

VARIA

EL RETABLO PARA LA *VIRGEN DE GRACIA* DE PAOLO DE SAN LEOCADIO EN LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE ENGUERA, OBRA DE ANDREU ARTICH (1625)*

ÀNGEL CAMPOS-PERALES¹
Universitat de València

En 1625 el conde de Anna, el ermitaño Carlos de Borja y el carpintero Andreu Artich acordaron la obra del retablo para la *Virgen de Gracia* de Enguera (València). Perdido durante la Guerra Civil, se propone su reconstrucción virtual a partir de la información proporcionada en estas capitulaciones.

Palabras clave: retablo; *Virgen de Gracia*; Paolo de San Leocadio; Parroquia de San Miguel Arcángel; Enguera; conde de Anna; Andreu Artich; Iglesia del Patriarca.

ANDREU ARTICH'S (1625) ALTARPIECE FOR PAOLO DE SAN LEOCADIO'S *VIRGEN DE GRACIA* AT THE PARISH CHURCH OF SAINT MICHAEL IN ENGUERA

In 1625 the Count of Anna, the hermit Carlos de Borja, and the carpenter Andreu Artich agreed on the terms of completion for the altarpiece for the *Virgen de Gracia* of Enguera (València). This study offers a virtual reconstruction of the altarpiece, which was lost during the Spanish Civil War, based on the surviving contract.

Key words: altarpiece; *Virgen de Gracia*; Paolo de San Leocadio; Parish Church of Saint Michael the Archangel; Enguera; Count of Anna; Andreu Artich; Church of el Patriarca.

Cómo citar este artículo / Citation: Campos-Perales, Ángel (2022) "El retablo para la *Virgen de Gracia* de Paolo de San Leocadio en la parroquia de San Miguel de Enguera, obra de Andreu Artich (1625)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 378, Madrid, pp. 169-177. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.09>

Introducción

La *Virgen de Gracia* de Paolo de San Leocadio, hoy en la Capilla del Baptisterio de la Iglesia Parroquial de Enguera (València), es una de las obras más notables de la pintura valenciana de fi-

* El autor ha contado con una ayuda de Formación de Personal Universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España para la realización del presente trabajo. Además, se enmarca en el proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, HAR2017-83070-P, GEOART, *Geografías de la movilidad artística. Valencia en Época Moderna*. Agradezco al arquitecto Pablo Navarro Camallonga sus aportaciones a este trabajo de investigación. Obra suya son las sugerentes reconstrucciones virtuales aquí presentadas.

¹ angel.campos-perales@uv.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5929-6772>

nales del siglo XV [fig. 1].² En merecida correspondencia con su importancia se encuentra la larga relación de estudios sobre la tabla, una extensa historiografía que se remonta hasta principios del siglo XX.³ La cuestión principal sobre la que han versado la mayoría de estos trabajos es la relativa a su paternidad, siendo generalmente aceptada la atribución de la obra al pintor de Reggio Emilia. Aunque no es nuestra intención rescatar este debate estilístico, casi unánimemente zanjado, como decimos, merecen ser señalados los argumentos esgrimidos en los juicios más recientes sobre la obra para apuntalar esta autoría. Hablamos de las evidentes correspondencias formales que existen si comparamos los ángeles músicos de la *Virgen de Gracia* de Enguera con otros de la producción del pintor italiano y, sobre todo, de las claras relaciones estilísticas detectables entre esta tabla y la *Virgen del caballero de Montesa* del Museo del Prado, cuyas dudas sobre su autoría parecen haberse disipado definitivamente.⁴ En este sentido, el Niño de Enguera, junto con el paño semi-transparente que lo envuelve, es tipológicamente muy similar al del Prado. También en el museo madrileño se conserva una *Dolorosa* atribuida a Paolo de San Leocadio que refuerza la idea de que fue realizada por la misma mano que la presente en la tabla enguerina. Las concomitancias formales vuelven a hacerse patentes si confrontamos el rostro de la Virgen de Enguera con las facciones de la del Prado. De ahí, por lo tanto, que el asunto de la autoría de la pintura que nos ocupa sea una cuestión prácticamente indiscutida e indiscutible.⁵

No existen las mismas certezas, sin embargo, por lo que atañe a su localización temporal en los años de producción pictórica de Leocadio, lo cual es de gran importancia porque podría aclarar el problema de las razones de su encargo, ahora ignoradas. Company y Puig defienden que no es una obra de la etapa gandiense del pintor, ya que las de esta época, fechables a partir de 1501, reúnen una uniformidad estilística no revelable en la tabla de Enguera.⁶ Y arguyen, por el contrario, que es obra de h. 1482-1484. Lo hacen en contra de la opinión de que pueda ser, por ende, de los años en que Leocadio trabaja para la duquesa de Gandía, a partir del citado año y hasta 1513, posibilidad que propuso Barberán Juan después de su lectura de los estudios de Adele Condorelli sobre esta noble.⁷ Quizás proviene de Gandía, como siguen explicando Company y Puig, pero puede ser cronológicamente anterior a la época señalada por Barberán. Sea como fuere, parece claro que la tabla procede del linaje de los Borja, a tenor de la información proporcionada en las capitulaciones de 1625 para la construcción de su nuevo retablo, como vamos a ver, documento que corrobora lo sospechado por otros autores desde hace tiempo. Así, Vicente Gurrea Crespo ya sugirió que una de las dos donantes, la de la derecha, podría ser la duquesa de Gandía, doña María Enríquez de Luna (1474-1537), que en mayo de 1511 se retiró al gandiense Convento de Santa Clara, profesando desde el año siguiente como sor Gabriela. En dicho convento le esperaba desde 1510 su hija Isabel, sor Francisca, quien podría ser la donante de la izquierda. Tal vez la conexión que puede explicar su ascendencia gandiense, como apostilla Gurrea Crespo, es la antigua advocación a la Virgen de Gracia que tiene este convento de clausura. No obstante, si consideramos que el encargo es posterior a 1512, cuando la duquesa empieza a profesar como clarisa, resulta complicado casar este hecho histórico con las más recientes hipótesis estilísticas. La obra pudo ser realizada, por lo tanto, antes o justo a la llegada del pintor a Gandía, y ser ofrecida a la duquesa como presente. Si fue así, tal vez en origen las figuras femeninas de las dos donantes no estaban representadas, siendo añadidas tiempo después. La tabla original pudo proceder del valenciano Convento de Virgen de Gracia, institución a la que Leocadio legó 25 libras valencianas en su testamento de 1478.⁸ Décadas más tarde, como plantea Sánchez

² Óleo y temple sobre tabla, 210 x 139 cm. La tabla está cubierta por dos puertas a manera de díptico con la representación del *Bautismo de Cristo*, obra moderna de Francisco Sambonet imitando la pintura medieval valenciana. Fue restaurada en 1961 por el Museo del Prado y en 2010 por la Fundación Luz de las Imágenes.

³ Una enjundiosa lista bibliográfica sobre la pintura en: Company/Puig, 2007: 82.

⁴ Gómez-Ferrer, 2012: 24-33.

⁵ Estas reflexiones estilísticas, y otras más, en: Barberán Juan, 1965: 27-37. Company/Puig, 2007: 82.

⁶ Company/Puig, 2007: 84.

⁷ Barberán Juan, 1965: 36.

⁸ Todas estas cuestiones, excepto la idea del añadido posterior de las donantes, que es nuestra, en: Company/Puig, 2007: 84-85.



Fig. 1. Paolo de San Leocadio, *Virgen de Gracia*, h. 1482-1484. Enguera (València): Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel, Capilla del Baptisterio (Fot. Pablo Navarro Camallonga).

Cantón, otro miembro del linaje de los Borja, Miguel de Borja, señor de Enguera desde 1575, pudo hacer donación de la obra a la Iglesia Parroquial de esta villa, donde es seguro que se encontraba en 1625.⁹ Sin embargo, todas estas ideas se mueven en el terreno de la especulación, a la espera de conocer documentación de archivo que confirme o desmienta estas conjeturas.

El contrato del retablo en 1625

Así las cosas, el hallazgo de las capitulaciones para la construcción del retablo que debía alojar la tabla de la *Virgen de Gracia* de Leocadio desde 1626, cuando se acuerda su terminación, confirma varios aspectos: la estrecha vinculación de los Borja, y más concretamente de los señores de esta villa, con la pintura; que existía una capilla con esta advocación desde principios del siglo XVII, quizás propiedad de la Cofradía de la Virgen de Gracia de Enguera, fundada en 1576 e instituida por el arzobispo Juan de Ribera en enero de 1582;¹⁰ y que la talla realmente sí que se materializó según como se suponía, aunque con puntualizaciones. Empezando por la última de estas cuestiones, cabe recordar que ya en 1906 Pedro Sucías, presbítero y cronista de este municipio, había informado en su *Calendario de efemérides de Enguera* que el 13 de enero de 1629 quedó terminado “el altar de la Virgen de Gracia en la iglesia Parroquial, el cual fue construido por el tallista Adrián Antich y lo regaló a esta iglesia D. Carlos de Borja”.¹¹ Como se anuncia en la portada de estas efemérides de los siglos XIII-XIX, las notas históricas fueron sacadas “de los Archivos del Reino, de Hacienda, de Diputación Provincial, Real Baylía, Real Justicia de Valencia y de los Archivos Eclesiásticos y Municipal de Enguera”. Tal vez, y dado que no se cita la fuente,

⁹ Las palabras de Sánchez Cantón fueron reproducidas en: Barberán Juan, 1965: 29.

¹⁰ Barberán Juan, 1965: 33. No queda claro si la cofradía recibió este nombre por la tabla, como intuía Elías Tormo, o si fue la pintura la que tomó esta advocación de la congregación.

¹¹ Sucías, 1906: 6.

la información relativa al retablo procedía de algún documento notarial consultado por el sacerdote enguerino. Quizás el fechado el 22 de noviembre de 1629 del notario Pau Pereda, en el que se advierte que el citado retablo no había sido entregado a tiempo, como ahora explicaremos.¹²

Sea como fuere, el carpintero al que se refería Sucías era “Andreu Artich” y no “Adrián Antich”, sobre el que conocemos algunos trabajos documentados, como el retablo de Enguera, o el que se le encarga en 1618 y termina entre 1622-1623 para el altar mayor de la Iglesia de la Cartuja de Porta Coeli en Serra (València), con una retribución de 900 libras valencianas. Esta obra sería posteriormente dorada por Miquel Vidal y completada con pinturas de Francisco Ribalta (1625-1627), las cuales se conservan en su mayoría en el Museu de Belles Arts de València.¹³ Dada la cercanía de este último contrato con el de Enguera, vemos posible que la elección del carpintero residente en València por voluntad del conde de Anna y del sacerdote Carlos de Borja, comitentes de la obra, obedeciera a criterios de satisfacción general según lo observado en Porta Coeli. Posteriormente, en 1624, se acordó con este retablista la realización de otro trabajo hasta ahora no documentado: el retablo de la Capilla de la Comunión en la Parroquia de Santa Catalina de València, que ignoramos si finalmente se llevó a término.¹⁴ Y tras la construcción del retablo de Enguera, Artich debió de estar activo unos cuantos años más, ya que en 1644 lo encontramos presentando una traza, no escogida, para el retablo mayor de la Parroquia de San Martín de València,¹⁵ y más tarde, en 1649, ofreciéndose para realizar un retablo en una de las capillas de la Iglesia del Convento de San Miguel de los Reyes de València.¹⁶

Por lo que incumbe al retablo para la *Virgen de Gracia* de Leocadio, Artich se comprometió el 12 de diciembre de 1625 con Fernando Pujades, conde de Anna y señor de Enguera, y Carlos de Borja, ermitaño de la ermita de Santa Bárbara en Montcada (València),¹⁷ a realizar dicha estructura de madera de pino “muy buena” por 140 libras valencianas, y a terminarla para el día de la fiesta de San Miguel Arcángel, patrón de Enguera, en septiembre de 1626, es decir, menos de un año más tarde.¹⁸ Y ese mismo día de 1625 se le abonaron las primeras 70 libras al contado, según el orden de pagos estipulado.¹⁹ Por el libro del sacerdote Sucías y por el documento notarial de 1629 que hemos citado, sabemos que los plazos de entrega no se cumplieron. En este último documento legal se afirmaba que ya el 22 de mayo de 1626 se tuvo que hacer una “millioramenta” en el retablo, esto es, alguna mejora que quizás retrasó durante meses, y años, su entrega a la Iglesia Parroquial de Enguera.²⁰ No obstante, la obra finalmente llegó a esta villa y allí se mantuvo hasta 1936, cuando fue destruida durante la Guerra Civil Española, salvándose la tabla central de Leocadio.²¹ Gracias a las cláusulas de su contrato, no prolijas en cuanto a su descripción pero sí informantes de un dato clave para conocer su aspecto, ha sido posible reconstruir el conjunto formado originalmente por el retablo de Artich y la pintura de Leocadio.

¹² Esta información en: *Documento notarial sobre la entrega del retablo de la Virgen de Gracia de la Iglesia Parroquial de Enguera*, 22 de noviembre de 1629, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de València, València (AGFDV), Duquesa de Almodóvar, Escribanía, Protocolos, Pau Pereda, 217.

¹³ Tarín y Juaneda, 1897: 14-15, nota 2. Fuster Serra, 2012: 356-360.

¹⁴ *Capitulaciones para la obra del retablo de la Capilla de la Comunión en la Parroquia de Santa Catalina de València, por el carpintero Andreu Artich*, 4 de febrero de 1624, Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de València, València (ACCV), Protocolos, Lluís Cetina, 11579.

¹⁵ Pingarrón-Esaín, 2009: 331.

¹⁶ Mateo Gómez/López-Yarto, 1997: 6.

¹⁷ Según Gaspar Escolano, Fernando Pujades (I conde de Anna desde 1604) casó con la señora de Relleu, y era hijo de Juan Pujades, señor de Anna, e Isabel de Borja. Esta última, a su vez, era hija de Magdalena de Borja, condesa de Almenara, y nieta de Juan de Borja, III duque de Gandía. Véase: Escolano, 1611: libro IX, cap. V, col. 1.024. Por otra parte, sobre el ermitaño Carlos de Borja se ha dicho que era hermano del duque de Gandía o hermano del señor de Enguera, aunque no hemos encontrado confirmación documental. Véase: Barberán Juan, 1965: 27, 29 y 33.

¹⁸ Véase el apéndice documental, en el que reproducimos las capitulaciones del retablo.

¹⁹ *Pago de 70 libras valencianas del ermitaño Carlos de Borja al carpintero Andreu Artich*, 12 de diciembre de 1625, ACCV, Protocolos, Joan Baptista Barron, 5436.

²⁰ *Documento notarial sobre la entrega del retablo de la Virgen de Gracia de la Iglesia Parroquial de Enguera*, 22 de noviembre de 1629, AGFDV, Duquesa de Almodóvar, Escribanía, Protocolos, Pau Pereda, 217.

²¹ La pintura fue custodiada durante la Guerra Civil Española en el Museo Municipal de Xàtiva, siendo devuelta en 1939 para ocupar la Capilla del Baptisterio, donde hoy en día se halla.

Su reconstrucción virtual

Según lo acordado en el contrato del retablo, el armazón debía medir 30 palmos valencianos de alto, desde el suelo hasta las bolas, y 15 de ancho, es decir, unos 6,8 x 3,4 metros. Todo conforme a una traza perdida cuyo aspecto podemos intuir gracias a la información proporcionada en la segunda de las cláusulas. El diseño tenía que ser de la misma “forma, manera, talla y mans” que el retablo de la Capilla del Ángel Custodio de la Iglesia del Patriarca de València, fundada por el arzobispo Juan de Ribera, muerto en 1611 [fig. 2]. No obstante, para el retablo de Enguera, en el lugar ocupado por la



Fig. 2. València, Iglesia del Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Iglesia del Patriarca), Capilla de la Trinidad o de Todos los Santos, antigua Capilla del Ángel Custodio (Fot. Pablo Navarro Camallonga).

pintura original del retablo del Patriarca (el *Ángel Custodio* de Vincencio Conti desde 1602, sustituido en 1796 por la *Última Comunción del Beato Juan de Ribera* de Juan Bautista Suñer)²² se debía construir “una pastera cuadrada de un pam de fondo”, esto es, un nicho o hornacina con una profundidad de un palmo para la colocación de la tabla de Leocadio.²³ En el retablo del Patriarca, tanto el lienzo de Conti como posteriormente el de Suñer se podían descorrer, a modo de telón, para descubrir los objetos que en un nicho trasero se custodiaban: reliquias en el caso del primer cuadro y hasta 1796, y los restos del arzobispo Juan de Ribera con la segunda pintura y a partir de esta fecha, tras su beatificación.²⁴ Así, aunque en el contrato de Enguera no se especifica que la “pastera” estaba destinada a albergar la tabla de Leocadio, su escasa profundidad (unos 22,65 cm) no hubiera permitido la instalación de reliquias u otros elementos, como en València, sino solamente un cuadro como el mencionado. El resultado original no debió de ser muy diferente de la reconstrucción virtual que aquí proponemos, resultado de conjugar el retablo del Patriarca con la *Virgen de Gracia* de Leocadio [figs. 3 y 4]. El retablo de València fue proyectado seguramente por el pintor Bartolomé Matarana, autor también del retablo mayor del Patriarca, y ensamblado por el entallador Francisco Pérez entre 1601 y

²² El *Ángel Custodio* de Vincencio Conti, obra romana de finales del siglo XVI, se encuentra hoy debajo del coro alto de la Iglesia del Patriarca. El lienzo de Conti mide 330 x 207 cm, mientras que la tela de Suñer tiene unas dimensiones de 365 x 261 cm.

²³ Según la acepción n.º 21 del término “pastera” en el *Diccionari català-valencià-balear* de la Institució Francesc de Borja Moll, ésta es, en catalán, una “cavidad poco profunda practicada en un retablo o en una pared para situar una imagen”, pudiendo ser traducida en español como “nicho” o “hornacina”. Véase: “pastera”. En: <https://dcvb.iec.cat/results.asp?Word=pastera&Id=106507&search=pastera> [19/07/2021].

²⁴ Benito Doménech, 1980: 256-257 y 330-331; 1981: 52-57. Se conoce como lienzo bocaporte a este tipo de obra que con la ayuda de un mecanismo de guías, poleas y maromas se desplaza hasta un espacio contiguo, quedando oculta y dejando a la vista el interior de la hornacina central del retablo. En la Iglesia del Patriarca el lienzo bocaporte más importante fue, y sigue siendo, la *Santa Cena* de Francisco Ribalta del retablo mayor, que desciende cada viernes por la mañana para mostrar el Cristo crucificado de Silesia que donó Margarita de Cardona al Patriarca Ribera en 1601. Sobre esta escultura y sobre el uso de este sistema en los retablos del Patriarca y su influencia en otros posteriores, véase: Gómez-Ferrer, 2020: 490-496. No tenemos constancia de que este mismo mecanismo fuera usado en el retablo Artich-Leocadio de Enguera.



Fig. 3. Reconstrucción virtual (I) del retablo Artich-Leocadio en la Iglesia Parroquial de Enguera, a partir de la información proporcionada en las capitulaciones de 1625.



Fig. 4. Reconstrucción virtual (II) del retablo Artich-Leocadio en la Iglesia Parroquial de Enguera, a partir de la información proporcionada en las capitulaciones de 1625.

1605, a tenor de la documentación publicada.²⁵ La decisión de copiar expresamente su diseño en Enguera fue un claro síntoma de la difusión e influencia de la arquitectura del Colegio de Corpus Christi en otros territorios del reino, ya pocos años después de su construcción. En este sentido, cabe no olvidar las novedades formales que introdujo el genovés Matarana en la manera de tratar la composición de estos retablos, con el uso de una serie de recursos arquitectónicos de vertiente miguelangelesca, presentes algunos de ellos en la estructura del armazón de la Capilla del Ángel Custodio, imitada en Enguera: frontón triangular de base partida y abultado relieve, profundos rehundimientos de su estructura, elegancia plástica de sus elementos clásicos, marcados juegos lumínicos, uso de relieves con motivos seráficos, de *candelieri*, etc.²⁶

Por último, resulta llamativo que, siendo un importante ejemplo de mecenazgo nobiliario por la relevancia de la pintura para la familia Borja, no se decidiera incluir el escudo de armas de sus

²⁵ Benito Doménech, 1981: 125.

²⁶ Sobre la arquitectura del Colegio del Patriarca en su contexto artístico y sobre el moderno lenguaje arquitectónico empleado por Matarana en estos retablos, véase: Bérchez Gómez/Gómez-Ferrer, 2013: 29-49, especialmente la 41. Esta temprana presencia de detalles y composiciones de tipo miguelangelesco se observa también en los retablos que proyectó El Greco por estas fechas en el contexto toledano. Véase: Bérchez Gómez, 2014: 66-87. Agradezco la generosidad del evaluador, que me ha proporcionado estas apropiadas reflexiones.



Fig. 5. Reconstrucción virtual (III) del retablo Artich-Leocadio en su emplazamiento original: la actual Capilla de San Jaime Apóstol, antigua Capilla de la Virgen de Gracia, de la Iglesia Parroquial de Enguera.

comitentes en la estructura del retablo. Ejemplos valencianos coetáneos demuestran que esto era hasta cierto punto habitual. Así, por citar un par de casos, cuando el señor de Sumacàrcer encargó en 1609 un retablo para su capilla en los Santos Juanes de València, se acordó que el armazón debía estar rematado por una celada con su heráldica.²⁷ Y décadas más tarde, en 1632, cuando Diego Vich, señor de Llaurí, contrató con el escultor Juan Miguel Orliens el retablo mayor de la Iglesia del Convento de la Murta en Alzira (València), se especificó claramente que este último había de hacer “un escudo grande a proporsión de las armas de los Vichs para poner arriba en medio del arco de la capilla mayor, y en los tres escudos de armas del retablo en los extremos dellos se ha

²⁷ *Contrato entre Francisco Crespi de Valldaura, señor de Sumacàrcer, y Joan Baptista Ximenes [o Ximénez], imaginero, para la construcción de un retablo en su capilla de la Iglesia de los Santos Juanes de València*, 5 de enero de 1609, ACCV, Protocolos, Joan Llorenç Roures, 15533.

de poner la insinia de la cruz de Alcántara²⁸. Quizás, esta es nuestra hipótesis, la ausencia del escudo de armas del conde de Anna y del ermitaño Carlos de Borja en el retablo de Enguera se debió a que, efectivamente, la capilla estaba bajo el patronato de la cofradía homónima. La última reconstrucción virtual que sugerimos [fig. 5], la relativa a la instalación original del retablo Artich-Leocadio en la arquitectura de la actual Capilla de San Jaime Apóstol, antigua Capilla de la Virgen de Gracia, restituye lo que un día fue. Permanece la extraordinaria tabla de Paolo de San Leocadio, joya de la pintura valenciana, cuyos orígenes históricos permanecen todavía sin ser desvelados.

APÈNDICE DOCUMENTAL

Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de València, València (ACCV), Protocolos, Joan Baptista Barron, 5436.

Contrato entre Fernando Pujades, conde de Anna, Carlos de Borja, ermitaño, y Andreu Artich, carpintero, para la obra del retablo de la Virgen de Gracia en la Iglesia Parroquial de Enguera. València, 12 de diciembre de 1625

Capítols fets y fermats entre parts de don Fernando Pujades òlim Borja, conde de Ana, don Carlos de Borja, ermità, de una, y Andreu Artich, fuster, y Vicent Trilles, doctor en medicina, de altra, sobre la construcció del retaule en la Capella de Nostra Senyora de Gràcia de la Yglésia Parrochial de la vila de Enguera.

I. E primerament és estat tractat, avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit Andreu Artich, fuster, ha de fer per a la Església Parrochial de la dita vila de Enguera y en la Capella de Nostra Senyora de Gràcia un retaule de fusta de pi, molt bona y ben acomplionada, aconeguda de experts perits en la facultat, per a poder-se daurar, conforme una traça feta per lo dit Andreu Artich, fermada per mitat de mans de aquell y del dit don Carlos de Borja, de trenta palms de altària des de la planta de la terra fins lo remat de les boles de dita traça y de amplària de quinze pams, tota obra conforme està significada en dita traça.

II. Item és estat pactat, avengut y concordat per y entre les dites parts que la obra que se a de executar en dita traça ha de ser de la forma, manera, talla y mans que té lo altar de l'Àngel que està construhit en la Església del Col·legi del Cos Preciós de Nostre Senyor Déu Jhesuchrist del senyor don Joan de Ribera, quòndam Patriarcha de Antiochia y arquebisbe de València, ab tal emperò que en lo altar que se a de fer per a la dita Església y Capella de Nostra Senyora de la vila de Enguera en lloch de la taula que y ha en dit altar de l'Àngel y ha de haver una pastera quadrada de un pam de fondo conforme està significat en la traça.

III. Item és estat pactat, avengut y concordat per y entre les dites parts que fet que sia lo dit retaule en la dita y present ciutat [de València] lo dit don Fernando Pujades òlim Borja, conte de Anna, y don Carlos de Borja, estiguen obligats a portar aquell a ses pròpies despeses a la dita vila de Enguera, y lo dit Andreu Artich estiga obligat a ses despeses a asentar-lo, ab que se li haja de donar lo recapte necessari per a haver-lo de asentar de obra tocant a obrer de vila y no altra cosa.

III. Item és estat tractat, avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit Andreu Artich estiga obligat segons que ab lo present se obliga a donar fet y assentat lo dit retaule per al dia e festa de sant Miquel de setembre primer vinent de l'any mil sis-cents vint y sis, lo que si no farà del preu davall especificador se hagen de llevar quinze lliures moneda reals de València.

V. Item és estat tractat, avengut y concordat per y entre les dites parts que per lo preu del dit retaule se haja de donar y done per lo dit conte de Anna y don Carlos de Borja, cent y quaranta lliures moneda reals de València, pagadores en esta forma, ço és, setanta lliures en continent, cinquanta lliures lo dia que estarà acabat dit retaule y vist per los experts, y les restants vint lliures quant aquell estarà assentat ab tota perfectió en dita vila.

VI. Item és estat tractat, avengut y concordat per y entre les dites parts que tots los dits capítols y cascú de aquells sien executoris ab submissió y renunciació de propi for, variació de juhí y altres clàusules roborats. [...]

²⁸ *Contrato entre Diego Vich, señor de Llaury, y Juan Miguel Orliens, escultor, para la construcción del retablo mayor de la Iglesia del Convento de la Murta en Alzira, 20 de marzo de 1632, ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull, 2529.*

BIBLIOGRAFÍA

- Barberán Juan, Jaime (1965): "La Virgen de Gracia, tabla enguerina del 1500". En: *Archivo de Arte Valenciano*, XXXVI, València, pp. 27-37.
- Benito Doménech, Fernando (1980): *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. València: Federico Doménech.
- Benito Doménech, Fernando (1981): *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. València: Federico Doménech.
- Bérchez Gómez, Joaquín (2014): "El Greco y sus enigmas arquitectónicos". En: Marías, Fernando (ed.), *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. Madrid: Fundación El Greco, pp. 66-87.
- Bérchez Gómez, Joaquín/Gómez-Ferrer, Mercedes (2013): "El Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca de Valencia desde el espejo de la arquitectura". En: Bérchez Gómez, Joaquín/Gómez-Ferrer, Mercedes (eds.), *Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 29-49.
- Company, Ximo/Puig, Isidro (2007): "La Virgen de Gracia". En: Company, Ximo/Pons, Vicente/Aliaga, Joan (coms.), *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007*. Catálogo de la exposición celebrada en Xàtiva, abril-diciembre de 2007. València: Generalitat Valenciana, pp. 82-85.
- Escolano, Gaspar (1611): *Segunda parte de la Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*. València: Pedro Patricio Mey.
- Fuster Serra, Francisco (2012): *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*. Salzburg: Universität Salzburg.
- Gómez-Ferrer, Mercedes (2012): "Un nuevo documento sobre la Virgen del caballero de Montesa de Paolo de San Leocadio y su comitente, el maestro Luis Despuig". En: *Boletín del Museo del Prado*, XXX, 48, Madrid, pp. 24-33.
- Gómez-Ferrer, Mercedes (2020): "Una epifanía icónica: el Cristo del Colegio del Patriarca de Valencia". En: Carlos Varrona, María Cruz de/Pereda, Felipe/Riello, José (eds.), *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías*. Madrid: Marcial Pons, pp. 465-500.
- Mateo Gómez, Isabel/López-Yarto, Amelia (1997): "El Monasterio de San Miguel de los Reyes: nuevos datos sobre la construcción, ornamentación, bienhechores y desamortización". En: *Archivo Español de Arte*, LXX, 277, Madrid, pp. 1-15.
- Pingarrón-Esaín, Fernando (2009): "La Iglesia Parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia". En: Garín Llombart, Felipe V./Pons Alós, Vicente (coms.), *La Gloria del Barroco. Valencia 2009-10*. Catálogo de la exposición celebrada en València, diciembre de 2009-septiembre de 2010. València: Generalitat Valenciana, pp. 319-347.
- Sucías, Pedro (1906): *Calendario de efemérides de Enguera*. València: Imprenta de Nicasio Rius Monfort.
- Tarín y Juaneda, Francisco (1897): *La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia). Apuntes históricos*. València: Establecimiento Tipográfico de Manuel Alufre.

Fecha de recepción: 19-VIII-2021

Fecha de aceptación: 19-X-2021