

ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTRUCTURALES DE LA RETABLÍSTICA VALENCIANA

Victoria Vivancos Ramón

Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.

El trabajo que se presenta a continuación sobre la evolución técnica y estructural de la producción retablística valenciana, es tan solo una tenue pincelada de un trabajo de investigación que se viene desarrollando desde el año 1994, gracias a diferentes proyectos de investigación subvencionados por la Administración Valenciana y la Universidad Politécnica de Valencia. Dentro de esta línea de investigación se ha podido estudiar la evolución técnica del retablo desde su aparición en la época medieval, hasta prácticamente nuestros días, pudiendo así comparar y profundizar las diferentes maneras de trabajar de los artesanos y el estado de conservación en el que han llegado hasta nuestros días los retablos. Personalmente creo que este estudio y la publicación continuada que de los resultados obtenidos hasta la fecha se ha realizado, es una herramienta imprescindible para aquellos amantes del arte interesados en conocer un poco más profundamente, como se hacían los retablos, porqué y como se encuentran en la actualidad.

Para empezar a andar debemos partir de la época medieval de la cual desgraciadamente, no quedan muchas representaciones, pues se han ido perdiendo a través del paso de los años. Historiadores tan importantes como Tormo, Sanchis y Sivera, Ximo Company, Tramollers, Berg Sobre, Saralegui, o Camón Aznar, gracias a sus estudios han hecho posible que podamos fácilmente reconocer un pasado concreto lleno de datos apasionantes imprescindibles para un correcto protocolo de conservación.

Podemos confirmar que la pintura gótica valenciana llega a sus cotas más altas de esplendor a finales del s. XIV cuando en los obradores de la corona va a confluír el influjo de diferentes centros europeos que traerán consigo nuevos aires más cultos y refinados. Para poder comprender

mucho mejor cual es la evolución de la pintura de retablos en Valencia se necesita realizar un importante ejercicio de investigación, de reinterpretación y recreación de hechos y acontecimientos históricos que influyen directamente en ella. Valencia a nivel pictórico se orientó hacia dos focos de influencia: los Países Bajos e Italia, siendo esta última la que se impondría de manera definitiva.

Para poder comprender mejor toda esta producción artística es necesario conocer a los dos grandes artífices de la misma que son el *mestre pintor de retaules* y el *mestre fuster*, quienes en un mayor o menor nivel de participación y dependiendo de la época¹, van a trabajar conjuntamente para que los retablos vean la luz. Una de las primeras representaciones que encontramos de pintura sobre tabla son los llamados frontales de altar, que se realizaban para decorar los antiguos baldaquinos de madera que se usaban durante la misa, elementos estos que se producían por una fuerte influencia de la corona catalana, donde sí fueron muy populares. El ejemplo más antiguo documentado de este tipo de producción es el antependio de *San Antón y San Bartolomé* del s. XIV valenciano (Figura 1). A partir de estos frontales que eran simples planchas de madera policromadas con colores muy básicos y composiciones poco elaboradas, el retablo va adquiriendo un mayor protagonismo lo cual lo obliga a crecer en complejidad, tanto iconográfica como estructuralmente

Los pintores y carpinteros en particular, así como los diferentes oficios, tal y como sucedía en otros reinos se agrupaban primeramente en cofradías, las cuales paulatinamente derivaron en los gremios. Es importante tener en cuenta que durante la época medieval los pintores no son considerados como artistas tal y como los concebimos en la actualidad, sino que eran artesanos que se juntaban para cumplir una determinada función en su sociedad, la cual habrá de evolucionar mucho. Fue en 1482 cuando el gremio de carpinteros dentro del cual estaban incluidos todos los pintores hasta la fecha, decide especificar cuales eran los que permanecían en él y cuales no, dejando dentro a los pintores de armazones, moriscos, baúles, techos (cells), casas y cofres, banderas y armaduras, y quedando fuera los maestros pintores de retablos. Necesariamente el trabajo que desarrollaba

cada uno de ellos debía de estar perfectamente regulado por unas ordenanzas las cuales a través de los gremios² se implantaban y se perseguía que fueran perfectamente respetadas.

Los carpinteros o fusters estaban divididos por especialidades: carpinteros de azuela o calafates, que eran los *mestres dàixa* construían carros, barcos, también conocidos como *fusters de ribera*, *fusters d'armar*, *fusters de portam o ebanistes*.; Los carpinteros de armar: *fusters d'armadures* hacían el andamiaje para elevar muros, escaleras o las armaduras que recubrirían los tableros y las cubiertas; Los carpinteros de puertas *fusters de portam* y los ebanistas, que hacían el trabajo del interior de las obras, puertas, muebles, armarios estanterías, etc.

Los pintores de cortinas se encargaban de pintar “cortines de pinzell”, “cobertor”, “drap de ras usat”, “banquals” o lo que era lo mismo “sargas” o telas que se utilizaban para colgarlas de las paredes de las casas con motivos laicos y praderías, de los altares en época de cuaresma, y de hacer puertas para órganos y para retablos con el fin de que quedaran resguardados del polvo y posibles abrasiones. Dos ejemplos muy interesantes conservados en la actualidad de este tipo de pinturas son por una parte la *Puerta o telón de órgano*(1497) del pintor Martín Torner pertenecientes al Ayuntamiento de Morella, el *Salvator Mundi*, del Museo de la Catedral de Valencia del s. XIV, y mucho más posterior el *Telón cuaresmal* (h-1700) de la iglesia parroquial de Cheste, el cual desgraciadamente se encuentra en un lamentable estado de conservación que ha impedido su instalación y disfrute desde el año 2000.

Durante los siglos XIV y XV se llegan a contabilizar en Valencia alrededor de 400 pintores, de los cuales se conoce en la actualidad no más de 30 pintores de retablos distribuidos en cerca de 30 obradores. Gracias a la “tacha real”, polémico impuesto establecido por el rey Fernando el Católico en 1510 con carácter ocasional, es posible tener registrados a los pintores de aquella época. Los pintores viajan por todo el reino: Alicante, Castellón , Valencia, Orihuela y era habitual que en los talleres pictóricos medievales los hijos continuaran con el trabajo del padre.

Los oficios como los gremios estaban formado por: el maestro, *mestre*, *el oficial*, *oficial*, y *el mozo*, *aprenent* o *deixeble*. Para que un oficial pudiera llegar a ser maestro debía además de haber superado la mayoría de edad, superar también un examen dictado por la cofradía. La edad mínima de ingreso de un aprendiz en un obrador era a los 14-15 años quien tras firmar un contrato con el maestro pasaba a vivir en su casa donde se le proporcionaba comida y ropa, además de la consiguiente formación, la cual solía durar entre dos y seis años. Su labor consistía en labores de limpieza del taller, preparación de los soportes de las pinturas, preparación de los pigmentos los cuales la mayoría de veces se tenían que manufacturar en el propio taller, y para ello necesitaba conocer los procesos de los mismos.

El oficial era el siguiente paso en el organigrama del obrador. Cuando se suponía que ya tenía una buena formación y hasta que no transcurrían dos años, en el caso de los pintores de retablos, y uno en el de los cortineros, junto al maestro, no podía aspirar al grado de maestría, al cual se llegaba superando un examen. Una vez superado podía fundar su propio taller o podía seguir trabajando al servicio de su maestro. La figura del esclavo viene dada casi siempre por esclavos de origen oriental a los que se les denominaba *tatars* quienes se encargaban de los trabajos más penosos y peligrosos.

Los pintores valencianos, solían tener la vivienda situada muy cerca de su taller, bien en la planta superior o en la parte interna del obrador, ya que siempre las fachadas quedaban expuestas a la calle de manera que se pudiera ver con claridad el trabajo que se desarrollaba dentro.

Quienes encargaban los retablos solían ser: el Deán de la catedral; la nobleza, la ciudad, grupos eclesiásticos, aristócratas, cofradías, y particulares y la forma de proceder era a través de un contrato. En un primer encuentro se presentaba una "mostra" o boceto y a partir de ahí se empezaba a trabajar. Cuanto más importante y costoso era el retablo más puntos debían ir especificados en el contrato, y a la inversa. ¿Cuales eran estos aspectos que tan reiterativamente se han ido reflejando a lo largo de los siglos en estos documentos?. Además de las dimensiones (la medida

que se utilizaba era el palmo o "palm d'alna" que aproximadamente equivale a 21 cm.), también se especificaba el desarrollo iconográfico, la cantidad, procedencia y calidad de la madera a utilizar, la cual tenía que estar limpia de nudos e imperfecciones, los colores (concretamente la cantidad y calidad del azul de ultramar³), el oro, la forma de pago y los plazos⁴, la fecha de presentación (que solía coincidir con la celebración del santo o santa representados), y en general todos aquellos aspectos relativos a que la obra se acabara correctamente para satisfacción de ambas partes. El visurado de la obra por especialistas, uno por parte del artista y otro por parte del contratante, no era práctica habitual hasta muy avanzado el siglo XVII.

El sistema de pago solía ser el habitual de tres pagos, el primero a la firma del contrato, el siguiente cuando la obra estuviera embolada, o en el caso de retablos mayores, cuando la carpintería estuviera acabada, y por último el último pago cuando se finalizara siempre y cuando ambas partes quedaran contentas con el trabajo realizado. Los recibos o "ápocas" tienen un valor inestimable pues han quedado registrados en los libros de fábricas de muchas iglesias y nos ofrecen datos precisos. En Valencia se solía pagar en florín aunque también existía un sistema alternativo monetario que era el sueldo, "solido o sou".

Una vez firmado el contrato se procedía a comenzar la labor de elaboración del retablo propiamente dicha, empezando por la intervención del maestro fuster quien ayudado y dirigido por la *mostra* del maestro pintor se encargaba de construir los paneles de madera, los elementos de enmarcado y otros elementos complementarios que servirán a posteriori de base a las policromías.

Lo primero que hacía el carpintero (Figura 2) era seleccionar las planchas de madera curada y cortada con "bona lluna plena"⁵ y a ser posible de sección radial, al ser más estables. Hemos podido apreciar que en general se usan todos los cortes menos los costeros, siendo el troceo en bloque el más común en todas las tablas. Estas planchas se van ensamblando hasta conseguir el tamaño adecuado, con un espesor muy similar que era de 1,5-2 cm., dado por las posibilidades del corte. En Valencia hemos

encontrado sobre todo la utilización de madera de coníferas lo cual se aproxima al tipo de producción local, en concreto pino silvestre y pino negro, aunque eventualmente también se ha encontrado, madera de olivo para los barrotes de las traseras, nogal, roble, ciprés para esculturas, y para sillerías y coros. El *Pinus silvestris* fue el más utilizado, y probablemente sería el también llamado pino de Valencia o pino de Tortosa. El pino *Nigra*, también llamado salgareño, laricio, o negral de Córcega, también se utilizó en numerosas ocasiones tanto para planchas como para barrotes, y la madera de mobila también la hemos encontrado en algún contrato como *pino melis*, y se trata de una madera de muy buenas propiedades, adecuada para elementos de carga que necesiten de una gran resistencia. Las maderas se vendían en las atarazanas, junto con productos de importación y relacionados con la construcción naval.

Como se ha mencionado anteriormente, por lo general las maderas que encontramos en los contratos suelen correlacionarse con las producciones locales. Por ejemplo, el chopo blanco que existe en los valles del norte de la península, hace que se utilice mucho en los retablos de la zona catalana y no en la zona levantina y valenciana donde se produce más el pino silvestre que da una madera no muy buena pero abundante y barata.

Una vez preparadas las planchas y limpias de imperfecciones se ensamblaban entre si con uniones varias: cola de milano, media madera, espigas de metal o madera de sección rectangular o cilíndrica, y a unión viva con y sin incisiones. A continuación estas tablas se reforzaban con barrotes de sección cuadrada o rectangular claveteados con clavos de hierro forjado, bien por la cara anterior y embutidos totalmente al ras de la madera o por la cara posterior, también embutidos y nivelados por debajo de la madera para que no se notaran. La función de estos barrotes de madera por una parte era la de reforzar estas juntas entre planchas (Figura 3), y por otra, la de que en el momento del montaje del retablo, en la capilla se pudiera garantizar un buen sistema de anclaje al muro y la obra no corriera peligro de caerse. Además, para reforzar estos paneles se solía aplicar una capa de yeso y cola por toda la cara posterior, de manera que la madera en su afán higroscópico de equilibrarse con el ambiente que la rodea donde está ubicada, no transpirara y así evitar movimientos.

También se ponían bandas de tela de cáñamo, y pergamino, a lo largo de las juntas o se enyesaba y reforzaba con estopa. Estos tipos de refuerzos o embarrotados eran característicos de una zona concreta, en particular y en la zona valenciana fue muy característico el uso del “aspa de san Andrés”, que disponía los barrotes diagonalmente cruzándose en el medio, al contrario que en la zona castellana donde se disponían horizontalmente. Es evidente que este tipo de embarrotado en forma de aspa viene directamente influenciado por la tradición italiana donde desde muchos años antes se estaba haciendo para sus tablas o “palas”.

Cuando el soporte lúneo estaba preparado se comenzaba con las labores pictóricas propiamente dichas, preparando los paneles los cuales ya se trabajaban en el obrador. Primero se daba una capa de cola de conejo para ajustar el poro, nivelando el grado de absorción de la madera y de esta forma garantizar un correcto agarre de las capas posteriores. A esta fase se le solía añadir una tela pegada cubriendo la madera para mitigar los movimientos y facilitar la preparación. La tela mejor y que se especificaba en los contratos era el llamado "canem de Burgunya", también se utilizaba lino, o en su defecto, la estopa de mucha menor calidad, que bien cubría toda la superficie o solamente las juntas de los paneles o las juntas de las tablas y sus marcos. La capa siguiente era la imprimación con sulfato cálcico y cola aplicado en varias capas. Por influencia italiana, se empezaba por gesso grosso y se acababa por el gesso sottile tal y como recomendaba Cennini. En retablos pequeños los marcos superpuestos, molduras, arquetos, pilares etc., se encolaban en ese momento y se preparaban conjuntamente. Piezas más grandes como tubas, esmortiments, chambranas, pilares trasflorios, capiteles etc., se preparaban aparte para clavarlos o encolarlos una vez ubicado el retablo en su emplazamiento definitivo.

El dibujo normalmente se hacía con pincel y tinta negra, aunque también en los fondos arquitectónicos se podía utilizar otras técnicas como líneas incisas con un compás, carboncillo, e incluso se podía recurrir a la cuadrícula y el estarcido. Para inspirarse los pintores solían tener un libro llamado de "modelos o modelinos" que eran dibujos en cartón, pequeñas tablillas, láminas grabados y bocetos. También fue muy importante

durante la época medieval la influencia recibida por los personajes foráneos del centro de Europa e Italia que venían a vivir a la ciudad de Valencia, los cuales se traían consigo gran cantidad de cuadros y obras de arte que sin duda servían como orientación y fuente de inspiración y documentación para los artistas locales.

Una vez preparadas las tablas se procedía al dorado, al agua casi siempre, de las partes necesarias. Primeramente se embolaba cubriendo la superficie con numerosas capas de *bol de Armenia* y luego se pasaba a dorar⁶. En Valencia durante el siglo XV aparece la figura del "batifulla" Matías Simó, quien abastecía a muchos de los pintores de la época. La calidad del oro fino (Figura 4) fino era uno de los aspectos más importantes que se especificaban en el contrato, y el más importante era el "oro del florín florentino" o el "ducado genovese"⁷. El oro partido "or partit", que también aparece en algún contrato era de menor calidad ya que se trataba de oro partido de restos de los panes, y por lo tanto de un menor tamaño y con más visible número de juntas. Una alternativa barata al oro era la plata la cual se aplicaba sobre todo para las armaduras de los soldados⁸, nubes, tubas de órganos o elementos de las caballerías, o también se corlaba con barnices encarnados que daban una falsa apariencia de oro, para zonas secundarias como la predela o guardapolvo.

Para enriquecer el oro se burilaba, o se acababa con estofados y brocados, técnica que a medida que pasa el tiempo va adquiriendo unos niveles estéticos mayores. Es entonces cuando la figura del dorador toma un mayor protagonismo. También se utilizaba el polvo de oro para aplicarlo a pincel sobre todo en las orlas de los representados.

Con el fondo y complementos dorados era el momento de comenzar a policromar la obra, para lo cual había que preparar previamente los pigmentos, los cuales se molían para que estuvieran bien aglutinados. Habitualmente el pigmento se compraba en las botigas o farmacias y luego se terminaban de preparar en el taller. Presumiblemente los pigmentos utilizados en Valencia fueron los mismos que en el resto de coronas pero con nombres diferentes (Figura 5). El azul de ultramar o "*atzur d'acre*" se importaba de Oriente Medio con una elaboración cara y

costosa y se usaba principalmente para el manto de la Virgen. Cuanto más azul había en el retablo, más importante era el encargo y el comitente. El *atzur d'Alemania* era más económico y fácil de trabajar y se aplicaba en zonas secundarias. La azurita provenía de Alemania e incluso también se conoce cierta producción local, era más sencillo que el anterior, aunque el azul más barato era el Indigo "*indi bagadell*".

Otros colores utilizados son: la laca roja, el bermellón, derivado del cinabrio, el óxido de plomo que es la base para varios colores: el amarillo, el naranja y el marrón. Al amarillo de plomo se le se llamaba "masichot", al naranja "adzerquo" y hay otro amarillo el orpimente llamado "orpiment". El verde "verdigris" estaba hecho por la exposición del cobre a los vapores del vinagre; el "resinato de cobre" es más brillante que el anterior pero no muy estable; la azurita era carbonato de cobre, el negro, carbón de huesos y los marrones, óxido de hierro, y ocre de hierro.

El aglutinante era la yema de huevo y algunas gomas y resinas como alternativa, y más tarde aceite de linaza y de nueces. Para los barnices se supone la utilización de clara de huevo como recomiendan los tratados de la época.

Cuando el retablo se finalizaba se trasladaba a la capilla en carros y mulas cubierto por sábanas o paños para que no sufriera ningún desperfecto, donde iba a ser instalado junto con los complementos. Si los retablos eran pequeños estos podían ir directos sobre el altar, pero si se trataba de grandes retablos, estos se debían anclar al muro mediante unos tirantes de madera, o un armazón unido con pernos y barrotes. Existía otro tipo de anclaje adecuado para retablos de proporciones no muy grandes, el cual consistía en sujetar la pieza a un soporte, formado por un marco labrado de madera dispuesto sobre el banco, y estructurado en dos o más bandas horizontales con unos barrotes o guías, por donde se encajaban o deslizaban los travesaños de la parte posterior del retablo⁹.

El hecho de que muchos de los elementos decorativos se pusieran en este momento y no con anterioridad era porque al tener que clavetear el retablo a su sistema de anclaje estas molduras podían servir para tapar

estas imperfecciones y que no quedaran a la vista las cabezas de los clavos y así destacar la unidad del conjunto retablístico.

Los aspectos constructivos de la mazonería durante los siglos XV y XVI no son excepcionales pues no existen grandes complejidades ya que el protagonismo lo tenía principalmente la pintura. Esto cambia cuando el barroco se instaura como una corriente que unifica y potencia elementos escénicos compuestos tanto por pintura, arquitectura y escultura. Por otra parte la distribución espacial de la pintura gótica es plana, sin curvas, o retranqueos, lo cual va evolucionando implantándose en el barroco una complejidad mucho mayor influenciada por la arquitectura y el estilo de “lo romano”, adoptando elementos estructurales propios del renacimiento y con máxima ornamentación. Tratados como los de Vitruvio, Palladio, Padre Tosca, entre otros, son los que van a fomentar y enriquecer las inspiraciones constructivas de estos retablos.

Durante el Barroco la forma de contratar un retablo no difiere en absoluto de la época precedente, quizá en el hecho de que al tratarse de conjuntos más complejos, debían de participar activamente no solamente los pintores, sino también los escultores, entalladores, doradores, básicamente.

La elaboración de un retablo podía partir de cero, aunque en muchas ocasiones también era necesario reutilizar partes de los antiguos, especialmente los lienzos que se les daba una función de bocaporte, para tapar los sagrarios¹⁰ acoplando garruchas para poder subirlos y bajarlos con un torno o polea. Las zonas que tenían que soportar una fuerte carga se hacían de un grueso mayor, como por ejemplo la cornisa si tenía que ser practicable, con madera “castellana” seca y de buen melis y de tablones del grueso del cuatro en palmo.

Los sistemas de ensambles son mucho más complejos al haber un mayor número de piezas y se utilizaba mucho la cola de milano, la caja y espiga y el claveteado.

Hasta ahora tan solo hemos hablado de retablos de madera pero también se hacían retablos de alabastro, o mármol, aunque por su excesivo coste eran mucho menos numerosos.¹¹ El estuco o yeso sí que se utilizó mucho

para decorar capillas, templos, camarines y otro tipo de ornamentos y eran los “maestros de talla de hieso” los encargados de realizarlos¹².

Los elementos fundamentales sobre los que se eleva el estilo barroco son: la columna como elemento primordial, la pilastra, y el estípite. La columna se dispone sobre un pedestal y puede tener diferentes órdenes: corintio y compuesto, de fuste estriado y entorchado y columna salomónica. La decoración del fuste con gran proliferación de emparrados (hojas y racimos de vid), guirnaldas de flores, hojarasca, niños, pájaros, niños emparrados, etc.

Un elemento importante muy valorado por los artistas del barroco fue la inspiración del conjunto retabístico en elementos escénicos, donde las luces juegan un papel muy importante, tanto si son móviles como si son fijas, como los portavelas.

La prohibición dictaminada por el monarca Carlos III en 1777 de que se siguieran construyendo retablos con madera por el peligro de incendios, lo cual por lo visto era bastante habitual, termina de agudizar el declive del retablo barroco a finales del XVIII, llegando al rococó, donde empieza el gusto por los acabados marmóreos lo que acaba casi con la madera, proliferando también el estuco, mucho más accesible y económico. La construcción de retablos con yeso además de en el siglo XVIII tiene un nuevo resurgimiento en el siglo XX, después de la Guerra Civil española donde se tienen que reconstruir un considerable número de obras.

En la actualidad la producción de retablos en madera es casi inexistente pero afortunadamente todavía contamos con algún taller donde artesanos con mucha experiencia siguen realizando obras de estas características, citando el taller del constructor de retablos D. Vicente Martínez Estellés, quien de una forma actualizada sigue realizando su trabajo inspirándose en el “modus operandi” de sus antiguos maestro (Figura 6).



Notas

¹ La participación del carpintero va tomando mayor protagonismo a medida que va evolucionando el retablo, y lo que a priori se plantea como una colaboración ocasional y sin gran protagonismo por parte del maestro carpintero, llegará a un punto en que tendrán el mismo nivel de relevancia, durante el periodo barroco concretamente, creándose las figuras de maestro escultor, entallador, etc., y pudiendo contratar ellos mismos la realización de un retablo.

² Normalmente los artesanos se congregaban y vivían bajo la demarcación de una determinada cofradía, teniendo sus casa y obradores próxima a ella, como por ejemplo, muchos fueron los pintores que en la ciudad de Valencia vivieron cerca de la Iglesia de San Martín , como los Macip, o los Osona entre otros.

³ En el contrato el uso de azul de ultramar o atzur d'acre era especificado al tratarse de un pigmento costoso y complejo de preparar, pues el grano no debe ser molido en exceso pues se puede tornar blanquecino, por lo tanto este tipo de azul no se usaba para pintar ni las predelas ni fondos ni escenas secundarias, para lo que se utilizaba la zurita o azul de Alemania

⁴ Normalmente se realizaba en tres fases, la primera a la firma del contrato, la siguiente durante el embolado- preparación de las policromías y la última una vez finalizada la obra.

⁵ “*decreixent de jener*”

⁶ Durante el barroco aparece la referencia al bol pajizo el cual no era muy apreciado y casi no se usaba pues era una forma de ahorrar oro con el consiguiente deslucimiento de la obra. También durante esta época el bol bueno era el colorado procedente de Jaén Llanes y Francia.

⁷ El oro empleado durante el barroco además de adquirirlo en Valencia y Milán también lo compraban en Madrid por ser de muy buena calidad “oro fino del subido” 22-24 quilates aunque a veces combinado con “oro bastardo” para elementos secundarios como volutas, cartelas, marcos y celosías.

⁸ Concretamente la figura de *San Jorge* siempre viene ataviada por una armadura de plata, tanto en pintura como en escultura, la cual por la sulfurización, se oscurece tornándose irreversible su recuperación, y llevando a erróneas conclusiones a muchos conservadores y restauradores que lo interpretan como un repinte.

⁹ En la actualidad no podemos encontrar este tipo de anclaje original, aunque si que existen otros posteriores realizados de forma poco ortodoxa.

¹⁰ La inclusión de sagrarios en la estructura del retablo barroco es uno de los avances que más se impusieron en el diseño estructural del mismo. Estos sagrarios se podían cerrar con la ayuda de un lienzo bocaporte.

¹¹ El mármol es poco utilizado por lo caro, además de que necesitaba mano de obra muy especializada. Los escultores de retablos pétreos se instalaron cerca de las canteras, en la comarca del Vinalopó Medio.

¹² Es en el s. XVIII cuando el yeso toma gran protagonismo por el bajo coste.

Imágenes



Figura 1: Antependio de *San Antón* y *San Bartolomé*, s. XIV valenciano.

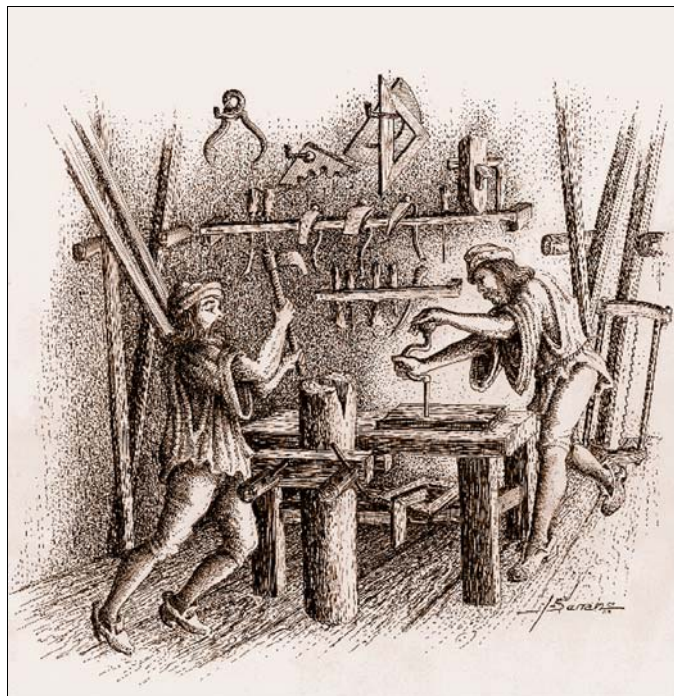


Figura 2: Recreación a plumilla de un obrador de un fuster medieval valenciano.

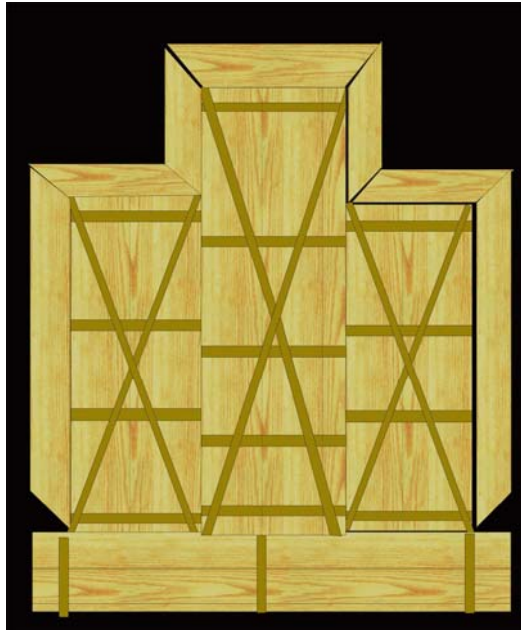


Figura 3: Reconstrucción gráfica de una trasera de retablo gótico.



Figura 4: Tres tipos diferentes de oro utilizados: pan, polvo y pastilla.



Figura 5: Los pigmentos utilizados en la corona de valencia no diferían de los utilizados en otras zonas



Figura 6: Boceto realizado por el constructor de retablos valencianos D. Vicente Martínez Estellés.

Bibliografía

- AAVV.: *Gótico y renacimiento en tierras alicantinas*. Instituto Juan Gil- Albert., Alicante. 1990.
- A.A.V.V.: *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, métodos y procedimientos del arte*. Ediciones del Serbal. Barcelona 1995.
- AAVV.: *Vicente Macip*. Fundación Bancaja, Valencia 1997.
- AAVV.: Fondos del museo catedralicio de Segorbe. Generalitat Valenciana, Valencia 1984.
- A.A.V.V.: *El mundo de los Osona*. Consellería de Cultura, Valencia 1994.
- ARTISTS' PIGMENTS. A handbook of their History and Characteristics. Robert L. Feller, Editor. Volume I. Cambridge University Press, 1986. Printed in Great Britain.
- BERG SOBRÉ, J.: *Behind the Altar Table*. University of Missouri Press. Columbia, 1989.
- CASTELLI, C.: *Technique di ricostruzione dei supporti lignei dipinti.*, en *Restauro dei dipinti su tavola*. Nardini editore. Fiesola, 1999.
- CENNINO, C.: *El libro del arte*. Ediciones AKAL, Madrid 1988.
- IÑURRIA, V.; "Las herramientas de la construcción en el siglo XV", *Logia*, año III, nº 7. *Universidad Politécnica 1999*.
- MARIJNISSEN, R.H.: *Tableaux, Authentiques, maquillés, faux*. Elsevier Librico, Bruselas 1985.
- PÉREZ MARÍN, E., VIVANCOS RAMÓN, V., *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Ed. de la UPV, Valencia 2004.
- PRIETO PRIETO, M.: *Los antiguos soportes de madera*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1987.
- TOSCA, T. V.: "Tratado XIV de la arquitectura civil", en Tomo V del *Compendio Matemático*. 1727. Ed. de la UPV. Valencia 2000.
- VIDAL BERNABÉ, I.: *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Ed. Universidad de Alicante, Alicante. 1990
- VIVANCOS RAMÓN, V.: *Problemas y tratamientos del soporte de pintura sobre tabla*. Editorial de la UPV. Valencia 2003.
- VIVANCOS RAMÓN, V.: *Pintura de caballete. Casos prácticos de restauración*. Editorial de la UPV. Valencia 2002.
- VIVANCOS; PÉREZ; GUEROLA,: "El retablo barroco valenciano, estudio técnico y conservativo", en *Actas del XIV Congreso de Conservación y restauración de Bienes Culturales*. Valladolid 2002.
- VIVANCOS RAMÓN, V.; LLAMAS PACHECO, R.: "La restauración del retablo de Ánimas de Agullent", en *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes culturales*. Castellón, 1996