

RETABLOS MEDIEVALES DEL NORTE VALENCIANO

Ana M^a Calvo Manuel

*Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional do Porto. Escola das Artes
Licenciatura em Arte-Conservação e Restauro*

El título de este texto –Retablos medievales del norte valenciano- solo puede ser considerado correcto desde una perspectiva moderna, es decir, desde el punto de vista de que vamos a referirnos a una serie de retablos que se sitúan en la zona de Morella, al norte de la actual Comunidad Valenciana. Sin embargo, en la época en que fueron realizados, esos territorios correspondían a la Corona de Aragón y al área de influencia de Cataluña, y este hecho es fundamental para comprender tanto procedencia de los artistas como las características técnicas y estilísticas de sus representaciones.

Es necesario recordar que, en la evolución histórica de esta área geográfica, son determinantes las fechas en que los territorios son reconquistados a los musulmanes, repoblados y cristianizados. A través de ese proceso se levantan iglesias y catedrales, se dotan de retablos y otros objetos artísticos vinculados al culto y a la liturgia. Desde el siglo XI se habían ido producido incursiones, e incluso acuerdos sin lucha, como parece ser el caso de Morella que fue ocupada por Blasco de Alagón y cuya carta-puebla se otorgó en 1233; la población de Cincorres fue conquistada en 1232, y la ciudad de Valencia en 1238. Las tierras conquistadas eran entregadas por el rey a los colaboradores que habían participado en la ocupación y, mediante el documento de la carta-puebla, se establecían sus condiciones sociales, económicas y jurídicas. Así comenzaba la repoblación que, en este caso, procedía principalmente de Aragón y Cataluña. El progresivo desarrollo social y económico de esta zona va a ser acompañado también en las manifestaciones artísticas por la llegada de artistas de otros reinos de la Península e incluso de otros lugares de Europa, como Llorenç Saragossa, Marçal de Sax, Starnina o

Jaques Coene. Tras la unificación de Aragón y Valencia durante el reinado de Alfonso IV (1327-1336) y la expansión con Pedro IV (1336-1387), la ciudad de Valencia alcanzará, en torno a 1400, su momento de máximo esplendor basado fundamentalmente en el comercio, fruto de la floreciente industria artesana, de la agricultura y de las relaciones con Cataluña, Aragón y Castilla que pasaban, en la mayoría de las ocasiones, por Castellón, con conexiones también con otros centros del Mediterráneo.

Muchos otros factores históricos van a dejar también su impronta en el desarrollo artístico de la zona, como el control del rey sobre la ciudad de Morella, la corte papal de Benedicto XIII (1394-1423) –el aragonés Pedro de Luna, conocido como el “Papa Luna”- trasladada de Avignon a Peñíscola, en el contexto del Cisma de Occidente, y la dependencia de la Diócesis de Tortosa de las poblaciones del norte valenciano. De hecho algunos de los talleres que trabajan para las iglesias de estos pueblos proceden de Cataluña, a través de Tortosa, llegan a instalarse en Morella durante algún tiempo, y vuelven posteriormente a Tortosa, como es el caso del taller del pintor Pere Llebrí.

Los datos conocidos a través de los documentos y de las obras conservadas nos muestran la movilidad de los artistas y sus talleres así como el desarrollo artístico de determinados lugares, pero también nos deben hacer reflexionar acerca de la formación y de las influencias técnicas o estilísticas que se manifiestan en sus producciones: las conexiones con Cataluña, con Aragón, sobre todo Teruel, y con Valencia. En la propia provincia de Castellón se pueden distinguir focos artísticos claramente diferenciados entre el norte-centro, en torno a Morella y San Mateo, y la zona del río Palancia con Segorbe como punto de referencia.

Además, para comprender las producciones artísticas de entonces es necesario conocer también el estatus de los artífices que ejecutaban los retablos y la organización de los talleres u obradores ya que, en este momento, funcionaban como auténticas fábricas artesanales; los modelos de documentos y contratos que se formalizaban para el encargo de los retablos; los plazos previstos para los trabajos, los materiales y el precio;

los modelos más apreciados y las fuentes de inspiración para los temas; o el tipo de clientela que sufragaba estas obras.

En este contexto histórico y social debemos situarnos a la hora de estudiar los retablos de esta zona. Hasta hace poco tiempo las investigaciones en torno a los retablos y otras manifestaciones artísticas se basaban únicamente en aspectos documentales y estilísticos. Y, si bien estos dos factores son fundamentales para su comprensión y adscripción a determinados autores o talleres, las características técnicas se han revelado como una fuente primordial de información que, en ocasiones, puede llegar a ser determinante para la interpretación de las obras. Acerca de los materiales y de las tecnologías artesanales aplicadas en la elaboración de las obras tenemos bastantes referencias en los contratos que aportan más datos para el conocimiento de los retablos medievales, como podemos apreciar a través de las siguientes citas extractadas de distintos documentos:

...Primerament...el qual retaulo sea fecho de buena fusta e sequa, bien enclavada e bien embarrada...

...sie tengut de fer, lo dit retaule e bancal, de bona fusta d'alber, e ben echa e ben barrat, segons que's pertany...

...Item quel dit retaule sie ben nirviat de bon bri de canem ab bon aygua cuyt e ben pensat de bon guix denpastre e de guix prim...

...promet...de andrapar lo dit retaule de bon canamas nou, so es, de bri de canes de Burgunya...

...que el dicho retablo sea buen enbrinado e bien enparginado...

...síe tengut de encolar, emplastar, engrapar e enguiscar, de bon guix, gros e prim, lo dit retaule...

...que los pintores ayan a yngueexar todo el retaulo dos vezes de guix gros, y dos de guix primo muy bien temprado porque salga el oro muy ardient en los camperes...

...Ítem, promet lo dit pintor de daurar lo dit retaule de fin aur de Florença o de florí genoví o d'aquell or qui basa a la lliga de la dita moneda...

...quel atçur del banco y de la tirada de somo del banco aya de ser atçur de Acre, y el otro atçur aya de ser el mexor que se custumbra en los retaulos que agora se facen en Aragon...

...los manteéis de madona santa María, sien tots d'asur d'Acre...

...lo guardapols deu fer, lo dit Luis, d'argent colrat e d'asur d'Alamanya...

...Item, que toda la pintura del dito retaulo, asi ropas, como montanyas, encasamentos e caras, cuerpos, toda la dita pintura sea obrada con olio de linoso, e bien envernizado, caras e todo lo sobre ditcho; el atzur fino, con su cola, e dotras ropas también d'atzul con blanco obrado con olio affin que sea cosa perpetua...

Como se puede apreciar, los contratos especifican, en algunos casos, interesantes detalles relativos a los materiales que no se han valorado convenientemente ni se han contrastado con rigor hasta el momento sino de forma puntual. En otros casos, la ausencia o vaguedad de referencias a aspectos técnicos es debida también a que eran obvios entonces los detalles de cómo se debía cortar la madera, unir las tablas, realizar las preparaciones o la propia pintura, ya que la transmisión de muchos saberes se realizaba a través de los gremios de forma oral y práctica. Sin embargo, el interés de estas informaciones reside en confirmar, a través del examen directo de los retablos y con la ayuda de otros métodos analíticos, cómo fueron aplicadas estas técnicas por los distintos talleres, cómo evolucionaron con el tiempo, y qué repercusiones han tenido en la conservación de las obras.

En el caso de las tablas encontradas en la techumbre del Ayuntamiento de Cincorres, y que se corresponderían con partes de tres diferentes retablos de la primitiva iglesia, se han podido estudiar con detalle todos los aspectos técnicos y materiales ya que se encontraban completamente desmembrados y reducidos a fragmentos. Precisamente gracias a la investigación llevada a cabo y al conocimiento de las tipologías de los retablos de la zona en torno a 1400 –momento de mayor florecimiento de los obradores de Morella-, fue posible agrupar las tablas y determinar las características de los tres conjuntos de los que procedían.

Estas tablas fueron halladas en noviembre de 1988, cuando se evaluaba el estado del edificio de la Casa Consistorial para su rehabilitación, ya que formaban parte de la techumbre de madera. Se desmontaron en octubre de 1989 y se procedió a su restauración a lo largo de varios años –entre 1989 y 1992- alternando los trabajos con otros del Departamento de Conservación-Restauración de la Diputación de Castellón, y con la investigación paralela acerca del posible origen de las mismas y de sus características técnicas y estilísticas. Mientras tanto, también el edificio fue rehabilitado, entre 1991 y 1992.

Los aspectos que nos interesa destacar en este artículo son precisamente aquellos que hacen referencia a las técnicas y materiales utilizados en la elaboración de los retablos góticos en la zona de Morella, y que tienen en estos tres casos unos claros ejemplos. Sus peculiaridades se enmarcan en el carácter mediterráneo de la construcción, de la preparación y de la propia técnica pictórica, diferenciándose notablemente de los sistemas utilizados en Flandes y su área de influencia, como por ejemplo Portugal, desde la propia madera utilizada, los sistemas de ensamblaje, la preparación y la pintura.

La tipología corresponde en todos los casos al modelo de retablo pictórico característico de la Corona de Aragón en torno a 1400, en términos generales. Parece evidente que entre 1370 y 1375 comienza una necesidad litúrgica de realizar retablos pintados en esta zona de Morella y Tortosa, y que la obra pictórica se expandió desde Barcelona hacia esta área geográfica y también a Valencia en torno a dichas fechas. Los

retablos más pequeños y sencillos constan de tres calles separadas por tablitas de entrecalles, un banco y guardapolvo. La calle central, generalmente más ancha y alta que las laterales, está destinada a la Virgen, al santo o santos titulares del retablo, y se remata con un ático que suele llevar la representación del Calvario. En las calles laterales es frecuente encontrar tres escenas superpuestas, relativas a la vida de la figura central. Todas las escenas se separan mediante molduras doradas sobrepuestas y entrecalles. El guardapolvo remata todo el contorno del retablo en su parte superior y laterales. El banco suele mostrar representaciones de santos en número impar, en torno a siete. Estas características generales se pueden complicar con variantes en retablos de mayor tamaño.

Técnicamente la estructura de estos retablos presenta algunas peculiaridades. El panel principal podía ser independiente o unido al ático, mientras que las calles laterales estaban conformadas en origen por tablas completas de arriba abajo, en las que se pintaban las tres escenas que se separaban por medio de molduras doradas. Las entrecalles se sobreponían para ocultar las uniones y solían llevar pequeñas representaciones figuradas dentro de cada arquito. También se realizaban con una sola pieza de madera vertical. El banco era independiente y las tablas se colocaban en sentido horizontal, a diferencia de las maderas del resto del retablo.

Desde el punto de vista material la madera utilizada en todos los casos era pino silvestre, correspondiendo a la abundancia de este árbol en la zona. La unión de las tablas para conformar estos grandes paneles se realizaba con travesaños de madera en el reverso que se sujetaban por medio de clavos de hierro forjado introducidos desde la parte anterior y doblados al final. Se colocaban dos travesaños en aspa cubriendo casi toda la altura de las tablas y una serie de travesaños horizontales, normalmente tres o cuatro.

El aspecto quizás más interesante y poco divulgado, es que las tablas de madera que conforman cada panel, se encontraban separadas entre sí dejando una pequeña distancia, en torno a un centímetro, que se rellenaba

con unas chuletas de madera encoladas con cola fuerte de carpintero, a modo de lo que podríamos llamar actualmente una junta de dilatación. En unos casos tenían forma alargada y sección trapezoidal –con la parte más ancha hacia la cara de la pintura y la más estrecha por el reverso- y una longitud variable en torno a quince centímetros. Este caso se presentaba en las tablas correspondientes al retablo de San Antonio y un Santo Obispo, y también en la tabla de La Anunciación. En otros casos, se trataba de pequeñas piezas de unos cinco centímetros, embutidas a lo largo de las uniones a contra veta, como en la tabla de San Pedro “in cathedra”. Con el paso del tiempo, los movimientos de las maderas y las restauraciones muchas de estas piezas se han perdido, pero constituyen un elemento primordial para entender la construcción de los retablos y para tener en cuenta a la hora de futuras intervenciones de conservación.

Mientras que el primer sistema de chuletas lo hemos podido observar en numerosos ejemplos de tablas y retablos levantinos, el que presentaba el panel de San Pedro –a base de pequeñas piezas a contra veta- sólo hemos podido constatarlo recientemente en el panel de la Virgen de la Leche con el Niño, San Benito y San Bernardo, a través de la radiografía realizada en el Museo del Prado*.

En los retablos de esta zona y época, los elementos sobrepuestos, como molduras y entrecalles se fijaban con clavos de hierro forjado en la mayoría de los casos. Sólo en el panel de la Anunciación se pudieron detectar espigas de madera como medio de unir las molduras a las tablas.

En general, como sistema de refuerzo de las uniones de las tablas para configurar un panel, se colocaban tiras de pergamino en las juntas por la cara de la pintura y, sobre ellas, fibras de estopa que podían cubrir toda la superficie del panel como en el caso del panel de San Pedro. En otros ejemplos, el recubrimiento total o parcial con tiras de tela era predominante, como ocurría en la tabla de La Anunciación del taller de Pere Lembrí, que a su vez era la única que presentaba también tiras de tela en la unión de las tablas por el reverso. Sin embargo, en todos los casos se observaban trozos de tela en las zonas de unión de las molduras con las tablas.

Las preparaciones de yeso respondían, tanto en materiales como en sus capas, a los estratos de yeso grueso y fino característicos de la pintura sobre tabla mediterránea en esa época, tal como describen Teófilo y Cennini, y recogen Vasari o Pacheco. Casi a simple vista eran patentes dos estratos diferenciados y, a través de observaciones microscópicas y de tinciones microquímicas, se pudo determinar que cada estrato estaba a su vez realizado en dos o tres manos, dejando una fina superficie lisa preparada para pintar. Sobre el yeso se podía observar el dibujo subyacente a pincel en algunos detalles de los diferentes paneles, y en mayor medida en la tabla de San Pedro con ayuda de reflectografía infrarroja. Muchos trazos de los elementos arquitectónicos y de las líneas principales de la composición se encontraban incisas en el yeso. La capa pictórica al temple de huevo en todos los casos, con un gran predominio de fondos dorados, plateados y brocados, se completaba con un grueso barniz totalmente oscurecido que impedía la visión de las escenas y el rico colorido.

Del estudio técnico de todas estas tablas se puede deducir el trabajo de diferentes obradores o talleres en cada uno de los conjuntos conformados, que, aún teniendo muchas características en común como corresponde a la pintura de esa época, nos muestran un mayor cuidado en la preparación de los soportes en algunos casos, como en el panel de San Pedro "in cathedra" de Cincorres y en La Virgen de la Leche del Museo del Prado. Acerca de estas obras ya sugerimos en nuestro primer estudio la atribución a Guillém Ferrer, que fue el pintor más relevante en Morella en los primeros años del siglo XV según se desprende de los documentos.

Es evidente que los sistemas de construcción y elaboración de los retablos tienen muchos elementos en común, en la misma zona y en el mismo momento, sin embargo, también existen pequeñas diferencias como los tipos de chuletas utilizados en las uniones de las tablas, el empleo de tela o estopa en las preparaciones, el uso de clavos de hierro forjado o de espigas de madera para la unión de las molduras, que deberían ser estudiados sistemáticamente. Puesto que, en esos momentos, los talleres de carpintería funcionaban en los propios talleres de los pintores sería de

gran interés completar todos estos aspectos técnicos relacionados con la construcción de los retablos, como un elemento más de conocimiento de los distintos obradores activos en la zona.

Del mismo modo, el estudio sistemático de otros detalles de la técnica pictórica y de los punzones utilizados para los fondos dorados serviría para poder determinar diferentes aspectos de la evolución material en los retablos medievales. No podemos olvidar tampoco la relación existente entre la relevante orfebrería y la escultura de la zona en las primeras décadas del siglo XV y la relación de estos artistas con los pintores –como por ejemplo Bartomeu Santalínea con Pere Lembrí, o Antoni Sanxo con Bernat Serra-.

Desgraciadamente, muchas obras se han perdido de aquellas de las que se conservan los contratos y, en otros casos, las intervenciones a lo largo del tiempo en los retablos han hecho desaparecer muchos vestigios originales, sobre todo en los soportes que han sido drásticamente limpiados por el reverso eliminando huellas de herramientas y restos de estopa o tela. En el caso de las tablas de Cincorres, el hecho de que hubieran permanecido ocultas durante siglos, permitió constatar que no existían intervenciones posteriores a su ejecución, a no ser su bárbaro desmantelamiento y su aprovechamiento como simples tablas de madera para la cubierta de la Casa Consistorial.



* Agradezco a la Conservadora y a la Jefe del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado, Pilar Silva y Carmen Garrido respectivamente, su amabilidad para poder estudiar dicha tabla y la radiografía de la misma.

Imágenes



Figura 1: Detalle del tipo de chuleta, alargada y de sección trapezoidal, utilizada en la unión de las tablas en el retablo de San Antonio y un Santo Obispo de Cincorres.

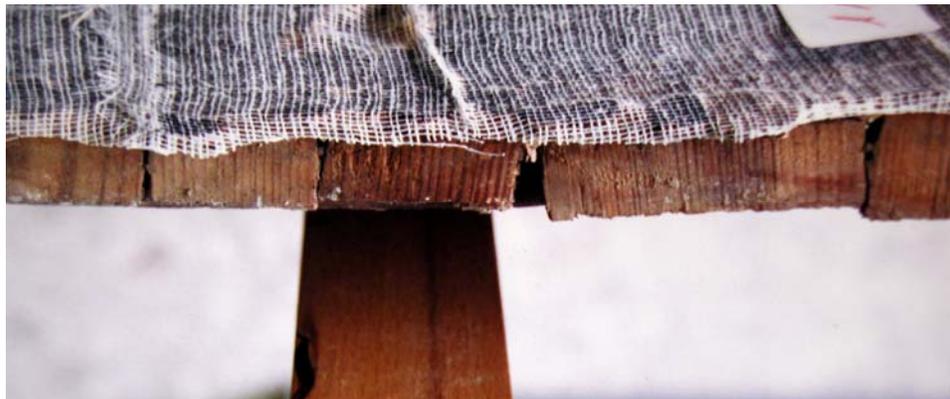


Figura 2: Detalle del tipo de chuletas, en forma de pequeñas piezas a contra veta, utilizados en la unión de las tablas en el panel de San Pedro de Cincorres.



Figura 3: Detalle de las tiras de pergamino y tela colocadas en las uniones de las tablas en el panel de la Transfiguración de Xiva de Morella.



Figura 4: Detalle de la pintura conservada sobre la tela de la misma junta en el panel de Xiva de Morella.

Bibliografía

BERG SOBRÉ, J.: *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1989.

BETÍ BONFILL, M.: *Morella y el Maestrazgo en la Edad Media*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón de la Plana, 1972.

CALVO MANUEL, A.: *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos (Cinctorres- Castellón)*, Col.lecció Universitària, Diputació de Castelló, 1995.

CALVO MANUEL, A.: "Un retablo gótico en Cinctorres. Noticia sobre fragmentos de retablo aparecidos en la techumbre de la Casa Consistorial de Cinctorres", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, 1989, págs. 207-219.

CALVO MANUEL, A.: "Problemática de recuperación y conservación de fragmentos de retablo gótico- Cinctorres (Castellón)", *Actas VIII Congrés de Conservació de Béns Culturals*, Valencia, 1990, págs. 143-158.

CALVO MANUEL, A.: "Estudio técnico de pintura gótica sobre tabla en la Corona de Aragón", *Actas del X Congreso de Conservación de Bienes Culturales* del ICOM, Cuenca, 1994, págs. 573-584.

CALVO MANUEL, A.: "The technique of Gothic Altarpieces on Spain's Mediterranean Coast", en *Painting Techniques: history, materials and studio practice*, IIC Dublin Congress, Summaries of the Posters, 1998.

GUDIOL, J., Alcolea i Blanch, S.: *Pintura Gótica Catalana*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1986.

MILIÁN BOIX, M.: "Exposición Morellana de Arte", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, vol. X (1929), vol. XI (1930), vol. XII (1931), vol. XIII (1932).

PITARCH, A. J.: "Morella centro de pintura: siglos XIV y XV", *La Memòria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Catálogo de la exposición en Morella, Valencia, 2003.

PITARCH, A. J.: *Una memoria concreta, Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Catálogo de la exposición en Castellón, Barcelona, 2004.

SANCHEZ GOZALBO, A.: "Pintors del Maestrat", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Vol. XIII, Castelló de la Plana, 1932.

SANCHEZ GOZALBO, A.: *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón de la Plana, 1943.

SANPERE I MIQUEL, S.: *Los cuatrocentistas catalanes*, 2 vol., Barcelona, 1906.