9 ENMARCADO DE OBRAS

El cambio de los marcos que equipaban las obras pictóricas ha sido una práctica muy común a lo largo de la historia, independiente de la antigüedad de la obra, debido a diversos motivos: como consecuencia del mal estado de conservación de estos elementos, de negligencias o desastres como incendios que provocaron su destrucción, de los derivados de los cambios de los estilos artísticos o de intervenciones anteriores que no los valoraban como partes integrantes e inalienables de la propia obra pictórica.

El marco, de entre sus muchas características, es un elemento estético, estructural, de protección y de manipulación, y de suspensión y anclaje de las obras pictóricas al muro. Del mismo modo, el marco corresponde a una fuente de información que permite precisar la procedencia de la obra, cuando es coetáneo o forma parte del proceso de creación de la obra (materiales que lo constituyen, forma de unión de las piezas que los forman, tipos de acabados, decoración, etc., así como de las inscripciones o etiquetas que se le hayan podido realizar a lo largo del tiempo, etc.), o de los diversos periodos históricos por los que ha atravesado la obra, cuando el marco es posterior a la creación de la obra.<sup>496</sup>

No se debe confundir el concepto de marco como elemento propio, con el concepto de la mazonería del retablo. El marco está realizado sobre obras donde domina la superficie del plano (tablas pictóricas, pinturas sobre lienzo, pintura o dibujo sobre papel, tapices, espejos, relieves dentro de cajas, etc.), constituida usualmente con un único encasamiento autónomo, dando como resultado en su diseño una estructura a modo de silueta o forma cerrada del perfil la obra. Mientras, la mazonería en general corresponde a molduras y otros elementos que sirven para unir física y estéticamente todas las escenas pictóricas y las distintas partes principales de las que este compuesto el retablo (cuerpo central, banco y guardapolvo), así como de las distintas piezas que formen cada parte del retablo.

Hay que matizar que suele ser muy inusual que a una pieza de un retablo en un estado óptimo, es decir, cuando se muestra intacto o casi inalterado, se le decida acoplar una nueva moldura a modo de marco. Esta alteración suele producirse en los retablos cuando ya han sufrido alteraciones previas y la presentación de las obras hace patente que se encuentran incompletas. Por ello la incorporación de marcos en las pinturas que provienen de retablos está estrechamente vinculada con otras alteraciones y se puede considerar como una simple operación que forma parte de un proyecto más complejo (modificación del formato de las

---

**496**Sobre la importancia de los marcos en las obras artísticas y su conservación, véase: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, SUBDIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES, INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN (ed.), *El marco en España: historia, conservación y restauración* [publicación online del curso celebrado en el I.P.C.E. los días 30 de noviembre, 1, 2, 3, y 4 de diciembre de 2009, con el título *El marco en España: historia, conservación y restauración*, organizado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España], [Madrid], Ministerio de Cultura [Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España], [2009-2010?]. Texto [en línea], [consulta: 2017-04-20]. Disponible en: <<http://es.calameo.com/books/00007533528de6be40bee>>

obras, cambios de ubicación, alteraciones iconográficas, intervenciones anteriores, restauraciones, etc.), o como resultado de una alteración (mutilación, pérdida de elementos, desmembramientos, divisiones, dispersiones, etc.) que provoca que en un periodo posterior se coloque un marco.

Los elementos del retablo más susceptible a ser enmarcados son los que contienen las escenas pictóricas cuando se encuentran desvinculados del resto del retablo (desmembrado) y se conservan desperdigados dentro del templo, ya sean las partes generales del retablo (cuerpo central, guardapolvo, banco, sotobanco) o las piezas que los forman. El mayor número de piezas observadas con esta transformación generalmente corresponde a las tablas pictóricas que constituían el cuerpo central y el banco, y, en menor número, a las tablas pictóricas que constituían el guardapolvo. En la primera parte de esta tesis doctoral se han incluido diversos ejemplos de este tipo de transformaciones, como la *Tabla de Santa María Magdalena* de Reixach, las *Tablas de Santa Elena y San Sebastián* de Reixach y la *Tabla de Lloro o Lamentación sobre Cristo Muerto* de Nicolás Falco.

## 4.10 ALTERACIONES ICONOGRÁFICAS

Numerosos retablos han llegado hasta el presente con una advocación titular o desarrollo iconográfico distinto del que poseían en inicio, como resultado de diversas causas: deterioro o pérdida de escenas pictóricas, incorrectos montajes, etc. Esto plantea una gran problemática en relación a cómo administrar las obras durante su proyecto de restauración y exposición al estar ligada la nueva advocación a la identidad de la obra.

Como ya se ha comentado, la función primaria del retablo en el entorno religioso como mueble litúrgico era la de servir de instrumento didáctico para transmitir un mensaje religioso y social a los fieles. El retablo corresponde a una herramienta pedagógica (educativa, instructiva, de enseñanza) e ilustrativa, que sirve de elemento para comunicar el dogma católico. El desarrollo de imágenes que contiene, con la puesta en escena de la historia sagrada y de las vidas de los santos (contenido iconográfico), se convierten en el principal medio tangible, y de fácil lectura, para provocar la estimulación religiosa, es decir, para conmover e incitar a la devoción.

Dentro de la iconografía del retablo también se tienen que tener en consideración los elementos heráldicos, colocados de forma común en los lugares más visibles: escudos en relieve o pintados en el guardapolvo, portados por esculturas de ángeles tenantes en la embocadura del guardapolvo, pintados encima de las chambranas de las calles cimera, o representados dentro de las propias escenas pictóricas del cuerpo central. Estos suelen hacer referencia a los comitentes que encargaron el retablo, ya sea una ciudad, una comunidad religiosa o una familia particular. También pueden estar presentes inscripciones que pueden estar incluidas dentro de las escenas pictóricas, en cartelas, libros o filacterias que llevan los personajes representados, identificándolos de un modo u otro; estar disimuladas entre las decoraciones de las cenefas de ropajes, pavimentos de azulejos, u otros objetos representados, así como en las decoraciones de las zonas doradas como los nimbos, con burilados o cincelados. También pueden estar incorporadas dentro de la mazonería del retablo, si bien, en el ámbito gótico valenciano no es lo más común. Todas las inscripciones, refiriéndose primeramente a las inscripciones coetáneas del retablo, son una fuente de información que da testimonio de aspectos diversos: de carácter iconográfico o doctrinal, identificando a los santos representados a través de sus nombres o de fragmentos de pasajes de sus vidas; suministra información sobre los comitentes, (patronos, benefactores, etc.) sobre el autor del retablo (maestro pintor), fecha de realización del retablo, etc. Del mismo modo el devenir histórico puede incorporar nuevas inscripciones en el retablo, suministrando información acerca de intervenciones en las obras o de acontecimientos históricos.<sup>497</sup>

---

<sup>497</sup>DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, «El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo» en *Tonos* [Revista electrónica de estudios filológicos], [Noviembre] 2002, nº 4, [consulta: 2017-04-20], Disponible en: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/retablo.htm>>

La completa comprensión de la iconográfica de cada retablo no solo requiere un gran conocimiento de la misma, relacionada con la sociedad del periodo histórico-artístico en que se realizó la obra, sino también en el estudio de los propios comitentes del retablo, al corresponder como se ha indicado a las advocaciones personales. Las sucesivas transformaciones que suelen sufrir, tanto el retablo como su entorno, hacen que sea extremadamente difícil reconstruir la complejidad iconográfica de estas obras.

En ocasiones la alteración iconográfica afecta solo a la advocación titular, sin afectar al resto del retablo. Puede tratarse del repintado de una pintura, de la sustitución por otra pintura o por una escultura, como alguna de las posibilidades de este cambio, aunque no las únicas. Esta modificación puede suponer mantener la misma advocación (aunque sea con algunos cambios iconográficos) o un cambio de advocación. Otros casos son los que afectan al conjunto del retablo como, por ejemplo, la modernización de las escenas pictóricas o escultóricas mediante repintes o repolicromías. Cualquier alteración del retablo con el objetivo de modernizarlo a un nuevo estilo, o adaptarlo a otro menester (litúrgico, emplazamiento, devocional, etc.), puede (y suele) conllevar una alteración iconográfica.

Como ejemplos de los cambios de la advocación titular en los retablos, se recuerdan los casos estudiados en la primera parte de esta tesis: el *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*, el *Retablo de Guerau de Castellvert* del Maestro de Xàtiva, el *Retablo de los Dolores de la Virgen* del Maestro de Borbotó y el *Retablo de Gaspar Requena* del Calvario Alto de Xàtiva.

Otras causas que provocan alteraciones iconográficas son los cambios en la liturgia católica a lo largo del tiempo, lo que provoca la incorporación de nuevos elementos en el retablo para adecuarlos según las nuevas necesidades: cortinajes, telones cuaresmales, elementos de luminaria, etc. Como elemento más característico de esta evolución se destaca la aparición a partir del siglo XVI, del tabernáculo, sagrario o manifestador, utilizado para guardar y exponer el cáliz y la *sagrada forma*. El culto a la eucaristía adquiere gran relevancia en el periodo Barroco, por lo que este elemento se tenderá a incorporar en la mayoría de los retablos, y será muy común encontrar retablos góticos y renacentistas, en los que se ha mutilado la parte central del banco, eliminándose la primitiva escena pictórica central.<sup>498</sup>

Otros factores generales son la evolución de las conductas sociales, políticas y religiosas. Los cambios ideológicos producidos dentro de la Iglesia Católica a lo largo de la historia han provocado transformaciones del contenido iconográfico en numerosas obras, para adecuarlas a la reforma de las nuevas doctrinas. Se puede poner como ejemplo la modificación de los niveles del infierno representados en los retablos (retablos del Juicio final o de las Almas), simplificando la visión del infierno y ocultando los elementos macabros, así como la

---

<sup>498</sup>PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, M. Victoria, «2. -Contexto histórico» en *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 7-16.; p. 12-16.

ocultación de los elementos figurativos de las obras considerados inapropiados e indecorosos (realizando repintes de pudor).

Los cambios en el fervor devocional, como la predilección por figuras escultóricas en detrimento de las escenas titulares pictóricas. Destacan, por ejemplo, las denominadas imágenes de vestir, que llegaban a poseer todo un ajuar propio de vestimenta, joyería, incluso de tocados de pelucas, que se le cambiaban a la imagen según el calendario y las celebraciones u oficios litúrgicos. Esta predilección provocó que numerosos retablos pictóricos fueran modificados para incorporar, en el lugar de la advocación titular pictórica, una escultórica.

Del mismo modo, el comportamiento del fervor devocional también motivo el auge y popularidad de algunos santos (o de la figura de la Virgen) en detrimento de otros, así como el declive de la exaltación de algunas advocaciones o el surgimiento de otras. Ello provocó la modificación del esquema iconográfico de algunos retablos ya realizados para adecuarlo al clima devocional de la sociedad del periodo.

Obviamente, los cambios de ubicación de los retablos (ya tratados en un apartado anterior) suelen provocar en muchas ocasiones modificaciones (mayores o menores) en el programa iconográfico del retablo o en la relación del significado del retablo con el entorno arquitectónico.



**CAPÍTULO 5**

**PROCESOS DE**

**RESTAURACIÓN:**

**ESTUDIO CRÍTICO**



# 5. PROCESOS DE RESTAURACIÓN: ESTUDIO CRÍTICO

En este capítulo se va a realizar una revisión crítica de las últimas intervenciones de restauración de las obras incluidas en la segunda parte de esta tesis. Esta revisión no pretende ser *crítica* en un sentido negativo, o que suponga algún tipo de duda hacia los procedimientos de restauración, metodología de intervención o forma de exposición de las obras. Se trata simplemente de analizar cómo se ha actuado frente a las notables transformaciones sufridas por todas estas piezas, recalcando en todo caso que se trata de intervenciones correctas realizadas con la máxima profesionalidad.

Se busca comprender cómo se han gestionado las alteraciones y cómo se ha planteado la forma de exposición de las obras para su comprensión, en especial en aquellas piezas que han sufrido mayores transformaciones. También hay que aclarar que la última intervención de restauración que se expone aquí no constituye la última alteración efectuada a las obras, las cuales siguen evolucionando y, en algunos casos, ya han padecido otras alteraciones relevantes en un periodo posterior a la intervención.

El orden del análisis de la última intervención de restauración de las obras y su valoración crítica, será el mismo que el orden seguido en la *Parte II: casos de estudio*.

- *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo.*
- *Retablo de los Dolores de la Virgen.*
- *Retablo de Guerau de Castellvert.*
- *Tabla Lamentación sobre Cristo Muerto.*
- *Tabla Santa María Magdalena.*
- *Tablas Santa Elena y San Sebastián.*
- *Fragmentos de Banco.*
- *Cartela Padre Eterno.*
- *Expositor o Sagrario barroco.*
- *Dos fragmentos de tabla o retablo (Martirio y Suplicio de San Andrés).*

## 5.1. RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Para realizar la restauración del templo fue necesario el desmontaje de los tres retablos pictóricos que conservaba la parroquia: *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*, *Retablo de los Dolores de la Virgen* y *Retablo de Guerau de Castellvert*. El proceso de desmontaje se efectuó en julio de 1986, por el taller de Vicente Luna bajo la supervisión del restaurador Manuel Marzal (Fig.233), almacenándose en el Museo de Bellas Artes de Valencia, hasta el momento en que pudieran ser restaurados y restituidos al templo. Finalmente, la Dirección General del Patrimonio Cultural procedió a la intervención de restauración del *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*, primer retablo restaurado de los tres que conservaba la parroquia. Vicente Ripollés Lengua y Amèlia Gual Piquer elaboraron el proyecto y se encargaron de la restauración de la superficie pictórica. Para la restauración del soporte de madera, talla y de los dorados, fue contratado el taller de Carmen Sambonet Bertrán. Los criterios que se siguieron en la restauración del retablo de San Pedro estaban encaminados a su conservación a través de actuaciones reversibles, y a facilitar la comprensión iconográfica y estética.<sup>499</sup> La restauración del retablo se resume a continuación.<sup>500</sup>

En la intervención se consolidaron todos los elementos sueltos y se devolvió la solidez estructural al soporte, reponiendo y reconstruyendo los travesaños perdidos y degradados, los faltantes de soporte y las decoraciones de talla, muy numerosas en la mazonería renacentista. Destaca la sustitución del zócalo o rodapié blanco de posguerra de la base del banco por uno nuevo, dorado, lo que permite darle mayor estabilidad al retablo, así como aportar una mejora estética.

También se realizó la reconstrucción de parte de la mazonería gótica perdida, correspondiente a la moldura inferior en bisel del *Establecimiento de la Cátedra de Antioquía* y del *Martirio de San Pedro*. Se actuó también en la parte superior mutilada de los florones de las tablas cimera, que quedaba oculta detrás de la mazonería renacentista e impedía enrasar las tablas al nivel de la superficie de las demás escenas del cuerpo del retablo. Este inconveniente se solventó desplazando las tablas cimera respecto al plano del retablo para reconstruir los

---

<sup>499</sup>GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», en ALIAGA MORELL, JOAN; GIL CABRERA, JOSEP LLUÍS, *Xàtiva, El retaule major de Sant Pere: procés de conservació i restauració* [Folleto de exposición, Museu de L'Almodí de Xàtiva, juliol-setembre de 1994, de 9,30 a les 14,30 hores- de dimarts a diumenge], Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, p. [6-13]; p. [6,10-11].

<sup>500</sup>El resumen de la intervención de restauración ha sido confeccionado a partir de la información que ofrece el propio retablo, la entrevista y notas facilitadas por el restaurador Vicente Ripollés Lengua, completada con la entrevista realizada a Xavier Sambonet. Y del folleto realizado para la exposición del retablo tras su restauración previa la restitución del mismo al templo que lo albergaba. Sobre el folleto de la exposición, véase: ALIAGA MORELL, JOAN; GIL CABRERA, JOSEP LLUÍS, *Xàtiva, El retaule major de Sant Pere: procés de conservació i restauració* [Folleto de exposición, Museu de L'Almodí de Xàtiva, juliol-setembre de 1994, de 9,30 a les 14,30 hores- de dimarts a diumenge], Valencia, Generalitat Valenciana, 1994.

florones mutilados, dejando un hueco mínimo para dar espacio a la talla reconstruida, sin que llegara a distorsionar la percepción y profundidad de la escena (Fig.43).



**Fig.229.** Estado de la Tabla *Institución del Pontificado de San Pedro*, anterior a la intervención de restauración del retablo entre 1986-95.

**Fig.230.** Estado de la Tabla *Establecimiento de la Cátedra de Antioquia*, anterior a la intervención de restauración del retablo entre 1986-95.

Tras la limpieza de los dorados, se repuso el oro perdido mediante dorado al agua con oro fino, entonándolo posteriormente mediante el desgaste intencionado y veladuras de acuarela, con aplicación final de una protección.

En las pinturas, además de la eliminación de barnices oxidados se retiraron la mayoría de repintes, exceptuando algunos del siglo XVI-XVII que se han conservado al comprobar que no quedaba pintura original debajo y por estar muy integrados cromáticamente en la composición. Esta intervención permitió recuperar en gran medida un aspecto más legible. El proceso finalizó con los tratamientos de estucado, reintegración pictórica y barnizado.

Del proceso de restauración del retablo se destaca la eliminación de elementos añadidos que interferían en la comprensión del mismo. Por ejemplo, se suprimió el expositor y sagrario combinado de estilo neo-renacentista, realizado en el periodo de posguerra, para recuperar la correcta lectura del banco. Esto dejó un vacío en el centro del banco que hizo necesaria la reconstrucción de los elementos perdidos de mazonería (pilastras de separación del encasamiento central, fragmento de cornisa superior y fragmento de la moldura de la base)

y la consiguiente realización un nuevo elemento en el encasamiento central que consistió en un sagrario, en valoración de la función litúrgica del conjunto. En la realización del nuevo sagrario se siguió un diseño simple que simulaba elementos renacentistas presentes en la mazonería del propio retablo. La composición del sagrario presentaba una zona superior con una franja, con una moldura de flores doradas de talla, parecidas a la de los frisos de los entablamentos, y una zona inferior con dos portezuelas doradas con un rectángulo hundido inscrito en que se realizó un encintado con fondo dorado con una pintura a modo de negativo que simula los motivos a *candelieri* de las pilastras (Fig.231).



**Fig.231.** Banco del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo, con el nuevo sagrario realizado durante la última intervención de restauración entre 1986-95.

Del mismo modo, a consecuencia de la supresión del manifestador que superaba la altura del banco, fue necesario restablecer la dimensión inicial de la tabla de los titulares (Figs.24 y 41).<sup>501</sup> Se reconstruyó la zona superior de la tabla, la decoración de mazonería gótica dorada mutilada en el siglo XVIII, pero algo simplificada, prescindiendo de la reconstrucción de los trabajos de burilado que se encontraban en los huecos de la tracería. En la zona inferior se incorporó una pieza complementaria independiente, en la que se reconstruyó la composición pictórica de la parte inferior de los santos, alargando el modulo del suelo e interpretando la terminación de los ropajes de las figuras, representándolos a ambos descalzos, como corresponde a la iconografía de la época. No obstante, para abarcar todo el hueco dejado por el anterior expositor, también fue necesario ampliar la parte inferior de la escena titular con una imitación de marmoleados, tomando la misma solución utilizada en la ampliación de las escenas góticas en el siglo XVI. Esta reconstrucción de la composición pictórica se realizó con la misma técnica de reintegración de *rigattino* vertical, exceptuando en la zona de la ampliación, en la que se ha realizado un trampantojo con temple de cola (Fig.41).<sup>502</sup>

<sup>501</sup>GIL CABRERA, Josep Lluís, «Procés de conservació i restauració», *op. cit.*, p. [11].

<sup>502</sup>Datos extraídos de las notas facilitadas por el restaurador Vicente Ripollés Lengua, quien junto a Amèlia Gual Piquer y el Taller de Carmen Sambonet Bertrán intervinieron en la restauración del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo de Xàtiva efectuada entre 1986-1995.

Durante la restauración del retablo se planteó, para su correcto mantenimiento y conservación en el templo, realizar una estructura independiente de sustentación que permitiera la distribución del peso de sus elementos a un andamio y no a las zonas inferiores del propio retablo. También facilitaría el desmontaje independiente de las tablas para futuras exposiciones o restauraciones, y separando el retablo de la pared para evitar la formación de microclimas, facilitar la circulación de aire y permitir la accesibilidad a las zonas superiores para su control y mantenimiento. Finalmente se realizó una estructura metálica galvanizada, resistente y ligera, adosada a la estructura del propio retablo y separada de la pared alrededor de 1 metro, con plataformas de apeo en varios niveles, coincidiendo con los pisos del retablo, a las que se accede a través de una escalera anclada a la pared de cerramiento del presbiterio (Fig.232).<sup>503</sup>



**Fig.232.** Vista general del anclaje del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo realizado durante la intervención de restauración de la obra entre 1986-95.

---

<sup>503</sup>TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración*[revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39,: p. 34-36.

La colocación del retablo mayor no se realizó encima de una mesa de altar, como había sido tradición hasta el momento. Como se ha señalado anteriormente, las reformas derivadas del Concilio Vaticano II (1959-1965) modificaron el proceder de la ceremonia litúrgica, ahora de cara al público y, por tanto, la situación del altar mayor. En la adaptación del templo se volvió a realizar un nuevo altar independiente en medio del presbiterio, en un plano más próximo a los fieles. Se prescindió del anterior altar sobre el que se asentaba el retablo, ubicado cerca del muro testero de cerramiento del presbiterio. Se realizó una nueva estructura compuesta por una especie de murete bajo de líneas limpias y simples, con un acabado de efecto madera que continúa las formas del banco del retablo y simulando un pódium. Sobre este nuevo elemento, se sitúan cada uno de los montantes de la base de sustentación adosado a la estructura leñosa del retablo descrito anteriormente. Finalmente, el conjunto se situó a una altura más elevada del suelo para su completa contemplación, lo que alteró las proporciones entre el retablo y el presbiterio (Fig.234).

Es evidente que en un proceso de restauración de este tipo no es posible plantear la eliminación de todos los elementos no originales y recuperar un estado inicial que sólo podría ser hipotético. Teniendo en cuenta además los cambios producidos en la propia iglesia, con la combinación actual de elementos de diversas épocas, este criterio carecería de sentido. El aspecto que presentaría el retablo correspondería en definitiva a una reinterpretación de su estado según la convicción del responsable de la restauración. Pero, más allá de esta cuestión, se pueden resaltar algunos aspectos de la intervención realizada en el retablo.

Uno de ellos es que la intervención parece haber sido mucho más exhaustiva en las escenas góticas (recuperando en gran medida un aspecto más fresco y la visión de su gran calidad pictórica), mientras que en las escenas renacentistas se observa una intervención que parece más superficial, consistente sobretudo en una limpieza, que no termina de dejar ver la calidad de la pintura, con una apariencia oscurecida y de composición plana, sobre todo en los fondos y algunas zonas en varias escenas que no se distinguen con nitidez. Esta valoración ha sido destacada también por Cebrián Molina.

*“La restauració duta a terme fou més exhaustiva pel que fa a les taules del gòtic internacional, mentre que les del XVI foren objete d’un tractament més superficial, possiblement per ser considerades aleshores de menys vàlua i de poc interès, de l’escuela Valenciana que en solen dir... o més concretament “obra de un pintor sense recursos, amb resultats poc afortunats”. [...]*<sup>504</sup>

---

**504**CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d’Alzira: les taules de xatines», en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (dir.), *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis* [Actes de les IV Jornades d’Art i Història, Xàtiva, 2,3 i 4 d’Agost de 2012], Xàtiva, Ulleye, 2013, p. 117-160.; p. 119.



La eliminación de los repintes (de diferentes épocas: ss. XVI, XVII, XIX y XX) presentes en las tablas góticas resultaba imprescindible para una correcta visualización de las mismas, aunque se han mantenido algunos de los repintes más antiguos. Sin embargo, el efecto negativo ha sido incrementar el contraste con las pinturas renacentistas, lo que produce una cierta ruptura en la unidad visual del retablo, unidad que en parte se había conseguido con los propios repintes. Esto no implica que la decisión de eliminarlos haya sido desacertada (todo lo contrario), sino que pone en evidencia el tipo de problemas que surgen en la restauración de retablos con amplias transformaciones como es el caso. Por lo demás, encontrar un término medio que permita mitigar el contraste entre ambos grupos de escenas no parece factible.

Otro aspecto de la restauración que puede destacarse es la decisión de reconstruir (y dorar) algunas de las tallas mutiladas. En la mazonería renacentista, se reconstruyeron numerosas pérdidas de la decoración de talla, mientras que ciertos elementos puntuales no se completaron. Aquí también se plantea uno de los grandes problemas a la hora de abordar la forma de presentar este tipo de obras, de grandes dimensiones y con un elevado número de pérdidas: hasta qué punto se deben completar las lagunas, tanto en las pinturas como en las tallas. La reintegración tiene como función principal facilitar la lectura y no siempre resulta fácil decidir qué zonas deben ser reintegradas (y cómo) para conseguir ese objetivo, teniendo en cuenta además las limitaciones que suelen existir de medios y, sobre todo, de tiempo para realizar la intervención.

Las decoraciones de la mazonería, como policromías y corlas, se encontraban muy desvirtuadas. Por ejemplo, la policromía azul de los fondos de los elementos con talla, estaba muy deteriorada, con numerosas pérdidas y abrasiones que permitían ver una capa de bol rojo. Esto producía, de cerca, un efecto de aguadas en lugar de una capa uniforme azul que debería tener y de lejos una apariencia más bien morada. Del mismo modo, las corlas de color rojizo o naranja, realizadas en los remates de la decoración *a candelieri* del banco, se encuentran envejecidas con una apariencia opaca y oscurecida, que de lejos se pierde con el dorado circundante. No obstante, recuperar estos efectos decorativos requeriría el repolicromado de la mazonería y la retirada de la corla envejecida, con su posterior reposición; una actuación que sería cuestionable, al ocultar o eliminar materiales conservados y propios del retablo, que además aportan gran información acerca de los materiales y técnicas del periodo renacentista. Por ello, se vuelve a situar la intervención en un dilema acerca de la conservación de las transformaciones frente a la recuperación de efectos estéticos, aunque la decisión de mantener esos cambios cromáticos haya sido acertada.

El criterio de intervención a seguir con respecto a la conservación o eliminación del expositor y sagrario de posguerra (ubicado en el centro del banco) es otra cuestión que merece un comentario. Hay que recordar que se desconoce cuál era el elemento central que contenía el banco en el periodo renacentista: pudo tratarse de una escena pictórica (con un Cristo Varón

de Dolores u otro asunto cristológico) o un sagrario renacentista, atendiendo a las necesidades litúrgicas de la parroquia en el siglo XVI. Se podría haber mantenido en el retablo el sagrario en consideración histórica a la forma de gestionar y superar los desperfectos derivados de la Guerra Civil, pero alterando su forma de exposición y anclaje al retablo, colocándolo en un plano un poco más adelantado, pero sin descontextualizarlo, para permitir la restitución de las proporciones iniciales de la tabla de los titulares. Otra posibilidad hubiera sido la reconstrucción del gran manifestador dieciochesco destruido en la Guerra Civil, conocido a través de fotografías.

Por otra parte, en relación a la confección del nuevo sagrario que finalmente se realizó, a pesar de haber utilizado en el diseño elementos semejantes a los presentes en la mazonería renacentista, el resultado es algo ecléctico como un punto de referencia y no termina de integrarse dentro del retablo. Este sagrario se encuentre actualmente inutilizado, al colocar delante del mismo, otro sagrario portátil realizado en metal (Fig.234), tal y como ocurría antes de la restauración del retablo, cuando el sagrario de posguerra también se encontraba oculto por el mismo sagrario portátil de metal (Fig.64). Aquí hay que volver a insistir en dos cuestiones: que la opción escogida por los responsables de la restauración fue perfectamente válida y que ante este tipo de problemas siempre se abre un abanico de posibilidades para gestionar las transformaciones.

Además de los problemas surgidos en la intervención del propio retablo hay que resaltar también varias cuestiones referidas al contexto en el que se presentó la obra. Aquí también surgen una amplia variedad de posibilidades en la forma de gestionar las transformaciones del espacio, de los diferentes elementos con los que el retablo está relacionado. Por ejemplo, la decisión adoptada en el proyecto de restauración de no asentar el retablo sobre una mesa de altar sino sobre un basamento compuesto por un murete bajo con un acabado de efecto madera. Hay que tener en cuenta que, incluso tras la reforma litúrgica, el retablo mayor siguió asentado sobre el sencillo altar realizado (por lo que parece) en la posguerra. Podría haber sido más adecuado haber mantenido el altar mayor que se conservaba (Fig.233) o, en su defecto, haber realizado una reconstrucción del altar barroco que se conservaba antes de la guerra, que formaba parte del proyecto de presbiterio barroco, contexto en el que se sigue enmarcando el retablo (Fig.57).

La decisión de ubicar el retablo sobre el pódium o basamento a una altura más elevada de la que había tenido anteriormente ha provocado que el ático se sitúe demasiado cerca de la bóveda de cañón de la capilla presbiteral. Esta decisión se adoptó para permitir la completa visión de la zona baja del retablo (del banco) ante los muebles litúrgicos colocados delante del mismo. Sin embargo, elevar la altura ha alterado la perfecta proporción entre el presbiterio barroco (que había tenido en cuenta las dimensiones del retablo mayor con la reforma renacentista) y que se había mantenido en el templo hasta la última restauración.

Podría ser adecuado situar el retablo en un plano un poco más bajo, hasta volver a alinear el entablamento de la mazonería del tercer piso del cuerpo central del retablo con la cornisa que discurre por la capilla presbiteral, dejando *respirar* al retablo en la zona superior.



**Fig.233.** *Proceso del desmontaje del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo para la intervención de restauración y rehabilitación del templo, el 3 de Julio de 1986.*

Por otra parte, el mobiliario litúrgico realizado en la restauración (pódium o basamento del retablo y la tribuna) destaca por su diseño moderno y casi minimalista, sencillo y limpio, en planos y líneas rectas, con un acabado liso de efecto madera. Si bien se perciben como elementos neutros, no terminan de encajar completamente en el contexto barroco del presbiterio.

Finalmente, como ya se ha comentado, también se debe hacer referencia al sistema de iluminación del retablo, integrado y oculto en los paramentos decorativos de la ampliación barroca. Su disposición proporciona un alumbrado ambiental por zonas, que no es el más adecuado para la exposición simple de la obra, es decir, una iluminación homogénea en todo el retablo y mitigar los brillos (Fig.234), ni para la realización de la ceremonia litúrgica, con una iluminación que podría ser más escenográfica, con un punto central de mayor protagonismo. Una posibilidad sería que se recuperasen las lámparas y candelabros que formaban parte del ajuar litúrgico del presbiterio.



**Fig.234.** Vista actual del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo en su templo homónimo.

La intervención del retablo mayor (y por extensión, del conjunto de la iglesia) llevó a la obra a un nuevo estado, proporcionándole un aspecto y unas características que nunca antes había tenido. Ese estado corresponde a las decisiones tomadas acerca de qué aspectos debían conservarse, dentro de las diversas etapas evolutivas por las que había pasado el retablo (y su entorno) a lo largo de su historia. Por lo tanto, la restauración se constituye como una toma de decisiones sobre las *transformaciones*: qué elementos deben eliminarse y cuáles deben permanecer.

## 5.2. RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN

El *Retablo de los Dolores de la Virgen* fue restaurado entre 2006 y 2007 por la Fundación Luz de las Imágenes para la exposición celebrada en Xàtiva con el título *Lux Mundi* en el año 2007.<sup>505</sup> La restauración fue llevada a cabo en los talleres de la Fundación y fue realizada por varios restauradores bajo la coordinación de José Lluís Navarro Bayarri.<sup>506</sup>

El retablo se encontraba en muy mal estado de conservación. La madera mostraba un debilitamiento causado por condiciones ambientales inadecuadas, ataques de insectos xilófagos y problemas estructurales derivados de golpes y pérdidas, sobre todo en los bordes de las tablas.



**Fig.235.** Estado de la Tabla Aparición de Jesús resucitado a la Virgen María, previo a la intervención de restauración del retablo entre 2006-07 (con las capas de barniz oxidado y suciedad que dificulta la lectura de la escena, y la realización de dos catas de limpieza).

<sup>505</sup>Ficha de la obra en el catálogo de la exposición, véase: FERRER PUERTO, Josep Antoni, «114. Retaule del Goigs i Dolors de la Mare de Déu», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 390-393.

<sup>506</sup>La información de la restauración efectuada al *Retablo de los Dolores de la Virgen* ha sido facilitada por *La Fundación la Luz de las Imágenes*, a través de su informe correspondiente a fichas tipo test y documentación fotográfica, completada con la información que ofrece el propio retablo. La Fundación la Luz de las Imágenes está extinguida y su documentación se conserva actualmente en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación La Luz de las Imágenes.

El estado de conservación que presentaba la preparación y capa pictórica era malo: fracturas, cazoletas, crestas o cordilleras, golpes, desconchados y desprendimientos, sobre todo en la tabla de *San Antonio Abad*. Las escenas mostraban en su superficie capas de barnices muy oxidados y oscurecidos, con algunos pasmados (Fig.235).

Se habían efectuado intervenciones anteriores de mantenimiento y restauración inadecuadas, como aplicaciones de refuerzos para la sujeción de los elementos que constituyen el retablo (tablas pictóricas, estructura de la mazonería) en los distintos montajes del retablo, al igual que la sujeción de los elementos de talla sueltos con clavos, injertos y deficientes reconstrucciones. Asimismo, el dorado y policromado de la mazonería presentaban también un mal estado de conservación: erosión, pérdidas, barnices antiguos oxidados, acumulación de suciedad y la presencia de un repolicromado azul en la mazonería del guardapolvo.<sup>507</sup>

Del proceso de restauración del retablo hay que destacar la eliminación de las aportaciones y elementos añadidos que interferían en la comprensión del mismo. Se tomó la decisión de no volver a incorporar el lienzo de Joaquín Tudela, dejando el hueco de la tabla titular que se había perdido.

Durante el evento expositivo titulado *Luz Mundi*, celebrado en Xàtiva en 2007-2008, el *Retablo de los Dolores de la Virgen* se expuso en el templo al que pertenecía la obra, la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Se recuerda que en la restauración y rehabilitación de esta iglesia se recuperaron algunos de los aspectos formales de la primitiva construcción del templo gótico. Por ello se eliminó el revestimiento barroco superpuesto en la nave que lo ocultaba, así la totalidad de las capillas abiertas y otros espacios añadidos entre los contrafuertes en sucesivas reformas, exceptuando la capilla lateral gótica correspondiente al templo inicial.<sup>508</sup> Tras la intervención de restauración del retablo no había en el templo ninguna capilla disponible donde ubicarlo de nuevo. Por lo tanto, se decidió colocar el retablo en la nave del templo, pero situado en el lugar donde se encontraba la entrada de la capilla que lo había albergado anteriormente: en el muro de la segunda crujía del lado del evangelio, donde se mantiene hasta el presente (Figs.236-237 y 240).

Se construyó una estructura de sustentación metálica independiente, adosada al muro, donde se sujeta la estructura del retablo, separándolo un poco de la pared, dentro del margen que permite el espacio de la nave del templo. Sin embargo, la colocación del retablo no

---

**507** NAVARRO BAYARRI, José Luis (coor. de las restauraciones), «VIII. Restauración de bienes muebles», en TORMO ESTEVE, Santiago (coor.); BOIGUES GREGORI, Carles (coor.), *Campaña de restauración patrimonial La llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 261-277.; p. 273-275.

**508** Un resumen del modelo evolutivo y de la intervención de restauración y rehabilitación de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo se encuentra publicado en: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39.

GIL CABRERA, Josep (coor.), *Xàtiva, L'Església Parroquial de San Pere: conservació i restauració del patrimoni històric valencià* [Folleto de restauración], Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1995.

se realizó encima de una mesa de altar, como había sido lo tradicional hasta el momento, y como se encontraba la obra en el periodo anterior a la intervención del templo. Dada su nueva ubicación esto entorpecería la circulación por la nave. Por lo que para asentar el retablo se realizó un nuevo dispositivo compuesto por una especie de murete bajo con un acabado de efecto madera, simulando un pódium o basamento, que sirve de asiento a la estructura del retablo, elevado por encima de los bancos de la nave. Cabe destacar que, a partir de este periodo la función litúrgica se ha ido perdiendo, teniendo a partir de este periodo una función más estética que devocional.



**Fig.236.** Vista general del anclaje del Retablo de los Dolores de la Virgen realizado durante la intervención de restauración entre 2006-07.

La situación actual del retablo permite ver el reverso del guardapolvo, así como su sistema de anclaje al muro. Esto no sucedía con anterioridad, ya que la obra estuvo siempre en el fondo de una capilla, lo que imposibilitaba contemplar estas estructuras. Se tendría que haber estudiado mejor, en el proyecto de la restauración y rehabilitación del templo, las necesidades de la ubicación, forma de exposición y función de los retablos conservados, en especial del de *los Dolores de la Virgen*, sin capilla tras la restauración del templo.



Se plantea la posibilidad de si hubiera sido más adecuado, para la exposición de este retablo, haber mantenido la capilla donde se ubicaba anteriormente la obra o haber aprovechado el espacio derivado del desplazamiento de la puerta lateral hasta los extremos exteriores de los contrafuertes, incorporándolo al volumen del templo. Otra posibilidad era la colocación del retablo en una de las nuevas capillas abiertas tras la restauración del templo, en la ampliación de la nave del periodo barroco, a modo de crucero.



**Fig.237.** Vista de los pies de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva, con la ubicación del Retablo de los Dolores de la Virgen.

Como podemos comprobar, las decisiones con respecto a la presentación de la obra no sólo deben tomarse en el proceso de restauración de la misma, sino también en la restauración del entorno, lo que afectará a la estética y los valores que va a tener la pieza.

Clausurado el evento expositivo *Luz Mundi*, se decide mantener el lienzo de *El Corazón de Jesús*, realizado por el pintor setabense Joaquín Tudela Perales de forma independiente con respecto al retablo. El lienzo se conserva actualmente en una de las dependencias de la casa-abadía, continua al templo de San Pedro y San Pablo.

Probablemente en un momento posterior, por petición de la parroquia, se realiza una nueva modificación al retablo. Esta alteración consistió en un nuevo cambio de la advocación titular, probablemente por motivos de estética, reaprovechamiento de las piezas pertenecientes a la parroquia y para dar al retablo un aspecto más completo y digno.

En este nuevo cambio se volvió a aprovechar el hueco dejado por la retirada del lienzo, para incorporar una escultura de alabastro policromado y dorado que representa la

*Virgen de la Salud*, de autor anónimo y datada a mediados del siglo XVI. Se trata de una obra que procedería de la propia localidad de Xàtiva y perteneciente al templo de San Pedro.<sup>509</sup> A pesar de este cambio iconográfico, el retablo ha seguido manteniendo su denominación de *Retablo de los Dolores de la Virgen*.

Para incorporar esta escultura a la estructura del conjunto, se aprovechó el hueco central para realizar una especie de hornacina improvisada, colocando una tela roja de fondo en el espacio en forma de caja y ocultando así el muro. Para apoyar correctamente el nuevo elemento, se añadió al retablo una balda para poder apoyar la escultura, anclada al muro en la parte inferior del hueco de la tabla titular, encima del banco. No obstante, el espacio disponible entre el retablo y el muro era insuficiente para poder albergar la escultura, por lo que esta se ubica en un plano más adelantado que el propio retablo. Esto provoca que el hueco no cumpla propiamente la función de hornacina y, además, la colocación de la tela, de un llamativo color rojo, provoca un gran contraste que rompe el equilibrio del conjunto (Fig.238).



**Fig.238.** *Detalle de la Virgen de la Salud en el nicho del retablo.*

---

<sup>509</sup>Para más información sobre la escultura de la *Virgen de la Salud*, véase: NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «179. Mare de Déu de la Salud», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 588-589.

Con el proceso de restauración no se detienen las alteraciones que sigue sufriendo el retablo. Si en la intervención se tuvieron que gestionar las transformaciones, realizando, a su vez, nuevas transformaciones; el retablo continúa su evolución con nuevos cambios.



**Fig.239.** *Mitad superior de la escena La Huida a Egipto tras la intervención de restauración entre 2006-07(con las decoraciones de oro aplicado a pincel, en parte perdidas).*



**Fig.240.** *Retablo de los Dolores de la Virgen en la pared de la segunda crujía del lado del evangelio de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.*

## 5.3. RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT

El *Retablo de Guerau de Castellvert* fue restaurado entre 1995-2000. La Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico decide iniciar la restauración del retablo en los talleres del Museo de Bellas Artes de Valencia, lo que se realizó en varias fases y por diversos restauradores, motivadas por la incorporación de las escenas que lo formaban en diferentes exposiciones entre los años 1995 y 2000.

La primera pieza fue restaurada con motivo de la incorporación de la escena de *San Guerau dando limosna a un pobre* en la exposición celebrada en el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva, entre titulada *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*.<sup>510</sup> El resto de los elementos del retablo se restauraron posteriormente, de forma paulatina. Así, la tabla lateral del lado de la epístola, con las escenas de *San Bernardo y San Jorge*, formaron parte de la exposición, celebrada en el Museo Municipal de L'Almodí y en Antiguo Hospital Mayor de Xàtiva, titulada *El Hogar de los Borja*.<sup>511</sup>

De la restauración del retablo se presentaron dos breves publicaciones: *Recuperando Nuestro Patrimonio*<sup>512</sup> y *Retaule de Guerau de Castellvert, Església Parroquial de Sant Pere de Xàtiva*.<sup>513</sup> El informe y la memoria del proceso de restauración se encuentra depositado en el archivo de la actual GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i), y consultado durante la investigación.

Sobre el estado de conservación y el proceso de restauración del retablo se ha considerado adecuado transcribir parte del resumen incluido en la monografía sobre el retablo publicada en 2000.

"El corte de la tabla central supuso también la eliminación de los travesaños del ático, que fueron sustituidos por otros dispuestos en sentido horizontal. [Además de estos daños estructurales hay que destacar la pérdida

---

**510**Ficha de la escena en el catalogo de la exposición, véase: COMPANY, Ximo, «57. Sant Guerau l'almoier (compartiment del Retaule de Guerau de Castellvert)», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 2: *Fitxes* [Catálogo de Exposición, Xàtiva. Museu de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 171-174.

**511**Ficha de la escena en el catalogo de la exposición, véase: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «9. Tabla de San Bernardo y San Jorge. Retablo de Guerau de Castellvert», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicent (coor.), *El hogar de los Borja* [Catálogo de Exposición, Xàtiva. Museu de l'Almodí, Antic Hospital Major, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2001, p. 232-233.

**512**[¿?], «Retablo de Guerau de Castellvert», en BELLA, Fèlix (Diseño.), *Recuperando nuestro patrimonio* [Catalogo de exposició, Museo de Bellas Artes de València del 12 de enero al 4 de abril de 1999], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 1999, p. 175-176.

**513**VÁZQUEZ ALBALADEJO, Cristina, «Restauració del Retaule de Guerau de Castellvert», en VILAPLANA, Susana (coor. de la edició), *Retaule de Guerau de Castellvert: Església Parroquial de Sant Pere de Xàtiva* [Col. Recuperem Patrimoni], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2000, p. 6-16.

de los travesaños originales de la tabla de la Trasfiguración y la aparición de grietas en el soporte producidas por la oxidación de los antiguos clavos de forja y espigas de madera.]

[...].

Pero los daños de mayor consideración los encontramos en las escenas de San Miguel y San Jorge, que sufrieron de manera más directa los efectos del incendio cuyo origen pudo deberse a la excesiva proximidad de una antigua fuente de iluminación del retablo. En ambas tablas se aprecian importantes pérdidas de pintura y preparación que dejan al descubierto la tela subyacente y la madera, ambas ennegrecidas por la calcinación. El excesivo calor sufrido por las tablas produjo un resecaimiento y pérdida de cohesión entre los estratos pictóricos, así como la aparición de abundantes cazoletas con crestas muy endurecidas en sus bordes.

En el caso de la predela los mayores daños en la película pictórica se deben a agresiones voluntarias que mutilan los rostros de los personajes infieles y que han sido realizadas con objetos punzantes.<sup>514</sup>

A continuación, se recoge también información acerca del proceso de restauración.

“Fueron también eliminados del soporte todos aquellos elementos ajenos a él, que provocan daños, como tachas, grapas, tornillos y otros elementos metálicos que provocaban daños y provenían de antiguos anclajes al muro.

[...].

En la tabla [del ático] fueron repuestos los travesaños siguiendo la disposición del original y se sujetaron al soporte por medio de un sistema de muelles. [...].

Debemos destacar que en la reintegración volumétrica de elementos estructurales como de elementos decorativos del retablo se ha empleado el mismo material del soporte, la madera de conífera.

[...].

Las operaciones de limpieza de la superficie pictórica y del dorado se llevaron a cabo con soluciones y emulsiones de disolventes orgánicos, devolviendo a la pintura su cromatismo y luminosidad originales, con la excepción de los pigmentos azules, cuyo oscurecimiento presentaba el característico deterioro irreversible de los pigmentos de cobre.

Después de estucar y enrasar las pérdidas de la película pictórica y preparación, se inició el proceso de reintegración cromática que se vio

---

514/*ibid.*, p. 10-11.

condicionado por las funciones de culto y de devoción que continúan teniendo las imágenes representadas en el retablo.

[...].

El criterio adoptado en la reintegración consistió en la reconstrucción de las escenas en base a la búsqueda de documentación próxima al autor y de iconografía similar al retablo. En las lagunas de mayor tamaño se aplicó un criterio diferenciador del original mediante la realización de un *tratteggio* de líneas que consiguen a cierta distancia un efecto de continuidad cromática. [En las lagunas de menor tamaño se optó por una reintegración de tipo imitativo.] Por último se protegió la superficie pictórica con un barniz final.

En la reintegración del dorado se repusieron las pérdidas de mayor consideración y se doraron los elementos reconstruidos en talla con pan de oro de 24 quilates, ajustándolo al original por medio de una pátina.<sup>515</sup>

Hay que destacar también las intervenciones en la mazonería y talla, con la eliminación de los elementos fijados a la escena del ático, la reposición de los faltantes de soporte y la reposición de la mazonería perdida de separación de la calle central, realizada siguiendo el modelo de la conservada de los flancos exteriores de las calles laterales (pilastras coronadas con pináculos).

Tras la clausura de la exposición, se devolvió el retablo a la Iglesia de San Pedro y San Pablo, y quedó instalado en la capilla del lado de la epístola, junto a una pila bautismal de piedra del siglo XVI, y dos esculturas de piedra policromada de San Pedro y San Pablo de los siglos XV y XVI.<sup>516</sup>

Al igual que en los anteriores retablos, se realizó una estructura independiente de sustentación que se adaptara a las particularidades e irregularidades de los elementos que componen el retablo, que permitiera la distribución del peso de sus elementos a la estructura (así como un montaje-desmontaje fácil y rápido). También debía permitir un adecuado anclaje al muro, con una separación de unos 15 cm de la pared, para evitar la formación de microclimas y permitir la ventilación. Se realizó una estructura de sustentación metálica de acero galvanizado, compuesta por un bastidor de dos partes: una parte fija anclada al muro, adaptada al perímetro del banco y de las tres calles del cuerpo central, con travesaños horizontales soldados para el apoyo de las tablas (Fig.241); una parte de ménsulas móviles fijadas con tornillos, ubicadas en el perfil del bastidor, adaptadas al trasdós de las piezas del

---

<sup>515</sup>*Ibid.*, p. 12-14.

<sup>516</sup>Para más información sobre las esculturas de piedra policromada descubiertas durante la restauración del templo, véase: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «71. Sant Pere i San Pau», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo* [de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 248-249.

guardapolvo, que permeten el moviment de desplaçament i giro, y a las que se han soldado los apoyos requeridos según las necesidades de cada elemento (Fig.242).<sup>517</sup>

De la instalación del retablo en su nuevo emplazamiento, hay que señalar que no se asentó encima de una mesa de altar como sería requerido según la primitiva función devocional de la obra y la tradición, y como se encontraba la obra en el periodo anterior a la intervención. Se resolvió dejar el retablo suspendido en medio del muro de cerramiento de la capilla, a una altura superior a la de la pila bautismal, para permitir una completa contemplación.



**Fig.241.** Bastidor de anclaje, previo al montaje del Retablo de Guerau de Castellvert.

**Fig.242.** Detalle de las ménsulas móviles ajustadas al guardapolvo del Retablo de Guerau de Castellvert.

Durante la instalación del retablo, quizá por petición de la parroquia, se decidió en éste la escultura de la *Virgen de la Salud*,<sup>518</sup> imagen que ya había albergado el retablo entre

---

<sup>517</sup>Los datos de la instalación del retablo han sido extraídos de uno de los informes dentro de la memoria de la intervención de restauración realiza a la obra en el Departamento de Restauración de del Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiados en el actual GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i): TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto), [Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni, Area de Museus] Proyecto-Memoria-Informe final; Colocación del retablo menor de Guerau de Castellvert en la Iglesia de Sant Pere, en Xàtiva, 2000.

<sup>518</sup>Para más información sobre la escultura de la *Virgen de la Salud*, véase: NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «179. Mare de Déu de la Salud», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 588-589.

1939 y 1985.<sup>519</sup> Para incorporar la escultura, se aprovechó el hueco dejado por la pérdida de la talla de San Vicente durante la Guerra Civil, para realizar una hornacina improvisada, colocando un cortinaje rojo para servir de fondo al espacio resultante en forma de ventana (Fig.243).

El *Retablo de Guerau de Castellvert* formó parte de la exposición *Luz Mundi* celebrada en Xàtiva en 2007-2008.<sup>520</sup> El retablo se mostró en el propio templo de San Pedro, aunque la *escultura de la Virgen de la Salud* se mostró de forma independiente, expuesta en la Colegiata.

Tras la exposición, se volvió a modificar la advocación titular del retablo, sustituyendo la precedente escultura de la *Virgen de la Salud* de un tamaño demasiado reducido para el hueco de la hornacina, por una nueva imagen de la *Virgen de la Seu de Xàtiva*, de mayor tamaño y que resultaba estéticamente más adecuada (Fig.244).

Para realizar este nuevo cambio, se mantuvieron las cortinas rojas de fondo y se sustituyó una balda roja que había servido de base para la anterior escultura, por una nueva más reducida y discreta, anclada de nuevo al muro para apoyar correctamente la nueva escultura. Se colocó a una altura más baja que la anterior balda, dado el gran tamaño de la nueva escultura, pero volviendo a estar separada del banco para ubicarla en el punto central del hueco de la ventana a modo de hornacina y permitir una percepción más adecuada (Fig.245).

Como se puede comprobar, al igual que en los casos anteriores, las transformaciones del retablo son continuas: antes, durante y después del proceso de restauración. Hay que señalar algunos aspectos del proceso de restauración que, aun partiendo de criterios correctos, han generado situaciones un tanto curiosas. Por ejemplo, la decisión de dejar la parte mutilada del soporte de las tablas de las calles laterales con madera vista, en lugar de realizar una reconstrucción e interpretación de la escena como se ha realizado en las grandes lagunas de las escenas del primer nivel de las calles laterales del cuerpo del retablo. Esta decisión podría no ser la más adecuada en un ámbito religioso y ha provocado que los responsables de la gestión y mantenimiento del templo inclinen las pilastras adosadas de la calle central (repuestas en la restauración) para intentar ocultar la mayor parte de las zonas con madera vista, lo que produce un efecto estético bastante extraño.

Tomar decisiones acerca de cómo actuar frente a importantes transformaciones no es fácil, ya que se unen cuestiones como el mantenimiento de las huellas del tiempo, la falta de

---

<sup>519</sup>Se trata de la misma escultura que posteriormente sería incorporada al *Retablo de los Dolores de la Virgen*.

<sup>520</sup>Ficha del retablo en el catálogo de la exposición, véase: FERRER PUERTO, Josep Antoni, «111. Retaule del Guerau de Castellvert», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 380-381.



información acerca del aspecto original y la necesidad de que el retablo siga teniendo un uso litúrgico. Todo ello complica sobremanera la toma de decisiones. Otro ejemplo es la restitución de las partes perdidas en la tabla del ático. Tal vez sería posible reintegrar el pequeño fragmento mutilado de la zona superior y también toda la parte correspondiente a la zona inferior (aproximadamente la mitad de la tabla), donde se situaba el encastramiento intermedio de la calle central. Sin embargo, la falta de información hace que sea muy difícil llegar a una solución adecuada sobre cómo proceder. En algunos casos de restauración de retablos, en los que había tablas perdidas de las que se desconocía el contenido de las escenas pictóricas, se ha dejado simplemente la zona con un color uniforme o con un fondo dorado, aunque tampoco es siempre la solución más adecuada.



**Fig.243.** Estado del Retablo de Guerau de Castellvert después de la intervención de restauración, con la restitución de la escultura de la Virgen de la Salud.

Otras cuestiones que resultan problemáticas están relacionadas con el sistema de montaje. Este sistema sitúa el cuerpo central y el banco al mismo nivel. En el diseño inicial del retablo, el banco estaba situado en un plano ligeramente adelantado al raso del cuerpo central, asentando en el desnivel la mazonería del cuerpo central, concretamente el de las columnas adosadas, por lo que, en el diseño del nuevo sistema de fijación del retablo, se tendría que haber tenido en cuenta esta característica. Tal como se ha montado el retablo, las pilastras adosadas al cuerpo central sobresalen del plano del retablo y quedan suspendidas en el aire (Fig.97).

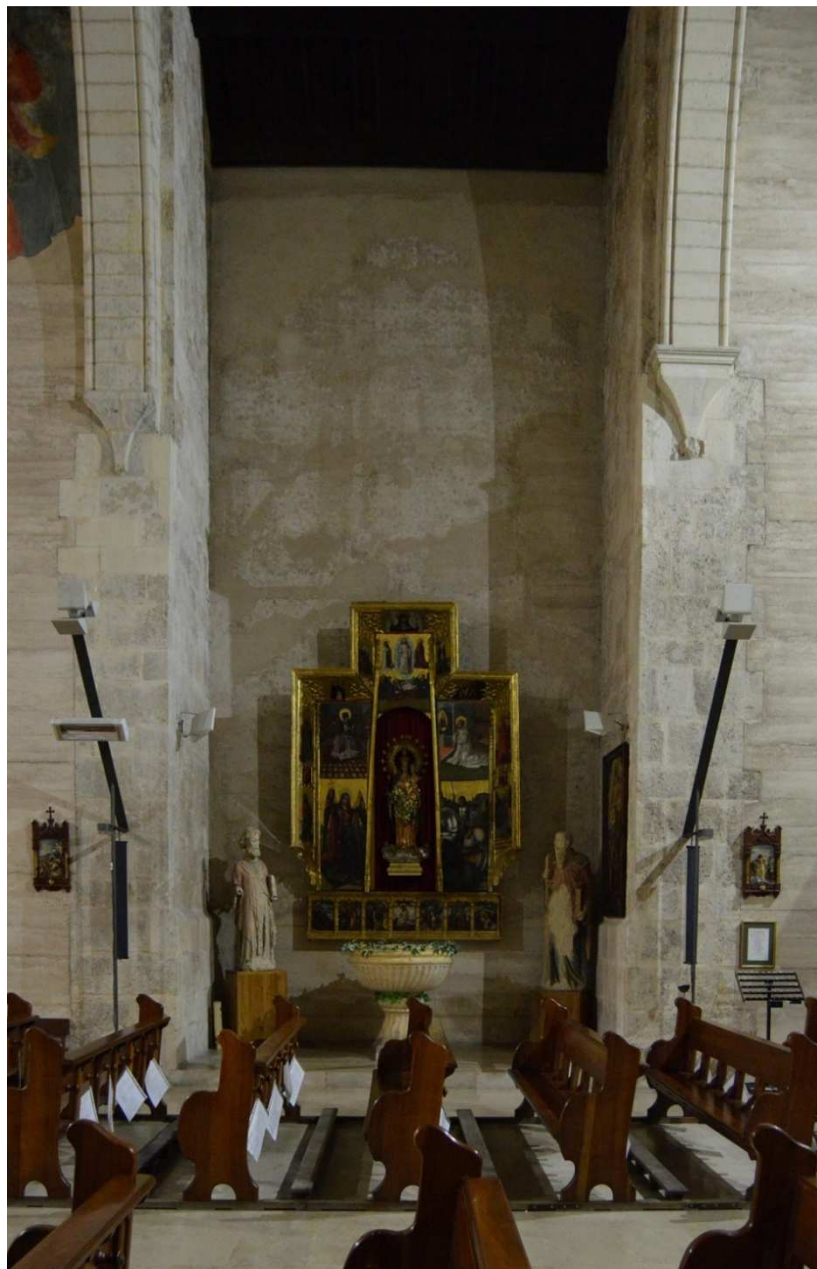


**Fig.244.** *Virgen de la Seu de Xàtiva en el Retablo de Guerau de Castellvert.*

Aquí de nuevo hay que plantear la cuestión acerca de la forma de exposición del retablo, suspendido en medio del muro testero de la capilla, en una posición algo más elevada de lo común, para facilitar su exhibición por encima de la pila bautismal. Lo que impone la

tradición y el uso litúrgico del retablo sería asentarlos sobre una mesa de altar. El retablo siempre estuvo encima de un altar en una capilla lateral, hasta la restauración del templo (1986-1995), a pesar de sus cambios de ubicación y reformas del templo. Por lo que podría ser más adecuado haberlo colocado de nuevo sobre un altar, si bien, su ubicación actual en una capilla lateral de reducidas dimensiones, con multitud de elementos en la misma sin relación con el retablo, apenas permite disponer de suficiente espacio para colocar la mesa.

Aquí confluyen los gustos expositivos actuales, en los que se busca disponer una visión completa de la obra, con respecto a los usos y costumbres de la liturgia.



**Fig.245.** *Exposición actual del Retablo de Guerau de Castellvert en la única capilla lateral gótica de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.*

## 5.4. RESTAURACIÓN DE LA TABLA

### LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO

En la década de los 50, la *Tabla de la Lamentación sobre Cristo Muerto* ingresó en los fondos de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia, quizá dentro del recién creado Museo Catedralicio.<sup>521</sup>

Si se compara la fotografía realizada a la obra por Josep Lluís Cebrián en 1992 (Fig.246) con la realizada por Carlos Sarthou Carreres hacia la década de 1920 (Fig.247), se aprecian diversas diferencias que parecen deberse a algún (o algunos) proceso de restauración que habría incluido operaciones como limpieza, repintes, etc. De todas formas, la obra se encontraba en la década de los 90 en muy mal estado de conservación: ataque de insectos xilófagos y desprendimientos de capa pictórica y preparación, entre otras alteraciones.



**Fig.246.** Estado de la Tabla Lamentación en el Museo Catedralicio-Diocesano de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia, hacia 1992.

<sup>521</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «El arte en la ciudad a través de la historia», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 13-38,: p. 23.

Entre 1992 y 2007 se realiza una nueva restauración, aunque ha sido imposible obtener información acerca de la institución o persona responsable de la misma, ni tampoco localizar la documentación de esta intervención.

Con respecto al estado de conservación y a la restauración de la *Lamentación*, la información se ha extraído a través de la comparación de fotografías de la obra de distintos periodos y de los datos que la propia obra ofrece. La obra mostraba un gran debilitamiento del material como consecuencia de ataques de insectos xilófagos en los bordes de la tabla y en la unión de los paños (al igual que en el marco), provocando problemas estructurales debido a separación de paños, pérdida de materia leñosa, y la pérdida del sistema de refuerzo de travesaños.

El estado de conservación que presentaba la capa pictórica realizada al temple y óleo también era muy deficiente. La preparación blanca sobre la que estaba aplicada la pintura que se encontraba muy deteriorada, y los colores muy alterados. También presentaba levantamiento de pintura y preparación en forma de cordilleras, provocadas por los movimientos del soporte, con una erosión de las zonas levantadas, al igual que desgaste y erosión general de la superficie.

Gracias a algunas fotografías se pueden observar intervenciones o restauraciones anteriores, como posibles repintes técnicos y limpiezas demasiado agresivas que han removido parte de la pintura original. También se observa la presencia de barnices antiguos oscurecidos (y/o suciedad) que dificultaban la correcta lectura de la escena,

Algunas de las intervenciones realizadas en la restauración más reciente que se pueden observar son la consolidación de las juntas de unión de los paños con piezas madera y la reposición de los faltantes del soporte con un estuco de color pardo rojizo (enrasado a la superficie del reverso. También se puede señalar la colocación de un nuevo sistema de travesaños de refuerzo (Fig.112), mediante travesaños metálicos con sección en forma de "T".

También parece haberse realizado una limpieza, con la eliminación de barnices y repintes, estucado, reintegración cromática de pérdidas y el barnizado de la pintura. Se suprimió el anterior marco y se colocó uno nuevo, de madera vista y diseño sencillo, sujetando la tabla mediante un sistema de caja con un tope realizado con listones de maderas atornillados en el reverso de los laterales del marco (Figs.110 y 112).

Finalizada la restauración de la tabla, la obra se expuso en el museo de la catedral. La tabla en el 2014 estaba ubicada en la sala 1, donde se concentra la pintura sobre tabla y

esculturas del periodo gótico, colocada en una posición elevada encima de la puerta de acceso a la sala 2 (Fig.247).



**Fig.247.** Exposición de la *Tabla Lamentación*, en el Museo Catedralicio-Diocesano de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia hasta 2014.

Dada la escasa información disponible sobre la intervención realizada, es muy difícil realizar una evaluación de la misma. Sin embargo, sí se puede comentar el problema de la presentación de tablas mutiladas como la presente. La cuestión que siempre surge con este tipo de obras es si la presentación debe adaptarse al formato actual o se debe hacer explícita, de alguna forma, la mutilación. Se podría realizar una pieza complementaria de madera con la extensión aproximada que se cree que tenía la tabla, con una ventana donde situar la parte de la tabla conservada, y con un sistema que permita su montaje y desmontaje según el requerimiento de exposición y conservación. Esta es sólo una posibilidad, entre otras, aunque

resulte evidente que se trata de un tema complejo. La incorporación de un marco en la obra resulta clave como medida de conservación y de presentación, pero, al mismo tiempo, genera la percepción de obra autónoma, en lugar de un fragmento de tabla perteneciente a un retablo.

Durante la realización de este estudio, el Museo Catedralicio-Diocesano de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia fue cerrado en octubre del 2014 para la realización de una ambiciosa intervención de remodelación y ampliación. Inaugurado finalmente el nuevo museo en junio del 2016, dentro del que la pieza de estudio por el momento no se expone en la colección permanente.

Durante la ampliación del museo fue realizada una nueva intervención de restauración de la tabla, aunque puntual, en noviembre de 2016, por Miguel Burgueño Gaité, Raquel Minguela Herrera y María Álvarez Gil.

## 5.5. RESTAURACIÓN DE LA TABLA SANTA MARÍA MAGDALENA

Hacia la década de 1990, la *Tabla de Santa María Magdalena* fue trasladada a la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, e incorporada en el museo del templo.<sup>522</sup> Posteriormente, a principios del nuevo siglo, la tabla es restaurada debido a su incorporación en la exposición *Lux Mundi* en el año 2007.<sup>523</sup> La restauración fue llevada a cabo en los talleres de la Fundación *La luz de las Imágenes*, entre el 20 de junio del 2006 y el 28 de marzo del 2007. La restauración fue realizada bajo la coordinación de José Lluís Navarro Bayarri, y efectuada por los restauradores Rogelio Martínez Alemany, por el tallista Víctor Manuel Vicente Carretero y por el dorador Javier Sorribes Fernández. A continuación se presenta un resumen del estado de conservación y del proceso de restauración.<sup>524</sup>

El soporte de la obra mostraba un debilitamiento del soporte debido a ataques de insectos xilófagos y problemas estructurales. Además, había perdido el sistema de travesaños, siendo sustituidos por dos travesaños horizontales fijados con tornillos (Figs.248).

El estado de conservación que presentaba la capa pictórica era muy deficiente. La pintura se encontraba desgastada y erosionada por golpes. También mostraba fracturas, cazoletas, cordilleras, desconchados, desprendimientos, zonas con pulverulencia y disgregación, y una alteración química de los materiales. La obra mostraba en su superficie capas de barnices oxidados, con una capa generalizada de suciedad superficial de polvo, humo y grasa, y restos de cera entre las capas de barnices. Entre los deterioros de la película pictórica también hay que señalar los daños causados en intervenciones anteriores como marcas de la trama de una tela sobre la pintura como resultado de una antigua protección, huellas de limpiezas, antiguos estucos y repintes o restos de papel y cola (Figs.249).

En la intervención, se reconstruyó parte del sistema de refuerzo, reponiendo únicamente los tres travesaños horizontales (Figs.127).

Finalizada la exposición *Luz Mundi*, se decidió ampliar el museo interior de la Colegiata a toda la girola del templo. La tabla finalmente se colgó en un muro lateral de una

---

**522**GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones de la Iglesia de San Félix», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 79-92.; p. 88-89.

**523**Ficha de la tabla en el catálogo de la exposición, véase: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «98. Translocación de Santa Magdalena», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 328-329.

**524**La información de la restauración efectuada a la *Tabla Santa María Magdalena* ha sido facilitada por La Fundación *La Luz de las Imágenes*, a través de su informe correspondiente a fichas tipo test y documentación fotográfica. Completada con la información que ofrece la propia tabla. La Fundación de la Luz de las Imágenes esta extinguida y la documentación generada durante se conserva en el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.



capilla de la girola, correspondiente a la antigua Capilla de San Bult,<sup>525</sup> siendo en la actualidad la Capilla en honor del Papa Calixto III. En la misma capilla se exhibe también el *Retablo de Santa Ana del Cardenal Alfonso de Borja* y las *Tablas de Santa Elena y San Sebastián*, todas ellas atribuidas a Reixach (Fig.251).



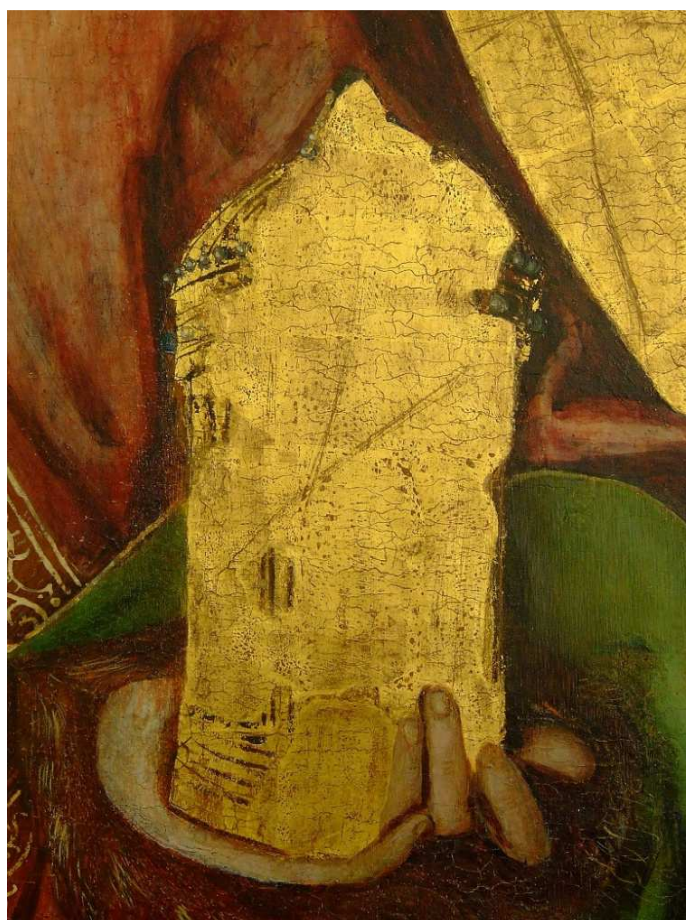
**Fig.248.** Estado del reverso de la Tabla Santa María Magdalena, previo a la intervención de restauración de la obra en 2006-07.

**Fig.249.** Estado de la escena de la Tabla Santa María Magdalena, previo a la intervención de restauración de la obra en 2006-07.

Existen varias cuestiones que se pueden analizar en este caso en relación a la forma de actuar frente a las transformaciones, en especial en cuanto al proceso de reintegración. Como ya se ha indicado, en determinadas lagunas la reconstrucción de las formas de las figuras, así como de las decoraciones de los ropajes apenas es posible debido a la falta de información. En muchos casos no es posible establecer un criterio general para la reintegración de este tipo de obras con importantes pérdidas de pintura y dorados. Se tiene que tomar decisiones en cada laguna de forma individual.

<sup>525</sup>Para más información sobre la capilla de San Bult, véase: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «7. Capelles de la Seu Nova en 1753», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); FERRERO MAROTO, Joaquín (aju.), *Marbre, Bronze i Or, altars de la Seu de Xàtiva* [Catàleg de exposició, (II) centenari de la construcció de l'altar major] Museu de l'Almodí. Xàtiva, del 16 d'octubre de 2009 al 31 de gener de 2010], Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Museu Municipal de l'Almodí, Arxiu Municipal, 2009, p. 97-108,; p. 104-106.

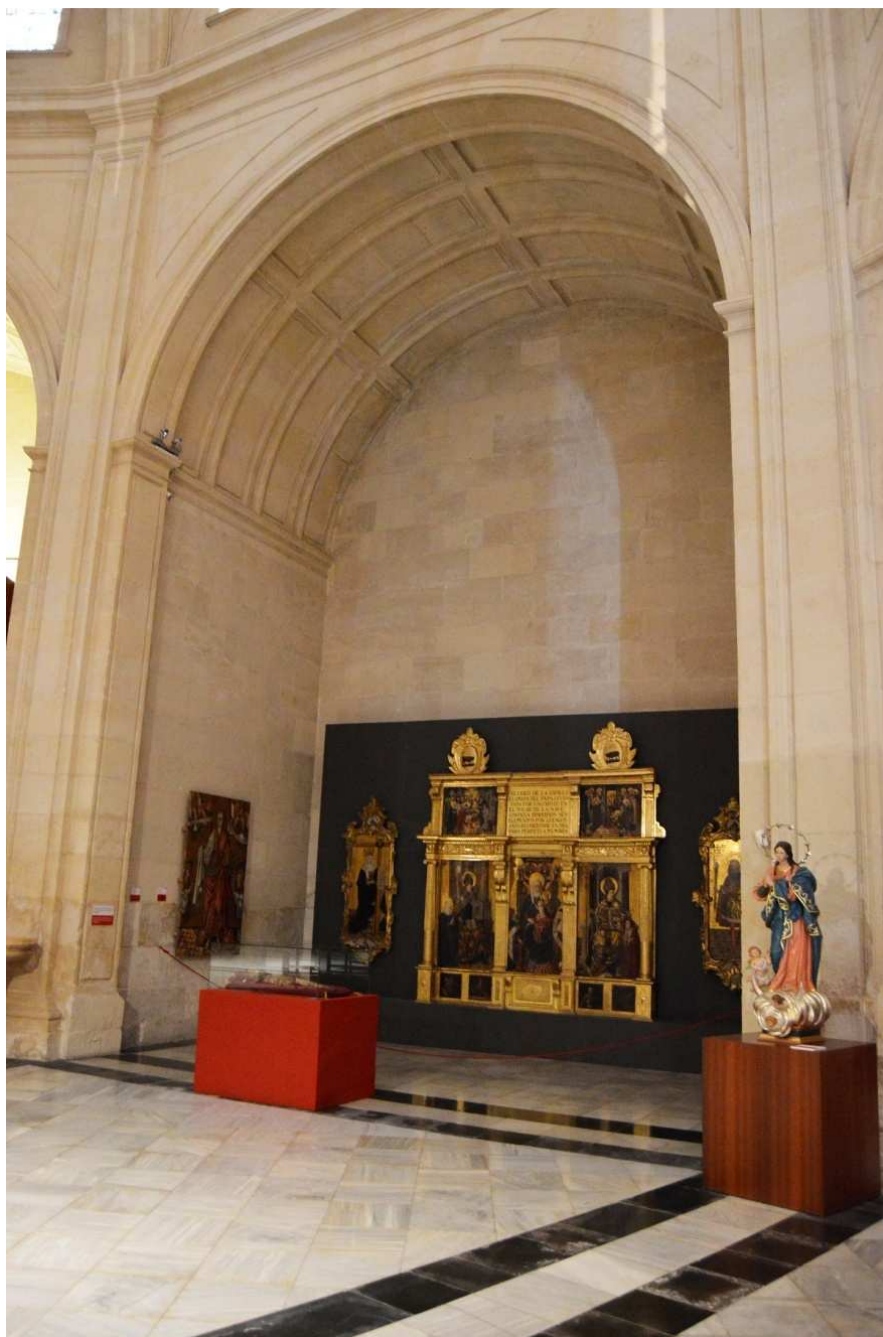
Se pueden realizar reconstrucciones ilusionistas (lo que suele ser más habitual en lagunas muy pequeñas), reconstrucciones diferenciadas o emplear diferentes recursos que permitan *cerrar* visualmente la laguna sin realizar una reconstrucción de las formas. Por ejemplo, las lagunas de las capas doradas de los ángeles del lado izquierdo de la escena han sido reintegradas con un dorado liso, ante el desconocimiento del diseño de su decoración. Sin embargo, tal vez hubiera sido posible reconstruir, aunque fuese parcialmente, las lagunas de la capa del ángel inferior izquierdo, en especial el ribete liso con un módulo de pedrería. En la zona inferior de la capa se han reconstruido las líneas que delimitan el ribete, al contrario que en la zona superior, sin estas líneas.



**Fig.250.** *Detalle del vaso de ungüentos de la Tabla Santa María Magdalena después de su intervención de restauración entre 2006-07.*

Este proceso también se siguió con el vaso de ungüentos que sostiene la santa, principal atributo que la identifica y que se percibe como una zona dorada sin una forma clara (Fig.250). No obstante, sobre este elemento se reseñan varios elementos que permiten saber, por lo menos parcialmente, como podría ser su diseño, como las fotografías de la tabla anteriores a la Guerra Civil (Figs.144-145). En estas aún se puede observar una parte de la capa pictórica de este vaso. Además, en las zonas en las que se conserva el dorado se pueden

percibir algunas incisiones del dibujo preparatorio. Igualmente, como indica Josep Lluís Cebrián Molina, se observan similitudes entre este vaso y el diseño de otros vasos de la producción del autor. Se puede poner como ejemplo la escena central del *Retablo de la Epifanía*, atribuido a Reixach y realizado sobre 1469, conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya,<sup>526</sup> si bien el vaso de la tabla objeto de estudio es más elaborado.



**Fig.251.** Capilla en honor del Papa Calixto III del museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, con la exposición actual de la Santa María Magdalena.

---

526CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «98. Translación de Santa Magdalena», *op. cit.*, p. 329.

## 5.6. RESTAURACIÓN DE LAS TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIAN

Entre la década de 1970 y la de 1990, las tablas de *Santa Elena, emperatriz* y *San Sebastián* fueron trasladadas definitivamente al museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva. Se desconoce donde se situaron al principio, quizás en la sala de la antigua sacristía, donde se encontraban expuestas en la década de los 90.<sup>527</sup>



**Fig.252.** Estado de la Santa Elena, emperatriz, antes de la restauración realizada entre 1994-97.

**Fig.253.** Estado del San Sebastián antes de la restauración realizada entre 1994-97.

<sup>527</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones museográficas de la Seo», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 47-77,; p. 62-63.

Entre 1994 y 1997 se realiza la intervención de restauración de estas tablas en los talleres del Instituto del Patrimonio Cultural Español. En 1997 el *San Sebastián* se presenta en la exposición realizada en Valencia con el título *Ausiàs March i el seu temps*, para conmemorar el VI Centenario del nacimiento del poeta.<sup>528</sup> La intervención de restauración se realizó bajo la coordinación de Felipe V. Garín Llombart y efectuada por la restauradora Rocío Salas Almela. A continuación, se presenta un resumen del estado de conservación y de la restauración efectuada a las piezas.<sup>529</sup>

El soporte de cada una de las tablas está conformado por dos paños de madera, a los que se añadió un tercer paño de poca anchura a un lateral de cada tabla para permitir el claveteado y fijación de los marcos (ss. XVIII-XIX). Las tablas habían conservado casi completo el sistema de travesaños, aunque se encontraban muy debilitados, con una profunda erosión y pérdida de material en sus extremos, con grietas y roturas en los travesaños que componen el aspa, sobretudo en la *Santa Elena*, además de la pérdida y sustitución de parte del travesaño central horizontal de la tabla de *San Sebastián*.

Las obras mostraban en su superficie una capa de barniz de goma laca y otras capas de aceites oscurecidos, aplicados de forma desigual, además de la presencia de una capa generalizada de suciedad (Figs.252-253).

El dorado no presentaba un buen estado de conservación, con zonas abrasiones y pérdidas puntuales, sobre todo en las zonas de unión y fricción con los marcos.

Los marcos son de madera con elementos de talla, compuestos por varias piezas unidas entre sí. El acabado de los marcos fue realizado con láminas de plata con una especie de corla de efecto dorado, realizada mediante la aplicación de una capa gruesa de goma laca. Los marcos se encontraban clavados directamente a las tablas y presentaban un deficiente estado de conservación, con un debilitamiento general del soporte causado por ataques de insectos xilófagos y por el deficiente anclaje a las tablas por medio de clavos. También presentaban separación de las piezas de madera, pérdidas en los elementos de talla, roturas, golpes, abrasiones y grietas. El acabado de los marcos también presentaba un deficiente estado de conservación, con pérdidas de la preparación, de las láminas de plata y de la corla, con una erosión y desgaste generalizado. Los marcos presentaban también intervenciones anteriores, en especial zonas recubiertas con una capa de pintura.

---

**528**«Santa Elena. S. XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/314-santa-elena-sxv>>

«San Sebastián. S.XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/315-san-sebastian-sxv>>

**529**El resumen de la intervención de restauración ha sido confeccionado a partir de la información de la restauración efectuada a las *Tablas Santa Elena* y *San Sebastián* ha sido facilitada por el Instituto del Patrimonio Cultural Español de Madrid, a través de su informe correspondiente y documentación fotográfica, completada con la información que ofrecen las propias tablas.

Se decidió mantener los marcos de estilo barroco-rococó, en lugar de eliminar estos elementos añadidos. Esta decisión se entiende al considerar los marcos como un valor testimonial de la historia de la obra, certificando la revalorización de las mismas en el momento de su incorporación. Posiblemente también porque han llegado a constituir una cierta unidad visual (a pesar de las diferencias de estilo).

Finalizada la restauración, las tablas presentadas en la exposición *Ausiàs March i el seu temps* y posteriormente fueron devueltas al museo interior de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, expuestas de nuevo probablemente en la antigua sacristía.<sup>530</sup>

Al igual que otras piezas estudiadas en esta tesis, estas tablas se presentaron también en la exposición *Luz Mundi* en 2007. Al finalizar, pasaron a mostrarse en el museo de la Colegiata, expuestas en el muro testero de una capilla en la girola, dedicada en la actualidad como *Capilla en honor del Papa Calixto III* (Fig.254).



**Fig.254.** Vista general de la Capilla en honor del Papa Calixto III del museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, con la exposición actual de las Tablas Santa Elena y San Sebastián.

Con respecto al proceso de restauración se pueden comentar algunas cuestiones. La intervención fue mucho más exhaustiva en las escenas pictóricas que en los marcos, con una intervención más superficial, consistente sobretodo en una limpieza que no recupera la unidad

<sup>530</sup> GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones museográficas de la Seo», *op. cit.*, p. 62-63.

estética y calidad de los elementos y sin eliminar los repintes. También podría ser conveniente la reposición de las pérdidas del soporte, con la reconstrucción de las decoraciones de talla y la reintegración del acabado de plata corlada en las lagunas. Hay que señalar que, a pesar de la restauración, ambos marcos aún presentan cierta debilidad como consecuencia de su sistema de sujeción a las tablas: las diferentes piezas que forman los marcos están separadas, presentan fracturas y roturas y una cierta falta de resistencia.

La conservación de los marcos barrocos es una decisión acertada, pero es conveniente diseñar un nuevo sistema de sujeción de los marcos a las tablas que sea más adecuado para el correcto mantenimiento y conservación de las obras, posiblemente con una estructura independiente de sustentación que traslade el peso del marco a una estructura y no a la propia tabla. Esto también facilitaría el montaje independiente de las tablas y marcos, y el desmontaje para futuras exposiciones o restauraciones.

## 5.7. RESTAURACIÓN DE LOS DOS FRAGMENTOS DE BANCO

Entre 2001 y 2002, como consecuencia del deplorable estado de conservación de los dos fragmentos de banco se decide restaurarlos. La intervención de restauración se acometió en los talleres de la empresa Art Restauro de Valencia.<sup>531</sup>

Del proceso de restauración llevado a cabo, destaca la amplia labor de consolidación de estratos pictóricos, así como el proceso de limpieza para la eliminación de estratos de suciedad y barnices alterados que enmascaraban el cromatismo de la pintura y limitaban la percepción de la composición en las escenas (Figs.255-258).

Tras la intervención de restauración las piezas se muestran como obras autónomas, colocada una encima de la otra con un sistema de fijación y anclaje al muro, consistente en cuatro tirantes metálicos, dos en la zona superior y en la zona inferior de las piezas, atornillados al muro y directamente a la mazonería del marco en bisel de los fragmentos, lo que dificulta la extracción de las piezas (Fig.260-261).

En este caso, todavía de forma más evidente que en los ejemplos anteriores tratados en esta tesis, las obras quedan descontextualizadas de su función de partes de un retablo. Se considera que sería más adecuado instalar los dos fragmentos uno al lado del otro, quizá separados por una pieza independiente complementaria que reproduzca un encasamiento central de madera vista, para servir como nexo de unión de ambas piezas y reconstruir su lectura como banco, aunque sólo sea de forma parcial.

También resulta cuestionable la forma del anclaje al muro, al invadir el propio soporte, ser un sistema rígido que impide el movimiento libre del soporte leñoso ante los cambios de temperatura y humedad. De hecho, ha provocado tensiones, por ejemplo, en la zona superior de la *Santa Catalina* se está produciendo una separación de la moldura del marco, sujeto por un tornillo al sistema de anclaje al muro, con la consiguientemente aparición de una grieta en la

---

**531**CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «El museo», en *La Colegiata de Santa María: historia, arte, fe y tesoros* [AMN - Edificios religiosos], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2011, p. 161-311.; p. 179.

«San Bartolomé apóstol. s. XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/318-san-bartolome-apostol-sxv>>

«Predela. Sta. Catalina de Alejandría. S.XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/317-predela-stacatalina-de-alejandria-sxv>>

«Predela. S. Antonio Abad. s. XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/316-predela-santonio-abad-sxv>>



junta de unión, con pérdida de preparación y dorado. Este sistema debería sustituirse por otro no invasivo que sujete las piezas de una forma más adecuada.



**Fig.255.** Fragmento de banco a) escena de San Bartolomé Apóstol durante el proceso de restauración en 2001, con los testigos de suciedad y barnices oxidados.

**Fig.256.** Fragmento de banco a) escena de Santa Bárbara durante el proceso de restauración en 2001, con los testigos de suciedad y barnices oxidados.



**Fig.257.** Fragmento de banco b) escena de Santa Catalina de Alejandría durante el proceso de restauración en 2001, a mitad del proceso de limpieza.

**Fig.258.** Fragmento de banco b) escena de San Antonio Abad durante el proceso de restauración en 2001, a mitad del proceso de limpieza.



**Fig.259.** Fragmento de banco a) con la escena de San Bartolomé Apóstol, con la reconstrucción de la capa pictórica por medio de la técnica diferenciadora del regatino vertical.



**Fig.260.** Detalle del tirante de sujeción al muro del fragmento de banco a).



**Fig.261.** Interior del museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, con la exposición actual de los dos fragmentos de banco.

## 5.8. RESTAURACIÓN DE LA CARTELA PADRE ETERNO

En la década de 1990 la *Tabla del Padre Eterno* se encontraba ya expuesta en la antigua sala de los relicarios del museo la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva.<sup>532</sup> En el año 1999 se decide proceder a la restauración de la tabla como consecuencia de su mal estado de conservación. Este proceso es realizado en los talleres de la empresa Art Restauo.<sup>533</sup>

La obra mostraba un debilitamiento como consecuencia de ataques de insectos xilófagos y problemas estructurales debido a separación de piezas, pérdida de materia leñosa en la zona inferior y mutilaciones de elementos de talla en las esquinas inferiores. También se observaba una intervención anterior inadecuada que deformaba su unidad estética, en la que se había reconstruido el volumen perdido del marco de la zona inferior (Fig.262).



**Fig.262.** Estado de la Cartela del Padre Eterno antes de la intervención de restauración de 1999.

<sup>532</sup>GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Las colecciones museográficas de la Seo», en *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992, p. 47-77,; p. 67.

<sup>533</sup>El resumen de la intervención de restauración ha sido confeccionado a partir de las notas y fotografías facilitadas por la empresa Art Restauo. También se ha recogido la información que ofrecía la propia obra.

La intervención de restauración de la tabla abarcó los procesos de limpieza y desinsectación del soporte, consolidación de estratos pictóricos, eliminación de barnices oscurecidos y tratamientos estéticos de barnizado, estucado y reintegración cromática. Se eliminó la reconstrucción del soporte realizada en una intervención anterior, por lo que fue necesario reconstruir el volumen de la parte faltante de la zona inferior de la tabla.

La reposición del oro se realizó con oro fino, aplicado mediante la técnica de dorado al agua y bruñido, adecuándolo posteriormente mediante un desgaste intencionado y la aplicación de una *pátina* para ajustarlo al oro original.

Terminada la restauración, la obra fue restituida a la Iglesia Colegial Basílica de Santa María, donde se expuso en la antigua sala de la sacristía.



**Fig.263.** *Exposición anterior de la Cartela Padre Eterno en el Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva.*

La forma de exposición de la tabla en el museo hace que se perciba como una obra autónoma, en lugar de una pieza perteneciente originalmente a un retablo. Sería conveniente la colocación de un panel junto a la obra, en el que se muestre de forma esquemática un retablo renacentista y en el que se situó la tabla en la posición que le corresponde dentro del esquema del conjunto (Figs.263-264).



**Fig.264.** *Exposición de la Cartela Padre Eterno en el Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva.*

## 5.9. RESTAURACIÓN DEL EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO

El *Sagrario* o *Expositor* (museo la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva) fue restaurado en el año 2000. El proceso fue realizado por la empresa Art Restauro.<sup>534</sup>



**Fig.265.** Estado del *Expositor* o *Sagrario* barroco anterior a su intervención de restauración en 2000.

La obra se encontraba en un deplorable estado de conservación., daños producidos por insectos xilófagos, problemas estructurales y pérdida de diversos elementos de la caja. La

---

<sup>534</sup>El resumen de la intervención de restauración ha sido confeccionado a partir de las notas y fotografías facilitadas por la empresa Art Restauro. También se ha recogido la información que ofrecía la propia obra.

estructura pictórica se encontraba también muy deteriorada, con numerosos desprendimientos (Fig.265). También mostraba una intervención anterior consistente en la realización de un gran repinte, en una de las escenas pictóricas.

En la restauración, se eliminaron los elementos añadidos en intervenciones anteriores que interferían en el correcto funcionamiento de la misma: la ineficiente base que sustentaba la estructura de la caja, el nuevo sistema de cerradura y pasadores inferiores de las portezuelas. Se consolidaron los elementos mal fijados y se devolvió la solidez estructural al soporte, reconstruyendo los faltantes de material del soporte y las partes perdidas del marco de talla.

La intervención de la capa pictórica se inició con la consolidación de las estructuras pictóricas, se eliminaron los barnices oscurecidos y los repintes. En lo concerniente al marco, se tuvo que dorar completamente de nuevo con oro fino, adecuando posteriormente el brillo y tono mediante su patinado.

Para permitir el montaje de obra, se realizó una nueva base en la estructura, a la que se le dio un acabado de color rojo, dando la apariencia de un bol de preparación previo al dorado. Del mismo modo se actuó en la cubierta superior de la caja. Dentro del proceso de restauración de la obra se destaca la decisión de no realizar ningún tipo de fondo para el cierre completo de la caja de la obra, innecesario al no tener en el presente el expositor o sagrario ningún tipo de función litúrgica que lo requiera.

Terminada la intervención de restauración de la obra, fue restituida al museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, ubicada esta vez en la antigua sacristía del templo, al lado de la puerta de entrada. Está expuesta de nuevo encima de la estructura metálica que le sirve como base y que la eleva al nivel de espectador.

El museo colegial sigue en desarrollo, por lo que la ubicación de las piezas de estudio puede variar en el futuro, como se comprueba en el caso de esta obra, que fue trasladada poco después a la sala del campanario del templo. Es una sala a la que no pueden acceder los visitantes y se observa su contenido desde el exterior, a través de unas puertas con barrotes. La dependencia en la actualidad está dedicada a ser una sala en recuerdo del Cardenal Agustín García Gasco-Vicente (Arzobispo de Valencia) como parte del museo o de zonas musealizadas del templo. El expositor o sagrario barroco del siglo XVII se expone junto a distintas piezas de sedería de *la Seu* del siglo XX, una réplica del Santo Cáliz que se venera en Valencia (regalada por el Cardenal Agustín García Gasco-Vicente), una mitra y un solideo de cardenal regaladas por el secretario del cardenal (Don Antonio Corbí), complementada la



exposición con fotografías de las distintas visitas y actos presididos por el arzobispo al que está dedicada la sala (Figs.266-267).<sup>535</sup>

Con respecto a la intervención de restauración se debe comentar la forma de proceder en la realización de la nueva base de sustentación. Como ya se ha comentado en la segunda parte de la tesis, se apunta a que la base de la obra tendría en su estado inicial dos niveles: uno exterior a la caja y otro interior, a modo de escalón, como indican el margen de madera vista de la cara interior de los planos laterales traseros donde estaría sujeto. Este escalón serviría como tope inferior de las puertas batientes para su inmovilización al tener solo un pasador inferior en la zona delantera. También serviría, de forma litúrgica, para elevar del plano de la mesa, y destacar su importancia, a la sagrada forma o el cáliz. Este es otro ejemplo del tipo de complejas decisiones que se deben tomar acerca de lo conveniente de reconstruir unas pérdidas o no, de las obras que han sido muy alteradas por el paso del tiempo.



**Fig.266.** Interior de la sala en honor del recuerdo del Cardenal Agustín García Gasco-Vicente, Arzobispo de Valencia, con la exposición del Expositor o Sagrario Barroco.

Otra cuestión está relacionada con la forma de exposición, en la pequeña sala del campanario, arrinconada en un muro lateral. En demasiadas ocasiones, cuando se trata de

---

<sup>535</sup>CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «La basílica. Interior», en *Guía de la Seu de Xàtiva*, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2013, p. 51-292,; p. 78-79.

«Sagrario de madera. s. XV», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://www.seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/305-sagrario-de-madera-sxv>>

piezas que han perdido su contexto y su función religiosa, estas son trasladadas por diversas ubicaciones, y pueden terminar más bien arrinconadas. Su incorporación en una sala entre recuerdos del cardenal no parece tener mucho sentido, por lo que se percibe como una obra de *relleno* en la sala, sin un discurso expositivo claro.

Desde un punto de vista didáctico, sería más adecuado situar la pieza en medio de una sala, que facilite observarla por la zona trasera ya que, al no disponer de un fondo de cierre, permitiría contemplar también de este modo su interior. Aunque se trate de una pieza sin uso religioso, sí tiene un alto valor didáctico y documental.



**Fig.267.** Exterior de la sala dedicada en honor del recuerdo del Cardenal Agustín García Gasco-Vicente, Arzobispo de Valencia, con la exposición del Expositor o Sagrario Barroco.

## 5.10. RESTAURACIÓN DE LOS DOS FRAGMENTOS DE TABLA O RETABLO

Hacia finales del s. XX, los *Dos fragmentos de tabla del Martirio y Suplicio de San Andrés* fueron trasladados al museo la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva. Como consecuencia del mal estado de conservación, fueron restaurados, también en este caso por la empresa Art Restauro,<sup>536</sup> entre 1998 y 1999.<sup>537</sup>

Las piezas mostraban una pérdida de materia leñosa, debido a la mutilación y desmembramiento de la primitiva obra en los dos fragmentos de estudio, así como un debilitamiento como consecuencia de ataques de insectos xilófagos. También mostraban problemas estructurales debido a pequeñas grietas, separación de piezas como consecuencia de los movimientos de la madera y la pérdida del sistema de refuerzo de travesaños.

El estado de conservación en que se encontraba la capa pictórica (realizada al óleo) también era deficiente, con una descohesión de los estratos de preparación y de película pictórica y con pérdidas puntuales en forma de pequeñas lagunas dejando el soporte a la vista. También presentaba pérdidas provocadas por las agresiones devocionales en las figuras de los personajes que agreden al santo. La capa de suciedad ambiental, la presencia de barnices antiguos muy oscurecidos y de algún repinte dificultaban ver correctamente los colores y formas (Figs.268-269).

La intervención de restauración consistió en la protección y consolidación de la capa pictórica, limpieza y desinsectación del soporte, fijación de la estopa, y el tratamiento de limpieza de las pinturas. Tras el estucado se efectuó la reintegración de las lagunas, de forma ilusionista en las pequeñas y con la técnica del *rigattino* vertical en las pérdidas de mayor tamaño, concluyendo el proceso de intervención con la aplicación de una capa de barniz.

Un aspecto a analizar en esta intervención es si se deben reintegrar o no las agresiones devocionales en las imágenes religiosas. Se trata de un tipo de alteración relativamente habitual. En ciertos casos se ha optado por la conservación de los daños, sin reintegrarlos; en otros se ha preferido por *atenuarlos* con algún tipo de reintegración y en otros casos se han completado. Se trata de una cuestión que vuelve a incidir en la gestión de las transformaciones. En este caso, además poseen un significado histórico y documental que ha

---

<sup>536</sup>El resumen de la intervención de restauración ha sido confeccionado a partir de las notas y fotografías facilitadas por la empresa Art Restauro. También se ha recogido la información que ofrecían las propias piezas.

<sup>537</sup>CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «El museo», en *La Colegiata de Santa María: historia, arte, fe y tesoros* [AMN - Edificios religiosos], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2011, p. 161-311, : p. 174.

«Martirio de S. Felix», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, Obras de arte restauradas, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas/310-martirio-de-sfelix>>

provocado (sobre todo en aquellas obras que ya no tienen una función litúrgica) que se mantengan a la vista estas agresiones.

Este es un ejemplo más de la dificultad en establecer unos criterios unitarios en este tipo de obras, con una compleja historia de transformaciones.



**Fig.268.** *Proceso de limpieza de capa pictórica del Fragmento A con San Andrés arrastrado por las calles de la ciudad de Etiopía, durante su intervención de restauración en 1999.*

**Fig.269.** *Proceso de limpieza de capa pictórica del Fragmento B con la Crucifixión de San Andrés en la ciudad de Patras, durante su intervención de restauración en 1999.*



**Fig.270.** Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, con la exposición de los dos fragmentos en la tabla o retablo.



**PARTE IV**

**RESULTADOS**

**Y**

**CONCLUSIONES**





# **CAPÍTULO 6**

# **RESULTADOS**



## 6. RESULTADOS

El objetivo general inicial de esta tesis doctoral era la obtención de un mejor conocimiento de las alteraciones antrópicas que pueden sufrir los retablos y el consiguiente proceso de transformación, y sobre la forma de actuar dentro del campo de la conservación-restauración, así como de la presentación final de las obras al público. Para cumplir con este objetivo ha sido clave el estudio de parte del patrimonio retablístico de la ciudad de Xàtiva. Ello ha permitido establecer la evolución de una serie de piezas a partir de un estado inicial que, por lo general, solo se podía mostrar como una hipótesis.

Esta investigación, a partir de estos casos de estudio, ha permitido alcanzar los objetivos específicos señalados al inicio: aportar una clasificación las transformaciones antrópicas en los retablos pictóricos sobre tabla (aunque esta no pueda considerarse, ni mucho menos, como definitiva); determinar cómo las transformaciones de los espacios en los que han sido ubicados los retablos han influido en las alteraciones de los mismos; analizar la complicada gestión y presentación que plantean, todavía actualmente, los retablos transformados dentro de los edificios de culto, e incluso en los museos; y, por último, analizar la problemática de la intervención de restauración de aquellos retablos pictóricos que presentan importantes transformaciones.

Los 10 ejemplos estudiados en profundidad en esta tesis han aportado datos esenciales para entender las situaciones tan complejas que se pueden generar con las diversas transformaciones y el reto que suponen ante el proceso de conservación-restauración y exhibición.

Un estudio de un mayor número de retablos de Xàtiva permitiría sin duda entender mucho mejor gran parte de la historia de la ciudad, la realidad social del municipio a lo largo del tiempo. En los retablos y sus transformaciones se reflejan las etapas de florecimiento y decadencia económica; el inicio, cambios y declive de los nuevos gustos artísticos; los periodos de inestabilidad política (cambios ideológicos, conflictos bélicos, epidemias, etc.); los cambios, auge y caída de los gustos devocionales, entre otros muchos aspectos de la historia del municipio.

Los acontecimientos históricos, las modificaciones de los edificios y las transformaciones en los propios retablos, todos ellos son procesos claramente relacionados, tal como se puede comprobar en el caso del *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*.

Dado que los retablos estaban realizados por encargo, el desarrollo iconográfico que contienen estaba determinado por las advocaciones personales y de preferencias de los

comitentes (grupos eclesiásticos, comunidades religiosas, cofradías, gremios o particulares). No obstante, el significado y comprensión de la iconografía de los retablos, puede ir más allá de la simple advocación que representan. La completa comprensión de cada retablo, no solo requiere un gran conocimiento del mismo y de su planteamiento iconográfico, relacionados con la sociedad del periodo histórico-artístico en que se realizó la obra, sino también el estudio de los cambios iconográficos posteriores, vinculados a las modificaciones físicas.

El tema de las alteraciones en las obras de arte, aunque sea restringido a la tipología de los retablos es extremadamente amplio y complejo. Esta tesis aporta una clasificación de las alteraciones antrópicas más importantes identificadas en los casos de estudio. Sin embargo, es evidente que se trata de una cuestión sobre la que es necesaria realizar un estudio en profundidad de las tipologías de alteración con el fin de tener un completo entendimiento de las mismas y establecer una nomenclatura clara y estandarizada, con el fin de evitar errores o confusiones.

Del mismo modo, una alteración puede deberse a diversas causas (evolución de los estilos artísticos, de la liturgia, de las conductas sociales, etc.). Por ello, es importante identificar el mayor número posible de causas que pueden haber contribuido a tomar la decisión de realizar una transformación. Conocer los motivos es clave a la hora de tomar decisiones de conservación y exhibición.

Un tema sobre el que se ha incidido en esta tesis es la relación entre las transformaciones de los retablos y las de los espacios en los que se encuentran. En muchos casos, las modificaciones de los primeros no pueden comprenderse sin estudiar las modificaciones de los segundos. Se han presentado a lo largo de la tesis, numerosos ejemplos de estas relaciones, que demuestran la importancia de un estudio multidisciplinar. Comprender los cambios físicos del retablo, implica vincular campos de estudios muy diversos como historia, historia del arte, arquitectura, conservación-restauración, sociología y antropología, por citar algunos.

Otros dos objetivos desarrollados en esta tesis han sido analizar la gestión y presentación de los retablos transformados y el estudio de las intervenciones de restauración de aquellos retablos que presentan importantes transformaciones. Estos dos objetivos relacionados han sido los más complejos de analizar, ya que supone realizar análisis críticos de procesos relativamente recientes. Ha sido muy revelador analizar la evolución de los retablos, comprender las enormes transformaciones que han sufrido para, después, confrontar esta historia con las decisiones tomadas en los procesos de restauración. Los resultados obtenidos permiten señalar que la toma de decisiones es enormemente compleja y no existen criterios definitivos que permitan abordar con objetividad el problema de las transformaciones.

Los retablos son piezas de enorme complejidad y las transformaciones que han sufrido a lo largo de los siglos incrementan todavía más esta complejidad. En los casos más extremos, el restaurador se enfrenta a retablos-collage, compuestos por piezas de diversas épocas y procedencia. En estos casos es importante intentar rastrear el origen de las diversas piezas, comprender el origen de ese montaje y determinar cuál puede ser su futuro en el contexto en el que se encuentra y qué usos y valores puede tenerlo mismo puede decirse de obras mutiladas o de aquellas piezas que son simples fragmentos de retablos. El estudio de las decisiones tomadas en los procesos de restauración de piezas como las tablas de *Santa Elena* y *San Sebastián*, los fragmentos de un banco o el sagrario barroco, han permitido entender mejor los problemas que surgen ante el proceso de restauración y, en especial, para exhibir las obras.

En último caso, se trata de comprender el pasado para construir algún tipo de futuro para estas piezas con una compleja identidad, en muchos casos una identidad que todavía está por construir, algo que solo puede hacerse con la colaboración de todos los agentes sociales implicados.



# **CAPÍTULO 7**

# **CONCLUSIONES**





# 7. CONCLUSIONES

## 7.1 La importancia de estudiar los estados previos de la obra

En cualquier proceso de restauración es esencial el estudio de los diferentes estados por los que ha transitado la obra a lo largo de su historia. Por ejemplo, en el caso del *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo*, se ha podido concluir que ha tenido al menos unos 13 estados anteriores, de los que se tiene constancia. Tal como se ha explicado a lo largo de esta tesis, los diferentes cambios han sido motivados por todo tipo de circunstancias (cambios sociales, políticos, litúrgicos, conflictos bélicos, etc.). Muchas de estas transformaciones también están relacionadas con modificaciones del contexto, incluyendo la estructura arquitectónica en la que está ubicada la pieza.

Todas las alteraciones, tanto del templo como del retablo, tienen un valor histórico y documental, aportando valiosa información de los distintos periodos históricos. Del mismo modo se puede establecer que el estado actual de una obra es el resultado de un complejo proceso histórico en el que se engloban innumerables factores (estéticos, ideológicos, económicos, etc.) que determinan su supervivencia, su aspecto y percepción actual.

También hay que subrayar que el análisis de los estados anteriores, y en concreto de las alteraciones acaecidas a las obras, no siempre es concluyente, al igual que tampoco se puede tener una seguridad completa en cuanto a su datación. Por otra parte, solo se pueden determinar las más relevantes, o de las que se conserva documentación, por lo que suele ser imposible tener un conocimiento exhaustivo de todas las transformaciones de la obra.

A pesar de ello, este es un proceso de investigación fundamental, no sólo para conocer mejor los aspectos de la historia, sino también para actuar con un mayor fundamento en el proceso de restauración de la obra.

## 7.2 Las transformaciones del contexto

Uno de los principales objetivos de esta investigación era resaltar la importancia de las transformaciones del contexto arquitectónico y su relación con las transformaciones del propio retablo. Ambos procesos de modificaciones pueden (y suelen) estar ligados, y este vínculo es clave en la comprensión de los cambios en los valores y usos de los retablos.

Aquí hay que diferenciar dos grupos: los retablos que se han mantenido en su ubicación primitiva y los que han sido trasladados a otros emplazamientos.

Sobre el primer grupo, únicamente dos retablos se conservan en el templo para el cual fueron realizados: el *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* (aunque no en su ubicación primitiva, a pesar de mantener su función inicial de retablo mayor), el *Retablo Mayor de San Félix*, conservado en el altar mayor de su ermita homónima casi interrumpidamente hasta el presente (obra que no se ha incluido dentro de los casos de estudio, al existir ya una monografía muy completa sobre el retablo).<sup>538</sup>

El resto de retablos han sido trasladados en varias ocasiones a diversos emplazamientos de la ciudad, lo que ha causado un buen número de alteraciones. Reconstruir la historia material de estas obras es mucho más difícil, aunque la mayor dificultad es la de aquellas piezas que son fragmentos de retablos desaparecidos. En estos casos, la investigación es más compleja, aunque es posible (como se ha podido comprobar en los casos tratados a lo largo de esta tesis) obtener una cantidad suficiente de información para comprender, aunque sea parcialmente, la función de la obra, su localización dentro de la estructura del retablo o establecer hipótesis sobre su emplazamiento original.

### 7.3 Necesidad de una mejor gestión de los retablos

Muchas de las restauraciones analizadas en esta tesis se realizaron para que la obra pudiese ser presentada en algún evento expositivo o en unas instalaciones museográficas en proceso de renovación. Esto suele provocar que los restauradores dispongan de poco tiempo para la intervención, ya que suele haber una fecha cerrada para la presentación de la obra. Esto es especialmente grave cuando se tiene que intervenir en retablos completos que, además, presentan importantes transformaciones. Este no es un problema que se pueda achacar a los restauradores, aunque sí a los responsables de la gestión del patrimonio.

Cuando se trata de piezas con una historia compleja, como las estudiadas en esta tesis, la reconstrucción de esa historia debe ser un objetivo esencial también del proceso de restauración. Para ello es necesario disponer del tiempo y de los medios suficientes, algo poco habitual fuera de los talleres de los museos. Cuando se encarga la restauración de un retablo a una empresa, para exponer la obra, suele ser con un plazo de tiempo bastante corto, lo que dificulta (e incluso a veces, imposibilita) la realización de un estudio exhaustivo de la obra. Se trata de un problema generalizado de organización y previsión.

---

<sup>538</sup>Para más información del retablo, véase: GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lucía (coor. general), *Restauració del Retaule Major de l'Esglesia de Sant Feliu de Xàtiva* [Col. Recuperem patrimoni, 8], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005.

No existe tampoco un plan de conservación y exhibición de los retablos en la comunidad autónoma valenciana, a pesar de la riqueza patrimonial de este tipo de obras. Otro problema relacionado con ello es la falta de previsión acerca del uso y ubicación de piezas restauradas, muchas de las cuales no tienen un futuro muy claro, sobre todo si ya no se usan en la liturgia. Esto provoca los cambios de ubicación y/o de uso, lo que no favorece su conservación material.

## 7.4 Análisis crítico de las restauraciones

Es importante señalar que el análisis de las restauraciones no supone en ningún caso una crítica a las instituciones o restauradores responsables de las intervenciones. El autor considera que todos los procesos de restauración analizados en el capítulo 6 de esta tesis se han realizado con las máximas garantías y con un inmejorable nivel de profesionalidad. Lo que se analiza en esta tesis son cuestiones relacionadas, por una parte, con la falta de unos criterios comunes con respecto a algunos problemas como la presentación de tablas, que no son realmente obras independientes, sino fragmentos de retablos, o la ubicación de retablos restaurados dentro de las iglesias.

El proceso de restauración supone plantearse un buen número de cuestiones acerca de las piezas a restaurar y sus transformaciones.

- ¿Qué se conserva realmente del estado inicial de la obra?
- ¿Se tiene el conocimiento de cómo era la obra en inicio?
- ¿Es lícito o legítimo recuperar el estado inicial de la obra, discriminando los demás estados que ha tenido la obra, en los que se engloban las diversas alteraciones?
- ¿Se puede realizar reconstrucción de las partes faltantes de la obra, con los medios disponibles en la intervención de restauración (tiempo para la operación, aporte económico, etc.)?
- ¿Qué estados ha tenido la obra, en los que se incluyen las tipologías de alteración?
- ¿Qué calidad artística, valor y significado tienen los diferentes estados que ha tenido la obra?
- ¿Qué técnicas y materiales se han empleado en intervenciones pasadas? ¿Son afines o adecuados para la imagen y conservación de la obra, cumplen con su función?
- ¿Qué transformaciones se integran con la imagen actual de las obras de forma ya inseparable?

Estas son solo algunas de las preguntas que deben hacerse y que no siempre se tienen una respuesta clara o, simplemente no se formulan. En este sentido es importante

realizar un análisis crítico más profundo de las intervenciones de restauración que se realizan en el patrimonio. Esta es la única forma de mejorar en el futuro los procesos de restauración y la gestión de las piezas.

## **7.5 El estudio del retablo, durante y después de la restauración**

La premisa que se sigue de la necesidad de un estudio previo de la obra, debería extenderse igualmente al proceso de restauración y tras la finalización del mismo. Cuanto mayor es el aporte de información que se puede extraer de una obra, y en concreto de los retablos, es por lógica durante su restauración. Durante estas operaciones (ya se realice el desmontaje del conjunto o la restauración *in situ*) es el momento en el que se puede realizar un examen visual exhaustivo de todos los elementos que lo componen, así como la utilización de otras herramientas o procesos de análisis, y acceder a zonas que normalmente quedan fuera del alcance del investigador. Del mismo modo, durante los procesos de limpieza, ya correspondan a una simple operación de retirada de la suciedad superficial u a otras operaciones más complejas (con el levantamiento paulatino y controlado de las capas de barnices, repintes y estucos), éstas permiten descubrir nueva información que permanecía oculta.

Toda alteración realizada en la obra, por superflua o rutinaria que parezca, aporta valiosa información de la gestión y valoración de la obra de los distintos periodos históricos por los que ha atravesado. Conocer las alteraciones que ha padecido la obra a lo largo de su periplo histórico, como se ha observado en los casos de estudio, permite especular sobre cómo podría ser la obra en su estado inicial, al igual que permite valorar la relevancia de los estados anteriores de la obra, y determinar (en su intervención de restauración) cuáles se deben o pueden mantenerse, y cuáles deben ser eliminados, según los criterios de los responsables de la intervención.

Al igual que sucede en una excavación arqueológica con la retirada de los estratos, se puede destruir información muy valiosa durante la limpieza. Por ello, se subraya la necesidad de realizar una continua y exhaustiva documentación en el levantamiento de cada capa para futuros estudios de la obra.

Cuando ha concluido la intervención de restauración y la obra ha sido instalada en su emplazamiento (más o menos) definitivo, el estudio de la obra no debería concluir, sino que se debe evaluar el montaje de la obra y su evolución en el nuevo emplazamiento, o en la nueva estructura de soporte que haya sido diseñada para el montaje.

Además, son necesarias unas directrices o un plan de mantenimiento y conservación de las obras ya restauradas, algo que no suele hacerse fuera de las instituciones museísticas.

Se debe disponer de una metodológica de control y seguimiento regular de la evolución de las obras, tras la finalización de la intervención de restauración. En el presente, este concepto en la localidad de Xàtiva se destaca como apremiante, sobre todo para obras ya restauradas entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI, repartidas entre los espacios religiosos y las entidades museográficas que han manifestado daños ante una falta de control de las condiciones ambientales.

Por ejemplo, en el *Retablo de Guerau de Castellvert*, se ha producido un craquelado generalizado en las reintegraciones realizadas en la intervención de restauración de 1995-2000, con cazoletas pronunciadas en algunas zonas, y pérdida puntual de capa pictórica en las propias reintegraciones.

## **7.6 La documentación del proceso de restauración**

Como se ha comentado en el anterior apartado, la información sobre los procesos de restauración no siempre se encuentra disponible. Resulta sorprendente encontrar casos en los que la institución a la que pertenece una obra no conserva registros documentales de los procesos de intervención. En otras ocasiones, los informes del proceso se encuentran bastante incompletos.

De la memoria de la intervención se debería entregar una copia a los propietarios de la obra, al mismo tiempo que se devuelve la obra en sí. Sin embargo, en el transcurso de esta investigación, cuando se ha pedido a los propietarios de las obras poder revisar las memorias de la última restauración, en muchos casos no se les había entregado ningún informe, al igual que tampoco lo habían reclamado, o no recordaban si lo habían recibido. Por ello se tuvo que contactar con los responsables de las restauraciones, ya fueran instituciones, empresa o incluso con los propios especialistas que las efectuaron, para poder consultar la memoria. Sin embargo, no siempre se habían realizado memorias completas, sobre todo cuando se trataba de intervenciones ejecutadas por diversos especialistas de varios campos. En algunas ocasiones, solo se habían elaborado informes muy simples, y en los casos más desafortunados, solo se pudo obtener algunas partes de la información generada en la intervención, por estar perdida.

Es necesario difundir la información y transmitir los conocimientos adquiridos en la intervención de restauración. Sin embargo, aunque se llegue a publicar, generalmente se

prioriza la información histórico-artística de las obras, mientras la operación de restauración se relega a un segundo término, usualmente de forma resumida, a no ser que se trate de una publicación muy especializada. Del mismo modo, en estas publicaciones, el aporte fotográfico, tanto del estudio de la obra como de la intervención es muy escueto, lo que no permite siempre comprender el proceso realizado.

Otro problema es la gestión de los elementos retirados en la intervención de la obra como marcos, molduras o sagrarios. En lo correspondiente a estos elementos, muchas veces no se tiene ningún dato acerca del destino de los mismos (si se han conservado o han sido destruidos). En los casos estudiados en esta tesis, no ha sido posible averiguar nada acerca de la localización de estos elementos. En algunos casos, sí se han conservado almacenados o con utilidades decorativas, como con algún lienzo retirado del retablo.

## 7.7 El problema de la presentación de las obras

En algunos casos, con la restauración se pretende devolver a la obra a su estado inicial o, por lo menos, esa es la intención que se indica.

“De nuevo, y teniendo en nuestro poder dicha valiosa información, se decidió reponer las piezas de talla faltantes, realizadas al detalle y con gran traza por los tallistas especializados. Este criterio de reposición de piezas trata de devolver a la obra de arte su originalidad, devolverle su aspecto inicial, tal y como fue creado por el autor, evitando así posibles errores de datación artística y cronológica. [...]”<sup>539</sup>

Esto pone de manifiesto el *fetiché* que arrastra la disciplina en el imaginario colectivo casi desde el momento de su establecimiento como tal, de recuperación de la *obra original*. Esta idea de conseguir, con una intervención de restauración, devolver a una obra a su estado “original”, es un concepto romántico, una meta imposible puesto que los propios criterios de la disciplina niegan ya la noción de la “originalidad primigenia” de la obra, ya transformada de forma irreversible.

El planteamiento de la restauración ha de ser, dentro de lo posible, devolver a la obra una lectura que haga comprensible al espectador aquello que está contemplando, algo que no siempre se consigue. Esto es muy importante en el caso de piezas mutiladas o que son fragmentos de retablos desaparecidos. Resulta en estos casos totalmente imposible devolver la

---

<sup>539</sup> NAVARRO BAYARRI, José Luis (coor. de las restauraciones), «VIII. Restauración de bienes muebles», en TORMO ESTEVE, Santiago (coor.); BOIGUES GREGORI, Carles (coor.), *Campaña de restauración patrimonial La llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 261-277;: p. 263-264.

obra a su estado original o a un estado anterior. La obra permanece en muchas ocasiones como un *residuo*, con el que no se sabe muy bien que hacer. Sin embargo, es en estos casos cuando la conservación-restauración y la gestión de bienes culturales deben mostrar su capacidad de diseñar sistemas de presentación que, de alguna forma, recontextualicen esas obras para que no permanezcan a la deriva dentro de las colecciones de los museos o las instituciones religiosas.

## 7.8 La valoración de las transformaciones

Otra cuestión de gran importancia es la forma de valorar una transformación: como un *deterioro*, lo que conlleva una carga negativa, y por lo tanto se debe corregir, como una *huella documental* que debe ser conservada por tener un valor positivo para el estado actual de la obra.

La alteración se ha podido convertir en parte de la identidad de la obra en el presente, reconocida esta como parte característica de la obra en el imaginario colectivo. Es posible que la transformación tenga un valor como testimonio histórico de un acontecimiento o de una época.

Si el análisis de las obras de arte permite obtener una gran cantidad de información, a este potencial informativo se suman la acumulación de alteraciones, que también pueden aportar una gran cantidad de datos acerca del periodo concreto en que se produjo la alteración y los motivos que la provocaron.

Esta complejidad se acentúa al poder corresponder una alteración a una acción individual, así como poder constituirse como parte de un plan *colectivo*, con un alcance más social. Puede tratarse de un hecho puntual o de un proceso con un alcance mucho más amplio (por ejemplo, cambios en la liturgia). En el primer caso, su importancia será menor que en el segundo. La función que haya podido tener (o tenga) la transformación, si se trata de un hecho accidental o intencionado y su extensión también son factores clave en su valoración como un hecho *positivo* o *negativo*.

Como se ha visto a lo largo de esta tesis, esta disyuntiva aparece una y otra vez, y no siempre existen formas de valorar adecuadamente la transformación. La intervención de restauración se plantea como un estudio científico, pero también como una operación subjetiva, en el sentido en el que se realiza un juicio selectivo con la toma continua de decisiones sobre el valor de cada alteración presente en la obra; con la operación selectiva de la permanencia o eliminación, según se crea adecuado de cada alteración, dependiendo de las

particularidades de cada obra, pero también de la función que se le adjudica (obra litúrgica, pieza estética en una colección privada, obra musealizada).

A pesar de los avances de la teoría contemporánea de la conservación-restauración, en este proceso se hace patente la falta de un diálogo entre los restauradores y los receptores o usuarios de la obra. En este sentido, el ejemplo más sencillo corresponde a las obras de ámbito religioso que siguen desempeñando una función de culto; cuando el resultado de la intervención ha modificado en cierta medida la obra, o a eliminado o añadido elementos que provocan un cambio de percepción que puede causar rechazo, por ejemplo, por los feligreses que ya no reconocen la obra a la que estaban acostumbrados. Se plantea la necesidad de configurar un programa en el que la restauración contemple la función de la obra y a quien va dirigida, y con el que se establezca una trasmisión de información a través de conferencias o jornadas al público local para explicar en qué consiste la restauración, los procesos en los que se basa, y que favorezca el intercambio de información entre las partes implicadas.

## **7.9 Futuras líneas de investigación**

El tema que se aborda en esta tesis doctoral es extremadamente complejo y conflictivo. Una de las futuras líneas de investigación es un estudio más profundo de las diferentes tipologías de alteración que se pueden producir en los retablos y su relación con la percepción de la imagen por parte del público.

Otra línea de trabajo es un sistema adecuado de documentación de las decisiones tomadas con respecto a las transformaciones de las obras, sistema que permita evaluar el proceso y compararlo con otras obras que contengan alteraciones parecidas.

Una cuestión también de gran relevancia es el estudio de soluciones expositivas para fragmentos de retablos u otras piezas completamente descontextualizadas. Es necesario realizar un proyecto unitario para el patrimonio de la ciudad, en el que se aúnen criterios sobre la forma de presentar las obras, y en el que se resuelvan los problemas de la exposición adecuada de cada una de las obras artísticas, ya sea en el interior de un templo religioso o en los museos de la ciudad. Se deben potenciar los valores de mayor relevancia, y facilitar la comprensión de la obra, de su historia, y de los procesos de conservación y restauración realizados. Podría ser conveniente agrupar algunas piezas dispersas entre los templos religiosos y las entidades museográficas de la ciudad, para contextualizarlas y ponerlas en valor, al contener una relación entre ellas. En este sentido se hace alusión a los retablos pictóricos y a las piezas conservadas de las capillas que los albergaron, algunas de las cuales ya se han mencionado en los casos de estudio.



Por último, una línea de trabajo ya en proceso es la realización, es un completo catálogo de los retablos de Xàtiva, tanto de los que se han conservado como de los desaparecidos. Esto incluye, siempre que sea posible, recoger también sus sucesivas transformaciones. Una posible aplicación de la información recogida es la posibilidad de estudiar si sería factible la reconstrucción (física o virtual) de algunos de los retablos perdidos o destruidos de la ciudad de Xàtiva.



# BIBLIOGRAFÍA



# BIBLIOGRAFÍA

1. ALBI, José, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1978, 3 vol.
2. ALIAGA MORELL, JOAN; GIL CABRERA, JOSEP LLUÍS, *Xàtiva, El retaule major de Sant Pere: procés de conservació i restauració* [Folleto de exposición, Museu de L'Almodí de Xàtiva, juliol-setembre de 1994, de 9,30 a les 14,30 hores- de dimarts a diumenge], Valencia, Generalitat Valenciana, 1994.
3. ASENSI CONDOMINA, Josepa (coor. versión valenciana), *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [Museo de Bellas Artes de Valencia, del 27 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006, Sala de Exposición Caja Duero, Salamanca, del 9 de febrero al 19 de marzo de 2006], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005.
4. ASHLEY SMITH, Jonathan, «Definitios of Damage», text of a talk given in the session "When conservator and collections meet" at the Annual Meeting of the Associaton of Art Historians, [not published], London, April 7-8, 1995. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-17], en: <<http://cool.conservation-us.org/byauth/ashley-smith/damage.html>>
5. BADIA, Enric, «El abad de Montserrat afirma que 'La Moreneta' seguirá siendo negra: El actual niño de la Virgen no es el original» (artículo de prensa, jueves, 26 de abril de 2001), *El País* (web), [consulta: 2017-04-17]. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2001/04/26/catalunya/988247261\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/04/26/catalunya/988247261_850215.html)>
6. BARROS GARCÍA, José Manuel, *Objetivos y limites en la limpieza de estructuras pictóricas* [tesis doctoral], Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999, 2 vol.
7. BARROS GARCÍA, José Manuel, *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico* [Col. Formas plásticas, 19], Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2005.
8. BELLA, Fèlix (Diseño.), *Recuperando nuestro patrimonio* [Catalogo de exposición, Museo de Bellas Artes de València del 12 de enero al 4 de abril de 1999], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 1999.

9. BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir. científica); GÓMEZ FRECHINA, José (dir. científica), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.
10. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (coor. general), *Catálogo de monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, t. 2: *Paterna-Zucaina*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1983.
11. BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ FERRER, Mercedes, *La Seo de Xàtiva: historia, imágenes y realidades*, València, Generalitat Valenciana (ed.), 2007.
12. BERG SOBRE, Judith, *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.
13. BERNABEU GALBIS, J. Rafael, *Ontinyent: Arte e Iglesias*, Ontinyent, Caixa Ontinyent: La caixa de les comarques, 2009. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-23], en: <<http://jrafaelbernabeugalbis.es/arte/index.html#/140/>>
14. CALVO MANUEL, Ana, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z* [Col. Cultura artística, 10], Barcelona, Ediciones del Serbal. S. A., 1997.
15. CAMARASA MATEU, Josep, «Sant Feliu, Museu de Primitius: (Les conseqüències de la Guerra Civil Espanyola)», en FERROVIÀRIA, Falla (pro./ coor.), *Falla Ferroviària, 2000*, Xàtiva, Falla Ferroviària (ed.), 2000, p. 40-43.
16. CAMARASA MATEU, Josep, «Museu de Primitius de Sant Feliu: (Ubicació actual de les taules i retaules)», en MARIA ESTEBÁN, Rosa(dir.), *Xàtiva, fira d'agost* [del 15 al 20, 2003, Festa d'Interés Turístic Nacional, Des de 1250 per privilegi de Jaume I], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Fira i Festes (ed.), 2003, p. 91-104.
17. CARRERAS CANDI, Francisco (dir.); SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), *Geografía del Reino de Valencia*, t 2: *Provincia de Valencia* [Tip. Atlas Geográfico], Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín,192?.
18. CASTAÑEDA, Fray Carlos, *Fray Carlos Castañeda y la Guerra de Sucesión en Xàtiva* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil], Xàtiva, Ulleye, 2007.
19. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, *La ermita del Puig de Xàtiva*, Valencia, Caixa d'Estalvis d'Ontinyent. Obra Social (ed.), 1998.

20. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «El sant Sebastià de Jacomart a la Seu de Xàtiva no és Ausiàs Marc», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (dir.); BATALLER, Pep (coord.), *Fira d'Agost, Xàtiva, del 15 al 20/1990, per privilegi de Jaume I*, Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva (ed.), 1990, p. 63-67.
21. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, *Montserrat: la ruta del Cister a Xàtiva* [Premi Carles Sarthou, Ciutat de Xàtiva 2002], Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 2003.
22. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «Setze taules del mestre d'Alzira (Barrera lo pintor?) a Xàtiva», *L'informador de la Costera*, ed. Xàtiva, 11-8-2007, nº 307, p. 20.
23. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «Noves atribucions al pintor Gaspar Requena», *Revista de la Safor, Anuari del CEIC Alfons el Vell*, 2009, nº 5, p. 67-80.
24. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules de xativines», en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (dir.), *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis* [Actes de les IV Jornades d'Art i Història, Xàtiva, 2,3 i 4 d'Agost de 2012], Xàtiva, Ulleye, 2013, p. 117-160,; p. 118-119.
25. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «Pintura del segle XVI a Xàtiva: Miguel Esteve, Martí Torner, Mestre d'Alzira, Gaspar Requena» en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (coord.), *Pintura i patrimoni històric a Xàtiva: Actes de les VII Jornades d'Art i Història* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2015, p. 155-202,; p. 178.
26. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «*El Retaule de Sant Miquel i Santa Magdalena del Mestre de Xàtiva i una predel·la del Mestre d'Altura*» en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (coord.), *Pintura i patrimoni històric a Xàtiva: Actes de les VII Jornades d'Art i Història* [Xàtiva 3, 4 i 5 d'agost de 2015][Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2016, p. 139-154,; p. 145-147.
27. CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís; NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, *Pintura sobre taula en Xàtiva: segles XIV-XVI* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2017.
28. COMPANY, Ximo, *La pintura hispanoflamenca* [Col. Descubrim el País Valencià], València, Institució Alfons el Magnànim [Institució Valenciana d'Estudis i Investigació], 1990.

29. COMPANY, Ximo, «La retabística en el área valenciana, Gótico y Renacimiento, siglos XIV, XV y XVI», en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [actas del congreso celebrado en 2004/11/16-2004/11/19, Valencia, Universitat de València] [Recurso electrónico- CD-ROM], Madrid, Grupo Español del IIC (IPH), D. L., 2006, p. 1-16;: p. 2. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/XCompany.pdf>>
  
30. CLIMENT BONAFÉ, Arturo, *La Colegiata de Santa María: historia, arte, fe y tesoros* [AMN - Edificios religiosos], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2011.
  
31. CLIMENT BONAFÉ, Arturo, *Guía de la Seu de Xàtiva*, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2013.
  
32. DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, «El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo» en *Tonos* [Revista electrónica de estudios filológicos], [Noviembre] 2002, nº 4, [consulta: 2017-04-20], Disponible en: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/retablo.htm>>
  
33. DE SARALEGUI, Leandro, «Notas sobre la iconografía valenciana de Santos Lázaro, Marta y Magdalena», *Archivo de Arte Valenciano*, [enero-diciembre, 1930-1931], nº 16-17, p. 117-152.
  
34. DE SARALEGUI, Leandro, *El Maestro de Santa Ana y su escuela: (Notas para el estudio de un pintor de la época de Alfonso el Magnánimo)* [Col. Cuadernos de Arte 1], Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (servicio de estudios artísticos) (ed.), 1949.
  
35. DE LA VORÁGINE, Santiago; MACÍAS, Fray José Manuel (tr.), *La leyenda dorada t.1: 1*, Madrid, Alianza Forma S.A. 2001.
  
36. DE LA VORÁGINE, Santiago; MACÍAS, José Manuel (tr.), *La leyenda dorada, t. 2: 2*, Madrid, Alianza Forma S.A. 1982.
  
37. *Diccionario de la Academia Española* [en línea], Real Academia Española (R.A.E.), 23.<sup>a</sup> ed., Madrid, 2014 [consulta: 2017-03-15]. Disponible en <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>
  
38. *Diccionario enciclopédico Salvat Universal*, 16.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Salvat Editores. S. A., 1990, 20 vol.



39. *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Libro de estudios*[de abril a diciembre de 2007],Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
40. *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catalogo*[de abril a diciembre de 2007],Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2007.
41. FERNÁNDEZ, Antonio; BARNECHEA, Emilio; HARO, Juan R.; GONZÁLEZ, Ana, *Artis: Historia del Arte*, Hospitalet de Llobregat, Vicens Vives, 1998.
42. FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Més obres de Gaspar Requena El jove i el seu actiu taller a la costera», *Ars Longa* [Cuadernos de Arte, revista de periodicidad anual de investigación publicada por el departamento de Historia de Arte de la Universidad de Valencia], 2008, nº 17, p. 35-37. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-10], en: <<http://www.uv.es/dep230/revista/PDF470.pdf>>
43. FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Noves pintures atribuïbles a Gaspar Requena el Jove (ca. 1530-ca.1603) i el seu taller», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura Separata* [revista de publicación trimestral de humanidades: estudios regionales y locales], 2009, nº 85, p. 423-431.
44. FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Una detallada descripció del Retaule de l'Ermita del Calvari Alt de Xàtiva per Elies Tormo», *Archivo de arte valenciano* [revista anual de investigación científica publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia], 2008, nº 89, p. 45-51. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <<http://www.realacademiasancarlos.com/wp-content/uploads/2016/01/Archivo-de-Arte-Valenciano-LXXXIX-2008.pdf>>
45. GARCÍA ENGUIX, Víctor, «El retablo mayor de San Pedro y San Pablo de Xàtiva: transformaciones y cambios de contexto», en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (dir.), *Muralls, palaus i retaules en el bicentenari del rector Blasco* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2014, p. 51-108.
46. GARCÍA ENGUIX, Víctor; BARROS GARCÍA, José Manuel; Pérez Marín, Eva; Guerola Blay, Vicente, «La tabla de María Magdalena de Reixach de Xàtiva: incògnitas sobre la morfología de la obra», en VIVANCOS, María Victoria; DOMÉNECH, María Teresa; SÁNCHEZ PONS, Mercedes; OSCA PONS, Julia (editores), *Emerge 2014 Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio: Libro de Actas* [22-24 de septiembre 2014, Valencia], Valencia, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio Universitat Politècnica de Valencia, 2014, p. 191-198. Publicación en formato eBook [consulta: 2017-04-13], disponible en:

<<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/EMERGE/EMERGE2014/paper/viewFile/539/184>  
>

47. GARCIA GAINZA, María Concepción, «El retablo romanista», *Imafronte* [Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia], 1987-88-89, nº 3-4-5, p. 85-98. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-17], en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=234298>>
48. GENERALIDAD VALENCIANA (ed.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalidad Valenciana (ed.), 2003, 2. Vol.
49. GIL CABRERA, Josep (coor.), *Xàtiva, L'Església Parroquial de San Pere: conservació i restauració del patrimoni històric valencià* [Folleto de restauración], Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1995.
50. GÓMEZ FERRER, Mercedes, «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *LOCVS AMOENVS* [revista anual de investigación publicada por Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Servei de Publicacions], 2011-2012, nº 11, p. 79-96. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <<http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/265494/353079>>
51. GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, *Museos de Xàtiva: La Colegiata, San Félix y L'Almodí* [Col. Nuestros Museos, 19], Valencia, Vicent García Editores S. A, 1992.
52. GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 1: *Catàleg de l'exposició* [Catálogo de Exposición, Xàtiva, Museu de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995.
53. GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 2: *Fitxes* [Catálogo de Exposición, Xàtiva, Museu de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995.
54. GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *El hogar de los Borja* [Catalogo de Exposición, Xàtiva Museu de l'Almodí, antic Hospital Major, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001], Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.
55. GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); FERRERO MAROTO, Joaquin (aju.), *Marbre, Bronze i Or, altars de la Seu de Xàtiva* [Catalog de exposicio, (II centenari de la construcció de l'altar major) Museu de l'Almodí. Xàtiva, del 16 d'octubre de 2009 al 31 de gener de

- 2010], Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Museu Municipal de l'Almodí, Arxiu Municipal, 2009.
56. GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lucía (coor. general), *Restauració del Retaule Major de l'Esglesia de Sant Feliu de Xàtiva* [Col. Recuperem patrimoni, 8], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005.
57. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José (coor. de la publicación); DESCAMPS, Françoise (coor. de la publicación), *Taller sobre metodología para la conservación de retablos de madera policromada: El Documento de Retablos 2002* [Seminario Internacional Organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, del 12 al 16 de Mayo de 2002], Sevilla?, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura - The Getty Conservation Institute, 2004,[consulta: 2017-04-20]. Disponible en: <[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/espano\\_l\\_retablo.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/espano_l_retablo.pdf)>
58. GONZÁLEZ, Ricardo, «Los retablos barrocos y la retórica cristiana», en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Universidad Pablo de Olavide* [Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001], Sevilla, Universidad Pablo de Olavide (ed.), 2001, p. 570-587,: p. 575. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/45f.pdf>>
59. GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, 2 vol. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-30], en: <[http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_valencia.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_valencia.html)>
60. GUERRA-LIBRERO FERNÁNDEZ, Fernando, «Estructura de retablos», en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [Actas de congreso, del 16 al 19 de noviembre de 2004], Valencia, Grupo Español del I.I.C. [Grupo Español de Conservación, International Institute for Conservation of historic and artistic works], 2004, p. 1-12,: p. 1. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-20], en: <<http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/EstructurasFernandoGuerra.pdf>>
61. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «A propósito de las tablas Juanescas de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obras de Gaspar Requena, el Joven», *Archivo de arte valenciano* [revista anual de investigación científica publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia], 2009, nº 90, p. 55-62,: p. 58. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-11], en:

<<http://www.realacademiasancarlos.com/wp-content/uploads/2016/01/Archivo-de-Arte-Valenciano-XC-2009.pdf>>

62. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «El pintor Nicolás Falcó (1493-1530): Aproximación a su vida y filiación artística», *Archivo de arte valenciano* [revista anual de investigación científica publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia], 2011, nº 92, p. 35-52. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <<http://www.realacademiasancarlos.com/wp-content/uploads/2016/01/Archivo-de-Arte-Valenciano-XCII-2011.pdf>>
63. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; FERRER ORTS, Albert; LÓPEZ AZORÍN, María José; GÓMEZ LOZANO, Josep-Marí, *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515- después de 1585)* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2015.
64. HERMOSILLA PLA, Jorge (dir./coor.), *Historia de Xàtiva*, t.1, Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006.
65. HUESO SANDOVAL, María José, *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo de Xàtiva*, [Artículo sin publicar, permanece inédito, se conserva en el archivo de la Iglesia de San Pedro de Xàtiva], [a partir de 1995].
66. LLAMAS PACHECO, Rosario, *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 (Grado de Doctorado en Bellas Artes), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2001.
67. MARTIN GONZALEZ. J. J., «Avance de una tipología del retablo barroco», *Imafronte* [Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia], 1987-88-98, nº 3-4-5, p. 111-155,; p. 118-122. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/40651>>
68. MELERO MONEO, María Luisa, *La pintura sobre tabla del gótico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el Reino de Mallorca y los condados catalanes* [Col. Memoria artium, 3], Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions; Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona; Universitat de Girona, Servei de Publicacions; Edicions de la Universitat de Lleida; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005.

69. MICHALSKI, S., «19. Sharing Responsibility for Conservation Decisions», en KRUMBEIN, W. E.; BRIMBLECOMBE, P.; COSGROVE, D. E.; STANIFORTH, S., *Durability and Change: The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, Chichester, John Wiley & Sons, 1994, p. 241-258, : p. 248-250. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-17], en: <[https://www.academia.edu/856720/1994.\\_Sharing\\_responsibility\\_for\\_conservation\\_decisions](https://www.academia.edu/856720/1994._Sharing_responsibility_for_conservation_decisions)>
70. MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València (PUV), 2008.
71. MILICUA, José (dir.), *Historia Universal del Arte*, 14.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1999, 10 vol.
72. MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Teoría contemporánea de la restauración* [Col. Patrimonio cultural, 1], Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 2003.
73. NAVARRO SUÁREZ, Francisco José, «Manuel González Simancas, autor del Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia (1905-1907)», *Anales de Prehistoria y Arqueología* [AnMurcia, revista anual especializada en la investigación de Prehistoria y Arqueología, Ediciones de la Universidad de Murcia], 1994-1995/1995-1996, vol. 11-12, p. 295-302, : p. 295. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-30], en: <<http://revistas.um.es/apa/article/view/63841/61511>>
74. «Obras restauradas», en *Iglesia Colegial Basílica de Santa María*, Patrimonio Artístico, 2010-08-27 [consulta: 2017-04-25], Disponible en: <<http://seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/obrasrestauradas>>
75. PALOMERO PARAMO, Jesús M., «Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento», *Imafronte* [Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia], 1987-88-89, nº 3-4-5, p. 51-84, : p. 52-55. Texto disponible [en línea], [consulta 2016-04-12], en: <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/40571/39021>>
76. PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio, *Thesaurus Collegiatae: Historia y avatares del patrimonio artístico de la Seu de Xàtiva*, [Col. Dignitatem Collegiatae 7], Xàtiva, Ed. Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Aula de Cultura Beato Gonzalo Viñes, 2014.

77. PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2004.
78. POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, t. 6 [Parte I]: *The Valencia School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press [Kraus Reprint Co. New York 1970], 1935.
79. POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, t. 6 [Parte II]: *The Valencia School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press [Kraus Reprint Co. New York 1970], 1935.
80. RAMÍREZ ALEDÓN, Germán; BLESÀ DUET, Isaïes, *La destrucció de Xàtiva en 1707 i el govern de la ciutat en l'exili* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2007.
81. RAMÍREZ ALEDÓN, Germà; MARTÍNEZ SALAS, Isabel; GARRIDO RICO, Sebastià; CEBRIAN MOLINA, Josep-Lluís, *República i Guerra Civil a Xàtiva (1931-1939)* [Col. Gramalla] Alzira, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1991, 3 vol.
82. RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.2, vol.3]: *Iconografía de los santos, de la A a la F* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997.
83. RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.2, vol.4]: *Iconografía de los santos, de la G a la O* [Col. Cultura artística, 7], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1997.
84. RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.2, vol.5]: *Iconografía de los santos, de la P a la Z - Repertorios* [Col. Cultura artística, 8], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1998.
85. RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.2]: *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* [Col. Cultura artística, 5], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996.
86. RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.1, vol.1]: *Iconografía de la Biblia, Antiguo testamento* [Col. Cultura artística, 4], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1996.

87. *Retablo: Terminología Básica Ilustrada* [Recurso electrónico-CD-ROM], Los Ángeles; Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Getty Conservation Institute, 200-?. Disponible [en línea], [consulta 2017-03-15], en: <<http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/index2.php?id=1>>
88. ROSSELLÓ VERGER, Vicenç M. (dir.), *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde: 1563*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990.
89. RUIZ i QUESA, Francesc (dir.), *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època* [Catàleg de exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26 de febrer-11 de maig de 2003, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 de juny-31 d'agost de 2003], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (ed); Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao (ed.), 2003.
90. SAN ANDRÉS MOYA, Margarita; DE LA VIÑA FERRER, Sonsoles, *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración* [Col. Patrimonio cultural, 2], Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 2004.
91. SAN PETRILLO, Barón de, «[Filiación histórica de los primitivos valencianos por el Barón de San Petrillo] IV. El retablo de Guerau de Castellvert de Ripoll, Alias Sanz, señor de Genovés, *Archivo español de Arte y Arqueología*, Vol. XIII, nº 34. Madrid, 1936, p 87-107. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-04-05], en: <[http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/listar\\_numeros.cmd?busq\\_idPublicacion=1001582&busq\\_anyo=1936&submit=Buscar](http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/listar_numeros.cmd?busq_idPublicacion=1001582&busq_anyo=1936&submit=Buscar)>
92. SANCHIS GUARNER, Manuel; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María; SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *El siglo XV valenciano* [Catálogos de exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, /05/1973 - /06/1973], Valencia, Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, D. L., 1973.
93. SANCHIS GUARNER, Manuel; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María; SOLER D'HYVER, Carlos; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *El siglo XV valenciano*[Catálogos de exposición, Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, /10/1973 - /12/1973], Madrid, Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, D. L., 1973.
94. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Museo de Játiva (Entradas) ó aportaciones de fondos*, [Inventario manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1936-1937, p. [s. n.]. Conservado en el Archivo Municipal de Xàtiva.

95. SARTHOU CARRERES, Carlos; CHOCOMELI GALÁN, José, *Inventario del Museo de Játiva*, [Inventario manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1938, p. [s. n.]. Conservado en el Archivo Municipal de Xàtiva.
96. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Contra las Casas de Dios* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Xàtiva, Mateu, antigua Imprenta Bellver, 1939.
97. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939.
98. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Efemerides Jativenses* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Xàtiva, Mateu, antigua Imprenta Bellver, 1939.
99. SARTHOU CARRERES, Carlos, *El martirio del arte cristiano en 1936* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939.
100. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Salvemos el Arte* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos para la historia de Játiva], Xàtiva, Mateu, antigua Imprenta Bellver, 1939.
101. SARTHOU CARRERES, Carlos, *El Trienio Marxista en Játiva (aparte del Almanaque de Las Provincias en 1940)* [manuscrito sin publicar], 1940.
102. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Los tesoros artísticos de Játiva*, 2.<sup>a</sup> ed. [1.<sup>a</sup> ed. en 1922], Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1979.
103. SARTHOU CARRERES, Carlos, *San Félix, cuna de la religión cristiana en levante*, 2.<sup>a</sup> ed. Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1979.
104. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Las ermitas góticas de Játiva y bibliografía setabense*, 2.<sup>a</sup> ed. [1.<sup>a</sup> ed. Cartagena y Játiva en 1923, 1924], Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1980.
105. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Las piedras seculares de Játiva y heráldica Setabense* [1922]; *Los monumentos nacionales de Jativa* [1951], 2.<sup>a</sup> ed., Valencia, Lidia Sarthou Vila (ed.), 1981.



106. SARTHOU CARRERES, Carlos, *Játiva, guía oficial histórica ilustrada*, 2ª ed., Alboraya, [Patrocinada por la Excma. Diputación provincial de Valencia y el muy ilustre Ayuntamiento de Játiva], 1988.
107. SARTHOU CARRERES, Carlos, *El alcázar setabense (una guía del Castillo de Xàtiva)*, [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1 ed. en 1922], Xàtiva, Ulleye, 2009.
108. SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, SUBDIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES, INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN (ed.), *El marco en España: historia, conservación y restauración* [publicación online del curso celebrado en el I.P.C.E. los días 30 de noviembre, 1, 2, 3, y 4 de diciembre de 2009, con el título El marco en España: historia, conservación y restauración, organizado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España], [Madrid], Ministerio de Cultura [Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España], [2009-2010?]. Texto [en línea], [consulta: 2017-04-20]. Disponible en: <<http://es.calameo.com/books/00007533528de6be40bee>>
109. STANIFORTH, S (Rapporteur); BALLARD, M. W.; CANER-SALTIK, E. N.; DREWELLO, R.; ECKMAN, I.-L.; KRUMBEIN, W. E.; PADFIELD, T.; REDDY, M. M.; SCHULLER, M.; SIMON, S.; SLAVOSHEVSKAYA, L.; TENNENT, N. H.; WOLTERS, W. (Moderator), «Group Report: What are the appropriate strategies to evaluate change and to sustain cultural heritage?», en KRUMBEIN, W. E.; BRIMBLECOMBE, P.; COSGROVE, D. E.; STANIFORTH, S. [AA. VV.] (eds), *Durability and Change: The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, Chichester, John Wiley & Sons, 1994, p. 217-224.
110. TORMO ESTEVE, Santiago (coor.); BOIGUES GREGORI, Carles (coor.), *Campaña de restauración patrimonial La llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
111. TORMO MONZÓ, Elías, *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007.
112. TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39.
113. TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto), [Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni, Area de Museus] Proyecto-Memoria-Informe final; Colocación del retablo menor de Guerau de Castellvert en la Iglesia de Sant Pere, en Xàtiva, 2000.

114. VALGAÑÓN PÉREZ, Violeta, *Biología aplicada a la conservación y restauración* [Col. Patrimonio cultural, 9], Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 2008.
115. VENTURA CONEJERO, Agustí, *L'església de Sant Feliu de Xàtiva*, Sueca, Agustí Ventura Conejero(ed.), 1979.
116. VENTURA CONEJERO, Agustí, *La catedralitat de Xàtiva: l'església xativina dels segles XVI, XVII i XVIII*[Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2012.
117. «VÍDEO: Fondo para un caballero» [video documental en línea] (audiovisual realizado por mots tv, compartido en su canal vimeo), *Canal Patrimonio* (web), [consulta: 2017-04-17]. Disponible en: <<http://www.canalpatrimonio.com/video-fondo-para-caballero/>>
118. VILAPLANA, Susana (coor. de la edición), *Retaule de Guerau de Castellvert: Església Parroquial de Sant Pere de Xàtiva* [Col. *Recuperem Patrimoni*], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2000.
119. VIVANCOS RAMÓN, Victoria, *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla* [Col. Colección Ventana abierta], Madrid, Tecnos, 2007.
120. VIVANCOS RAMÓN, Victoria; CASTELL AGUSTÍ, María, *Problemas y tratamientos del soporte de pintura de caballete: apuntes de doctorado*, [Unidad docente de pintura de caballete y retablos, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia] Valencia, Editorial U.P.V., 2003.
121. VIVANCOS, María Victoria; DOMÉNECH, María Teresa; SÁNCHEZ PONS, Mercedes; OSCA PONS, Julia (editores), *Emerge 2014 Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio: Libro de Actas* [22-24 de septiembre 2014, Valencia], Valencia, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio Universitat Politècnica de Valencia, 2014. Publicación en formato eBook [consulta: 2017-04-13], disponible en: <<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/EMERGE/EMERGE2014/paper/viewFile/539/18>>
122. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, *Arquitectura gótica valenciana*, t. 1: [siglos XIII-XV], Valencia, Generalidad Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General de Promoció Cultura i Patrimoni Artístic, 2000.

# ANEXO



# ANEXO

## 1. RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

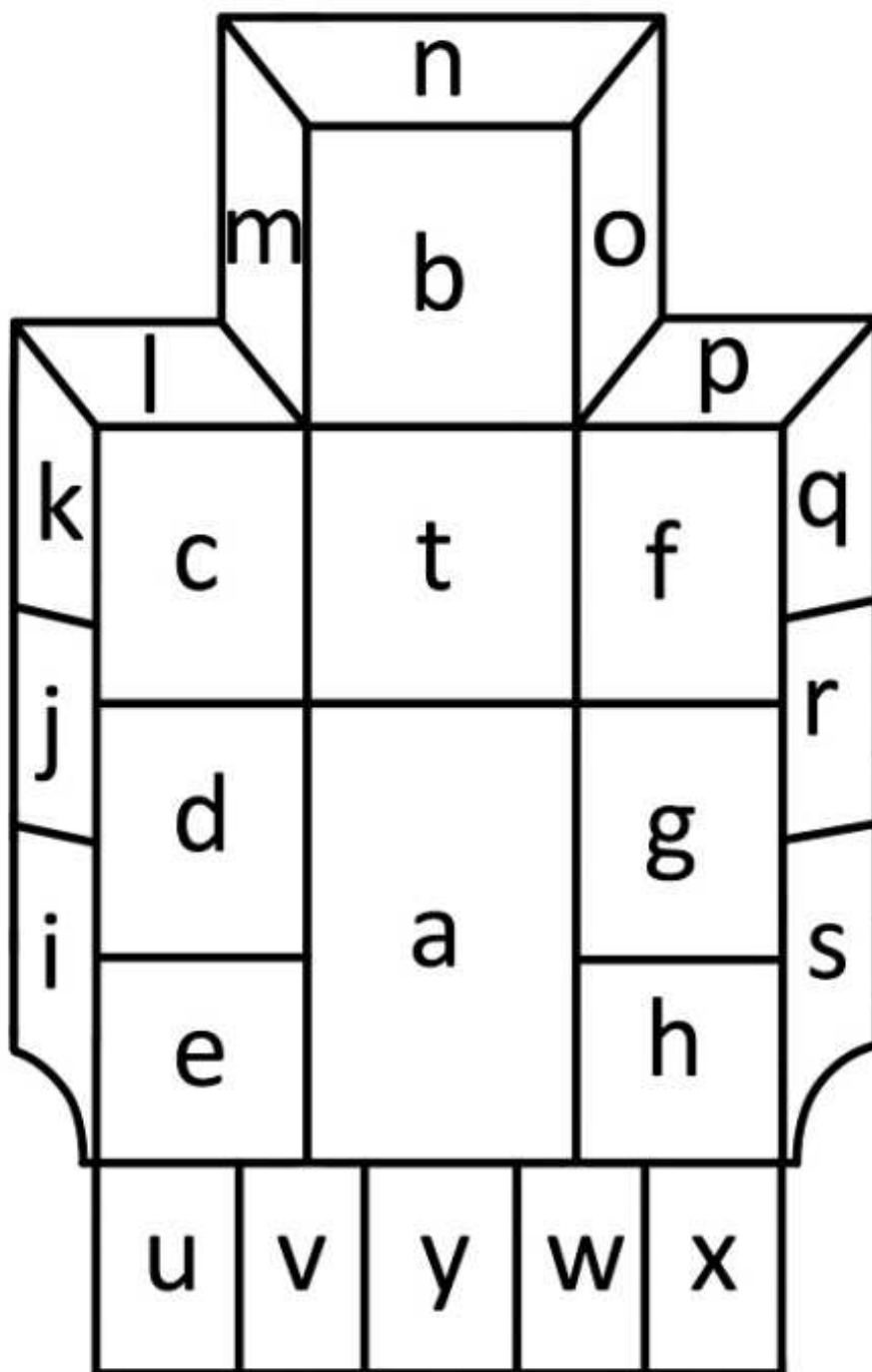


Fig.271. Organización iconográfica del Retablo Mayor del San Pedro y San Pablo.

Tabla 1.<sup>540</sup>

<p><b>FICHA TÉCNICA. INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO Y SAN PABLO.</b></p>
<p><b>Promotor:</b> Dirección General de Patrimonio Cultural de la Conselleria de Cultura. Educación y Ciencia (Servicio de Patrimonio Artístico Inmueble).</p> <p><b>Proyecto:</b> Vicente Torregrosa Soler y Ricardo Sicluna Lletget, arquitectos.</p> <p><b>Dirección de obra:</b> Vicente Torregrosa Soler, arquitecto. Neus Vera y J. Alfonso Fernández, aparejadores.</p> <p><b>Arqueólogo:</b> Manolo Cerdá.</p> <p><b>Constructor:</b> Vicente Minguet Folgado, (Valencia).</p> <p><b>Encargado General:</b> Tirso Ávila.</p> <p><b>Jefe de obra:</b> Vicente Martínez.</p> <p><b>Carpintería:</b> Coop. San Antonio, de Xàtiva Carpintería Ureña.</p> <p><b>Restauración pinturas, murales y artesanado:</b> CORESAL (Madrid).</p> <p><b>Restauración policromía y yesería:</b> C.B.C. Conservador de Béns Culturals.</p> <p><b>Restauración en escayola:</b> Josep Frances.</p> <p><b>Restauración retablos:</b> Vicente Ripolles, Amelia Gual y Javier Sambonet, (Estudi 2).</p> <p><b>Dirección técnica:</b> José Gil.</p> <p><b>Documentación fotográfica:</b> Vicente Torregrosa y Ricardo Sicluna.</p> <p><b>Cerrajería:</b> El Manyà La Fuente, S. L.</p> <p><b>Restauración de campanas:</b> Relojería electrónica. Vicente Tomás.</p> <p><b>Dirección técnica:</b> Francesc Llop.</p> <p><b>Electrificación e Iluminación:</b> INSPER. Instalaciones Eléctricas Perales. S.L. ERCO.</p> <p><b>Pintura:</b> Paco Alcocer Pérez.</p> <p><b>Delineación:</b> Enrique Guijarro Casellas y Vicente Torregrosa Soler.</p>
<p><b>ESTUDIOS PREVIOS Y COMPLEMENTARIOS</b></p> <p><b>Estudio previo:</b> Vicente Torregrosa Soler, arquitecto (1984).</p> <p><b>Informe policromías y artesanado:</b> CORESAL (1985) C.B.C. (1994)</p> <p><b>Investigación arqueológica:</b> Manolo Cerda, arqueólogo (1986-91).</p>

<sup>540</sup>Ficha técnica de la intervención publicada en: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39,:p. 39.

<p><b>DESARROLLO DE LAS OBRAS</b></p> <p>Obras de emergencia: 1985.  Proyecto de Restauración 1ªFase: 1986-87.  Obras de Restauración 1ªFase: 1988-92.  Proyecto de Restauración 2ªFase: 1993.  Obras de Restauración 2ªFase: 1993-95.</p>
<p><b>PRESUPUESTO</b></p> <p>1ªFase: 160.171.401.  2ªFase: 132.238.223.</p>
<p><b>POLICROMIA EN YESERIA DEL PRESBITERIO: 5.244.334.</b></p>
<p><b>RETABLO: 16.146.169.</b></p>

Tabla 2.

<p align="center"><b>FICHA TÉCNICA DEL RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO</b></p>
<p><b><u>Organización iconográfica y cronológica actual del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo</u></b></p> <p><b>Piezas del primer periodo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo [Periodo gótico]</b></p> <p><b>Autor:</b> Anónimo valenciano o catalán. [Dos talleres diferentes en la realización de las escenas (?)].</p> <p><b>Datación:</b> Finales del siglo XIV o principios del siglo XV. [Alrededor de 1400 (?)].</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple sobre tabla. Dorado: cincelado, estofado, gofrado; y Plateado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Primer altar Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva</p>

(lado este).

**Localización:** Actual altar Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva (lado oeste).

**Exposiciones:** *El Retaule Major de San Pere: Procés de conservació i restauració*, Xàtiva, Museo Municipal de l'Almodí, julio y septiembre de 1994, núm. 1.

*Xàtiva, Els Borja: una projecció europea, 4 de febrer- 30 d'abril, 1995, Xàtiva, Museo de l'Almodí*, núm. 1.

La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 90.

Escenas conservadas del Retablo Mayor inicial de San Pedro y San Pablo:

- i) **Tabla 1, escena 1:** San Pedro y San Pablo. (Cuerpo central, calle central, tabla titular).

**Medidas del fragmento conservado de la primitiva tabla:** 177 x 126 cm aprox.

**Inscripciones:** Nimbo de San Pedro, SANTUS PETRUS/ San Pedro.

- j) **Tabla 2, escena 2:** La Crucifixión de Cristo. (Cuerpo central, calle central, tabla del ático).

**Medidas de la tabla:** 169 x 124,5 cm aprox.

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz de Cristo, I.N.R.I (?).<sup>541</sup>

- k) **Tabla 3, escena 3:** La Institución del Pontificado de San Pedro.<sup>542</sup> (Cuerpo central, calle del Evangelio, tabla cimera).

**Medidas de la tabla:** 135,5 x 107 cm aprox.

- l) **Tabla 4, escena 4:** El Establecimiento de la Cátedra de Antioquía.<sup>543</sup> (Cuerpo central, calle del Evangelio, escena intermedia).

**Medidas de la escena:** 98,8 x 107 cm aprox.

**Pieza de la ampliación [Primer cuarto del siglo XVI (?)]:** 28 x 109 cm aprox.

- m) **Tabla 4, escena 5:** El Martirio de San Pedro.<sup>544</sup> (Cuerpo central, calle del Evangelio, escena inferior).

**Medidas de la escena:** 97,5 x 107,5 cm aprox.

**Pieza de la ampliación [Primer cuarto del siglo XVI (?)]:** 16,4 x 106 cm aprox.

- n) **Tabla 5, escena 6:** La Conversión de Saulo.<sup>545</sup> (Cuerpo central, calle de la Epístola, tabla cimera).

<sup>541</sup>La inscripción de la cartela que corona la cruz de Cristo se encuentra completamente perdida, que correspondería como suele ser común en este periodo a las siglas I.N.R.I, [IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM/ «Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos»].

<sup>542</sup>Titulada también como *La vocación de San Pedro* o *La entrega de las llaves a San Pedro*.

<sup>543</sup>Denominada también como *El establecimiento de la Cátedra de San Pedro*.

<sup>544</sup>Nombrada también como *La Crucifixión de San Pedro*.

<sup>545</sup>Esta escena es titulada asimismo como *La Conversión de San Pablo*. Sin embargo, resulta inexacto denominarlo San Pablo, puesto que su nombre era en realidad Saulo, cambiándolo por el de Pablo (*Paulus*) tiempo después de su conversión. Del mismo modo la escena se ha denominado como *La Visión de Saulo*, título que resulta inadecuado puesto que Saulo solo hoye la voz de Cristo. Finalmente la escena también es denominada como *La Vocación de Saulo*, cuyo título es una forma de relacionar al santo con los demás apóstoles.



**Medidas de la tabla:** 135 x 106,5 cm aprox.

- o) **Tabla 6, escena 7:** El apostolado de San Pablo en el Areópago.<sup>546</sup> (Cuerpo central, calle del Epístola, escena intermedia).

**Medidas de la escena:** 98,3 x 106,8 cm aprox.

**Pieza de la ampliación [Primer cuarto del siglo XVI (?)]:** 27,6 x 106 cm aprox.

**Inscripciones:** Inscripción hebrea en el libro de los judíos?

- p) **Tabla 6, escena 8:** El Martirio de San Pablo.<sup>547</sup> (Cuerpo central, calle de la Epístola, escena inferior).

**Medidas de la escena:** 95,5 x 107 cm aprox.

**Pieza de la ampliación [Primer cuarto del siglo XVI (?)]:** 16,5 x 107 cm aprox.

### **Piezas del segundo periodo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo [Periodo renacentista]**

**Autor:** Atribuidas al Maestro de Alzira.

**Datación:** Primer cuarto del siglo XVI, (c. 1518?).

**Técnica:** Pintura; oleo sobre tabla. Dorado; estofado.

**Técnica de las piezas complementarias en la ampliación de las antiguas escenas:** Pintura; temple de cola sobre tabla.

Escenas conservadas del segundo periodo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo: *el guardapolvo y la tabla de la coronación*

- z) **Tabla 1, escena 1:** La Epifanía o La Adoración de los Reyes.

- aa) **Tabla 1, escena 2:** La Adoración de los Pastores.

**Inscripciones:** Ribete del manto de María; SALVE/ REGINA/ MATER/ MISERICORDIAE/ VITA /DVLCEDO/ SPES/ NOSTRA/ SALVE...<sup>548</sup>

- bb) **Tabla 1, escena 3:** La Anunciación.

**Inscripciones:** AVE MARIA GRACIA PLE[NA], [Evangelio de San Lucas (1: 26:38)].

Inscripción en el libro que lee la Virgen.

- cc) **Tabla 2, escena 4:** El Profeta Isaías.

RÉAU, Louis, «Pablo de Tarso, 29 de junio (idem)» en RÉAU, Louis; ALCOBA, Daniel (tr.), *Iconografía del arte cristiano* [Parte de obra completa: T.2, vol.5]: *Iconografía de los santos, de la P a la Z* [Col. Cultura artística, 8], Barcelona, Ediciones del Serbal, S. A., 1998, p. 6-23, p. 13-15.

<sup>546</sup>La aparición conjunta de San Pedro y San Pablo en esta escena, hace que se planteen diversas dudas sobre la identificación del episodio que representa, pudiendo pertenecer a *La Predicación de San Pablo en el Areópago* o *La Predicación de San Pablo en Éfeso, El Concilio de Jerusalén, San Pablo y San Pedro en Antioquía* o *La discusión de San Pablo y San Pedro*. La identificación de la escena con el episodio de *San Pablo y San Pedro en Antioquía* o *La discusión de San Pablo y San Pedro*, es un sugerimiento a corte de hipótesis de José Manuel Cerda Pérez. Por consiguiente se ha considerado adecuado denominar la escena con un título más general, *El apostolado de San Pablo en el Areópago*.

<sup>547</sup>Titulada también como *La Decapitación de San Pablo* o *La Degollación de San Pablo*.

<sup>548</sup>CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules de xatines», en NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, (dir.), *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis* [Actes de les IV Jornades d'Art i Historia, Xàtiva, 2,3 i 4 d'Agost de 2012], Xàtiva, Ulleye, 2013, p. 117-160, p. 128.

**Inscripciones:** ESAIAS/RORATE/CEL[I]/DE/CVPER, [Isaías (45:8)].<sup>549</sup>

dd) **Tabla 3, escena 5:** San Gregorio el Gran Doctor de la Iglesia.

**Inscripciones:** Inscripción en el libro que muestra.

ee) **Tabla 4, escena 6:** Dios Padre y el Espíritu Santo.

**Inscripciones:** TV/EST FILIVS/ ME[V]S/DILECTVS IN/COM, [Evangelio de San Marco (1:11) o de San Lucas (3:22)].<sup>550</sup>

ff) **Tabla 5, escena 7:** San Jerónimo, Doctor de la Iglesia.

gg) **Tabla 6, escena 8:** El Profeta Oseas o Ausiás.

**Inscripciones:** OSEE/VIVIFICABIT/NOS/POST/DVOS/DIES/ET/DIES, [Oseas (6:3)].<sup>551</sup>

hh) **Tabla 7, escena 9:** La Resurrección.

ii) **Tabla 7, escena 10:** La Ascensión.

jj) **Tabla 7, escena 11:** Pentecostés.

kk) **Tabla 8, escena 12:** La Coronación de la Virgen. (Cuerpo del retablo, escena intermedia de la calle central).

Escenas conservadas de la segunda ampliación del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo: *el banco*

ll) **Tabla 1, escena 1:** La Oración en el huerto.

mm) **Tabla 2, escena 2:** La Flagelación.

nn) **Tabla 3, escena 3:** La Caída de Cristo camino del Calvario.

oo) **Tabla 4, escena 4:** La Lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto.

**Piezas del tercer periodo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (restauración)**

**Datación:** Siglo XX.

**Técnica:** Dorado sobre tabla, y policromado.

Piezas realizadas durante la restauración del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo: *el Sagrario*:

pp) **Elemento 1:** Sagrario. (Banco).

b) **Tabla 1, escena 1:** San Pedro y San Pablo. (Cuerpo central, calle central, tabla titular).

**Medidas del fragmento conservado de la primitiva tabla:** 177 x 126 cm aprox.

**Medidas de la tabla actual (después de la restauración):** 194 x 126 cm aprox.

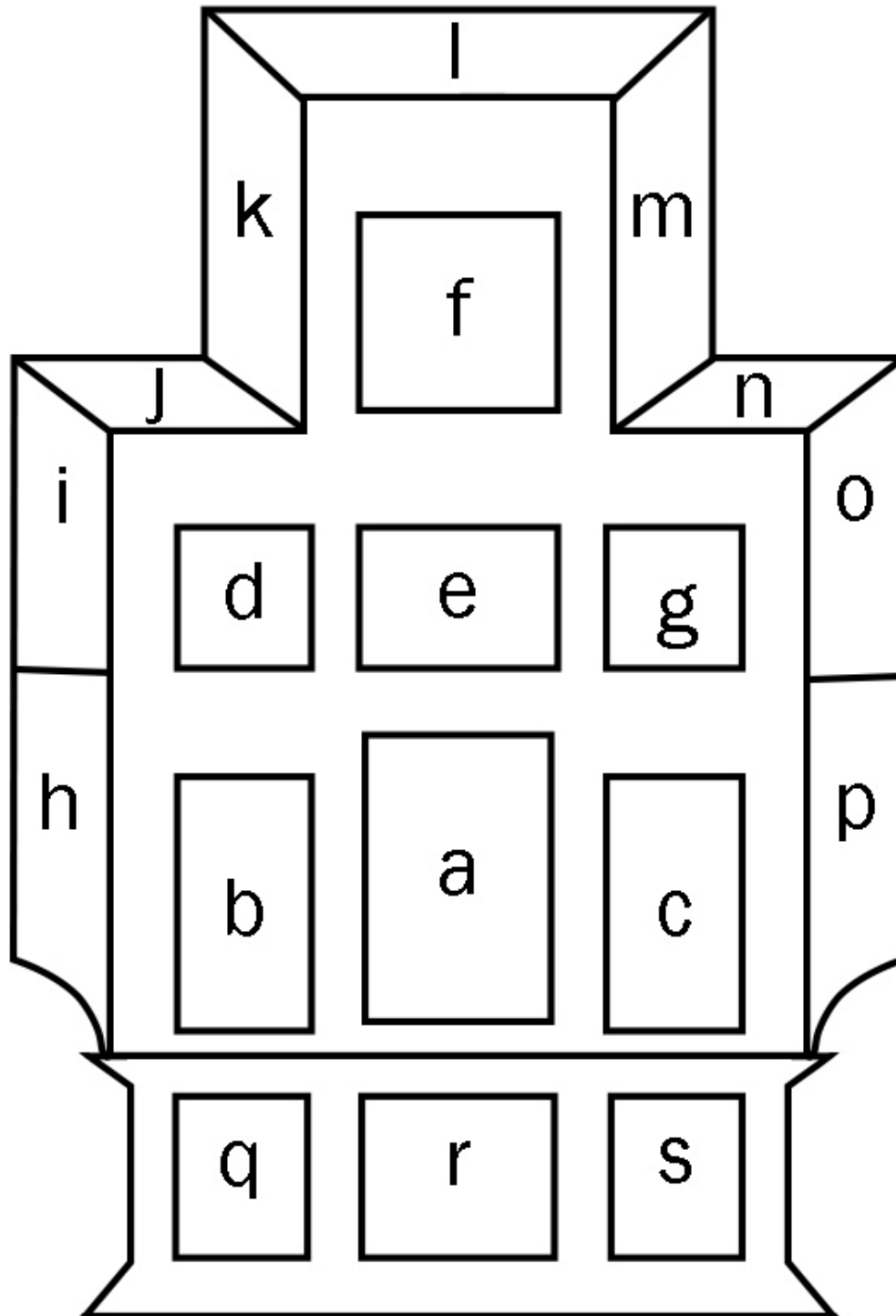
<sup>549</sup>*ibíd.*, p. 127.

<sup>550</sup>*ibíd.*, p. 126.

<sup>551</sup>*ibíd.*, p. 127.

**Medias de la pieza complementaria (añadida después de la restauración): 63 x  
126 cm aprox.**

## 2. RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN



**Fig.272.** Organización iconográfica del Retablo de los Dolores de la Virgen María, del Maestro de Borbotó.

Tabla 3.

<b>FICHA TÉCNICA DEL RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN</b>
<p><b><u>Organización iconográfica del Retablo de los Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó</u></b></p> <p><b>Autor:</b> Atribuido al Maestro de Borbotó (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?).</p> <p><b>Datación:</b> Siglo XVI, c. 1520.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple sobre tabla. Dorado: cincelado, estofado, gofrado. Y Aplicaciones de oro a pincel en las escenas pictóricas.</p> <p><b>Medidas generales del retablo:</b> 425 x 275 cm.</p> <p><b>Procedencia:</b> En el presente existen dudas sobre la procedencia de esta obra. Primera ubicación conocida, segundo capilla del lado del evangelio (desde los pies) de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva, desaparecida capilla del Sagrado Corazón de Jesús (principios del siglo XX, 1908).</p> <p><b>Localización:</b> Colocado en la pared de la segunda crujía del lado del evangelio de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.</p> <p><b>Exposiciones:</b> La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 114. (Iglesia Parroquial de San Pablo y San Pedro de Xàtiva, se expone <i>in situ</i>).</p> <p><u>Elementos del cuerpo central no pertenecientes al retablo</u></p> <p><b>b) Escultura 1:</b> Virgen de la Salud.<sup>552</sup></p> <p><b>Material:</b> Alabastro policromado y dorado.</p> <p><b>Medidas:</b> 80 cm de altura.</p> <p><b>Datación:</b> Mediados del siglo XVI.</p> <p><b>Autor:</b> Anónimo.</p> <p><b>Procedencia:</b> Ermita del Puig de Xàtiva.</p> <p><u>Escenas conservadas del Retablo de los Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó: cuerpo central</u></p>

<sup>552</sup>Para más información sobre la escultura de la *Virgen de la Salud*, véase: NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, «179: Mare de Déu de la Salud», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 588-589.

- t) **Tabla 1, escena 1:** La presentación de Jesús en el templo o La purificación de la Virgen, (Cuerpo central, calle del Evangelio, tabla inferior).  
**Medidas de la escena:** 92 X 63,5 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- u) **Tabla 2, escena 2:** La huida a Egipto, (Cuerpo central, calle de la Epístola, tabla inferior).  
**Medidas de la tabla:** 92 X 63,5 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- v) **Tabla 3, escena 3:** La disputa de Jesús niño con los Doctores del templo, (Cuerpo central, calle del Evangelio, tabla cimera).  
**Medidas de la tabla:** 54 X 63 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- w) **Tabla 4, escena 4:** Jesús camino al Calvario, Cristo con la cruz a cuestas o El desmayo de la Virgen, (Cuerpo central, calle central, escena intermedia).  
**Medidas de la escena:** 53 X 70 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- x) **Tabla 6, escena 6:** La lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto, (Cuerpo central, calle central, tabla del ático).  
**Medidas de la tabla:** 65 X 70 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- y) **Tabla 7, escena 7:** El santo entierro de Jesús, (Cuerpo central, calle de la Epístola, tabla cimera).  
**Medidas de la escena:** 53,7 X 49,5 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?

Escenas conservadas del *Retablo de los Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó*:  
guardapolvo

- z) **Tabla 8, escena 8:** Egidio Abad o San Gil Abad.  
**Medidas de la escena:** 242 X 34,5 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- aa) **Tabla 8, escena 9:** San Cosme.  
**Inscripciones:** ?
- bb) **Tabla 9, escena 10:** San Blas.  
**Medidas de la tabla:** 32,5 X 80 cm aprox.  
**Inscripciones:** ?
- cc) **Tabla 10, escena 11:**  
**Medidas de la escena:** San Martín de Tours partiendo su capa para dar la mitad a un mendigo.  
**Medidas de la tabla:** 136 X 33 cm aprox.

**Inscripciones: ?**

**dd) Tabla 11, escena 12:** El Padre eterno.

**Medidas de la escena:** 33,5 X 146 cm aprox.

**Inscripciones: ?**

**ee) Tabla 12, escena 13:** Santa Catalina de Alejandría.

**Medidas de la tabla:** 136 X 34 cm aprox.

**Inscripciones: ?**

**ff) Tabla 13, escena 14:** Santa Águeda de Catania.

**Medidas de la escena:** 32,5 X 80 cm aprox.

**Inscripciones: ?**

**gg) Tabla 14, escena 15:** San Damián.

**Medidas de la escena:** 244 X 34 cm aprox.

**Inscripciones: ?**

**hh) Tabla 14, escena 16:** Santa Tecla de Tarragona (Santa Blandina de Lyon ?).

**Inscripciones: ?**

Escenas conservadas del *Retablo de los Dolores de la Virgen del Maestro de Borbotó*: banco

**ii) Tabla 15, escena 17:** San Antón.

**Medidas de la escena:** 57,8 X 58,8 cm aprox.

**Inscripciones: ?**

**jj) Tabla 16, escena 18:** La aparición de Jesús resucitado a la Virgen María.

**Medidas de la escena:** 58 X 69 cm aprox.

**Inscripciones: ?**

**kk) Tabla 18, escena 19:** San Sebastián.

**Medidas de la escena:** 57, 8 X 58,8 cm aprox.

**Inscripciones: ?**

### 3. RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT

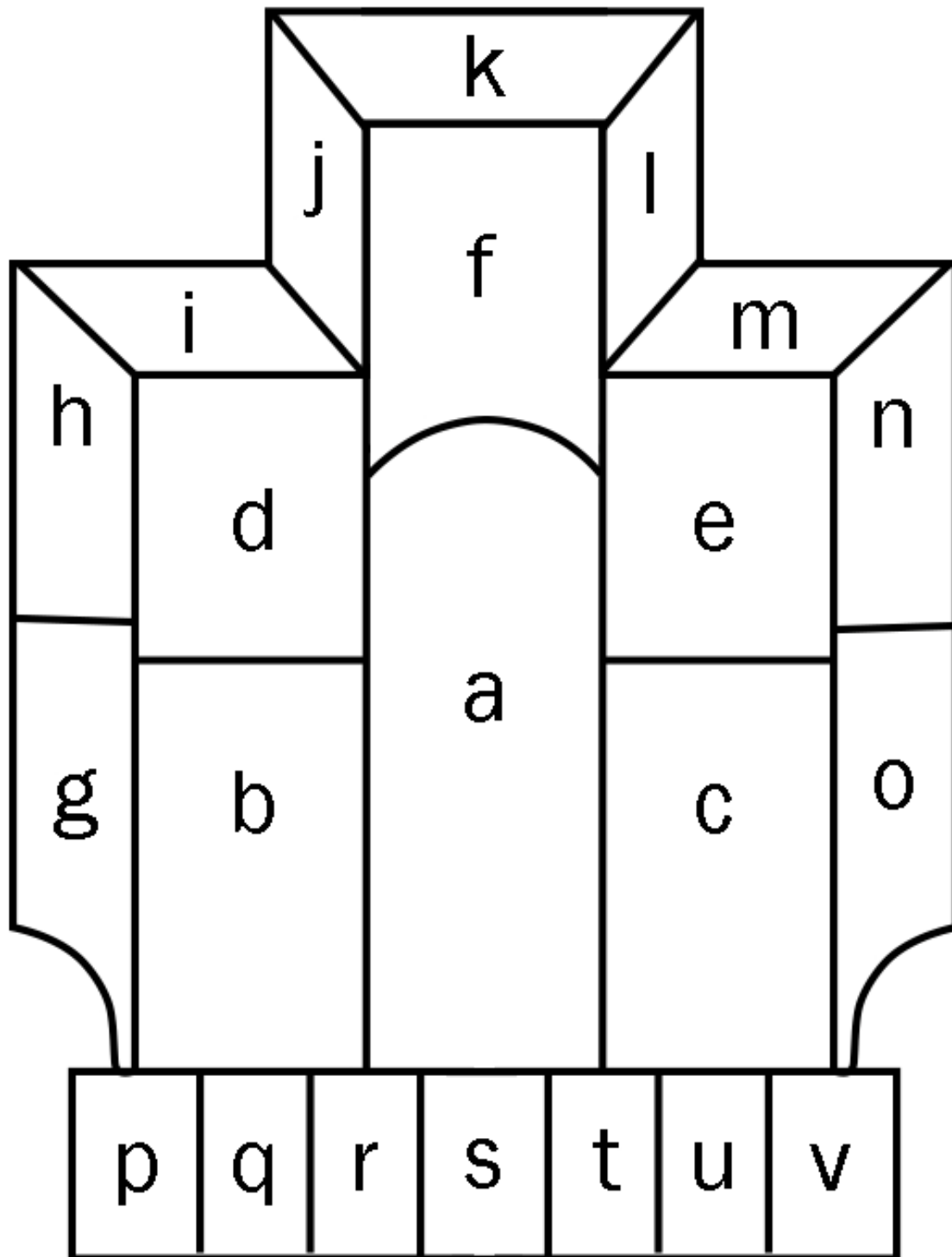


Fig.273. Organización iconográfica del Retablo de Guerau de Castellvert.



Tabla 4.

<b>FICHA TÉCNICA DEL RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT</b>
<p><b><u>Organización iconográfica del Retablo de Guerau de Castellvert</u></b></p> <p><b>Autor:</b> Atribuido al Maestro de Xàtiva y taller (Antoni Cabanes?).</p> <p><b>Datación:</b> finales del siglo XV, principios del XVI, c. 1490-1505.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple sobre tabla. Dorado: cincelado, estofado, gofrado.</p> <p><b>Medidas generales del retablo:</b> 385 x 282 cm.</p> <p><b>Procedencia:</b> En el presente se reflexiona sobre la procedencia de esta obra.</p> <p>Primera ubicación conocida, primera capilla del lado de la epístola (desde los pies) de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva, desaparecida capilla de San Vicente o capilla bautismal (principios del siglo XX).</p> <p>Ubicación de procedencia hipotética: desaparecida capilla de San Miguel, San Jorge y San Guerau o Capilla de Guerau Ripoll de Castellvert de la antigua Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva (<i>Seu Vella</i> de Xàtiva).</p> <p><b>Localización:</b> Única capilla del lado de la epístola de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.</p> <p><b>Exposiciones:</b> <i>Xàtiva, Els Borja: una projecció europea, 4 de febrer- 30 d'abril, 1995, Xàtiva, Museo de l'Almodí</i>, núm. 57. (solo escena de San Guerau o Gerardo el limosnero). <i>Recuperando nuestro patrimonio</i>. Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 12 de enero al 4 de abril de 1999, sin número de catalogo. <i>El hogar de los Borja, Xàtiva</i>, Museo de l'Almodí, Antiguo Hospital Mayor, del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, núm. 9. (solo la tabla de San Bernardo y San Jorge). <i>La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva</i>, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 111. (retablo completo, Iglesia Parroquial de San Pablo y San Pedro de Xàtiva, se expone <i>in situ</i>).</p> <p><b><u>Elementos del cuerpo central no pertenecientes al retablo</u></b></p> <p><b>b) Escultura 1:</b> <i>Virgen de la Seu de Xàtiva</i>.<sup>553</sup></p> <p><b>Material:</b> Madera, dorada y policromada.</p> <p><b>Medidas:</b></p>

<sup>553</sup>Reproducción de la imagen escultórica actual de la patrona de la ciudad, conocida popularmente como *Mare de Deu de la Seu*, imagen titular de la Iglesia Parroquial Mayor de Santa María de la ciudad de Xàtiva, actualmente Iglesia Colegial Basílica de Santa María.

**Datación:** s. XX.

**Autor:** Francisco Bolinches Mahiques (pintor y escultor, Xàtiva 1907- Valencia 1997)

**Procedencia:** Escultura de procesión para las fiestas de la Calle Segurana del Barrio de San Pedro d Xàtiva. Probablemente encargada por los residentes de esta calle, que con el declive de la celebración de la fiesta de la calle, se decidió donarla a la Iglesia Parroquia de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.

Escenas conservadas del *Retablo de Guerau de Castellvert*. cuerpo central

**w) Tabla 1, escena 1:** San Miguel arcángel venciendo al dragón, (Cuerpo central, calle del evangelio, escena inferior).

**Medidas de la tabla:** 202 x 67,4 cm aprox.

**Medidas de la escena:** 118 x 67,4 cm aprox.

**x) Tabla 2, escena 2:** San Jorge, megalomártir, defendiendo a la princesa del dragón, (Cuerpo central, calle de la Epístola, escena inferior).

**Medidas de la tabla:** 202 x 67,4 cm aprox.

**Medidas de la escena:** 118 x 67,4 cm aprox.

**y) Tabla 1, escena 3:** *SanGuerauo Gerardo (de Monza?), el limosnero, dando limosna a un pobre* (Cuerpo central, calle del evangelio, escena superior).

**Medidas de la escena:** 84,5 x 67,4 cm aprox.

**Inscripciones:** En el nimbo del santo se lee "SANT GERAV LALMOINER"

En el suelo de baldosas hay signos que parecen letras.<sup>554</sup>

**z) Tabla 2, escena 4:** Aparición de la Virgen con el niño dando su leche a San Bernardo, (Cuerpo central, calle de la Epístola, escena superior).

**Medidas de la escena:** 84,5 x 67,4 cm aprox.

**aa) Tabla 3, escena 5:** La transfiguración del Señor, (Cuerpo central, calle central, tabla del ático).

**Medidas de la tabla:** 91,5 x 66,3 cm aprox.

**Medidas de la escena:** 83,2 x 66,3 aprox.

Escenas conservadas del *Retablo de Guerau de Castellvert*. guardapolvo

**bb) Tabla 4, escena 6:** San Pablo de Tarso.

**Medidas de la tabla:** 198,5 x 41-47 cm aprox.

**cc) Tabla 4, escena 7:** San Felipe, apóstol.

**dd) Tabla 5, escena 8:** Santa Catalina de Siena.

<sup>554</sup>En el estudio de este retablo realizado por Manuel González Simancas 1909-1916, advierte que en las baldosas del suelo de esta escena parecen identificarse letras. Hasta el momento no se ha realizado un estudio en profundidad para disipar esta duda, por lo que se a decidió en este trabajo de investigación poner la referencia.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, «Iglesia de San Pedro», en *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, t. 2: *Tomo II* [Manuscrito sin publicar, permanece inédito], 1909-1916, p. 272-280.; p. 276. Texto disponible [en línea], [consulta 2017-03-30], en: <[http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010\\_CMTN/html/001359512\\_V02TF.html#page/286/mode/2up](http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359512_V02TF.html#page/286/mode/2up)>

**Medidas de la tabla:** 41-47x 67,4 cm aprox.

**ee) Tabla 6, escena 9:** Santa Ana con la Virgen y el Niño Jesús.

**Medidas de la tabla:** [...] x 41-47 cm aprox.

**ff) Tabla 7, escena 10:** El Padre eterno.

**Medidas de la tabla:** 41-47x [...] cm aprox.

**gg) Tabla 8, escena 11:** Santa Elena, emperatriz.

**Medidas de la tabla:** [...] x 41-47 cm aprox.

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz, I.N.R.I.

**hh) Tabla 9, escena 12:** La penitencia de Santa María Egipciaca en el desierto de Transjordania.

**Medidas de la tabla:** 41-47x 67,4 cm aprox.

**ii) Tabla 10, escena 13:** San Jerónimo, doctor de la Iglesia.

**Medidas de la tabla:** 198,5 x 42 cm aprox.

**jj) Tabla 10, escena 14:** San Onofre, anacoreta.

Escenas conservadas del *Retablo de Guerau de Castellvert*. banco

**Medidas generales del banco:** 52 x 227,5 x 8,5 cm aprox.

**kk) Escena 15:** La oración en el huerto.

**Medidas de la escena:** 33 x 27 cm aprox.

**ll) Escena 16:** El prendimiento de Jesús o El beso de Judas.

**mm) Escena 17:** Jesús ante Pilatos.

**nn) Escena 18:** Cristo barón de dolores.

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz de Cristo, I.N.R.I.

**oo) Escena 19:** La flagelación de Jesús.

**pp) Escena 20:** Jesús camino al Calvario, Cristo con la cruz auestas o El desmayo de la Virgen.

**qq) Escena 21:** La lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto.

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz de Cristo, I.N.R.I.

## 4. TABLA LAMENTACIÓN SOBRE EL CRISTO MUERTO

Tabla 5.

FICHA TÉCNICA DE LA TABLA LAMENTACIÓN SOBRE EL CRISTO MUERTO
<p><b>Autor:</b> Atribuida a Nicolás Falcó.</p> <p><b>Datación:</b> Siglo XV-XVI, c. 1490-1500.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; Temple y óleo sobre tabla. Dorado: cincelado, burilado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p>Primera ubicación conocida, primera capilla de los pies del lado del evangelio de la Ermita del Cristo del Calvario Alto de Xàtiva (principios del siglo XX, 1910).</p> <p><b>Localización:</b> Museo Catedralicio-Diocesano de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia.</p> <p><b>Exposiciones:</b> La Llum de les Imatges, Lux Mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 106.</p> <p><u>Tabla conservada de un primitivo retablo:</u></p> <p>b) <b>Tabla 1:</b> Lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto.</p> <p><b>Medidas de la tabla:</b> 75 x 75 cm aprox.<sup>555</sup></p>

Tabla 6.

FICHA TÉCNICA DEL RETABLO DE GASPAR REQUENA DEL CALVARIO ALTO DE XÀTIVA
<p><u>Organización iconográfica del Retablo de la Virgen María o de la Concepción o de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva</u></p>

<sup>555</sup> Hay que incidir que la obra se encuentra enmarcada, aprisionada en una caja sin poder ver los bordes actuales, por lo que no se ha podido medir propiamente. Variando sus medidas entre uno y tres cm por lado.

**Autor:** Obrador de la familia Requena, Atribuido a Gaspar Requena "el joven" (ca. 1530- ca. 1603?) y taller.

**Datación:** Siglo XVI.

**Técnica:** Pintura; óleo (?) sobre tabla. Dorado: cincelado, burilado.

**Procedencia:** Desconocida.

Primera ubicación conocida en la primera capilla de los pies del lado de la epístola de la Ermita del Calvario Alto de Xàtiva (principios del siglo XX, 1910).

**Localización:** En paradero desconocido, destruida durante la Guerra Civil, quemada.<sup>556</sup>

Escenas del *Retablo de la Concepción de la Virgen María?* o el *Retablo de Gaspar Requena de Xàtiva*: cuerpo central

q) **Tabla 1, escena 1:** Escena desconocida. (Cuerpo central, calle central, tabla titular).

**Medidas de la tabla:**

**Medidas de la escena:**

**Inscripciones:** ?

r) **Tabla 1, escena 2:** El calvario, (Cuerpo central, calle central, tabla del ático).

**Medidas de la escena:**

**Inscripciones:** Cartela que corona la cruz de Cristo, I.N.R.I.

s) **Tabla 1, escena 3:** San Joaquín, padre de la Virgen María, (Cuerpo central, calle del Evangelio).

**Medidas de la escena:** 113 cm x 41 cm aprox., altura de la figura de San Joaquín, sin contar el dorado superior de la escena.<sup>557</sup>

**Inscripciones:** ?

t) **Tabla 1, escena 4:** Santa Ana, madre de la Virgen María, (Cuerpo central, calle de la Epístola).

**Medidas de la escena:**

**Inscripciones:** ?

Escenas conservadas del *Retablo de la Concepción de la Virgen María?* o el *Retablo de Gaspar Requena de Xàtiva*: guardapolvo

u) **Tabla 4, escena 5:** San Cristóbal.

v) **Tabla 4, escena 6:** Santa Lucía.

w) **Tabla 5, escena 7:** San Francisco.

<sup>556</sup>SARTHOU CARRERES, Carlos, «Pintura: Las tablas góticas», en *Devociones heridas* [Biblioteca de Játiva Turística, Publicaciones de la Gestora Municipal, Datos Para la historia de Játiva], Valencia, Tipografía moderna, Primado Reig, 9 -Valencia, 1939, p. 18-24, : p. 18.

<sup>557</sup>Medida relativa de la escena que solo contempla la altura de la figura representada, según Elías Tormo Monzó, extraída de: TORMO MONZÓ, Elías, «Notas varias», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 165-176, : p. 175.

- x) **Tabla 6, escena 8:** Santo Obispo? (San Honorato de Arles o con mayor probabilidad San Humberto/San Huberto de Lieja).
- y) **Tabla 7, escena 9:** El Padre Eterno.
- z) **Tabla 8, escena 10:** San Juan Bautista.
- aa) **Tabla 9, escena 11:** Santa Clara.
- bb) **Tabla 10, escena 12:** San Onofre.
- cc) **Tabla 10, escena 13:** San Jerónimo.

Escenas conservadas del *Retablo de la Concepción de la Virgen María?* o el *Retablo de Gaspar Requena de Xàtiva: banco*

- dd) **Tabla/escena? 14:** San Cosme.
- ee) **Tabla/escena? 15:** Asunción, Inmaculada, Purísima?
- ff) **Tabla/escena? 16:** San Damián.

## 5. TABLA SANTA MARÍA MAGDALENA

Tabla 7.

FICHA TÉCNICA DELA TABLA SANTA MARÍA MAGDALENA
<p><b>Autor:</b> Atribuida a Joan Reixach (c. 1411-1486/1492).</p> <p><b>Datación:</b> Segunda mitad del siglo XV, posterior a 1468?</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple sobre tabla. Dorado bruñido y decorado con estofado, burilado y cincelado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida. Primera ubicación conocida, primera capilla lateral del lado de la Epístola, desde los pies, en la Ermita de San Félix de Xàtiva (principios del siglo XX, 1912).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, conocida popularmente como <i>La Seu</i>.</p> <p><b>Exposiciones:</b> El siglo XV Valenciano, Madrid, Palacio de exposiciones del Retiro, Octubre-Diciembre de 1973, núm. 46. El siglo XV Valenciano, Valencia, Museo de Bellas Artes, San Pio V, Mayo-Junio de 1973, núm. 51. La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 98.</p> <p><u>Tabla conservadas de un primitivo retablo:</u></p> <p>b) <b>Tabla 1:</b> <i>Santa María Magdalena</i>. <b>Medidas de la tabla:</b> 189,5 x 120 cm. aprox. <b>Inscripciones:</b> [Quae dum plorat et Mens] orat facto clamat qu[od] cor amat [ies]um [super omnia]. O maria magdalena audi vota laude plena ap[ud] chistum chorum istum clementer concilia]. [Hæc Ma]ria fuit illa qui/æ ungüe[nto] pretioso unxit pedes domini] A[...] Maria qu[a] piase badis lacrima[...] terram [...] marun[...]</p>

## 6. TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIÁN

Tabla 8.

FICHA TÉCNICA DE LAS TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIÁN
<p><b>Autor:</b> Atribuidas dependiendo del autor de referencia a Jaume Baço alias Jacomart y a Reixach.</p> <p><b>Datación:</b> Sobre la segunda mitad del siglo XV, (c.1450-1460).</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple y óleo sobre tabla. Dorado bruñido y decorado con estofado, burilado y cincelado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Existen dudas sobre la procedencia de estas obras. Primera ubicación conocida, capilla lateral del lado del Evangelio a los pies de la Iglesia del desaparecido Convento de San Francisco de Xàtiva (principios del siglo XX, 1912).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva (Seu Nova), <i>Capilla en honor del Papa Calixto III</i>, en el 550 aniversario de su muerte (1458-2008), ubicada en la girola del templo.</p> <p><b>Exposiciones:</b> Exposición Regional de Valencia, Valencia, 1909-1910, nº 225 y 228 El siglo XV Valenciano, Valencia, Museo de Bellas Artes, San Pio V, Mayo-Junio de 1973, núm. 44 y 45. El siglo XV Valenciano, Madrid, Palacio de exposiciones del Retiro, Octubre-Diciembre de 1973, núm. 42 y 42 bis. Imatge i Paraula als segles XIV-XV, Valencia, 1985. <i>750 Aniversari 1238-1988: exposició</i>, Valencia, 1988-1989. <i>Ausiàs March i el seu temps</i>, Valencia 1997, nº 44. Obras Maestras recuperadas, Madrid, 1998, nº 14 El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras ente Italia, Francia y España en el siglo XV, Madrid 2001, nº 49 El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras ente Italia, Francia y España en el siglo XV, Valencia 2001, nº 49 La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo, Iglesia de San Félix, 2007-2008, núm. 100.</p> <p><u>Escena conservadas de un primitivo retablo:</u></p>



c) **Tabla 1:** Santa Elena, emperatriz.

**Medidas totales de la tabla:**140 x 70,3 cm aprox.

**Inscripciones:** INRI. [IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM], «Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos».

**Otros elementos:** Marco realizado con lamina de plata con una corla de efecto dorado,<sup>558</sup> de estilo barroco-rococó, siglo XVIII.

d) **Tabla 2:** San Sebastián.

**Medidas totales de la tabla:**140 x 70,3 cm aprox.

**Otros elementos:** Marco realizado con lamina de plata con una corla de efecto dorado,<sup>559</sup> de estilo barroco-rococó, siglo XVIII.

---

<sup>558</sup>Información facilitada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.).

<sup>559</sup>*ibid.*

## 7. DOS FRAGMENTOS DE BANCO

Tabla 9.

FICHA TÉCNICA DE LOS DOS FRAGMENTOS DE BANCO DE UN RETABLO GÓTICO
<p><b>Autor:</b> Anónimo; Atribuido al Maestro de Xàtiva (Antoni Cabanes?) y taller.</p> <p><b>Datación:</b> Finales del siglo XV o principios del siglo XVI. c. 1490?</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple y óleo? sobre tabla. Dorado bruñido y decorado con burilado.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p>Primera ubicación conocida, capilla lateral del lado del Evangelio, más inmediato al presbiterio en la Ermita de San Félix de Xàtiva (principios del siglo XX, 1912).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, también conocida como <i>La Seu</i>. Sala correspondiente a la antigua sacristía del templo.</p> <p><b>Exposiciones:</b></p> <p><u>Piezas conservadas de un primitivo retablo gótico:</u></p> <p>c) <b>Fragmento 1:</b> San Bartolomé Apóstol y Santa Bárbara. <b>Medidas de la tabla:</b> 38,8 x 74 cm. aprox. <b>Inscripciones:</b> En el sócalo corrido del fondo de las dos escenas.</p> <p>d) <b>Fragmento 2:</b> Santa Catalina de Alejandría y San Antonio Abad. <b>Medidas de la tabla:</b> 38 x 74 cm. aprox. <b>Inscripciones:</b> En el sócalo corrido del fondo de las dos escenas.</p>

## 8. CARTELA PADRE ETERNO

Tabla 10.

FICHA TÉCNICA DE LA CARTELA PADRE ETERNO
<p><b>Autor:</b> Atribuida a Vicente Juan Masip, alias Juan de Juanes (Valencia?, h. 1510-Bocairente, Valencia, 1579); Escuela de Juan de Juanes.</p> <p><b>Datación:</b> Siglo XVI.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; óleo sobre tabla. Marco dorado al agua.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p>Primera ubicación conocida en la Ermita de San Félix de Xàtiva (principios del siglo XX).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, también conocida como <i>La Seu</i>. Sala correspondiente a la antigua sacristía del templo.</p> <p><b>Exposiciones:</b></p> <p><u>Escena conservadas de un primitivo retablo renacentista:</u></p> <p>b) <b>Tabla 1:</b> <i>El Padre eterno</i>.</p> <p><b>Medidas de la tabla:</b> 39,5 x 61 cm aprox.</p>

## 9. EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO

Tabla 11.

FICHA TÉCNICA DEL EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO
<p><b>Autor:</b> Anónimo.</p> <p><b>Datación:</b> Mediados del siglo XVII.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; temple y óleo? sobre tabla. Dorado y policromado en el interior.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p>Primera ubicación conocida, Ermita de San Félix de Xàtiva (principios del siglo XX).</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, también conocida como <i>La Seu</i>. Sala correspondiente a la antigua sacristía del templo.</p> <p><b>Exposiciones:</b></p> <p><u>Escena conservadas de un primitivo retablo:</u></p> <p>b) <b>Sagrario:</b> Sumos sacerdotes de la Antigua Ley <i>Melquisedec</i> y <i>Aarón</i>.</p> <p><b>Medidas de la obra:</b> 83 altura x 58,5 anchura x 46,5 profundidad cm. aprox.</p> <p><b>Inscripciones:</b> HOC E[F]T/ENIM CORPUS MEUM/ Este es mi cuerpo.</p>

## 10. DOS FRAGMENTOS DE UNA TABLA O RETABLO

Tabla 12.

FICHA TÉCNICA DE LOS DOS FRAGMENTOS DE LA TABLA O RETABLO
<p><b>Autor:</b> Anónimo.</p> <p><b>Datación:</b> Siglo XVII?.</p> <p><b>Técnica:</b> Pintura; óleo sobre tabla.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida.</p> <p><b>Localización:</b> Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, también conocida como <i>La Seu</i>. Sala correspondiente a la antigua sacristía del templo.</p> <p><b>Exposiciones:</b></p> <p><u>Dos fragmentos conservados de una tabla de devoción popular de San Andrés?</u></p> <p>c) <b>Fragmento 1 de tabla:</b> <i>San Andrés arrastrado por las calles de la ciudad de Etiopía?</i> <b>Medidas de la tabla:</b> 52,5 x 29,3 cm aprox.</p> <p>d) <b>Fragmento 2 de tabla:</b> <i>Crucifixión de San Andrés en la ciudad de Patras?</i> <b>Medidas de la tabla:</b> 45,5 x 29,5 cm aprox.</p>



# ÍNDICE DE IMÁGENES





# INDICE DE IMÁGENES

Las referencias de las Figuras están realizadas según parte del modelo de la ISO, del formato básico para mapas, modificado según los criterios de este estudio:

Modelo básico:

**Fig.0.** Creador/es, *Título de la figura* [tipo de figura (fotografía, fotomontaje, plano, croquis, esquema, pintura, escultura, arquitectura, etc.)], escala en caso de plano, [datación de la figura]. Expuesta en: ciudad (donde se encuentra lo representado en la figura), institución donde se encuentra la figura (templo religioso, museo, etc.). Fot. cedida/ extraída (lugar del que se ha obtenido la figura: referencia bibliográfica, sitio web, archivo, empresa, institución, etc.)/ o responsable de la realización de la figura (en caso de no haberse incluido al inicio de la referencia: fotógrafo, diseñador, etc.). Modificada para (si la figura ha sido modificada para su incorporación en la investigación).

## PARTE I: XÀTIVA Y SUS RETABLOS

### CAPÍTULO 1: XÀTIVA: CONTEXTO HISTÓRICO

**Fig.1.** *Delimitación del término histórico de Xàtiva y pueblos comprendidos dentro del mismo.* Fot. extraída de: PIQUERAS HABA, Juan (coor.); SANCHIS DEUSA, Carmen (coor.), «Geografía de Xàtiva y su región», en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir./coor.), *Historia de Xàtiva*, t.1, Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, p. 17-104, : p. 18.

### CAPÍTULO 2: EL RETABLO PICTÓRICO

**Fig.2.** Primer ejemplo de un retablo gótico. REIXACH, *Retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes* [pintura sobre tabla], [1468]. Expuesta en: Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, sala 28. Dimensiones: 373 cm x 286 cm aprox. Fot. cedida por el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

**Fig.3.** Segundo ejemplo de un retablo gótico. REIXACH, *Retablo de la Epifanía* [pintura sobre tabla], [1469]. Expuesta en: Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, sala 28.

Dimensiones: 419 cm x 309,5 cm aprox. Fot. cedida por el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

**Fig.4.** Primer ejemplo del reverso de un retablo gótico. REIXACH, *Reverso del Retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes* [pintura sobre tabla], [1468]. Expuesta en: Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, sala 28. Dimensiones: 373 cm x 286 cm aprox. Fot. cedida por el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

**Fig.5.** Segundo ejemplo del reverso de un retablo gótico. REIXACH, *Reverso del Retablo de la Epifanía* [pintura sobre tabla], [1469]. Expuesta en: Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, sala 28. Dimensiones: 419 cm x 309,5 cm aprox. Fot. cedida por el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

## PARTE II: CASOS DE ESTUDIO

### CAPÍTULO 3: CASOS DE ESTUDIO

#### 3.1. RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

**Fig.6.** AUTOR ANÓNIMO, *Iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo* [arquitectural del gótico de reconquista], [segundo tercio del s. XIV]. Ubicada en: Xàtiva. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.7.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto); GUIJARRO CASELLAS, Enrique (delineante), *Iglesia primitiva del siglo XIV de San Pedro y San Pablo. Planta* [plano], escala grafica. Plano extraído de: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39, [Fig.4:] p. 25.

**Fig.8.** AUTOR ANÓNIMO, *Cubierta mudéjar (primera y segunda crujía de los pies del templo)* [madera policromada], [segundo tercio del s. XIV]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.9.** AUTOR ANÓNIMO, *Ménsula del lado norte del primer arco de diafragma del lado esté (representa quizá a San Pedro)* [relieve escultórico], [segunda mitad del s. XIV]. Expuestas en:

Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.10.** AUTOR ANÓNIMO, *Ménsula del lado sur del primer arco de diafragma del lado esté, representa quizá a San Pablo*) [relieve escultórico], [segunda mitad del s. XIV]. Expuestas en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.11.** AUTOR ANÓNIMO, *Conjunto de pinturas góticas con cuatro viñetas con la Crucifixión, San Cristóbal y quizá la Virgen de la Leche* [pintura mural], [último tercio del siglo XIV]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo.

**Fig.12.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto); GUIJARRO CASELLAS, Enrique (delineante), *Iglesia primitiva del siglo XIV de San Pedro y San Pablo. Sección transversal* [plano], escala grafica. Plano extraído de: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39, [Fig.5:] p. 25. Modificado con la incorporación de la estructura del primitivo retablo mayor según las conclusiones de este estudio.

**Fig.13.** AUTOR [...], *Nave del templo de San Pedro y San Pablo, con el revestimiento barroco* [fotografía, b. y n.], [sobre 1966]. Xàtiva: Iglesia de San Pedro y San Pablo. Fot. extraída de: ZARAGOZA CATALAN, A. *Ficha del catalogo del patrimonio arquitectónico del término municipal Excmo. Ayuntamiento de Xàtiva*. Parroquia de San Pedro, Plaza de San Pedro, s. XIII-XIV y s. XVIII. Archivo Municipal de Xàtiva. Referencia X-203/1.

**Fig.14.** AUTOR [...], *Capillas laterales barrocas del lado de la epístola del templo de San Pedro y San Pablo* [fotografía, b. y n.], [sobre 1966]. Xàtiva: Iglesia de San Pedro y San Pablo. Fot. extraída de: ZARAGOZA CATALAN, A. *Ficha del catalogo del patrimonio arquitectónico del término municipal Excmo. Ayuntamiento de Xàtiva*. Parroquia de San Pedro, Plaza de San Pedro, s. XIII-XIV y s. XVIII. Archivo Municipal de Xàtiva. Referencia X-203/3.

**Fig.15.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto); GUIJARRO CASELLAS, Enrique (delineante), *La Iglesia del siglo XVII al siglo XX de San Pedro y San Pablo. Planta. Estado antes de la intervención* [plano], escala grafica. Plano extraído de: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39, [Fig.6:] p. 26.

**Fig.16.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto); GUIJARRO CASELLAS, Enrique (delineante), *El proyecto de intervención de la Iglesia de San Pedro y San Pablo. Planta general* [plano], escala grafica. Plano extraído de: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39,: [Fig.17:] p. 30.

**Fig.17.** GARCÍA ROSELL, Juan (fotógrafo), *Estado actual de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva* [fotografía], [sobre 1995]. Xàtiva: Iglesia de San Pedro y San Pablo. Fot. extraída de: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39,: [Fig.34:] p. 35.

**Fig.18.**AUTOR ANÓNIMO [escenas góticas]; ATRIBUIDO AL: MAESTRO DE ALZIRA [escenas renacentistas], *Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* [pintura sobre tabla], [1400, siglo XVI]. Expuesto en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones 600 cm x 475 cm aprox. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.19.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Cronológico de las piezas que forman el Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* [Esquema]. Fot. extraída de: FERRER PUERTO, Josep Antoni, «90. Retaule major de Sant Pere i Sant Pau», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[Catálogo de Exposición, Xàtiva de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 298-301,: p. 299. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.20.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Organización iconográfica del Retablo Mayor del San Pedro y San Pablo* [Esquema].

**Fig.21.** AUTOR ANÓNIMO, *Tabla Crucifixión de Cristo del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* [pintura sobre tabla], [alrededor de 1400]. Expuesto en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro. Fot. cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva.

**Fig.22.** ATRIBUIDO A: SERRA, Jaume, *Tabla Crucifixión de Cristo del Retablo de la Virgen* [pintura sobre tabla], [hacia 1367-1381]. Expuesto en: Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, El MNAC. Fot. [detalle de fotografía] extraída de: «Retablo de la Virgen (Sigena)», *Wikipedia, la enciclopedia libre* [en línea], [actualizado: 2013-12-1, consulta: 2014-01-20]. Disponible en: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Retablo\\_de\\_la\\_Virgen\\_\(Sigena\)>](http://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_la_Virgen_(Sigena)>)

**Fig.23.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Dimensiones de los paños que forman la Tabla San Pedro y San Pablo* [croquis]. Fot. [detalle de fotografías] cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del croquis.

**Fig.24.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Sistema de refuerzo primitivo que forma la Tabla San Pedro y San Pablo* [esquema]. Fot. [detalle de fotografías] cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.25.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Dimensiones de los paños que forman la tabla con las escenas: Establecimiento de la Cátedra de Antioquía y Martirio de San Pedro* [croquis]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del croquis.

**Fig.26.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Sistema de refuerzo primitivo que forman la tabla con las escenas: Establecimiento de la Cátedra de Antioquía y Martirio de San Pedro* [esquema]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.27.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Detalle de la zona de encima de la chambrana de la Tabla Institución del pontificado de San Pedro* (se destaca con: líneas rojas el modulo de estrellas pequeñas, y con líneas blancas el modulo de estrellas grandes) [esquemas]. Fot. [detalle de fotografías] cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.28.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Detalle de la zona de encima de la chambrana de la Tabla Conversión de Saulo* (se destaca con: líneas rojas el modulo de estrellas pequeñas, y con líneas blancas el modulo de estrellas grandes) [esquemas]. Fot. [detalle de fotografías] cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.29.** *Desglose de las tablas que formaban el cuerpo central del primitivo Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* (se resalta en rojo las zonas donde estaría adherida la mazonería pérdida), [esquema]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificadas para la realización del esquema.

**Fig.30.** *Detalle del florón de la Tabla Institución del pontificado de San Pedro* (se destacan con líneas rojas las huellas de la posición inicial del florón) [esquema]. Fot. [detalle de fotografía] cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.31.** AUTOR [...], *Detalle del inicio de la mazonería del arco de la Tabla Crucifixión de Cristo* (se observa la huella de una pequeña hoja de talla perdida) [detalle de fotografía], [sobre 1994]. Fot. cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva.

**Fig.32.** Autor [...], *Detalle del margen izquierdo de la Tabla Institución del pontificado de San Pedro* (se observan las marcas de la terminación y decoración de remate de la mazonería, quizá a un pináculo o espiga) [detalle de fotografía], [sobre 1994]. Fot. cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva.

**Fig.33.** Autor [...], *Detalle del margen derecho de la Tabla Conversión de Saulo* (se observan las marcas de la terminación y decoración de remate de la mazonería, quizá a un pináculo o espiga) [detalle de fotografía], [sobre 1994]. Fot. cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva.

**Fig.34.** *Detalle de la mazonería gótica conservada que delimitaba la zona inferior de la escena del Martirio de San Pablo* (sobresale parte del manto de San Pablo) [esquema]. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.35.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Mazonería gótica conservada de la zona inferior de la escena del Martirio de San Pablo* (sobresale parte del manto de San Pablo) [fotografía].

**Fig.36.** ATRIBUIDO A: PERIS SARRIÀ, Gonçal, *Retablo de Santa Bárbara* [pintura sobre tabla], [hacia 1410-1425]. Expuesto en: Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, El MNAC. Fot. Extraída de: «Retablo de Santa Bárbara», *Wikipedia, la enciclopedia libre* [en línea], [actualizado: 2013-7-29, consulta: 2014-01-21]. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Retablo\\_de\\_Santa\\_B%C3%A1rbara](http://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_Santa_B%C3%A1rbara)

**Fig.37.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Representación hipotética de la estructura base del primitivo Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* (finales del siglo XIV o principios del siglo XV, dando como resultado unas dimensiones 484,5 x 406 cm aprox.), [esquema]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificadas para la realización del esquema.

**Fig.38.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Reconstrucción hipotética del primitivo Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* (finales del siglo XIV o principios del siglo XV) [fotomontaje]. Fotos de las escenas cedidas por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del fotomontaje.

**Fig.39.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Reconstrucción del primer modulo de estrellas doradas de reducido tamaño de 1400, de la Tabla Crucifixión de Cristo* [fotomontajes]. Fot.

[detalle de fotografías] cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del fotomontaje.

**Fig.40.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Reconstrucción del segundo modulo de estrellas doradas de gran tamaño realizadas durante los siglos XV-XVI, de la Tabla Crucifixión de Cristo* [fotomontajes]. Fot. [detalle de fotografías] cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del fotomontaje.

**Fig.41.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Vista general de las antiguas tablas góticas con la ampliación del siglo XVI en la zona inferior* [fotografía].

**Fig.42.** Autor [...], *Ampliación del siglo XVI de la escena Establecimiento de la Cátedra de Antioquía (se destaca con una línea discontinua roja el dibujo subyacente)* [detalle de fotografía], [sobre 1994]. Fot. cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.43.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Visión actual de la Tabla Crucifixión de Cristo* [fotografía].

**Fig.44.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Zonas ocultas por la nueva mazonería renacentista en la escena de la Tabla Crucifixión de Cristo (destacadas con una línea roja)* [esquema]. Fot. cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.45.** ATRIBUIDO AL MAESTRO DE ALZIRA, *Tabla de la Coronación de la Virgen del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* [pintura sobre tabla], [primer cuarto del siglo XVI]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Fot. cedida por el Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva.

**Fig.46.** ATRIBUIDO AL: MAESTRO DE ALZIRA, *Tabla del guardapolvo del Profeta Oseas o Ausià del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo* [pintura sobre tabla], [primer cuarto del siglo XVI]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro. Fot. realizada por el Fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.47.** AUTOR [...], *Detalle del paisaje del fondo de la escena del Profeta Oseas o Ausià (con lo que podría corresponder una representación del Castillo Mayor)* [fotografía], [sobre 1994]. Fot. extraída de: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Xàtiva en els segles XIV i XV: La transformació d'una ciutat», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); PONS ALÒS, Vicente (coor.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 1: *Presentació i estudis* [Catálogo de Exposición, Xàtiva.

Museu de L'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 149-158,: p. 155.

**Fig.48.** AUTOR [...], *Detalle del paisaje del fondo de la escena del Profeta Oseas o Ausià (con lo que podría corresponder una representación del Castillo Menor de Xàtiva)* [fotografia], [sobre 1994]. Fot. extraída de: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Xàtiva en els segles XIV i XV: La transformació d'una ciutat», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coord.); PONS ALÒS, Vicente (coord.), *Xàtiva, Els Borja: una projecció europea*, t. 1: *Presentació i estudis* [Catálogo de Exposición, Xàtiva. Museu de L'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril: 1995], Xàtiva, Excm. Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 149-158,: p. 155.

**Fig.49.** Autor [...], *Detalle del fondo de la escena Martirio de San Pedro (después de la restauración de entre 1986-1995)* [detalle de fotografías], [sobre 1994, y sobre 1986?]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

**Fig.50.** Autor [...], *Detalle del fondo de la escena Martirio de San Pedro (antes de la restauración de entre 1986-1995)* [detalle de fotografías], [sobre 1994, y sobre 1986?]. Donde se observa el repinte del siglo XVI-XVII que oculta a los espectadores del fondo del martirio. Fot. cedidas por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

**Fig.51.** Autor [...], *Detalle de los cascabeles del bufón de la escena Martirio de San Pablo (antes de la restauración de entre 1986-1995)*[detalle de fotografías], [sobre 1994, y sobre 1986?]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

**Fig.52.** Autor [...], *Detalle del bufón de la escena Martirio de San Pablo (antes de la restauración de entre 1986-1995, donde se aprecian el repinte del siglo XVI-XVII que oculta los cascabeles del traje)* [detalle de fotografías], [sobre 1994, y sobre 1986?]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

**Fig.53.** Autor [...], *Detalle del caballo con los arneses góticos de la Tabla Crucifixión de Cristo (después de la restauración de entre 1986-1995)*[detalle de fotografías], [sobre 1994, y sobre 1986?]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

**Fig.54.** Autor [...], *Detalle del caballo con los arneses góticos de la tabla de La Crucifixión de Cristo (antes de la restauración de entre 1986-1995, donde se aprecian bajo el repinte del siglo XVI-XVII, los arneses góticos de la montura)*[detalle de fotografías], [sobre 1994, y sobre 1986?]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

**Fig.55.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Repintes realizados en los periodos de los siglos XVI-XVII y XIX-XX, en la escena Institución del Pontificado de San Pedro* [esquema]. Fot.



cedidas por el Museo Municipal de *L'Almodí* de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.56.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Repintes realizados en los periodos de los siglos XVI-XVII y XIX-XX, en la escena Martirio de San Pedro*, [esquema]. Fot. cedidas por el Museo Municipal de *L'Almodí* de Xàtiva. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.57.** AUTOR [...], *Estado del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo en la segunda mitad del siglo XX* [fotografía, b. y n.], [sobre 1932]. Fot. cedida por el *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S.

**Fig.58.** Detalle de la **Fig.57.** AUTOR [...], *Hornacina con las imágenes en escultura de San Pedro y San Pablo, y los candelabros a ambos lados* [detalle de fotografía, b. y n.], [sobre 1932]. Fot. cedida por el *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S.

**Fig.59.** AUTOR [...], "*Negatiu de la predel·la. Fragmentació produïda en 1936*" [cliché fotográfico], [...]. Fot. extraída de: CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules de xativines», NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu (dir.), *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis* [Actes de les IV Jornades d'Art i Historia, Xàtiva, 2,3 i 4 d'Agost de 2012], Xàtiva, Ulleye, 2013, p. 117-160,,: p. 160.

**Fig.60.** AUTOR [...], *Estado de la Tabla Flagelación del banco del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (anterior a la intervención de restauración de 1986-1995)* [fotografías], [sobre 1986?]. Fot. cedidas por la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.

**Fig.61.** AUTOR [...], *Estado de la Tabla Lamentación o Lloro sobre el Cristo Muerto del banco del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo (anterior a la intervención de restauración de 1986-1995)* [fotografías], [sobre 1986?]. Fot. cedidas por la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.

**Fig.62.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Vista interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva, convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil (en la pared de los pies el Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo, con la restitución de la primitiva tabla de los titulares)* [fotografía, b. y n.], [entre 1936-1938]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Museo Municipal de *L'Almodí* de Xàtiva.

**Fig.63.** AUTOR [...], *Detalle del nuevo expositor y sagrario combinado de estilo neo-renacentista del Retablo mayor de San Pedro (estado previo al desmontaje del retablo para su restauración entre 1986-1995)* [detalle de fotografía], [sobre 1986]. Fot. cedida por el restaurador Vicente Ripollés Lengua.

**Fig.64.** AUTOR [...], *Vista general del Retablo mayor de San Pedro* [fotografía], [segunda mitad el siglo XX]. Fot. cedida por la Iglesia Parroquial de San Pedro de Xàtiva.

### **3.2. RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN**

**Fig.65.** ATRIBUIDO AL: MAESTRO DE BORBOTÓ (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?), *Retablo de los Dolores de la Virgen María después de la intervención de restauración* [pintura sobre tabla], [c. 1520]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones 425 cm x 275 cm aprox. Fot. extraída de FERRER PUERTO, Josep Antoni, «114: Retaule del Goigs i Dolors de la Mare de Déu», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catalogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 390-393,: p. 391.

**Fig.66.** *Organización iconográfica del Retablo de los Dolores de la Virgen María, del Maestro de Borbotó* [Esquema].

**Fig.67.** Autor [...], *Tabla San Antonio Abad, o de Viena, después de la intervención de restauración del retablo entre 2006-07* [fotografía], [sobre 2006-07]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.68.** *Detalle del escudo heráldico del guardapolvo del Retablo de los Dolores de la Virgen María* [fotografía].

**Fig.69.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto); GUIJARRO CASELLAS, Enrique (delineante), *Iglesia original del siglo XIV. Planta* [plano], escala grafica. Plano extraído de: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39, [Fig.4:] p. 25.Modificado con la incorporación de la capilla del lado sur, y destacado en rojo la posición que pudo ocupar el retablo.

**Fig.70.** ATRIBUIDO AL: MAESTRO DE BORBOTÓ (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?), *Reverso de la Tabla de San Antón del banco del Retablo de los Dolores de la Virgen María* [pintura sobre tabla], [c. 1520]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones 57,8 X 58,8 cm aprox. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.71.** ATRIBUIDO AL: MAESTRO DE BORBOTÓ (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?), *Reverso de la tabla de la Huida a Egipto del cuerpo del Retablo de los Dolores de la Virgen María* [pintura sobre tabla], [c. 1520]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones 92 X 63,5 cm aprox. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.72.** ATRIBUIDO AL: MAESTRO DE BORBOTÓ (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?), *Detalle de la agresión devocional en la figura de los demonios de la escena San Antón* [pintura sobre tabla], [c. 1520]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones 57,8 X 58,8 cm aprox.

**Fig.73.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto); GUIJARRO CASELLAS, Enrique (delineante), *La Iglesia de San Pedro, siglo XVII al siglo XX. Planta. Estado antes de la intervención de restauración, donde se marca en rojo la ubicación del retablo* [plano], escala grafica. Plano extraído de: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración*[revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1, p. 24-39, [Fig.6:] p. 26. Modificado con la incorporación de la situación del retablo.

**Fig.74.** AUTOR [...], *Detalle de la mazonería del lado derecho de la escena de Santo Obispo (San Blas o San Eloy?), en el estado previo a la restauración de 2006-2007* [detalle de fotografías], [sobre 2006]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.75.** AUTOR [...], *Detalle de la mazonería del lado derecho de la escena de Santo Obispo (San Blas o San Eloy?), en el estado final después de la restauración de 2006-2007* [detalle de fotografías], [sobre 2006]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.76.** AUTOR [...], *Detalle del proceso de limpieza del dorado e eliminación de la nueva policromía azul en las escenas de San Cosme y San Gil del guardapolvo* (se apreciar el estado del oro debajo de la nueva policromía) [fotografía], [sobre 2006]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.77.** AUTOR [...], *Estado del Retablo de los Dolores de la Virgen María del Maestro de Borbotó en la segunda mitad del siglo XX* (con la incorporación del nuevo lienzo del Corazón de Jesús de Joaquín Tudela Perales) [fotografía, b. y n.], [anterior a 1978]. Fot. extraída de: ALVENTOSA GARCÍA, Rafael, «El distrito del Mercado», en ALVENTOSA GARCÍA, Rafael, *Játiva en tus manos*, Xàtiva, Imprenta Marbau (ed), 1978, p. 50-56.; p. [s. n.].

**Fig.78.** CARDONA, Enrique (fotógrafo), *Estado de conservación de la Tabla La aparición de Jesús resucitado a la Virgen María del Retablo de los Dolores de la Virgen María, sobre 1912* [fotografía, b. y n.], [sobre 1912]. Fot. extraída de: TORMO MONZÓ, Elías, «San Pedro», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 33-50,; p. sin numerar LÁM. VIII.

**Fig.79.** TUDELA PERALES, Joaquín, *El Corazón de Jesús* [pintura sobre lienzo], [principios del s. XX]. Expuesta en: Xàtiva, Casa Abadía de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones 104,4 cm x 67,2 cm aproximadamente.

**Fig.80.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Vista interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil* (se observa en la cuarta capilla lateral del lado de la epístola el *Retablo de los Dolores de la Virgen María del Maestro de Borbotó*) [fotografía, b. y n.], [entre 1936-1938]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

### **3.3. RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT**

**Fig.81.** ATRIBUIDO AL MAESTRO DE XÀTIVA (Antoni Cabanes?), *Retablo de Guerau de Castellvert* [pintura sobre tabla], [c. 1490-1505]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones 385 x 282 cm aprox.

**Fig.82.** *Organización iconográfica del Retablo de Guerau de Castellvert* [Esquema].

**Fig.83.** *Detalle del rostro de San Guerau o Gerardo (de Monza?), el limosnero, dando limosna a un pobre (se observa en el nimbo dorado una inscripción con el nombre del santo)* [fotografía].

**Fig.84.** *Escena de San Guerau o Gerardo (de Monza?), el limosnero, dando limosna a un pobre (se observan en el pavimento símbolos que parecen letras)* [fotografía], [entre 1995-2000].

**Fig.85.** *Detalle de la Escena de San Pablo del guardapolvo del Retablo Guerau de Castellvert* [fotografía].

**Fig.86.** *Detalle de la Escena de San Jerónimo del guardapolvo del Retablo Guerau de Castellvert* [fotografía].

**Fig.87.** *Detalle de la decoración de hojas vegetales de talla dorada de la escotadura final baja de los extremos del guardapolvo del Retablo de Guerau de Castellvert (parcialmente reconstruida tras la restauración) [fotografía].*

**Fig.88.** *Detalle del escudo heráldico del guardapolvo del Retablo de Guerau de Castellvert [fotografía].*

**Fig.89.** AUTOR [...], *Tabla de la calle de la epístola con las escenas de San Jorge y La aparición de la Virgen a San Bernardo* (durante el proceso de estucado de las lagunas de las escenas durante la restauración del retablo) [fotografía], [entre 1995-2000]. Fot. extraída del informe de la intervención de restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**Fig.90.** *Reverso de la tabla de la calle de la epístola con el esquema del sistema de refuerzo [esquema].*

**Fig.91.** *Reverso del fragmento de la Tabla La transfiguración del Señor con la reconstrucción del sistema de refuerzo y superficie de tabla completa (en línea discontinua huellas del refuerzo perdido) [esquema].*

**Fig.92.** *Anverso del fragmento de la Tabla La transfiguración del Señor con reconstrucción del sistema de refuerzo de travesaños, y superficie primitiva de las dos escenas de tabla.*

**Fig.93.** Detalle de fotografía de la **Fig.104.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Estado de la espina del Retablo de Guerau de Castellvert sobre 192?* (se observan los diversos fragmentos de los remates de las pilastras de la mazonería que flanqueaban la calle central mencionados) [detalle de fotografía (placa fotográfica en paradero desconocido)], [sobre 192?]. Fot. extraída de: SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), «Partido de Játiva», en CARRERAS CANDI, Francisco (dir.); SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), *Geografía del Reino de Valencia*, t 2: *Provincia de Valencia* [Tip. Atlas Geográfico], Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 192?, p. 443-521,; p. 478.

**Fig.94.** *Detalle de la esquina superior de la escena La aparición de la Virgen a San Bernardo, como se encuentra en el presente (se observa un fragmento de una silueta con un cambio de nivel de la preparación que podría corresponder a la zona donde estaría adosada la mazonería a la tabla) [fotografía].*

**Fig.95.** AUTOR [...], *Detalle de la zona superior de la escena La aparición de la Virgen a San Bernardo (en el estado previo a la intervención de restauración de la tabla)* [fotografía], [entre 1995-2000]. Fot. [detalle de fotografía] extraída del informe de la intervención de restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**Fig.96.** *Reconstrucción hipotética del diseño de la mazonería adosada en el borde superior de la escena La aparición de la Virgen a San Bernardo* [esquema]. Fot. [detalle de fotografía] extraída del informe de la intervención de restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i). Modificada para la realización del esquema.

**Fig.97.** *Detalle de parte inferior las pilastras de mazonería del cuerpo central del retablo(en primer término se encuentra la pilastra repuesta en la última restauración, y en el extremo la pilastra conservada donde se observa el corte en bisel donde estaría colocada la moldura de mazonería perdida)* [fotografía].

**Fig.98.** *Detalle de la zona inferior de la esquina derecha del banco del Retablo de Guerau de Castellvert (se observa la forma en que se acoplaría el sotobanco, del que sobresale la pestaña para fijar ambos elementos)* [fotografía].

**Fig.99.** *Elementos perdidos y esquema de la primera estructura del Retablo de Guerau de Castellvert* [esquema].

**Fig.100.** *Elementos perdidos y esquema de la segunda estructura del Retablo de Guerau de Castellvert* [esquema].

**Fig.101.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto); GUIJARRO CASELLAS, Enrique (delineante), *La Iglesia de San Pedro, siglo XVII al siglo XX. Planta. Estado antes de la intervención de restauración, donde se marca en rojo la ubicación del retablo* [plano], escala grafica. Plano extraído de: TORREGROSA SOLER, Vicente; SICLUNA LLETGET, Ricardo, «La iglesia de San Pere de Xàtiva», *Loggia, Arquitectura & Restauración* [revista cuatrimestral especializada en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico], 1996, nº 1,p. 24-39, [Fig.6:] p. 26. Modificado para la incorporación de la situación del retablo.

**Fig.102.** AUTOR [...], *Detalle de la quemadura que afecta a las patas delanteras del caballo que monta San Jorge, dejando una gran laguna en la capa pictórica y de preparación que deja a la vista la tela del soporte*, [entre 1995-2000]. Fot. extraída del informe de la intervención de

restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**Fig.103.** AUTOR [...], *Detalle de la gran quemadura que afecta a la grupa del caballo que monta San Jorge y del fondo de la escena, dejando una gran laguna en la capa pictórica y de preparación que deja a la vista la tela del soporte (en el que se observan en tonos oscuros restos de antiguas intervenciones que intentaban ocultar el daño)* [fotografía], [entre 1995-2000]. Fot. extraída del informe de la intervención de restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**Fig.104.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Estado del Retablo de Guerau de Castellvert hacia la década de 1920* [fotografía (placa fotográfica en paradero desconocido).], [sobre 192?]. Fot. extraída de: SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), «Partido de Játiva», en CARRERAS CANDI, FRANCISCO (dir.); SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), *Geografía del Reino de Valencia*, t 2: *Provincia de Valencia* [Tip. Atlas Geográfico], Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 192?, p. 443-521, : p. 478.

**Fig.105.** AUTOR [...], *Escenas del banco del Retablo de Guerau de Castellvert, con El prendimiento de Jesús, durante el proceso de estucado de las lagunas pictóricas realizado en la última intervención de restauración del retablo (se observa el reyado intencionado de los personajes, agresión devocional)* [fotografía], [entre 1995-2000]. Fot. extraída del informe de la intervención de restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**Fig.106.** AUTOR [...], *Escenas del banco del Retablo de Guerau de Castellvert, con Jesús ante Pilatos, durante el proceso de estucado de las lagunas pictóricas realizado en la última intervención de restauración del retablo (se observa el reyado intencionado de los personajes, agresión devocional)* [fotografía], [entre 1995-2000]. Fot. extraída del informe de la intervención de restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**Fig.107.** AUTOR [...], *Escena del banco del Retablo de Guerau de Castellvert, con La flagelación de Jesús, durante el proceso de estucado de las lagunas pictóricas realizado en la última intervención de restauración del retablo (se observa el reyado intencionado de los personajes, agresión devocional)* [fotografía], [entre 1995-2000]. Fot. extraída del informe de la intervención de restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**Fig.108.** AUTOR [...], *Escena del banco del Retablo de Guerau de Castellvert, con Jesús camino al Calvario, durante el proceso de estucado de las lagunas pictóricas realizado en la última intervención de restauración del retablo (se observa el reyado intencionado de los personajes, agresión devocional)* [fotografía], [entre 1995-2000]. Fot. extraída del informe de la intervención de restauración realiza a la obra en el Centro Técnico de Restauración, emplazado Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo San Pio V (1986, 1995-2000), custodiado en la GVA Subdirección del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i).

**Fig.109.** AUTOR [...], *Estado del Retablo de Guerau de Castellvert, con la incorporación de la nueva escultura de la Virgen de la Salud, sobre 1978* [fotografía], [sobre 1978]. Fot. extraída de ALVENTOSA GARCÍA, Rafael, «El distrito del Mercado», en IMPRENTA MARBAU (ed); ALVENTOSA GARCÍA, Rafael, *Játiva en tus manos*, Xàtiva, Imprenta Marbau (ed), 1978, p. 50-56,: p. [s. n.].

### **3.4. TABLA LAMENTACIÓN SOBRE EL CRISTO MUERTO**

**Fig.110.** ATRIBUIDO A: FALCÓ, Nicolás, *Tabla Lamentación o Lloro sobre Cristo Muerto* [pintura sobre tabla], [finales del siglo XV y principios del siglo XVI, c. 1490-1500]. Expuesta en: Valencia, Museo de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María.

**Fig.111.** *Dimensiones de los paños que forman la Tabla Lamentación* [croquis].

**Fig.112.** *Reverso de la Tabla Lamentación (en rojo las huellas del sistema de refuerzo de travesaños)* [esquema]. Fot. realizada por Joaquín Poquet Moreno. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.113.** *Superficie inicial que podría haber tenido de la Tabla Lamentación* [esquema].



**Fig.114.** *Posible ubicación de la Tabla Lamentación dentro de la estructura general de un retablo gótico* [esquema].

**Fig.115.** *Tabla Lamentación encima del Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva* [Fotomontaje]. Detalles de las características de la fotografía de *Retablo de Gaspar Requena* en la **Fig.119**.

**Fig.116.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Estado de la Tabla Lamentación hacia la década de 1920* [fotografía, b. y n. (placa fotográfica en paradero desconocido)], [sobre 192?]. Fot. extraída de: SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), «Partido de Játiva», en CARRERAS CANDI, Francisco (dir.); SARTHOU CARRERES, Carlos; MARTÍNEZ ALCOY, José (col.), *Geografía del Reino de Valencia*, t 2: *Provincia de Valencia* [Tip. Atlas Geográfico], Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 192?, p. 443-521,; p. 479.

**Fig.117.** CARDONA ALCARAZ, Enrique (fotógrafo), *Escena de San Joaquín del Retablo del Calvario Alto de Xàtiva* [fotografía, b. y n.], [en 1912]. Fot. del Fondo Cardona cedida por el Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia.

**Fig.118.** CARDONA ALCARAZ, Enrique (fotógrafo), *Escena de El Calvario del Retablo del Calvario Alto de Xàtiva* [fotografía, b. y n.], [en 1912]. Fot. del Fondo Cardona cedida por el Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia.

**Fig.119.** ATRIBUIDO A: REQUENA, Gaspar, *Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva* [pintura sobre tabla], [siglo XVI]. Desaparecido durante la Guerra Civil. Fot. [CARDONA ALCARAZ, Enrique (fotografía?)], *Retablo del Calvario Alto de Xàtiva* [fotografía, b. y n. (se desconoce la procedencia de la fotografía)], [en 1912]. Fot. extraída de: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; FERRER ORTS, Albert; LÓPEZ AZORÍN, María José; GÓMEZ LOZANO, Josep-Marí, «Ilustraciones», en *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515-después de 1585)* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2015, p. 133-204,; p. 193.

**Fig.120.** CARDONA ALCARAZ, Enrique (fotógrafo), *Escena central de La Inmaculada del banco del Retablo de Gaspar Requena del Calvario Alto de Xàtiva* [fotografía, b. y n.], [en 1912]. Fot. del Fondo Cardona cedida por el Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia.

### **3.5. TABLA SANTA MARÍA MAGDALENA**

**Fig.121.** ATRIBUIDO A: REIXACH. *Tabla Santa María Magdalena* [pintura sobre tabla], [siglo XV, d. 1468]. Expuesta en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegiata Basílica de Santa María. Fot.

cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.122.** *Situación de los 3 fragmentos de la decoración burilada, cincelada y estofada, del fondo dorado de la Tabla Santa María Magdalena (se destaca en rojo) [esquema].* Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.123.** *Detalle del fragmento de decoración burilada del fondo del lado izquierdo de la Tabla Santa María Magdalena [fotografía].*

**Fig.124.** *Detalle del fragmento de decoración burilada del fondo de la Tabla Santa María Magdalena, esquina superior izquierda [fotografías].*

**Fig.125.** *Detalle del fragmento de decoración burilada del fondo de la Tabla Santa María Magdalena, esquina superior derecha [fotografías].*

**Fig.126.** GARCÍA ENGUÍX, Ferran (diseñador), *Dimensiones de los paños que componen la Tabla Santa María Magdalena [croquis].* Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización del croquis.

**Fig.127.** *Marcas del sistema de refuerzo primitivo en el reverso del soporte de la Tabla Santa María Magdalena (destacadas en rojo) [esquema].* Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.128.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Hipótesis 1a: Reconstrucción del sistema de refuerzo primitivo y dimensiones de la Tabla Santa María Magdalena [esquema].* Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.129.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Hipótesis 1a: Reconstrucción hipotética del dibujo faltante de la composición de la Tabla Santa María Magdalena [reconstrucción].* Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización de la reconstrucción.

**Fig.130.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Hipótesis 1b: Reconstrucción del sistema de refuerzo primitivo y dimensiones de la Tabla Santa María Magdalena [esquema].* Fot. cedida

por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.131.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Hipótesis 1b: Reconstrucción hipotética del dibujo faltante de la composición de la Tabla Santa María Magdalena* [reconstrucción]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización de la reconstrucción.

**Fig.132** .GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Hipótesis 2: Reconstrucción del sistema de refuerzo primitivo y dimensiones de la Tabla Santa María Magdalena* [esquema]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.133.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Hipótesis 2: Reconstrucción hipotética del dibujo faltante de la composición de la Tabla Santa María Magdalena* [reconstrucción]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización de la reconstrucción.

**Fig.134.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Hipótesis 3: Reconstrucción del sistema de refuerzo primitivo y dimensiones de la Tabla Santa María Magdalena* [esquema]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.135.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Hipótesis 3: Reconstrucción hipotética del dibujo faltante de la composición de la Tabla Santa María Magdalena* [reconstrucción]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes. Modificada para la realización de la reconstrucción.

**Fig.136.** AUTOR [...], *Estado de la Tabla Santa María Magdalena sobre 1932, situada en la primera capilla lateral de los pies del lado de la epístola de la Ermita de San Félix de Xàtiva* [fotografía, b. y n.], [sobre 1932]. Fot. cedida por la Fundación del *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S.

**Fig.137.** ALBERTY JEANNERET, Justin Marie Charles [acrónimo *Loty*] (fotógrafo), *Vista interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva sobre 1928 (se observa en el lado de la epístola, la segunda y tercera capilla lateral aun con los retablos de estuco)* [fotografía, b. y n.], [sobre 1928]. Fot. del Fondo *Loty*, cedida por el Archivo Municipal de Xàtiva.

**Fig.138.** CARDONA, Enrique (fotógrafo), *Estado de la Tabla Santa María Magdalena a principios del siglo XX, situada en la Ermita de San Félix (en rojo los repintes más llamativos)*

de la intervenció de restauració efectuada en el *siglo XIX*) [fotografia, b. y n.], [sobre 1912]. Fot. extraída de: TORMO MONZÓ, Elías, «San Felú», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edició Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 62-90.; p. sin numerar LÁM. X. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.139.** Detalle de la **Fig.136.** AUTOR [...], *Estado de la figura del ángel superior del lado izquierdo de la Tabla Santa María Magdalena sobre 1932 (con el repinte técnico realizado en la restauración del siglo XIX)* [detalle de fotografía, b. y n.], [sobre 1932]. Fot. cedida por la Fundación del *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S.

**Fig.140.** Detalle de la **Fig.249.** AUTOR [...], *Estado de la figura del ángel superior del lado izquierdo de la Tabla Santa María Magdalena sobre 2006 (con el repinte técnico realizado en la restauración del siglo XIX)* [detalle de fotografía], [sobre 2006]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.141.** Detalle de la **Fig.136.** AUTOR [...], *Estado del rostro de Santa María Magdalena sobre 1932 (con el repinte estético e iconográfico realizado en la restauración del siglo XIX)* [detalle de fotografía, b. y n.], [sobre 1932]. Fot. cedida por la Fundación del *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S.

**Fig.142.** Detalle de la **Fig.249.** AUTOR [...], *Estado del rostro de Santa María Magdalena sobre 2006 (con el repinte estético e iconográfico realizado en la restauración del siglo XIX)* [detalle de fotografía], [sobre 2006]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.143.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Vista interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva, convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil (en la pared de los pies del templo la Tabla Santa María Magdalena)* [fotografía, b. y n.], [entre 1936-1938]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

**Fig.144.** Detalle de la **Fig.138.** CARDONA, Enrique (fotógrafo), *Estado del brazo de la Santa María Magdalena sobre 1912 (con pérdidas de película pictórica, formando pequeñas y grandes lagunas)* [detalle de fotografía, b. y n.], [sobre 1912]. Fot. extraída de: TORMO MONZÓ, Elías, «San Felú», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edició Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 62-90.; p. sin numerar LÁM. X.

**Fig.145.** Detalle de la **Fig.136.** AUTOR [...], *Estado del brazo de la Santa María Magdalena sobre 1932(con el aumento de las pérdidas de película pictórica)* [detalle de fotografía, b. y n.], [sobre 1932]. Fot. cedida por la Fundación del *Institut Amatller d'Art Hispànic*, Archivo M.A.S.

**Fig.146.** Detalle de la **Fig.249.** AUTOR [...], *Estado del brazo de la Santa María Magdalena sobre 2006(con la reintegración pictórica con tonos neutros en el forro del manto de la santa, durante la restauración del siglo XX)* [detalle de fotografía], [sobre 2006]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

### **3.6. TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIÁN**

**Fig.147.** ATRIBUIDAS A: REIXACH, *Tabla Santa Elena, emperatriz* [pintura sobre tabla], [segunda mitad del siglo XV,c.1450-1460]. Ubicada en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María, (Seu Nova). Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.148.** ATRIBUIDAS A: REIXACH, *Tabla San Sebastián* [pintura sobre tabla], [segunda mitad del siglo XV, c. 1450-1460]. Ubicada en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María, (Seu Nova). Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.149.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Detalle del rostro de San Sebastián* [fotografía].

**Fig.150.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Anverso, límites de la Tabla Santa Elena, emperatriz* [esquema]. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.151.** AUTOR [...], *Reverso de la Tabla Santa Elena, emperatriz* [fotografía], [entre1994-1997]. Fot. cedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.). Archivo General, BM-221/2.

**Fig.152.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Anverso, límites de la Tabla San Sebastián* [esquema]. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.153.** AUTOR [...], *Reverso de la Tabla San Sebastián* [fotografía], [entre1994-1997]. Fot. cedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.). Archivo General, BM-221/2.

**Fig.154.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Representación de la situación de las Tablas Santa Elena, emperatriz, y San Sebastián, dentro de la estructura general de un retablo gótico*

(según esta estructura el retablo podría alcanzar unas dimensiones de 360,3 x 276 cm aprox.) [esquema].

**Fig.155.** CARDONA, Enrique (fotógrafo), *Detalle del busto de Santa Elena emperatriz, hacia 1912* [detalle de fotografía, b. y n.], [sobre 1912]. Fot. extraída de: TORMO MONZÓ, Elías, «Las Santas y San Francisco», en *Las tablas de las iglesias de Játiva: un museo de primitivos* [Col. Una ullada a la història, Edición Facsímil, 1ª ed. en 1912], Xàtiva, Ulleye, 2007, p. 91-106,: p. sin numerar LÁM. XV.

**Fig.156.** AUTOR [...], *Detalle del busto de Santa Elena emperatriz, entre 1994-1997* [detalle de fotografía], [entre 1994-1997]. Fot. cedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.). Archivo General, BM-221/2.

**Fig.157.** *Detalle de la zona inferior del marco barroco-rococó de la tabla de Santa Elena, emperatriz.*

**Fig.158.** Fot. SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva, convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil (con las Tablas Santa Elena y San Sebastián, en la pared de los pies del templo)* [fotografía, b. y n.], [entre 1936-1938]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Museo Municipal de L'Almodí de Xàtiva.

### **3.7. FRAGMENTOS DE BANCO DE UN RETABLO GÓTICO**

**Fig.159.** ATRIBUIDO A: MAESTRO DE XÀTIVA y MAESTRO DE ALTURA, *Fragmento de banco a) con San Bartolomé Apóstol y Santa Bárbara* [pintura sobre tabla], [siglo XV].Expuesta en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María.

**Fig.160.** ATRIBUIDO A: MAESTRO DE XÀTIVA y MAESTRO DE ALTURA, *Fragmento de banco b) con Santa Catalina de Alejandría y San Antonio Abad* [pintura sobre tabla], [siglo XV].Expuesta en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.161.** *Detalle del zócalo del borde izquierdo de la escena de Santa Catalina de Alejandría, del fragmento de banco b) [fotografía].*

**Fig.162.** *Reconstrucción de la continuación del inicio del arco mutilado del fragmento de banco b) [esquema].*

**Fig.163.** Autor [...], *Reverso del fragmento de banco b) después del proceso de intervención de restauración en 2001-02* [fotografías], [entre 2001-2002]. Fot. cedidas por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.164.** Autor [...], *Reverso del fragmento de banco a) después del proceso de intervención de restauración en 2001-02* [fotografías], [entre 2001-2002]. Fot. cedidas por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.165.** *Hipótesis 1: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 5 compartimentos, con la escena central de las mismas dimensiones que las laterales (con unas dimensiones de 39 x 179,1 cm aprox.)* [esquema].

**Fig.166.** *Hipótesis 2: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 5 compartimentos, con la escena central de mayores dimensiones que las laterales (con unas dimensiones de 39 x 185,6 cm aprox.)* [esquema].

**Fig.167.** *Hipótesis 3: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 6 compartimentos, con todas las escenas de las mismas dimensiones (con unas dimensiones de 39 x 213,3 cm aprox.)* [esquema].

**Fig.168.** *Hipótesis 4: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 7 compartimentos, con todas las escenas de las mismas dimensiones (con unas dimensiones de 39 x 247,5 cm aprox.)* [esquema].

**Fig.169.** *Hipótesis 5: reconstrucción esquemática del primitivo banco con 7 compartimentos, con la escena central de mayores dimensiones que las laterales (con unas dimensiones de 39 x 254 cm aprox.)* [esquema].

**Fig.170.** *Contextualización de los dos fragmentos de banco según la hipótesis 1: en estructura genérica de un retablo gótico (con unas dimensiones de 207,6 cm x 257 cm aprox.)* [esquema].

**Fig.171.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Estado Retablo Virgen de la Leche de Valentí Montoliu, en su estado de collage, a principios del siglo XX (capilla del lado del evangelio de la Ermita de San Félix de Xàtiva)* [fotografía, b. y n.], [principios del siglo XX, sobre 192?]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Museo Municipal de Bellas Artes de Xàtiva, Casa de L'Ensenyança.

**Fig.172.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva a principios del siglo XX (en rojo la parte del fragmento de banco a)* [fotografía, b. y n.],

[principios del siglo XX, sobre 192?]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Archivo Municipal de Xàtiva.

**Fig.173.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva, convertida en el Museo de Pinturas Primitivas Valencianas durante la Guerra Civil (con la nueva recolocación del retablo en proceso de montaje)* [fotografía, b. y n.], [entre 1936-1938]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Archivo Municipal de Xàtiva.

**Fig.174.** Autor [...], *Detalle del lado de la epístola de la Ermita de San Félix de Xàtiva a finales del siglo XX (con los dos fragmentos de banco incorporados en un nuevo retablo)* [fotografía], [sobre 1996]. Fot. extraída del: Fondo de CCE – Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià y Paisajes Españoles. SPAI, Catàleg Bibliogràfic d'accés públic [fotografía] [1996], [consulta: 2014-08-22], [Ermita de San Félix, Xàtiva, Valencia, Comunidad Valenciana]. Disponible en: [http://www.begv.gva.es/dgpafotos/index.html?ORIGEN=INDICEN&URL=/DGPAFOTOSCGI/BASIS/TLPDGPA/WWWFOTOS/CAT/SDW?M=1&W=Nombre\\_propio\\_fotografia=%22XATIVA++ERMITA+DE+SAN+FELIX%22](http://www.begv.gva.es/dgpafotos/index.html?ORIGEN=INDICEN&URL=/DGPAFOTOSCGI/BASIS/TLPDGPA/WWWFOTOS/CAT/SDW?M=1&W=Nombre_propio_fotografia=%22XATIVA++ERMITA+DE+SAN+FELIX%22)

**Fig.175.** [VENTURA CONEJERO, Agustí?] *Estado del Retablo de San Miguel Arcángel y Santa María Magdalena, en la década de 1970 (con la incorporación de los dos fragmentos de banco)* [fotografía], [anterior a 1970]. Fot. extraída de: VENTURA CONEJERO, Agustí, «Orígens del culte a la Magdalena i la seua llegenda<sup>[...]</sup>», en *L'església de Sant Feliu de Xàtiva*, Sueca, Agustí Ventura Conejero (ed.), 1979, p. 58-60,; p. 59.

**Fig.176.** Autor [...], *Reverso de los fragmentos de banco a) y b) previos a su intervención de restauración entre 2001-02*[fotografías], [sobre 2001]. Fot. cedida por la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

### **3.8. CARTELA PADRE ETERNO**

**Fig.177.** ATRIBUIDO A: MACIP, Vicente Juan [alias Juan de Juanes]; y ESCUELA DE JUAN DE JUANES; y BORRÀS NICOLAS, *Cartela Padre Eterno* [pintura sobre tabla], [siglo XVI]. Expuesta en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María.

**Fig.178.** *Detalle de la zona mutilada del marco de la Cartela Padre Eterno* [fotografía].

**Fig.179.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Reconstrucción esquemática de las formas mutiladas de la Cartela Padre Eterno* [esquema].



**Fig.180.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Reverso de la Cartela Padre Eterno* [fotografía].

**Fig.181.** PÉREZ MARÍN, Eva (profesora universitaria), *Vista anterior del ático de un retablo valenciano del periodo barroco (con una cartela con un perfil realizado con motivos parecidos a la cartela de estudio)* [fotografía], [anterior a 2005?]. Fot. cedida por Eva Pérez Marín, también se encuentra publicada en b. y n. en: PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «5. Estudio técnico», en *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2004, p. 61-80,; [Fig. 61:] p. 80.

**Fig.182.** ATRIBUIDO A: REQUENA, Gaspar, *Retablo de San Jaime o del Apóstol Santiago* [pintura sobre tabla], [mediados del s. XVI]. Expuesta en: Bocairent, Museo Parroquial de la Iglesia de la Asunción. Fot. extraída de: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «35. Retablo de San Jaime», en FUNDACIÓN LA LUZ DE LAS IMÁGENES (ed.), *Camins d'art, Alcoi 2011* [Catalogo], Valencia, Generalitat Valenciana (ed.), 2011, p. 222-223,; p.223.<sup>560</sup>

**Fig.183.** ATRIBUIDO A: BORRÁS, Nicolás, *Retablo de la Virgen de Gracia* [pintura sobre tabla], [finales del s. XVI-p. XVII]. Expuesta en: Rugat, Iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Rugat. Fot. extraída de: LÓPEZ AZORÍN, María José, «171. Retablo de la Virgen de Gracia», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catalogo*[de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 562-565,; p. 563.

**Fig.184.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Contextualización de la Cartela Padre Eterno dentro de una estructura de un retablo renacentista.* (con unas dimensiones de 370 x 290cm aprox.) [esquema].

**Fig.185.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Contextualización de la Cartela Padre Eterno dentro de una estructura de un retablo renacentista* [esquema].

**Fig.186.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Oratorio privado del pintor Vicente Tortosa Calabuig en su casa señorial "La Ereta" de Ontinyent hacia 1915 (en la zona superior izquierda se observa la Cartela Padre Eterno)* [fotografía, b. y n.], [sobre 1915]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia.

**Fig.187.** Detalle de la **Fig.186.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Estado la Cartela Padre Eterno a principios del siglo XX (se observa una intervención)*[detalle de fotografía, b. y

---

<sup>560</sup>Este retablo ha sido atribuido recientemente, por el código pictórico de las escenas, al pintor Gaspar Requena, véase: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; FERRER ORTS, Albert; LÓPEZ AZORÍN, María José; GÓMEZ LOZANO, Josep-Marí, «11.- RETABLO DE SANTIAGO APÓSTOL», en *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515- después de 1585)* [Col. Una ullada a la història], Xàtiva, Ulleye, 2015, p. 58-59.

n.], [sobre 1915]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por Archivo general y fotográfico de la Diputación de Valencia.

**Fig.188.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Ingreso de obras procedente de Bocairente, Onteniente, etc., en el Museo de Xàtiva durante la Guerra Civil* [fotografía, b. y n.], [sobre 1937]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Archivo Municipal de Xàtiva.

**Fig.189.** [ESTUDIO FEDERICO (estudio fotográfico, Xàtiva)?], *Exposición de la Cartela Padre Eterno en el Museo Colegial, de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva a finales del siglo XX* [fotografía], [sobre 1998]. Fot. extraída de: CLIMENT BONAFÉ, Arturo, «El museo», en *La Colegiata de Santa María: historia, arte, fe y tesoros* [AMN - Edificios religiosos], Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (ed.), 2011, p. 161-311,;p.196.

### 3.9. EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO

**Fig.190.** AUTOR ANÓNIMO, *Expositor o Sagrario barroco* [objeto mueble con pintura sobre tabla, policromía y dorados], [mediados del siglo XVII]. Expuesto en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva.

**Fig.191.** AUTOR [...], *Vista lateral del Expositor o Sagrario barroco* [fotografías], [en 2000]. Fot. cedida por la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.192.** AUTOR [...], *Vista interior del Expositor o Sagrario barroco* [fotografías], [en 2000]. Fot. cedida por la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.193.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Disposición del Expositor o Sagrario barroco dentro de la estructura del banco de un retablo del que formaría parte(vista frontal)* [esquema].

**Fig.194.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Disposición del Expositor o Sagrario barroco dentro de la estructura del banco de un retablo del que formaría parte (vista en planta)* [esquema]. Fot. cedida por la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.195.** Autor [...], *Estado del Expositor o Sagrario barroco a mediados del siglo XX* [fotografía, b. y n.], [alrededor de la década de 1960]. Fot. cedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.).

**Fig.196.** Detalle de la **Fig.195.** Autor [...], *Estado del rostro del Sumo Sacerdote de la antigua ley, Melquisedec, a mediados del siglo XX* [detalle de fotografía, b. y n.], [alrededor de la

década de 1960]. Fot. cedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.).

**Fig.197.** Autor [...], *Detalle, estado de la cartela previo a la intervención de restauración de 2000 (se observa un repinte)* [detalle de fotografía], [en 2000]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.198.** Detalle de la **Fig.190.** *Detalle, estado de la cartela después de la intervención de restauración de 2000* [detalle de fotografía].

**Fig.199.** Autor [...], *Vista lateral derecha del estado del Expositor o Sagrario barroco previo a su intervención de restauración de 2000 (se observa en la zona inferior la nueva base)* [fotografía], [en 2000]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.200.** Autor [...], *Vista frontal del estado del Expositor o Sagrario barroco previo a su intervención de restauración de 2000 (se observa en color negro el nuevo mecanismo de cerradura)* [fotografía], [en 2000]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

### **3.10. DOS FRAGMENTOS DE UNA TABLA O RETABLO**

**Fig.201.** AUTOR ANÓNIMO, *Fragmento A de la tabla con la escena de San Andrés arrastrado por las calles de la ciudad de Etiopía* [pintura sobre tabla], [siglo XVII]. Expuesta en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.202.** AUTOR ANÓNIMO, *Fragmento B de la tabla con la escena de la Crucifixión de San Andrés en la ciudad de Patras* [pintura sobre tabla], [siglo XVII]. Expuesta en: Xàtiva, Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.203.** Detalle de la **Fig.201.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Detalle del santo del fragmento A (la pintura del contorno se ha vuelto transparente y se perciben las capas de pintura subyacente)* [detalle de fotografía].

**Fig.204.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Dimensiones de los paños que componen el fragmento A* [croquis]. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín. Modificada para la realización del croquis.

**Fig.205.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Reverso del soporte del fragmento A (con las huellas del sistema de refuerzo de travesaños)* [fotografía].

**Fig.206.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Dimensiones de los paños que componen el fragmento B* [croquis]. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín. Modificada para la realización del croquis.

**Fig.207.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Reverso del soporte del fragmento B (con las huellas del sistema de refuerzo de travesaños)* [fotografía].

**Fig.208.** *Reconstrucción del sistema de refuerzo de travesaños del reverso de los dos fragmentos* [esquema]. Fot. realizadas por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín. Modificada para la realización del esquema.

**Fig.209.** *Hipótesis con la contextualización de los fragmentos dentro de una estructura a modo de tabla* [esquema]. Fot. realizadas por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín. Modificadas para la realización del esquema.

**Fig.210.** SARTHOU CARRERES, Carlos (historiador), *Interior de la Ermita de San Félix de Xàtiva durante la Guerra Civil (se observa al lado del Retablo de los Martí-Crespí, dos piezas que podrían corresponder a los fragmentos)* [detalle de fotografía, b. y n.], [entre 1936-1938]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Archivo Municipal de Xàtiva.

**Fig.211.** Autor [...], *Proceso de limpieza de la capa pictórica del fragmento A durante su intervención de restauración en 1999 (se observan las agresiones devocionales)* [fotografía], [en 1999]. Fot. cedida por la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.212.** Autor [...], *Proceso de limpieza de la capa pictórica del fragmento B durante su intervención de restauración en 1999 (se observan las agresiones devocionales)* [fotografía], [en 1999]. Fot. cedida por la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

## PARTE III: TRANSFORMACIONES DE RETABLOS: TIPOLOGÍAS

# CAPÍTULO 4: TRANSFORMACIONES DE RETABLOS: TIPOLOGÍAS

## 4.1 LAS TRANSFORMACIONES DE LOS RETABLOS: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

## 4.2 TRANSFORMACIONES DE LOS RETABLOS: CAUSAS

## 4.3 REPINTES

**Fig.213.** ATRIBUIDO A: ARTÉS, Maestro de (Pere Cabanes I); XÀTIVA, Maestro de (Antoni Cabanes); BORBOTÓ, Maestro de (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?), *Tabla del Calvario del Retablo Mayor de San Félix, en el estado previo a la intervención de restauración de 1998, 2003-05* [pintura sobre tabla], [finales del siglo XV y principios del siglo XVI, hacia 1494-1505]. Expuesto: Xàtiva, Ermita de San Félix. Dimensiones retablo: 900 x 600 cm aprox. Fot. [de Paco Alcántara, Corasal] extraída de CORESAL [Empresa], «El retablo de san Félix de Xàtiva: Documentación fotográfica», en GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lucía (coord. general), *Restauració del retaule major de l'església de Sant Feliu de Xàtiva* [Col. Recuperem Patrimoni 8], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 17-73,: p. 34.

**Fig.214.** ATRIBUIDO A: ARTÉS, Maestro de (Pere Cabanes I); XÀTIVA, Maestro de (Antoni Cabanes); BORBOTÓ, Maestro de (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?), *Tabla del Calvario del Retablo Mayor de San Félix, en el estado posterior a la intervención de restauración de 1998, 2003-05* [pintura sobre tabla], [finales del siglo XV y principios del siglo XVI, hacia 1494-1505]. Expuesto: Xàtiva, Ermita de San Félix. Dimensiones retablo: 900 x 600 cm aprox. Fot. [de Paco Alcántara, Corasal] extraída de CORESAL [Empresa], «El retablo de san Félix de Xàtiva: Documentación fotográfica», en GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lucía (coord. general), *Restauració del retaule major de l'església de Sant Feliu de Xàtiva* [Col. Recuperem Patrimoni 8], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 17-73,: p. 35.

**Fig.215.** ATRIBUIDO A: MONTOLIU, Valentí, *Tabla de San Matías bebiendo veneno del Retablo de la Virgen de la Leche, en el estado previo a la intervención de restauración de 1966-73* [pintura sobre tabla], [segunda mitad del siglo XV, c. 1468-1470]. Expuesto: Xàtiva, Iglesia del

ex-convento de San Francisco. Dimensiones tabla: 114 x 91 cm aprox. Fot. cedidas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.).

**Fig.216.** ATRIBUIDO A: MONTOLIU, Valentí, *Tabla de San Matías bebiendo veneno del Retablo de la Virgen de la Leche, en el estado posterior a la intervención de restauración de 1966-73* [pintura sobre tabla], [segunda mitad del siglo XV, c. 1468-1470]. Expuesto: Xàtiva, Iglesia del ex-convento de San Francisco. Dimensiones tabla: 114 x 91 cm aprox. Fot. cedidas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.).

**Fig.217.** AUTOR ANÓNIMO, *Estado del Retablo de San Juan Bautista y San Juan Evangelista en la década de 1970*[pintura sobre tabla], [siglo XVI]. Expuesto: Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María. Dimensiones retablo: [...]. Fot. extraída de: VENTURA CONEJERO, Agustí, «Els retaules», en *L'església de Sant Feliu de Xàtiva*, Sueca, Ventura Conejero, Agustí (ed.), 1979, p. 42-46,; p. 43.

**Fig.218.** ATRIBUIDO A: BORBOTÓ, Maestro de (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?), *Escena de Santa Úrsula con el cortejo de las 11 vírgenes y donante, en el estado previo tras la desprotección de la escena durante la intervención de restauración de 2006-07*, [pintura sobre tabla], [siglo XVI, c. 1510]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (*Seu Nova*). Dimensiones tabla: 115,6 X 63,2 cm aprox. Fot. cedidas por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.219.** ATRIBUIDO A: BORBOTÓ, Maestro de (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?), *Escena de Santa Úrsula con el cortejo de las 11 vírgenes y donante, estado final de la intervención de restauración de 2006-07*, [pintura sobre tabla], [siglo XVI, c. 1510]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (*Seu Nova*). Dimensiones tabla: 115,6 X 63,2 cm aprox. Fot. cedidas por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

## 4.4 REPOLICROMÍAS

**Fig.220.** ATRIBUIDO A: ANÓNIMO (escultura titular y talla); BORBOTÓ, Maestro de (Martí Cabanes o Pere Cabanes II?) (escenas pictóricas de las puertas perdidas), *Retablo de la Lamentación en el estado previo a la intervención de restauración de 2006-07* [escultura policromada y dorado, y pintura sobre tabla perdida], [siglo XVI, c. 1520-1530]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (*Seu Nova*). Dimensiones retablo: 296 x 165 cm aprox. Fot.

cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.221.** ATRIBUIDO A: ANÓNIMO (escultura titular y talla); BORBOTÓ, Maestro de(Martí Cabanes o Pere Cabanes II?) (escenas pictóricas de las puertas perdidas), *Retablo de la Lamentación, en el estado tras la intervención de restauración de 2006-07* [escultura policromada y dorado, y pintura sobre tabla perdida], [siglo XVI, c. 1520-1530]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (*Seu Nova*). Dimensiones retablo: 296 x 165 cm aprox. Fot. realizada por el fotógrafo Jordi Mullor Barchín.

**Fig.222.** *Detalle de la inscripción del dintel del Retablo de la Lamentación* [fotografía].

**Fig.223.** ATRIBUIDO A: ANÓNIMO (talla Antonio Tomas? y escenas pictóricas Abdón Castañeda?), *Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa, en el estado previo a la intervención de restauración de 2006-07*, [retablo tipo cuadro policromado, dorado, y con escenas pictóricas sobre lienzo], [primera mitad del siglo XVII]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (*Seu Nova*). Dimensiones retablo: 322,5 x 205 cm aprox. Fot. [222] extraída de: GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Retaules procedents de la Seu Vella», en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (coor.); FERRERO MAROTO, Joaquin (aju.), *Marbre, Bronze i Or, altars de la Seu de Xàtiva* [Catàleg de exposició, (II centenari de la construcció de l'altar major) Museu de l'Almodí. Xàtiva, del 16 d'octubre de 2009 al 31 de gener de 2010], Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Museu Municipal de l'Almodí, 2009, p. 75-94.; p. 81.

**Fig.224.** ATRIBUIDO A: ANÓNIMO (talla Antonio Tomas? y escenas pictóricas Abdón Castañeda?), *Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa, en el estado después de la intervención de restauración de 2006-07*, [retablo tipo cuadro policromado, dorado, y con escenas pictóricas sobre lienzo], [primera mitad del siglo XVII]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María (*Seu Nova*). Dimensiones retablo: 322,5 x 205 cm aprox.

**Fig.225.** AUTOR [...], *Detalle de la mazonería del Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa, con las catas de limpieza realizadas durante la intervención de restauración de 2006-07 (en mazonería del banco y casetón de remate de la coronación del retablo)* [fotografías], [entre 2006-2007]. Fot. cedidas por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.226.** AUTOR [...], *Detalle de la mazonería del Retablo de las bodas místicas de San Julián y Santa Basilisa, con las catas de limpieza realizadas durante la intervención de restauración de 2006-07 (en mazonería del banco y casetón de remate de la coronación del retablo)*

[fotografías], [entre 2006-2007]. Fot. cedidas por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

## 4.7 CAMBIOS DE UBICACIÓN

**Fig.227.** AUTOR ANÓNIMO, *Retablo del Santo Bulto o San Bult en su capilla homónima en la Seu Nova sobre 1928* [escultura y relieve policromado y dorado], [siglo XVIII, sobre 1753]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Colegia Basílica de Santa María, desaparecido, supuestamente destruido en la Guerra Civil, quizá quemado.<sup>561</sup> Dimensiones ligeramente inferiores a las de la capilla 926 cm x 573 cm aprox. Fot. de Justin Marie Charles Alberty y Jeanneret, acrónimo *Loty* [fotografía, b. y n.] [sobre 1928]. Fot. del Fondo *Loty*, cedida por el Museo Municipal de *L'Almodí* de Xàtiva.

**Fig.228.** ATRIBUIDO AL: ARTÉS, Maestro de; XÀTIVA, Maestro de; y BORBOTÓ, Maestro de, *Retablo Mayor de San Félix, en su ermita homónima hacia la década de 1920* [pintura sobre tabla, pintura sobre lienzo, esculturas policromadas y dorada], [entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI (c. 1494-1505)]. Expuesto en: Xàtiva, Ermita de San Félix. Dimensiones 900 cm x 600 cm aprox. Fot. de Carlos Sarthou Carreres [fotografía, b. y n.], [anterior a 1923]. Fot. del Fondo Sarthou cedida por el Museo Municipal de *L'Almodí* de Xàtiva.

# CAPÍTULO 5: PROCESOS DE RESTAURACIÓN: ESTUDIO CRÍTICO

## 5.1 RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

**Fig.229.** AUTOR [...], *Estado de la Tabla Institución del Pontificado de San Pedro, anterior a la intervención de restauración del retablo entre 1986-95* [fotografía], [sobre 198?]. Fot. cedida por la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.

---

<sup>561</sup>PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio, «3. "Arte en tiempos de Guerra"<sup>429</sup>: el patrimonio desaparecido [y disperso] de la Seu durante la Guerra Civil», en *Thesaurus Collegiatae: Historia y avatares del patrimonio artístico de la Seu de Xàtiva*, [Col. Dignitatem Collegiatae, 7], Xàtiva, Ed. Iglesia Colegia Basílica de Santa María, Aula de Cultura Beato Gonzalo Viñes, 2014, p. 225-288.; p. 239-240.



**Fig.230.** AUTOR [...], *Estado de la Tabla Establecimiento de la Cátedra de Antioquia, anterior a la intervención de restauración del retablo entre 1986-95* [fotografía], [sobre 198?]. Fot. cedida por la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.

**Fig.231.** AUTOR [...], *Banco del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo, con el nuevo sagrario realizado durante la última intervención de restauración entre 1986-95* [fotografía], [sobre 2006-07]. Fot. extraída de: FERRER PUERTO, Josep Antoni, «90: Retaule major de Sant Pere i Sant Pau», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catálogo*[Catálogo de Exposición, Xàtiva de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 298-301,; p. 299.

**Fig.232.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Vista general del anclaje del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo realizado durante la intervención de restauración de la obra entre 1986-95* [fotografía].

**Fig.233.** Autor [...], *Proceso del desmontaje del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo para la intervención de restauración y rehabilitación del templo, el 3 de Julio de 1986* [fotografía], [sobre 1986]. Fot. cedida por la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva.

**Fig.234.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotografía), *Vista actual del Retablo Mayor de San Pedro y San Pablo en su templo homónimo* [fotografía].

## **5.2 RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LOS DOLORES DE LA VIRGEN**

**Fig.235.** Autor [...], *Estado de la Tabla Aparición de Jesús resucitado a la Virgen María, previo a la intervención de restauración del retablo entre 2006-07 (con las capas de barniz oxidado y suciedad que dificulta la lectura de la escena, y la realización de dos catas de limpieza)* [fotografía], [sobre 2006-07]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.236.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Vista general del anclaje del Retablo de los Dolores de la Virgen realizado durante la intervención de restauración entre 2006-07* [fotografía].

**Fig.237.** MULLOR BARCHÍN, Jordi (fotógrafo), *Vista de los pies de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva, con la ubicación del Retablo de los Dolores de la Virgen* [fotografía].

**Fig.238.** AUTOR ANÓNIMO, *Detalle de la Virgen de la Salud en el nicho del retablo* [escultura policromada y dorada], [mediados del siglo XVI]. Localizada en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones 80 x ¿? x ¿? cm aprox.

**Fig.239.** AUTOR [...], *Mitad superior de la escena La Huida a Egipto tras la intervención de restauración entre 2006-07 (con las decoraciones de oro aplicado a pincel, en parte pérdidas)* [fotografía], [sobre 2006-07]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.240.** *Retablo de los Dolores de la Virgen en la pared de la cuarta crujía del lado del evangelio de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva* [fotografía].

## **5.3 RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE GUERAU DE CASTELLVERT**

**Fig.241.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto), *Bastidor de anclaje, previo al montaje del Retablo de Guerau de Castellvert* [fotografías], [sobre 2000]. Fot. extraída de: TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto), [Generalitat Valenciana, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia, Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio, Área de Museos] Proyecto-Memoria-Informe final; Colocación del retablo menor de Guerau de Castellvert en la Iglesia de San Pedro, en Xàtiva, 2000.

**Fig.242.** TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto), *Detalle de las ménsulas móviles ajustadas al guardapolvo del Retablo de Guerau de Castellvert* [fotografías], [sobre 2000]. Fot. extraída de: TORREGROSA SOLER, Vicente (arquitecto), [Generalitat Valenciana, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia, Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio, Área de Museos] Proyecto-Memoria-Informe final; Colocación del retablo menor de Guerau de Castellvert en la Iglesia de San Pedro, en Xàtiva, 2000.

**Fig.243.** AUTOR [...], *Estado del Retablo de Guerau de Castellvert después de la intervención de restauración, con la restitución de la escultura de la Virgen de la Salud* [fotografía], [sobre 2006-07]. Fot. extraída de: FERRE PUERTO, Josep Antoni, «111: Retaule de Guerau de Castellvert», en *Exposició La Llum de les imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007: Catalogo* [de abril a diciembre de 2007], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 380-381.; p. 381.

**Fig.244.** BOLINCHES MAHIQUES, Francisco, *Virgen de la Seu de Xàtiva en el Retablo de Guerau de Castellvert* [escultura], [s. XX]. Expuesta en: Xàtiva, Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo. Dimensiones: ¿? cm aprox.

**Fig.245.** *Exposición actual del Retablo de Guerau de Castellvert en la única capilla lateral gótica de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo de Xàtiva* [fotografía].

## **5.4 RESTAURACIÓN DE LA TABLA LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO**

**Fig.246.** CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís (historiador), *Estado de la Tabla Lamentación en el Museo Catedralicio-Diocesano de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia, hacia 1992* [fotografía], [sobre 1992].

**Fig.247.** *Exposición de la Tabla Lamentación, en el Museo Catedralicio-Diocesano de la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia hasta 2014* [fotografía].

## **5.5 RESTAURACIÓN DE LA TABLA SANTA MARIA MAGDALENA**

**Fig.248.** AUTOR [...], *Estado del reverso de la Tabla Santa María Magdalena, previo a la intervención de restauración de la obra en 2006-07* [fotografía], [sobre 2006-07]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.249.** AUTOR [...], *Estado de la escena de la Tabla Santa María Magdalena, previo a la intervención de restauración de la obra en 2006-07* [fotografía], [sobre 2006-07]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.250.** AUTOR [...], *Detalle del vaso de ungüentos de la Tabla Santa María Magdalena después de su intervención de restauración entre 2006-07* [fotografía], [entre 2006-2007]. Fot. cedida por el Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana (AHCV) Fondo de la Fundación "La Luz de las Imágenes.

**Fig.251.** *Capilla en honor del Papa Calixto III del museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, con la exposición actual de la Santa María Magdalena [fotografía].*

## **5.6 RESTAURACIÓN DE LAS TABLAS SANTA ELENA Y SAN SEBASTIAN**

**Fig.252.** AUTOR [...], *Estado de la Santa Elena, emperatriz, antes de la restauración realizada entre 1994-97*[fotografía],[sobre 1994-1997]. Fot. cedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.).

**Fig.253.** AUTOR [...], *Estado del San Sebastián antes de la restauración realizada entre 1994-97* [fotografía], [sobre 1994-1997]. Fot. cedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo (I.P.C.E.).

**Fig.254.** *Vista general de la Capilla en honor del Papa Calixto III del museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, con la exposición actual de las Tablas Santa Elena y San Sebastián [fotografía].*

## **5.7 RESTAURACIÓN DE LOS DOS FRAGMENTOS DE BANCO**

**Fig.255.** AUTOR [...], *Fragmento de banco a) escena de San Bartolomé Apóstol durante el proceso de restauración en 2001, con los testigos de suciedad y barnices oxidados* [fotografía], [sobre 2001]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.256.** AUTOR [...], *Fragmento de banco a) escena de Santa Bárbara durante el proceso de restauración en 2001, con los testigos de suciedad y barnices oxidados* [fotografía], [sobre 2001]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.257.** AUTOR [...], *Fragmento de banco b) escena de Santa Catalina de Alejandría durante el proceso de restauración en 2001, a mitad del proceso de limpieza* [fotografía], [sobre 2001]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.258.** AUTOR [...], *Fragmento de banco b) escena de San Antonio Abad durante el proceso de restauración en 2001, a mitad del proceso de limpieza* [fotografía], [sobre 2001]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.259.** *Fragmento de banco a) con la escena de San Bartolomé Apóstol, con la reconstrucción de la capa pictórica por medio de la técnica diferenciadora del regatino vertical* [fotografía].

**Fig.260.** *Detalle del tirante de sujeción al muro del fragmento de banco a)* [fotografía].

**Fig.261.** *Interior del museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, con la exposición actual de los dos fragmentos de banco* [fotografía].

## **5.8 RESTAURACIÓN DE LA CARTELA PADRE ETERNO**

**Fig.262.** AUTOR [...], *Estado de la Cartela Padre Eterno antes de la intervención de restauración de 1999* [fotografía], [sobre 1999]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.263.** *Exposición anterior de la Cartela Padre Eterno en el Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva* [fotografía].

**Fig.264.** *Exposición de la Cartela Padre Eterno en el Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva* [fotografía].

## **5.9 RESTAURACIÓN DEL EXPOSITOR O SAGRARIO BARROCO**

**Fig.265.** AUTOR [...], *Estado del Expositor o Sagrario barroco anterior a su intervención de restauración en 2000* [fotografía], [sobre el 2000]. Fot. cedida por la empresa Art Restauo: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.266.** *Interior de la sala en honor del recuerdo del Cardenal Agustín García Gasco-Vicente, Arzobispo de Valencia, con la exposición del Expositor o Sagrario Barroco* [fotografía].

**Fig.267.** *Exterior de la sala en honor del recuerdo del Cardenal Agustín García Gasco-Vicente, Arzobispo de Valencia, con la exposición del Expositor o Sagrario Barroco* [fotografía].

## **5.10 RESTAURACIÓN DE LOS DOS FRAGMENTOS DE TABLA O RETABLO**

**Fig.268.** AUTOR [...], *Proceso de limpieza de capa pictórica del Fragmento A con San Andrés arrastrado por las calles de la ciudad de Etiopía, durante su intervención de restauración en 1999* [fotografía], [sobre 1999]. Fot. cedida por la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.269.** AUTOR [...], *Proceso de limpieza de capa pictórica del Fragmento B con la Crucifixión de San Andrés en la ciudad de Patras, durante su intervención de restauración en 1999* [fotografía], [sobre 1999]. Fot. cedida por la empresa Art Restauro: Conservación y Restauración de Obras de Arte S.L.

**Fig.270.** *Museo de la Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, con la exposición de los dos fragmentos en la tabla o retablo* [fotografía].

## **ANEXO**

**Fig.271.** GARCÍA ENGUIX, Ferran (diseñador), *Organización iconográfica del Retablo Mayor del San Pedro y San Pablo* [Esquema].

**Fig.272.** *Organización iconográfica del Retablo de los Dolores de la Virgen María, del Maestro de Borbotó* [Esquema].

**Fig.273.** *Organización iconográfica del Retablo de Guerau de Castellvert* [Esquema].



