

RETROTABULUM



Estudis d'art medieval
Núm 14. Setembre 2014
ISSN 2014-5616

En torno al retablo de San Martín de Portaceli y sus autores: El Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià

José Gómez Frechina

Francesc Ruiz i Quesada

La última etapa de Gonçal Peris tiene como punto culminante el retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente de la cartuja de Portaceli.¹ Un conjunto pictórico de excepcional belleza que supone el colofón del internacional y, asimismo, la consolidación de las propuestas flamencas en la pintura valenciana. Obra no exenta de polémica respecto a su autoría, se caracteriza por la renovación de los postulados propios del segundo internacional a favor de los que caracterizan la pintura flamenca. A la hora de atender la capacidad de cambio que muestra la obra cabe tener en cuenta varias posibilidades tales como la culminación de la carrera de Gonçal Peris o bien la incidencia de artistas importantes y más jóvenes que trabajaron con él, como Garcia Peris Sarrià (Garcia Sarrià) o Joan Reixach.

En la ponderación de una u otra eventualidad es determinante la datación de la obra, dado que, a pesar de su juventud, Garcia Peris Sarrià falleció en el año 1440 y Joan Reixach inició su carrera como pintor independiente a partir de 1437.² En

¹ TORMO, E., *Levante*, Madrid, 1923, p. 134; MAYER, A., *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, p. 59; SAN PETRILO, BARÓN DE, "Filiación histórica de los primitivos valencianos (I)", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 22 (1932), p. 9-15; TORMO, E., "Comentario a la filiación histórica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, p. 27-32; SARALEGUI, L., "Miscelánea de tablas valencianas. En torno a Pedro Nicolau. Hacia "el maestro de los Martí de Torres"", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1933, p. 173; SARALEGUI, L. DE, *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*, Valencia, 1954, p. 77-105; GUDIOL, J., *Pintura Gótica*, vol. IX, Madrid, 1955, p. 156; SOLER D'HYVER, C., *El siglo XV valenciano*, Valencia, 1973, p. 40 y Madrid, p. 54; JOSÉ PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", *Història de l'Art al País Valencià*, Valencia, 1986, p. 229; HERIARD DUBREUIL, M., "Pintura (Gótico internacional)", *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1986, p. 207-208; COMPANY, X., *Obras Maestras. Museo de Bellas Artes San Pio V*, Valencia, 1995, núm. 6, p. 26-27; ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 106-109; FUSTER, F., *Cartuja de Portaceli*, Valencia, 1994, p. 156-157; GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de San Martín", en Benito F. & Gómez Frechina, J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 180-185; MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., "Una nueva mirada al retablo de Martí de Torres", *Revista de Humanidades y Enseñanza*, 2002, <http://www.auladeletras.net/revista/articulos/mocholi.pdf> (link activo en septiembre de 2014); GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004; FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 119-145.

² GÓMEZ-FERRER, M., "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)", *Archivo de arte valenciano*, 91 (2010), p. 39-52.

consecuencia, ambas intervenciones quedarían sin efecto, especialmente la de Garcia Peris de Sarrià, de fijar la ejecución del mueble en el año 1443, según ha sido interpretado por la mayoría de la crítica a partir de una anotación en el *Llibre de Benefactors* de Portaceli.³



En 1932, el barón de San Petri lo reconoció la heráldica de los escudos presentes en el retablo, actualmente muy perdida, vinculándola a Berenguer Martí de Torres y a su esposa Úrsula de Aguilar. Dicho autor consultó el *Llibre de Benefactors* de Portaceli y encontró la siguiente nota en el año 1443: "1443. Berenguer Martí de Torres ciutadà de València edificà la capella de Sant Martí; ignoras quin any. Impetrà del R. Don Francés Maresme Prior de la Gran Cartoixa l'any 1449 se celebràs en est Monestir la festa del dit Sant cum candelis. Donaba cascun any 75 sous de pitanza al Convent segons trove scrit en lo llibret de rebudes y dates de en la Casa de la Anunciata de Porta-celi l'any 1443, dels quals se compraba peix, pà de Rey y dos barrals grans de vi. Dit Don Maresme feya molt cas dell, car en la renunciació de la Anunciata volgué se fes a consulta del dit Berenguer Martí lo que posà per obra car ell fon present davant la Reyna Dona Maria quant se feu lo acte de la renunciació. Donà la custodia gran en la qual està lo Sant Sagrament lo dia de Sant Martí de les primeres vespres fins les segones inclusive y en lo monument lo dijous Sant y dia del Corpus la qual custodia ell oferí en la Misa segons tinch per relació de Don Honorat Martí Monge desta casa lo qual ho sabia per los antichs el quod eodem momento claritas allis non visa perstrinxit oculos eiusdem Berengari. Morí l'any 1466. Fon aci soterrat prop la creu a la part de tremontana hon està una pedra blava ab les armes."⁴ La identificación de los escudos del retablo de San Martín motivó que el autor del mueble fuese conocido con el nombre de Maestro Martí de Torres, hasta su identificación con Gonçal Peris.⁵

En relación con esta anotación, cabe destacar que fue redactada a finales del siglo XV o principios del XVI y que en realidad es una recopilación de los datos que se tenían por esas fechas respecto a la capilla de San Martín y su benefactor. De la construcción de la capilla se comenta que fue construida por Berenguer Martí de Torres, pero que se "ignoras quin any". Respecto a la fecha de 1443, parece corresponder a la noticia de los 75 sueldos aportados por dicho personaje a la Casa de la Anunciada de Portaceli, según constaba en el *llibret de rebudes*, a partir de la cual el escribiente recopila parte de las noticias conocidas por él y por Honorat Martí, monje que profesó entre 1482 y 1544 en las cartujas de Vallemosa, Portaceli y las Fuentes.⁶ En lo relativo a Martí de Torres, su

³ No es de esta opinión Joan Aliaga, investigador que sitúa el conjunto entre los años 1437 y 1440. Ver ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 112-113.

⁴ SAN PETRILO, BARÓN DE, "Filiación histórica de los primitivos valencianos (I)", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 22 (1932), p. 9-15. La capilla de los Martí de Torres en Portaceli fue derruida en el año 1687: "Se hizo una grande obra en la hospedería principal, y para este efecto se quitó la capilla de San Martín. Es posible que cometiesen algún yerro, por ser la capilla de unos grandes benefactores y tenerla actualmente el Marqués de la Casta." En el siglo XVIII, la capilla de los Reyes o de Belén pasó a llamarse de san Martín. Ver FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 121.

⁵ SARALEGUI, L., "Miscelánea de tablas valencianas. En torno a Pedro Nicolau. Hacia "el maestro de los Martí de Torres"', *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1933, p. 161-176; SARALEGUI, L. DE, *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*, Valencia, 1954, p. 77-105.

⁶ El D. Honorat (Martí) que se nombra es un monje profeso que ha ejercido oficios de responsabilidad entre 1482 y 1544 en las cartujas de Vallemosa, Portaceli y las Fuentes. El prior de Portaceli es D. Tomás Gallén, el cual ejerce el oficio entre 1489 y 1509, periodo de tránsito en Portaceli a las formas renacentistas. Ver FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de*

vinculación con el monasterio de Portaceli debió ser anterior al año 1443 y pudo tener correspondencia con la vecindad entre el centro monástico y el territorio que dio origen a su linaje, próximo a Olocau.⁷



El *Llibre de Benefactors* de Portaceli también incurre en otro error dado que, en fecha posterior a la muerte de Berenguer Martí de Torres y de Úrsula de Aguilar, confunden a esta dama con Úrsula de Montpalau: "In die animarum rebé (la cartuja) de Berenguer Martí y de la S^a Ursola de Montpalau 20 sous."⁸ La confusión de la identidad de la comitente en el *Llibre de Benefactors* de Portaceli contradice las noticias aportadas por Viciano y Escolano, según las cuales fue Úrsula de Aguilar.⁹ No obstante, gracias a la conservación del testamento de Jaume Garcia de Aguilar, hijo de Úrsula y de su primer marido, Jaume Garcia, podemos ratificar que la información aportada por Viciano y Escolano es la correcta.¹⁰

En dichas últimas voluntades, Jaume reconoce ser hermano de Berenguer Martí de Torres, "germà meu molt car", personaje, este último, que fue hijo de Úrsula de Aguilar y de su segundo marido, Berenguer Martí de Torres. La fecha de dicho matrimonio, posterior al año 1420,¹¹ la datación de la capilla de San Martín, a finales de los años treinta del siglo XV y la muerte de Úrsula de Aguilar (1472), acaecida unos años más tarde que la de su marido (1466), merman la credibilidad de algunas de las anotaciones comentadas, escritas muchos años después. Esta consideración también ampara el comentario que forma parte del *De Rebus Monasterii Porta-Coeli*: "Año 1449 el noble

Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico, Salzburgo, 2012. p. 121. La cartuja de la *Anunciata* de Valencia fue fundada en el año 1442 y fue abandonada en 1445. A pesar de tener el soporte de la reina María, la falta de bienes materiales fue decisiva y motivó la presentación de la renuncia por parte de Francesc Maresme y Berenguer Martí de Torres.

⁷ MARTÍ DE VICIANA, R., *Libro Segundo de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, Valencia, 1564, p. 40.

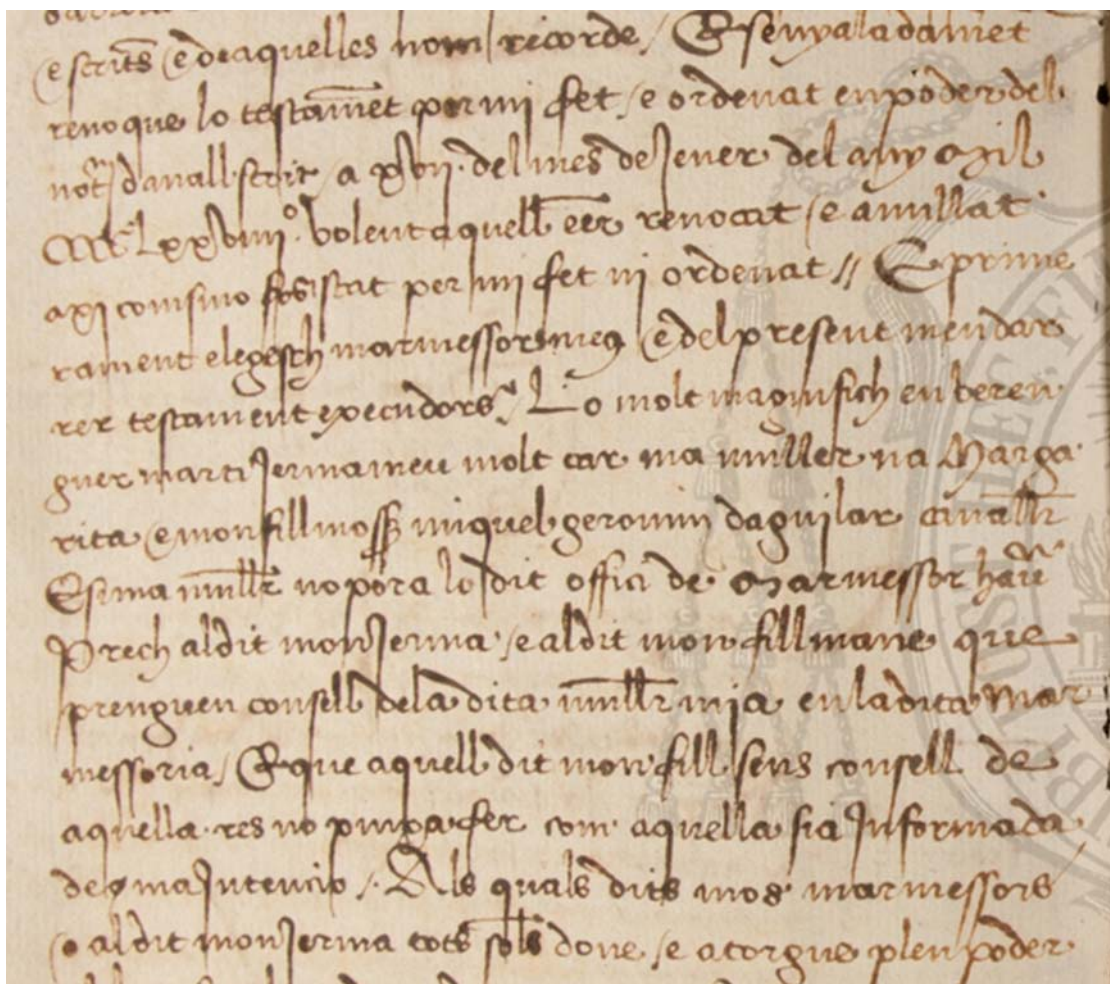
⁸ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 121

⁹ MARTÍ DE VICIANA, R., *Libro Segundo de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, Valencia, 1564, p. 40 y ESCOLANO, G., *Segunda parte de la Década primera de la historia de la ciudad y reyno de Valencia*, Valencia, 1611, p. 289.

¹⁰ Respecto a su primer matrimonio, lo acordó con el doctor en leyes Jaume Garcia en la iglesia valenciana de la Santa Cruz, linaje originario de Alzira y además emparentado con el de los señores de Millars. Ver CORTINA PÉREZ, J. M. & FERRAN SALVADOR, V., *El Palacio Señorial de Alacúas*, Valencia, 1922, p. 76. En relación con Jaume Garcia, Graullera comenta que fue jurista "originario de Xàtiva. En 1415 estaba en activo como Doctor en leyes, y era nombrado juez de apelación. En 1419 le encuentro como actuando como procurador de Bertomeu Sans, de Alzira. Testó en Liria en noviembre de 1420, falleció a los pocos días, ese mismo mes de noviembre se tuvo que sustituir su plaza de juez en un caso de apelación para el que había sido nombrado. Casado con Úrsula, hija del notario Joan de Aguilar, que aportó una dote de 20.000 sueldos, tuvieron un hijo Jaume Garcia de Aguilar, jurista. El 27.02.1421 se dice que Jaume Garcia testó estando en Liria el 8.11.1420 ante el notario Pere Nadal, que lo hizo público a los pocos días, el mismo mes. Eran albaceas Juan de Aguilar notario, su suegro y Jaume Garcia, notario de Alzira", ver GRAULLERA SANZ, V., *Derecho y juristas valencianos en el siglo XV*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2009, p. 216-217.

¹¹ Procedente de Segorbe, Berenguer trasladó su residencia a Valencia en el año 1412. Ver PÉREZ GARCÍA, P., *Segorbe a través de su historia*, Segorbe, 1998, p. 174-175. No obstante, la vinculación de los Berenguer Martí de Torres con la Ciudad del Turia fue muy estrecha y venía de muchos años antes. Sólo decir que fundaron un beneficio dedicado a los Gozos de la Virgen en la catedral de Valencia, en fecha 5 de mayo de 1378. El permiso fue dado por el obispo Jaime de Aragón y el cabildo, imponiéndosele la obligación de construir un retablo y fundar un beneficio, a cambio del derecho de poner su escudo de armas (tres castillos de oro y tres leones a sus lados) y tener sepultura para él y los suyos. Ver SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 333-334 y 500.

ciudadano D. Berenguer Martí edificó la capilla de San Martín con todos sus paramentos (...) Murió año 1466 y se enterró en el Cimiterio, como también su mujer Ursola Montpalau, que murió año 1464" y, asimismo, la transcripción de otra fuente manuscrita desconocida, realizada por Sucias, en la cual se identifica la dama con Úrsula Sales.¹²

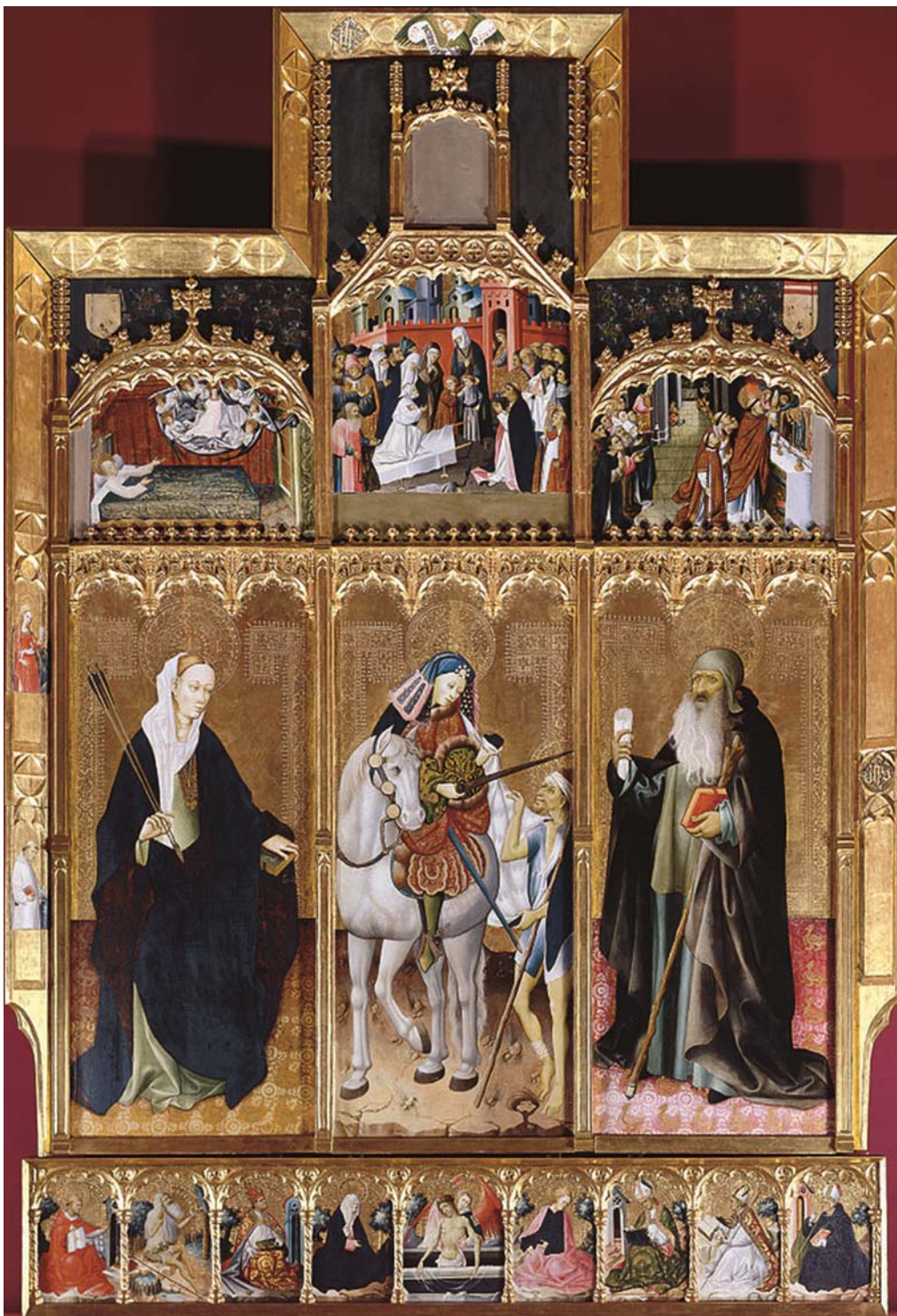


A. Col. Corpus Christi. Testamento de Jaume Garcia de Aguilar (detall). Sign. 20440. Bertomeu de Caries. 12 de febrero de 1484

Una vez invalidadas algunas de las informaciones del *Llibre de Benefactors* de Portaceli, el objetivo del presente trabajo es evidenciar la participación en la pintura del retablo de San Martín de un artista próximo a Gonçal Peris, quizás su sobrino Garcia Peris Sarrià. La autoría de esta obra fue asignada de antiguo al Maestro de Martí de Torres o Maestro de los Martí de Torres, atribución que ahora recuperamos para identificar al autor de las partes más innovadoras del conjunto dedicado a San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad.¹³ Asimismo, segregaremos cuatro obras del catálogo de Gonçal Peris, las cuales serán vinculadas a la mano de este anónimo. La base para separar las obras mencionadas del pincel más genuino de Gonçal Peris se centra en diversos aspectos.

¹² FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 121

¹³ SARALEGUI, L., "Miscelanea de tablas valencianas. En torno a Pedro Nicolau. Hacia "el maestro de los Martí de Torres"', *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1933, p. 161-176.



Maestro de Martí de Torres (Garcia Peris Sarrià (?)) y Gonçal Peris. Retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad, procedente de la cartuja de Portaceli. Museo de Bellas Artes de Valencia

En primer lugar, sabemos que el pintor Joan Reixach estuvo vinculado al taller de Gonçal Peris en 1437, a través de Sanç Sarrià,¹⁴ y que en fecha 5 de febrero de 1438, junto a Gonçal Peris y su sobrino Garcia, tasaron el salario que debía cobrar el pintor Lluís Dalmau por pintar la imagen de san Miguel de la clave de madera de la tienda del rey. Con el precedente del retablo que Reixach pinta para mosén Sanç en 1437, tenemos noticia que a partir de 1439 se independiza y trabaja para la cartuja de Portaceli, la misma para la que fue destinado el retablo de Martí de Torres.¹⁵ En torno a las fechas previas a su emancipación como pintor autónomo, cabe situar la ejecución del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio, dado que algunas de las composiciones de este conjunto sirvieron de modelo para Reixach en el retablo de San Martín del Museo de la catedral de Segorbe (1447).¹⁶

En segundo lugar, la posibilidad de que el retablo de San Martín fuese pactado con anterioridad al año 1439 permanece viva al apreciar que Maciana de Colibrí, madre de Úrsula de Aguilar y suegra de Martí de Torres optó por el pincel de Garcia Sarrià, en detrimento de Gonçal Peris, al contratar el retablo que debía presidir la capilla funeraria de los Aguilar en el convento de predicadores de Valencia. En el mes de mayo de 1440, momento en el que acaeció la muerte de Garcia Peris, el artista ya había enyesado la tabla central y dibujado las imágenes de San Juan Bautista y san Juan evangelista, santos titulares del mueble solicitado por Maciana. Dicha obra era muy importante para el linaje de los Aguilar y Maciana desestimó de nuevo la opción de Gonçal Peris a favor de la de Joan Reixach.¹⁷ En este punto, creemos decisiva la intervención y consejo de Andreu Garcia, muy probablemente emparentado con el primer yerno de Maciana, el jurista Jaume Garcia. De hecho, Andreu Garcia ya aparece en la primera contratación del conjunto pictórico a Garcia Peris Sarrià "cum fuisse facta et fermata capitula de et super retabulo quod vobis ad opus capelle vobis dandum concesses in predicatorum Valencie ecclesia ad ordinacionem vestri et discreti Andree Garcia presbiter pro ut in instrumento inter vos et dictum Garciam firmato Valencie VIII madi anni proxime lapsi" y figura de nuevo en el contrato del año 1440 entre Maciana y Joan Reixach.¹⁸

Andreu Garcia, personaje vinculado tanto a Gonçal Peris, Garcia Peris y Joan Reixach fue sin duda quién prefirió a este último a la hora de dar continuidad a la obra de los santos Juanes. En esta ocasión, el papel singular que tiene Andreu Garcia en el contrato que Maciana pacta primero con Garcia y después con Joan Reixach va más allá de su erudición en temas iconográficos, constatada en la contratación de otras obras, y cabe interpretarlo en dar la mejor solución a una obra importante para su factible familia, concretamente para Maciana, madre de Úrsula de Aguilar.

¹⁴ LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2011, p. 646, doc. 252.

¹⁵ FERRE PUERTO, J.: "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seva relació amb Andreu Garcia", *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes del Congrés de Lleida (15-16 enero de 1998)*, Lleida, 1999, p. 419-426.

¹⁶ Nos referimos concretamente al Sueño de san Martín y a la Milagrosa Misa del bienaventurado, en el citado retablo de Segorbe. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004.

¹⁷ Contrariamente, Gonçal Peris se encargó de la continuidad del retablo de San Juan Evangelista y san Vicente Mártir de Villahermosa del Río, inacabado por la muerte de Garcia Sarrià.

¹⁸ GÓMEZ-FERRER, M., "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)", *Archivo de arte valenciano*, 91 (2010), p. 39-52.

La relación de Andreu Garcia con Berenguer Martí de Torres y Úrsula de Aguilar viene refrendada por otra noticia documental relativa a la pintura del tabernáculo de la capilla del Corpus de la catedral de Segorbe, oratorio que pertenecía a los Martí de Torres. Además, el hijo de Úrsula de Aguilar y Jaume Garcia, su primer marido, fue Jaume Garcia de Aguilar, destacado personaje probablemente emparentado con Andreu al que éste designa como albacea en su testamento y le lega 1.000 sueldos, 500 por custodio además de otros 500 sueldos, así como una *gramalla i el caperó* de luto.

El retablo de San Martín es una obra maestra y su cultura figurativa plasma la intervención de un virtuoso del pincel bastante más joven que Gonçal Peris. Según nuestra opinión y a pesar de la participación de Gonçal Peris en el retablo de San Martín del Museo de Bellas Artes de Valencia, en dicha obra brilla la intervención de otro artista distinto, aunque familiarizado con el arte de Gonçal. Si el autor del conjunto pictórico de Portaceli hubiera sido realizado únicamente por Gonçal Peris, sería totalmente ilógico que un gran experto en pintura como Andreu Garcia se olvidase de él en la elaboración del retablo de los santos Juanes de los Aguilar, más teniendo en cuenta la gran amistad que les unía. A pesar de ello, Andreu García seleccionó primero a Garcia Peris Sarrià y, muerto éste, optó por Joan Reixach en 1440. Así pues, las opciones artísticas de Andreu Garcia para este retablo verifican el inicio del declive de Gonçal Sarrià a partir de estas fechas.

Por otra parte, también cabe tener en cuenta que si Gonçal Peris hubiese sido capaz de pintar un retablo como el de San Martín en el año 1443 parece imposible que sólo un año más tarde, en 1444, no fuera reclamado para dar continuidad a ninguna de las obras que Jacomart dejó inacabadas tras su marcha a Nápoles.

Entre las dos opciones que pudieran disputarse la identidad con el Maestro de Martí de Torres, la de Garcia Peris Sarrià y la de Joan Reixach, la pintura de este último nos es más conocida y no se corresponde con los trazos del conjunto, razón por la cual es muy plausible que dicho anónimo sea Garcia Peris Sarrià.

Gonçal Peris y el despuntar de su sobrino Garcia Sarrià

Las noticias de los años treinta del siglo XIV aportan información sobre la carrera artística de Gonçal Peris Sarrià y la de su sobrino Garcia, reseña ampliable gracias a la conservación de diversas obras de este mismo periodo. Por una parte, la documentación ratifica el buen momento de Gonçal en la década de los años treinta del siglo XV y, a su vez, los primeros indicios de su declive artístico. Contrariamente, la carrera de su sobrino Garcia, iniciada en el año 1432, parece ciertamente espectacular y su desaparición en 1440 acelera la decadencia de su tío. Prueba de ello es que las ratio precio/superficie de las contrataciones llevadas a cabo por Garcia Sarrià y Joan Reixach entre 1438 y 1440, tienen una valoración económica bastante superior a la de los pactos concertados por Gonçal Peris. En relación con las obras conservadas, es fácil apreciar el progresivo desgaste artístico y la gran intervención del taller.¹⁹ Retablos documentados, como el de la Virgen de Gracia de Puertomingalvo (1436), ahora en Kansas, ejemplifica la pérdida de la frescura de antaño, a pesar de surgir de plantillas de gran valor artístico.

¹⁹ RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014).

Ambas valoraciones, la documental y la que se desprende de los testimonios artísticos conservados, son fundamentales a la hora de dar nombre al autor del retablo de San Martín de la cartuja de Portaceli, dado que facilitan una doble información. Es decir, ratifican la imposibilidad que este conjunto fuese realizado hacia 1443, como ha sido propuesto por la mayoría de especialistas, y, además, informan que algunos aspectos del retablo no son propios de Gonçal Peris sino más bien de un nuevo artista formado junto a él y heredero de su genialidad. La llegada a Valencia del pintor Lluís Dalmau, posterior a su experiencia flamenca, y poco más tarde, la de Luís Allynbrood aportaron nuevas y espléndidas propuestas a un ámbito artístico, el valenciano, en el que ya destacaba Garcia Peris Sarrià.

De los años treinta, la primera obra es el pequeño retablo encargado por Isabel Baró abadesa del monasterio de Santa Magdalena de Xàtiva (1430), también conocido con el nombre de Monte Sancto (Montsant).²⁰ Dedicado a santo Tomás y valorado en 70 florines, sus medidas fueron de 14,5 palmos de alto por 9 de ancho y su destino: la iglesia del convento de Santo Domingo de Xàtiva. En muchas ocasiones, el comitente no quiso esperar a la finalización total del mueble y exigió la entrega del mismo en dos plazos. En el caso del mueble de Xàtiva, la tabla central y el bancal debían estar en su lugar de destino en el día de santo Tomás del año 1431, el 15 de marzo, mientras que el resto lo estaría en el siguiente 15 de agosto, festividad de María.

El retablo de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Santa Catalina de Ródenas (Teruel), después ermita, ha sido relacionado con unas modificaciones realizadas en esta iglesia en el año 1431.²¹ Dichas reformas corresponden a la construcción de la capilla de Santa Marina, —oratorio situado en el lado del evangelio, enfrente del de san Juan Bautista—, promovido por Miguel Rubio y su esposa María González.²² Ya sea por estas fechas o pocos años antes, el retablo de San Juan Bautista de Ródenas fue encargado por los Catalán de Ocón, destacado linaje turolense que tuvo grandes propiedades en la actual provincia de Teruel.

Emplazada en lo alto de la capilla, destaca una importante tarja dorada de la primera mitad del siglo XV que lleva pintada al temple las mismas armas de los Ocón del

²⁰ MARTÍ DE VICIANA, R., *Libro Tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, Valencia, 2002, p. 431 y 432.

²¹ HÉRIARD DUBREUIL, M., "Gòtic Internacional", *L'Edat Mitjana: El Gòtic (Història de l'Art Valencià*, vol. II). dir. y coord. por Aguilera Cerni, V., Valencia, 1988, p. 215.

²² "Franciscus miseracione divina Segobricensis et Sancte Marie Albarrazini ecclesiarum invicem canonicè unitarum episcopus dilecto nobis in Cristo rectori seu curato perpetuo qui nunc est et pro tempore fuerit parrochialis ecclesie loci de Rodenas nostre Albarrazinensis diocesis saluteim in Domino. Hiis qui ad honorem et reverentiam Dei et Sanctorum eius intendunt aliquid preparari tanto libentius debemus nostram licentiam impartire quanto ad Sanctorum devotionem invenimus et paratam. Cum itaque dilectus Michael Ruvio, vicinus loci predicti de Rodenas et Maria Gonzalez conyuges in honorem Domini nostri iesuchristi et beate Marine, ut fuit nobis relatibus fidedignis expositum, in opere sue edificatione capelle intus dictam ecclesiam de Rodenas sub invocatione eiusdem beate Marine constructe quinquagirta florines auri aragonum exsolverunt, quia vere eorum votis salutaribus animare cupientes ut corpora ipsorum conyugum et aliorum ex recta linea eorum descendentium possint intus dictam capellan per vos sepelliri ficentiam concedimus, ac plenariam tenore presentium vobis et eisdem potestatem impartimur absque tamen altaris dicte capelle impedimento alienique iuris periudicio. In quorum omnium fidem et testimonium premissorum predictas nostras literas dictis conyugibus nostrum visitationis officium exercentes fieri jussimus nostro minore sigillo pendenti munitas. Datum et actum in dicto loco de Rodenas quarta die octobris anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo tricesimo primo. Bartholomeus de Ponte, Vicarius, de mandato dicti Domini". Ver NICOLÁS BALLESTER, M.A., "Las iglesias a fondo", en <http://www.rodenas.info/+iglesia.html> (link activo en septiembre de 2014).

retablo, con el cordero crucífero, con estandarte y cruz, y con un león.²³ La dedicación a san Juan Bautista, último profeta veterotestamentario relacionado con el cordero crucífero, tal vez tenga relación con el santo patrón de Juan Catalán de Ocón, personaje identificado como origen en el árbol genealógico de la estirpe, relativo a los mayorazgos de Ródenas, Albarracín, Valdecabriel y agregados.²⁴



Gonçal Peris y taller. Retablo de San Juan Bautista. Iglesia parroquial de Ródenas (Teruel)

²³ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad*, Valencia, 2004, p. 101.

²⁴ El árbol genealógico está fechado en Zaragoza, el 15 de noviembre de 1791, y acoge a 65 de sus miembros. Juan Catalán de Ocón consta que fue padre de Pedro Catalán de Ocón, quién hizo una venta a Juan Fernández de Heredia, en 1483. Ver http://www.cortesaragon.es/fondoHistorico/i18n/consulta/resultados_navegacion.cmd?id=74156&posicion=1&forma=ficha (link activo en septiembre de 2014).

Sin apenas variantes y respecto a la predela del retablo de Ródenas, destaca el bancal que se conserva en el Musée du Louvre de París.²⁵ Otra de las tablas del conjunto turolense, la principal, reproduce la que formó parte del retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, actualmente en la misma pinacoteca francesa.



Gonçal Peris y taller. Predela. Musée du Louvre, París

Durante los años 1431 y 1432, Gonçal Peris se hace cargo del guardapolvo del retablo mayor de la sede catedralicia y pinta la tumba que se había obrado para guardar el cuerpo de Cristo. Los trabajos del guardapolvo fueron finalizados la víspera de Navidad de 1432, motivo por el cual el capítulo regaló 15 florines al maestro de retablos para que los diese a su mujer *e als seus jovens*.²⁶

Asimismo, se encarga de la pintura de un atril nuevo del cabildo y argenta la veleta del cimborio.²⁷ No sabemos si fue Gonçal Peris quién se encargó de la pintura de la predela, pero en las anotaciones correspondientes al año 1432 se alude en diversas ocasiones al bancal del retablo mayor. Probablemente habían profetas con filacterias y ello implicó que los responsables del cabildo reclamasen los servicios de "Bernard Claverol, scrivent de letra formada per los títols que scrivi en lo banch del retaule IIII ss. VI (...)." Ya en 1433, en fecha 27 de febrero, se compró un *drap vermell porprat e broquat d'or* con la finalidad de tapar la parte baja de dicho bancal, "com estigués lejament fusteyn", y se convocó al pintor Joan Esteve para pintarlo.²⁸

Estos trabajos quizás promovieron el inicio del retablo mayor de la iglesia valenciana de San Martín y que fueran Gonçal Peris y su sobrino Garcia Sarrià los maestros seleccionados, cuestión ésta de la que trataremos más adelante. Por aquel entonces no hacía mucho que había fallecido Francesc Peris, hermano de Gonçal y padre de Garcia, quién seguía trabajando en el taller de su tío, a pesar de contratar obras por su cuenta.²⁹ Ello se desprende de las noticias que aluden a la pintura de la clave de bóveda

²⁵ Respecto a la predela del Musée du Louvre, ver HÉRIARD DUBREUIL, M., "A propos d'une prédelle valencienne du "gothique international"", *Revue du Louvre*, vol. 24, 4-5 (1974) p. 253-262.

²⁶ Muy probablemente Garcia fue uno de estos jóvenes. Ver ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 215-217, doc. 46, p. 198.

²⁷ Este tipo de trabajos no significan que el pintor tuviese más o menos importancia. La plataforma de futuros encargos que el cabildo podía generar implica, en muchas ocasiones, que un gran pintor se aviniese a realizarlos. En este sentido, un ejemplo es Lluís Borrassà, maestro que acepta pintar el cirio pascual para la catedral de Girona o no duda a la hora de limitar su trabajo a la pintura, solamente con azul de acre, del púlpito de la catedral de Barcelona. Ver RUIZ I QUESADA, F., "Els primers contactes artístics de Lluís Borrassà amb la catedral de Barcelona", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, XV (2001), p. 297-313.

²⁸ También se compraron 3 alnas de tela de lino, aprox. 273 cm, de ancho cuatro palmos y dos dedos, aprox. 96 cm. Estas medidas tal vez pudieran situar el ancho del retablo mayor de la catedral de Valencia próximo a los seis metros.

²⁹ En la demanda ejecutada por Sanxo Muniyós, padre del pintor Pere Muniyós, solicitando una carta que certificase el nacimiento y crianza de su hijo en Valencia, declaró el pintor Garcia Peris Sarrià, sobrino de Gonçal (1432). En su confesión, Garcia afirmó que "Et dix saber sobre aquell çò que-s segueix, çò és, que ell testimoni conex bé e special noticia del dit en Pere Muniyoç, fill

de la capilla mayor de la catedral valenciana, ya que en primer lugar se transporta la clave a la casa de Gonçal, obrada de madera, y seguidamente se documenta el pago de 400 sueldos a Garcia, en el año 1432. Además, este maestro de retablos también participó en la pintura de la capilla mayor de la catedral. Miquel Alcanyís se hizo cargo de representar en la bóveda, al óleo y sobre fondo azul, algunos ángeles con los instrumentos de la Pasión y también el colegio apostólico, en una de las paredes.³⁰ La participación de Garcia, junto con otros artistas, consta a partir del 12 de julio de 1432 y el salario diario que cobra es de 6 sueldos, el mismo que percibe Alcanyís.³¹

La siguiente obra, contratada por el caballero Jaime de Orries en 1433, la pintó bajo la advocación de los siete Gozos de la Virgen. En relación con dicho comitente, *Jacobo d'Orries militi, domini vallis de Aries*, podría tratarse del doncel aragonés, *Jacobo de Orries domicello Aragonum*, que aparece en el Compromiso de Caspe, en 1412.³² En esta ocasión, Gonçal se responsabilizaba tanto del soporte de madera como de la pintura por el precio de 75 libras. Probablemente compaginó esta tarea con el dorado y pintura del tabernáculo del altar mayor de la iglesia de San Martín de Valencia, trabajos por los que se le liquidaron mil sueldos en 1434, y llevó a cabo la finalización de la pintura de la predela y subpredela del retablo mayor de dicha iglesia, por valor de 55 libras abonadas a finales de ese mismo año. Muy probablemente, este retablo corresponde a una obra elaborada de manera fragmentada, como fue el caso, por ejemplo, del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, pintado por Bernat Martorell. Obras casi coetáneas, Garcia Peris contrató el Calvario del conjunto pictórico valenciano por un valor superior a 102 libras, de las cuales cobró en el mes de febrero de 1432, la cantidad de 46 libras, 11 sueldos y 11 dineros. Así pues y entre 1432 y 1434, se debió llevar a cabo la calle central, la predela, la subpredela y el tabernáculo, mientras que el resto del mueble pudo ser ejecutado con posterioridad. De hecho, los trabajos documentados de Peris debieron tener un alcance bastante mayor si se atiende al requerimiento a los parroquianos de este templo, efectuado por

del dit en Sanxo Munyoç, lo qual dit en Pere pot ésser de present de edat de XXIII a XXVIII anys e aquesta notícia ha ell testimoni per tal com ell testimoni és nebot d'en Goçalbo Pérez, àlies Sarrià, e ell testimoni s'és criat en casa del dit oncle seu e stant xich, lo dit Pere Munyoç de que ell testimoni l-a vist criar e star en la casa del dit en Goçalbo Pérez, àlies Sarrià per bé XVI o XVII anys e aquí ha après lo offic de pintor e encara no ha hun any que s'en és anat de la ciutat e regne de València." Dicha declaración informa de la formación de Garcia y de Pere Munyós en el taller de Gonçal. Por otra parte y dado que Garcia vivía en casa de su tío, es muy probable que el pintor Francesc Peris Sarrià, padre de Garcia, también habitase la casa de su hermano Gonçal.

³⁰ MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2009, p. 831

³¹ En el mes de febrero de 1433 percibió 33 sueldos por la pintura de dos portapaz de la catedral de Valencia. Ver ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 215-217, doc. 46, p. 199.

³² Ver BOFARULL Y MASCARÓ, P. DE, *Procesos de las antiguas cortes y parlamentos de Cataluña, Aragón y Valencia, custodiados en el Archivo general de la corona de Aragón*, Barcelona, 1848, III, p. 355. De ser así y a pesar de que en la selección de los santos emplazados en la predela intervienen los dominicos, el retablo de los Siete gozos que encargó pudo ser destinado a Aragón, dado que la obra se debía depositar en su residencia de Valencia. En relación con el apellido, no podemos dejar de comentar los Urriés y su vinculación, a través del obispo Hugo de Urriés (1421-1443), con la catedral de Huesca, para la cual realizó un retablo en el año 1421. Respecto a los Urriés y la catedral de Huesca, ver LACARRA DUCAY, M.C., "Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca", *Artígrama*, 16 (2001), p. 285-295. En 1432, aparece documentado Jaime de Urriés, como señor de Nueno y Arguís, ver ARCO, R. DEL, "Notas históricas de economía oscense", *Argensola*, vol. 1 (1950), p. 101-122, p. 104. En lo relativo a los encargos recibidos por Gonçal Peris con destino al Reino de Aragón, ver RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014).

la reina María en marzo de 1441, y al abono de 23 libras y 10 sueldos que pudo cobrar, gracias a la intervención real, a cuenta de las 125 libras que todavía se le debían por las labores efectuadas en la subpredela y el tabernáculo. Un mueble ciertamente espectacular cuyo calvario superaba sobradamente el valor de muchas de las pinturas aquí comentadas.

El 28 de abril de 1435, Gonçal Peris acordó con los jurados de Benifaió y Almussafes realizar un retablo de San Pedro, ya hecho de madera, que debía ser destinado a la iglesia parroquial de Benifaió. En dicho pacto, participó Nicolau Jofré en representación de Jaume Jofré, señor de Benifaió.³³ El valor de la pintura se convino en 63 libras, a cuenta de las cuales cobró diversas cantidades en 1436 y 1437.



Gonçal Peris y taller. Hipótesis de reconstrucción del retablo de San Pedro de la iglesia parroquial de Sueca (Valencia)

³³ En el pacto del retablo de Benifaió, la comparecencia de Nicolau de Jofré no es puramente circunstancial sino que su papel de procurador del señor de la población le permite decidir que escena presidiría finalmente el conjunto pictórico, ver ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 215-217, doc. 60.



Gonçal Peris y taller. San Pedro y san Pablo ante Nerón. Colección privada (Valencia)



Gonçal Peris y taller. Retablo de la Virgen de Gracia procedente de la iglesia parroquial de Puertomingalvo (Teruel). Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City

Acerca de unas tablas de la colección del barón de Cárcer, dedicadas a san Pedro, Saralegui opinó que pudieran venir de la parroquial de Sueca, más tarde supuso que fueron adquiridas a un canónigo de Segorbe y, finalmente, dijo que pudieran proceder del retablo realizado por Gonçal para la iglesia de Benifaió. Afortunadamente, ya hace unos años que Joan Aliaga descubrió otras dos tablas pertenecientes al mismo retablo en la sacristía de la iglesia parroquial de Sueca.³⁴ Según este estudioso, dichas tablas conjuntamente con las cuatro de la antigua colección del barón de Cárcer, corresponderían a las seis escenas laterales del antiguo retablo mayor gótico. No obstante y a la vista de las escenas conservadas, hay que destacar la ausencia de diversas representaciones, tales como la Conversión de san Pedro, el Quo vadis? o la Crucifixión del santo apóstol, que nos hacen pensar que el mueble debió ser de cinco calles, cuatro laterales más la central, según la hipótesis de reconstrucción que adjuntamos.

El retablo mayor de Sueca ejemplifica la participación del maestro de retablos en algunas de las escenas y la singular participación del taller en otros compartimientos, colaboración que confronta fuertes desigualdades artísticas.

El retablo de los Gozos de la Virgen del Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City es el mismo que contrató con Pedro Poma en el año 1436, bajo la advocación de Santa María de Gracia, para la capilla del Hospicio u Hospital que él y su mujer, Margarita Nadal, habían fundado en Puertomingalvo.³⁵ Además de esta noticia, relativa al retablo

³⁴ Ver la fortuna crítica del conjunto pictórico y la bibliografía correspondiente en ALIAGA MORELL, J. "El Mestre de Sueca. Aportacions per al estudi del gòtic valencià" en *Quaderns de Sueca*, IX (1987), p. 9-24 y, del mismo autor, "Un retaule d'estil gòtic internacional procedent de Sueca" en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXIV (1993), p. 20-30; *Pintura Antiga a Sueca*, Sueca, 1995 y *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 122-126.

³⁵ MEDRANO ADÁN, J. & RODRIGO ESTEVAN, M.L., "Los siglos medievales cristianos en la comarca de Gúdar-Javalambre: el señorío laico y eclesiástico", ver *Comarca de Gúdar-Javalambre*, 3, p.

de Santa María de Gracia de Puertomingalvo (1436), Carme Llanes ha dado a conocer dos obras más también pintadas para esta localidad turolense. Nos referimos al retablo de San Miguel (1436-1437), encargado a Gonçal Peris, y otro conjunto que pudo ser pactado con Sanç Sarrià (1437).³⁶ El de San Miguel fue destinado a la capilla funeraria de Margarita Nadal, esposa de Pero Poma, en la iglesia parroquial de Puertomingalvo.³⁷

Por estas mismas fechas (1437), Lope Jiménez de Heredia, caballero y señor de Santa Croche y Gaibiel, encargó a Gonçal Peris un retablo también dedicado a san Miguel, obra que se ha propuesto vincular con la tabla del arcángel que se custodia en la National Galleries of Scotland Edimburgo.³⁸ Ambos retablos, el encargado por Lope Jiménez de Heredia y el de Margarita Nadal, debieron ser muy parecidos, dado que el precio de la pintura fue de 50 y 48 libras, respectivamente, excluyendo en ambos casos el soporte de madera.

Post relacionó tres plafones dedicados a San Miguel, propiedad del príncipe ruso Leon Ouroussoff (1911), con la tabla de Edimburgo. De las tres composiciones, publicó la del Prodigio en el monte Gargano, obra que no deja dudas a la hora de atribuirla a Gonçal

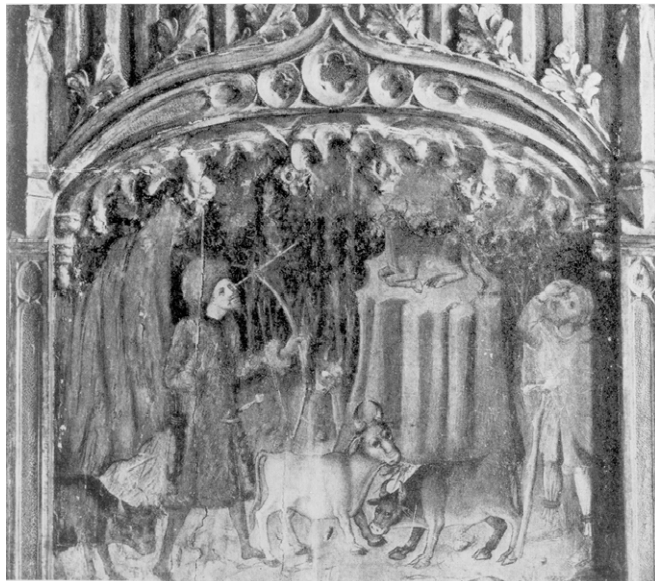
105; MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 204; CORNUDELLA CARRÉ, R. "Retablo de Santa Bárbara" en Benito Domenech, F. & Gómez Frechina, J., *La edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia, 2009, p. 134-141; CORNUDELLA CARRÉ, R., *Gonçal Peris y el Retablo de santa Bárbara. Un ejemplo del gótico internacional valenciano*, Barcelona, 2011; LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2011, p. 644-645, doc. 249 y RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014).

³⁶ LLANES I DOMINGO, C., *cit. supra*, p. 645-647, doc. 251-253.

³⁷ RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014). En las últimas voluntades de mosén Miguel Nadal, otro miembro de la familia de Margarida, dispuso ser enterrado en la capilla de San Miguel del templo de Puertomingalvo "donde los suyos". Javier Medrano aporta diversas noticias relativas a una Margarida Nadal que no sabemos si corresponden a la mujer de Pero Poma. En lo relativo a la capilla de los Nadal de Puertomingalvo, Margarita Nadal destinó el "vestment de grana con sus dalmáticas" a la capilla de San Miguel, donde deseaba ser enterrada y en la cual esperaba también colocar sus *seniales y armas*. Dotó un beneficio con 8.000 sueldos de propiedad y 400 sueldos de renta, otorgando el patronazgo a su sobrino Jaime Nadal, hijo de su hermano Antón, quién lo podría traspasar a su hijo mayor y, en caso de no tenerlo, al "mas propinquo parient de la dita dona Margarita Nadal, del nombre de Nadal" (1477). Su otro sobrino, de nombre Miguel, fue el primer beneficiado, ver MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, 2006, p. 185, 232 y 338. Gracias al testamento de Domingo Martín, redactado en el año 1424, sabemos que Antón Poma tenía una capilla en la iglesia de Santa María. En dicho documento dispone la construcción de una capilla "sicut la de don Antón Poma en la qual sia feita en medio de aquella una cubierta de buelta de piedra piquada" al modo de la capilla de Cabañas, ver MEDRANO ADÁN, J., *cit. supra*, p. 128. Respecto a la capilla de Antón Poma, no sabemos si este tipo de mejoras pudieron influir a Pero Poma en la remodelación de la capilla paterna o en la construcción de una capilla propia. De hecho, la fundación del Hospital Poma en 1430 tuvo como precedente otra de la misma naturaleza en Puertomingalvo, efectuada por Domingo Martín en 1424.

³⁸ SARALEGUI, L. DE, "Pintura Valenciana medieval. Gonzalo Pérez (cont.)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1958, p. 18-19 y MIQUEL JUAN, M., "El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià de la catedral de Albarracín", *Rehaldia: Revista del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín*, 11 (2009), p. 49-55.

Peris³⁹ No obstante y en relación con el vínculo propuesto con la pintura de Edimburgo, pensamos que si en ambos casos la marquetería es auténtica no pertenecieron al mismo retablo, dado que la secuencia de la moldura marginal es distinta.⁴⁰



Gonçal Peris y taller. Compartimentos de un retablo dedicado a san Miguel. Antigua colección del príncipe Leon Ouroussoff

³⁹ SUIDA, W., *Österreichische kunstschatze*, 1911, 1, p. 8, ilustraciones 62-63 y POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, V, p. 291, fig. 87 y IX (2), p. 759-760, Cambridge (Massachusetts), 1934 y 1947, p. 759-760.

⁴⁰ RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014).

A la lista de obras que Peris dedicó al Príncipe de las cortes celestiales en fechas cercanas, las encargadas por Lope Jiménez, Margarita Nadal y Juan de Alcaraz (1442-1444), posiblemente se deba añadir un retablo de la iglesia de Santa María de la Merced de Valencia, conjunto que se cita como referente en el contrato que establece con los representantes del señor de Santa Croche y Gaibiel.⁴¹ Una obra bastante anterior, el retablo de san Miguel de la catedral de Murcia, también ha sido atribuida a Gonçal Peris.⁴²

En la dificultad que significa efectuar una valoración sobre la autoría de una obra, teniendo como única fuente de información unas fotografías antiguas, como es el caso de estas tablas dedicadas a san Miguel, también hay que añadir los dos compartimientos de la vida de santa Ana que se custodiaban en la iglesia de Albal (Valencia). Actualmente desaparecidos, nos referimos a la representación del Anuncio a San Joaquín y del Nacimiento de la Virgen. Plafones muy repintados, especialmente este último, es posible atribuirlos a Gonçal Peris. El tesoro artístico que la iglesia de Albal custodiaba en 1927 fue comentado por Leandro de Saralegui, dándose la circunstancia que algunas de sus obras habían sido destinadas originariamente a la catedral de Valencia.⁴³ Es por ello que no se puede afirmar con seguridad si el retablo que acogió ambas escenas, posiblemente muy importante, se llevó a cabo para la localidad de Albal o tuvo su primer enclave en el principal templo valenciano.



Gonçal Peris. Tabla de San Miguel. National Galleries of Scotland, Edimburgo

⁴¹ Para la iconografía dedicada a san Miguel en tiempos del gótico internacional valenciano, ver BENITO DOMÉNECH, F., & GÓMEZ FRECHINA, J., *El retaule de Sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional*, Valencia, 2006.

⁴² HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "Retablo de Puixmarín. Retablo de San Miguel", *Huellas. Catedral de Murcia*, Murcia, 2003, p. 294-295.

⁴³ SARALEGUI, L. de, "Las tablas de la iglesia de Albal". *Museum*, vol. VII (1927), p. 85-105.



Gonçal Peris y taller. Anuncio a San Joaquín y Nacimiento de la Virgen de la iglesia de Albal (Valencia), tablas actualmente desaparecidas

Si el retablo fue dedicado a la vida de santa Ana y a los gozos de la Virgen es probable que los dos compartimientos estuviesen integrados en el retablo mayor de la iglesia de Albal, dado que santa Ana es su santa patrona y en dónde, además, existe una ermita dedicada a la Madre de la Virgen, lugar dónde se dice que fue encontrada su imagen. Probablemente correspondan a la última producción de Gonçal Peris, estableciéndose ciertas concomitancias entre el planteamiento escénico del Nacimiento de la Virgen y el sueño de San Martín del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad de la cartuja de Portaceli, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Antes de finalizar esta década y mediante una reclamación formulada en el año 1443, conocemos que se hizo cargo de un retablo que debía dedicar a san Pedro y san Pablo, en fecha 4 de julio de 1437. El mueble, decorado con el blasón de los Heredia en el guardapolvo, lo encargó el abad del convento (monasterio) de Piedra y tenía que medir 18 palmos de alto por 12 de ancho.⁴⁴

El periodo de los treinta lo cierra una obra muy singular de la cual casi no tenemos información. Se trata de un retablo que realizó para Alfonso de Borja, entonces obispo de Valencia y futuro papa con el nombre de Calixto III. El 28 de febrero de 1438, nuestro pintor reconoció que Joan Çanou, presbítero de la catedral de Valencia, le había liquidado once libras que se le debían "del pintar del retablo" del obispo de

⁴⁴ El documento en ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 215-217, doc. 80. En relación con los retablos que Gonçal Peris destinó al Reino de Aragón, ver RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014). La relación de una rama de los Heredia con el monasterio de Piedra (Zaragoza) queda atestiguada por la presencia de su escudo heráldico de este linaje en el altar relicario, actualmente conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid. Además se tiene noticia del entierro de los Heredia en la iglesia abacial de Piedra, desde 1355. Ver GONZÁLEZ ZYMLA, H., *El altar relicario del monasterio de Piedra*, Madrid, 2013, p. 323-327.

Valencia.⁴⁵ Lamentablemente, el documento no aporta información sobre si ya había sido ejecutado, la advocación que tuvo o el lugar al que fue destinado.



Gonçal Peris. Tabla de la Virgen con el Niño y donante. Museum of Fine Arts, Boston

Muy recientemente, Matilde Miquel ha reconocido a Alfonso de Borja en la figura del donante que aparece a los pies de la tabla de Virgen y el Niño, conservada en el Museum Fine Arts de Boston, gracias a la documentación de la venta de esta obra, concretamente una carta escrita por el anticuario de Madrid Arthur Byne (1929) en la

⁴⁵ Además y en fecha 4 de octubre de 1438, Gonçal Peris reconoció haber cobrado de Joan Çanou 130 florines por los que se había comprometido pintar un retablo, ver ALIAGA MORELL, J., *cit. supra*, p. 223 y 224, doc. 66 y 67.

cual comenta que la tabla fue pintada para la iglesia colegiata de Santa María de Xàtiva y que fue trasladada más tarde a la catedral de Valencia.⁴⁶



Gonçal Peris. Santa Catalina de Alejandría y san Vicente mártir. Colección de la Villa I Tatti, Florencia.

Gonçal Peris y taller. Nacimiento de San Luís de Tolosa (?). Colección privada

La marquetería y medidas de los cuatro ángeles músicos que forman parte de las entrecalles que flanquean la tabla mariana permiten a Miquel proponer la adscripción al mismo conjunto de dos tablitas con las imágenes de santa Catalina de Alejandría y san Vicente mártir, de la colección de la Villa I Tatti, de Florencia. Más allá de la veracidad de la información aportada por el anticuario, no siempre correcta, el principal problema surge al identificar el color de la capa del donante con el púrpura y así fijar una cronología posterior al año 1444, momento en que Alfonso de Borja fue ordenado cardenal de los Quatri Santi Coronati. Papa entre los años 1455 y 1458, Alfonso manifestó su deseo de ser enterrado en la capilla de San Luís de la catedral de Valencia, desde 1437, y en la capilla de Santa Ana de Xàtiva, a partir de 1450. No obstante y en relación con la primera propuesta, la capilla fue dotada entre los años 1466 y 1486, mientras que en lo concerniente a la segunda ubicación destaca el retablo que encargó a Joan Reixach en 1452, obra que minimiza la eventualidad de otro conjunto con el prelado postrado ante la Virgen y el Niño, en sólo ocho años de diferencia.⁴⁷

El color rosáceo de la capa del donante, el mismo tono que luce el paño que envuelve la imagen del Niño, no permite ser reconocido, necesariamente, con el púrpura cardenalicio, el cual y en el caso de tratarse de Alfonso de Borja es el que fija la ejecución de la pintura en un momento posterior al año 1444. El obispado valenciano de Alfonso de Borja tuvo su inicio en 1428 y, por el momento, la única referencia que vincula a este promotor con Gonçal Peris es el época librada a Joan Çanou por valor de 11 libras, el 28 de febrero de 1438. Se da la circunstancia que poco después, en fecha 6 de junio del mismo año, Gonçal Peris también recibió de Çanou la cantidad de 130 florines por un retablo sin determinar, pero que pudiera ser el de Alfonso de Borja. Atendiendo estos pagos, especialmente el primero, cabe la posibilidad

⁴⁶ MIQUEL JUAN, M., "Un retrato inédito del cardenal Alfonso de Borja en una tabla mariana de Gonçal Peris Sarrià", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 340 (2012), p. 351-387.

⁴⁷ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., "Joan Reixac o Pere Joan Reixac. Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen", *La pintura gòtica hispanoflomenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 214-219.

que el retablo del *reverendissimi domini episcopi*, al cual se alude, fuese en realidad el del altar mayor de la catedral de Valencia. Apuntamos esta eventualidad porque también en fecha 28 de febrero de 1438, Bartomeu Rovira, canónigo y procurador general del obispo de Valencia, dio a Joan Çanou 30 libras para las obras del retablo mayor de la sede catedralicia valenciana.⁴⁸ Sin poder precisar más por el momento, todas estas noticias plantean diversos interrogantes, uno de los cuales, obviamente el principal, es si el retablo mayor gótico de la catedral de Valencia pudo ser sufragado por el futuro papa o bien si las cantidades percibidas por Gonçal Sarrià en el año 1438 aluden a otro conjunto pictórico.

En lo relativo a la construcción de la capilla de San Luís de la catedral de Valencia, sabemos que fue iniciada muchos años más tarde (1466) por Rodrigo de Borja, que también fue papa con el nombre de Alejandro VI. El motivo fue la especial devoción que su tío profesaba a san Luís de Tolosa, el cuerpo del cual se guardaba por aquel entonces en la sacristía de la catedral de Valencia. En el mes de agosto del año 1437, Alfonso de Borja había "obtenido el permiso para edificarla, con facultad de construir en ella una sepultura para él y los suyos, á cambio de la promesa de hacer de su parte un retablo, cerrarla con verja de hierro, proveerla de todo lo necesario para el culto é instituir un beneficio, ofreciendo ceder para ayuda de la obra mil florines."⁴⁹

Juntamente con dos compartimientos dedicados a san Bartolomé, en la antigua colección Mateu se conservaba una tabla que Saralegui identificó con el Nacimiento de la Virgen, pero que, tal vez, pudiera estar relacionada con un mueble dedicado al santo obispo franciscano.⁵⁰ En la pintura que ahora comentamos la madre del futuro bienaventurado, o bienaventurada, aparece coronada y sin nimbo, cuestión ésta que la aleja de ser reconocida con santa Ana o santa Isabel y, en consecuencia, del Nacimiento de la Virgen o de san Juan Bautista.

Recientemente, ha sido atribuido a Gonçal Peris el espectacular lienzo de San Cristóbal custodiado en la capilla del Santo Cáliz de la catedral de Valencia, a partir de la guerra civil. San Cristóbal es el santo de la buena muerte y esta peculiaridad originó la representación del venerable, a gran escala, junto



Gonçal Peris. Lienzo de San Cristóbal. Catedral de Valencia

⁴⁸ MOCHOLI ROSELLÓ, A., *Pintors i altres artífexs de la València medieval*, València, 2014, vol. 1, p. 133-134.

⁴⁹ SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 267-268.

⁵⁰ SARALEGUI, L. DE, "Pere Nicolau II. Sus obras", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1942, p. 112-113.

a la entrada de muchos templos.⁵¹

El 4 de octubre de 1438, Gonçal Peris Sarrià y Garcia Sarrià tasaron en 14 florines el valor del retablo del portal de Serranos, pintado por Berenguer Mateu, los cuales fueron abonados por Ramón Puigroig, *sotsobrer de Murs e Valls* de la ciudad de Valencia.⁵²

La actividad de Gonçal Peris Sarrià en Villahermosa del Río está documentada en diversas ocasiones. Así, sabemos que este artista se comprometió con Bruno Navarro, presbítero, a construir de madera y pintar un retablo dedicado a los santos Antonio y Agustín, en 1440. En este mismo año, Gonçal Peris Sarrià se comprometió con Joan Exarch, presbítero beneficiado de la iglesia de Villahermosa, a pintar un retablo bajo la advocación de los santos Juan Evangelista y Vicente Mártir, el cual había dejado inacabado su sobrino Garcia Peris Sarrià, a causa de su muerte.

Los trabajos de Gonçal Peris y, principalmente, los de Garcia Sarrià destinados a Villahermosa del Río han sido vinculados con un fragmento de un retablo de grandes dimensiones, con toda probabilidad de cinco calles, procedente posiblemente del altar mayor de la iglesia parroquial de Villahermosa. La parte conservada, banco y sotabanco, repite las maneras del retablo mayor de Rubielos de Mora. Pese a su lamentable estado fragmentario, la parte resultante se nos muestra suficientemente indicativa para entrever las características físicas del retablo original, que debió estar formulado por un mueble de cinco calles, con guardapolvo, un banco historiado con parejas de santos y un sotabanco con profetas y patriarcas –Isaías, Abraham y Salomón—. Respecto a los santos figurados, el banco repite un módulo en el que se incluyen las imágenes sedentes de un santo apóstol junto a la de otro bienaventurado. Así, se pueden advertir las figuras de san Bartolomé y san Pedro Mártir; Santiago el Menor y un santo obispo y santo Domingo de Guzmán y san Pablo. Las representaciones de los apóstoles permiten suponer que el banco estuvo compuesto de diez o doce compartimientos, de los cuales sólo se han conservado tres.



Fragmento de predela y subpredela. Iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón)

⁵¹ Ver FERRE PUERTO, J. & GÓMEZ FRECHINA, J., "Gonçal Peris Sarrià. San Cristóbal", *Camins d'Art. La Llum de les Imatges*, Alcoy, 2011, p. 206-207.

⁵² ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 237-238, doc. 70.

La relación de la predela de Villahermosa con el arte de Gonçal Peris, próxima y a la vez diferenciada de su más particular manera de crear, así como la elección de su sobrino Garcia Peris Sarrià para la realización del retablo de los santos Juan Evangelista y Vicente Mártir de la iglesia de Villahermosa del Río ha hecho suponer a los especialistas que bien pudo ser Garcia el autor del banco y sotabanco del cual se conserva el fragmento que ahora comentamos.⁵³ No obstante, la falta de obras conservadas que se puedan relacionar con alguno de los encargos documentados de Garcia impide ir más allá a la hora de corroborarlo como autor de la predela de Villahermosa.

Además del retablo de San Juan Evangelista y san Vicente Mártir de Villahermosa del Río, el traspaso de Garcia Sarrià también ocasionó que otro de los conjuntos que estaba ejecutando quedara inacabado. Nos referimos al retablo ya comentado que contrató de nuevo Maciana, viuda del notario Joan de Aguilar, a Joan Reixach, en fecha 14 de julio de 1440.⁵⁴ Dedicado a san Juan Bautista y san Juan evangelista, Garcia Sarrià sólo pudo dibujar las imágenes de los santos Juanes del compartimiento central y el precio, pactado de nuevo con Reixach, fue de 130 florines.⁵⁵ En lo relativo a este conjunto, Teixidor transcribe el comentario que le dedica el P. Salas: "Es retablo antiguo, pero para tales tiempos muy bien pintado. Están en medio los dos Santos de estatura grande, a la mano derecha está el Bautista, y en la mano izquierda tiene un libro y encima está el corderito, y con el index de la derecha esta señalando: *Ecce Agnus Dei*. El Evangelista está a la izquierda, y en la mano derecha tiene el cáliz de ponzoña, que bebió y no le hizo daño; y en la izquierda la palma y victoria que tuvo de los martyrios; y a sus lados están pintadas historias de sus vidas y milagros. Ay mucha devoción y entre año se dizen algunas missas cantadas, para las quales ay limosna y renta perpetua. Es sepultura del noble linage de los Aguilares, señores que fueron de Alacuás. Antiguamente era invocación del señor S. Jorge, y assí su retablo está en una parte de la capilla. Ay en ella una rexa de hierro muy buena." Por su parte, Teixidor comenta de la obra: "Sólo queda la tabla de S. Juan Bautista, que se acomodó en el retablo, compuesto de retazos, y está en el claustro mayor, saliendo de la iglesia por la puerta de S. Vicente a mano izquierda, a las espaldas de la que al presente es capilla de S. Isidro labrador. De lo demás del retablo, como ni del de S. Jorge, no queda memoria."⁵⁶

En torno a la llegada de Joan Reixach a Valencia, en el año 1436, y de su integración en el taller de Gonçal Peris quizás se deba datar un compartimiento de santa Catalina disputando con los doctores. Panel antiguamente totalmente repintado, hasta el punto de que la escena que se apreciaba era la de Cristo entre los doctores, se conservaba en la

⁵³ RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "Predela de retablo", *Espais de Llum. (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 278-281.

⁵⁴ GÓMEZ-FERRER, M., "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)", *Archivo de arte valenciano*, 91 (2010), p. 39-52. Fallecida en Valencia, en esta capilla reposó finalmente Úrsula de Aguilar "bajo testamento que tenía otorgado ante el notario Fabra en 1472 y disponía en él que su cuerpo fuera enterrado en la capilla que poseían con patronato, en el Convento de Predicadores de Valencia, e instituía un beneficio dotado con 80 libras anuales en la iglesia del Señorío de Alacuás, que pertenecía a la jurisdicción de la de San Nicolás de Valencia." Ver CORTINA PÉREZ, J. M. & FERRAN SALVADOR, V., *El Palacio Señorial de Alacuás*, Valencia, 1922, p. 76.

⁵⁵ Este oratorio fue de los Vilaragut y estuvo dedicado a san Jorge. En fecha 5 de junio de 1439, el convento lo cedió a Maciana "según escribe el P. Lambies en su libro *Varia*, fol. 67". Ver TEIXIDOR, J., *Capillas y sepulturas de la iglesia y claustro del Real Convento de predicadores de Valencia*, vols. III, Valencia, 1952, p. 139.

⁵⁶ TEIXIDOR, J., *cit. supra*, p. 139. Ver también GÓMEZ-FERRER, M., "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)", *Archivo de arte valenciano*, 91 (2010), p. 39-52.

colección de los marqueses de Villamizar y su atribución se basó en las figuras que no habían sido repintadas y por el tratamiento de los elementos arquitectónicos.⁵⁷ Restaurado a raíz de su paso por el comercio privado, la pintura no es indiferente a la tabla homónima del retablo dedicado a la santa virgen en Villahermosa del Río, llevado a cabo por Joan Reixach en 1448.⁵⁸



Gonçal Peris y taller. Santa Catalina disputando con los doctores (en comercio)

Joan Reixach. Retablo de Santa Catalina (detalle). Iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón)

Con posterioridad al retablo del Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City, el taller de Gonçal Peris pudo pintar el retablo de la Santa Trinidad de Rubielos de Mora. Esta obra debió ser estipulada con el fundador del beneficio: don Jaime Plahensa o Plasencia, juez regidor de la Comunidad de Aldeas de Teruel desde 1441.⁵⁹

Presidido por una tabla central con la temática de La Trinidad, planteada a la manera de Trono de Gracia o *Sedes Gratiae*, cuenta con un curioso programa iconográfico con escenas de la Creación, extendidas en tres plafones por lado a lo largo de cada calle lateral y Calvario, situado en la espiga del mueble. La iconografía de los ciclos de la Creación se presenta tan sólo en la calle izquierda. Al otro lado, se despliega un programa perteneciente al Génesis en dos de sus escenas y una tercera con el Anuncio de la Paternidad de Abraham, en el que Abraham, sentado ante su tienda, se sorprende por la aparición de tres ángeles, uno de los cuales acabará prediciendo la maternidad de Sara, su mujer.

Esta escena refiere la idea de la Trinidad, según la fórmula bizantina, nada usual en el arte cristiano occidental bajomedieval —más proclive a representar la Trinidad tal y como la encontramos en la tabla central—, de ahí su inclusión en un retablo bajo advocación trinitaria. Así pues, el discurso del conjunto de Rubielos se inicia con la creación del mundo por Dios padre, pasa por el pecado de Adán y Eva, la redención de

⁵⁷ GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de San Martín", en Benito F. & Gómez Frechina, J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 180-185 y GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004, p. 104.

⁵⁸ GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de Santa Catalina mártir", en Benito F. & Gómez Frechina, J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 202-207.

⁵⁹ RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "Retablo de la Trinidad", *Espais de Llum. (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 268-273.

dicha falta por la muerte de Cristo y la consecuente manifestación de la gloria trinitaria. Un largo camino en el que la paternidad de Abraham, tal y como es sabido, prefigura la Anunciación a la Virgen y con ella el inicio de la Santísima Trinidad en la Inmaculada concepción de María, la cual abre las puertas a las escenas de la predela dedicadas al Hijo de Dios.⁶⁰



Taller de Gonçal Peris. Retablo de la Santa Trinidad. Convento de las Agustinas. Rubielos de Mora (Teruel)

⁶⁰ RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., *cit. supra* y RUIZ I QUESADA, F., "Joan Reixac. Padre Eterno", *Espais de Llum. (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 290-293.

El modelo del Varón de Dolores del retablo del Museo de Bellas Artes de Bilbao creado por Pere Nicolau, posiblemente a partir de un modelo de Starnina, tuvo mucha aceptación en la pintura valenciana y de él deriva la representación homónima del retablo de la Virgen de Kansas, conjunto atribuido de manera unánime a Gonçal Peris.⁶¹ Esta asociación permite añadir sin dudas el retablo de la Trinidad de Rubielos de Mora al catálogo de obras de Gonçal Peris y de su taller al apreciar que el Varón de Dolores del retablo de Kansas responde a la misma plantilla que, prácticamente sin variaciones en lo que respecta a la figura de Cristo y el ángel, fue reutilizada en el retablo que ahora comentamos.⁶²



Taller de Gonçal Peris. Detalle del Retablo de la Santa Trinidad. Convento de las Agustinas. Rubielos de Mora (Teruel)

Gonçal Peris y taller. Detalle del retablo de la Virgen de Gracia procedente de la iglesia parroquial de Puertomingalvo (Teruel). Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

Una sentencia del justicia civil de la ciudad de Valencia, fechada en el año 1444, informa que Gonçal Peris había concertado un retablo dedicado a san Miguel en 1442. Como ya hemos comentado anteriormente, fue contratado por Juan de Alcaraz, presbítero rector de la iglesia del santo arcángel en Murcia, por el precio de 50 libras, haciéndose cargo tanto del soporte como de la pintura. En dicha sentencia, aparece involucrado el pintor Pere Guillem. Ya en 1444, pactó otro conjunto dedicado a san Blas para la iglesia de Alpuente.⁶³ Esta última localidad, como también Ródenas y,

⁶¹ Para esta iconografía, ver VALERO MOLINA, J., “Ecos de una iconografía francesa de la *imago pietatis* en la Corona de Aragón”, *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coord. por M. C. Cosmen Alonso & M. V. Herráez Ortega & M. Pellón Gómez-Calcerrada, 2009, p. 333-342.

⁶² RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., “Retablo de la Trinidad”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 268-273, (catálogo de exposición). La originalidad y rareza de la mayoría de las escenas del retablo de las agustinas, dados los pocos testimonios conservados en pintura sobre tabla, pueden ocasionar recelos cuando se trata de precisar cual fue su autor, a excepción de algunas composiciones de la predela que, en palabras de Gómez Frechina, reflejan claramente sus débitos con los modelos de Gonçal Peris (GÓMEZ FRECHINA, J., “Gonçal Peris y el retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad”, *Obras maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Madrid - Valencia, 2004, p. 104.

⁶³ Ver n. 67.

obviamente, Albarracín pertenecían a la diócesis de Segorbe y Albarracín, ámbito en el que estuvo integrada, asimismo, la población de Villar del Cobo.⁶⁴

A todos estos parajes fueron destinadas pinturas de Gonçal Peris Sarrià, siendo encargada la de Villar del Cobo para la ermita de San Sebastián, actualmente desaparecida. Se conservan la calle central, con la imagen de san Sebastián y el Calvario, y también una de las dos calles laterales, con las representaciones de san Fabián y san Jorge. Esta pluralidad devocional informa, con toda probabilidad, de cuales fueron las advocaciones que tuvo dicho oratorio en su fundación.⁶⁵ A pesar de que el brillo artístico de Gonçal Peris perdura, la obra evidencia que la figura de san Sebastián va más allá de la participación del taller y constata una fase terminal, ciertamente muy lejana de la que se le ha supuesto a través del espléndido retablo de San Martín de Portaceli. Las tres flechas que ostenta el santo titular en la mano no aluden al martirio del bienaventurado sino a las tres flechas alusivas a la peste, el hambre y la guerra, inminentes al Juicio Final.⁶⁶ Al respecto, hay que tener en cuenta la gran devoción que contra la peste tuvo san Sebastián.



Gonçal Peris y taller. Tablas de un retablo procedente de la ermita de San Sebastián de Villar del Cobo (Teruel). Iglesia parroquial de Villar del Cobo (Teruel)

Las noticias de los años cuarenta parecen aludir a esta cierta decadencia. Las deudas se perciben en la condena a pagar dos pensiones de censales que debía, junto al pintor Gabriel Martí y el notario Joan Gaver, al presbítero Guillem Sallit

⁶⁴ LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2011, p. 491-494.

⁶⁵ RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014).

⁶⁶ En lo que respecta a la iconografía, ver LLOMPART, G.: "La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de Iconografía mariana bajomedieval y moderna", *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXXIV, 1962; LLOMPART, G.: "Nuevas precisiones sobre la iconografía de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario", *Analecta Sacra Tarraconensis*, XX-XIX, 1968 y RUIZ QUESADA, F., "María, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]". Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants", *Lambard*, XV (2003), p. 157-203.

(1441) y en la demanda ejecutada por el convento valenciano de Santo Domingo contra Peris, su mujer Margalida y el pintor Nicolau Querol, por no pagar una pensión de 50 sueldos (1441).

Entre los posibles motivos cabe destacar la falta de liquidez que debió suponer la moratoria de los obreros de la iglesia de San Martín de Valencia, a la hora de abonar sus trabajos en el retablo mayor, pero también su falta de rigor a la hora de cumplir los plazos acordados en la entrega de diversos conjuntos pictóricos. En 1437, había contratado el retablo de San Pedro y san Pablo con el abad del monasterio de Piedra y en 1443 todavía no lo había finalizado, motivo por el que recibió un requerimiento similar al que se le ejecuta en 1444 por no haber ultimado el retablo de san Miguel de Murcia, pactado en 1442. Esta situación imprime desconfianza entre sus clientes, según se refleja en el contrato del retablo de San Blas de Alpuente (1444). De los noventa florines pactados por este conjunto, tan sólo se le avanza 100 reales. El resto del importe se le abonaría con la condición de que Gonçal fuera librando previamente diversas pinturas hasta completar el mueble, con la peculiaridad añadida de que: "per lo dit preu com per recobrar lo dit retaule volgueren que fos (...) a la ley si-s coneuda, sens jurisdicció de tot jutge, etcètera. Obligaren tots sos béns, etcètera. La huna part a l'altra, etcètera. Prometeren de no litigar, sots pena de XV liures."⁶⁷ Fueron muchos los juicios a los que Gonçal Peris tuvo que enfrentarse en el transcurso de su vida y ya cercano a la muerte optó por no litigar. Lejos habían quedado los grandes encargos como también los pagos a cuenta de la obra. En Alpuente lo vemos contratando un retablo por partes, cuyo valor económico le sería librado una vez efectuada la entrega de las pinturas.

A esta misma conclusión se puede llegar a través de la contratación de las primeras obras del pintor Joan Reixach en Valencia. Formado en su taller, en fecha 30 de diciembre del año 1440 Reixach pactó con el presbítero Joan Fuster, capellán privado de la reina María de Castilla, un retablo dedicado a Santa Bárbara.⁶⁸ El mueble sólo incluía cuatro plafones dedicados a la vida de la bienaventurada, dos a ambos lados de la figura central, y debía tener unas medidas de 12 palmos de alto por 8 de ancho, más la crucifixión que lo completaba. A pesar de ello el precio se acordó en 1.000 sueldos, valoración que duplica el ratio precio/superficie del retablo que Gonçal Peris contrató con Bruno Navarro en ese mismo año, destinado a Villahermosa del Río. En esta ocasión y por un valor de 1.100 sueldos, Gonçal Peris debía construir y pintar un

⁶⁷ "E a deu dies de maig prop esdevenidor, altres cent reals d'argent. Emperò, que lo dit mestre Gosalbo, ans de rebre los cent reals que ha rebre a deu de maig prop esdevenidor, sia tengut lliurar als dits majorsdohm e prepòsts dues peces, la de sant Blay e la de la punta. E és concordat. Ítem, que lo dit mestre sia tengut donar e liurar quatre dies ans de la festa de Pasqua de Quinquagèssima prop esdevenidora, lo banch ab les dites figures e les polceres, bones e acabades, e si no u faya que li lleven deu florins del dit preu. E liurat les polseres e lo banch desús dits sien tenguts fer-li compliment a vint-e-cinch liures ab les que tendrà dessus. E així són concordades. Ítem, són concordades les dites parts que la resta del dit retaule sia tengut acabar e donar fins a vint-e-quatre de setembre prop esdevenidor, e que si no u faya que li leven altres deu florins del dit preu. E noresmenys sia tengut pagar si cal trametre home e bèsties per portar lo dit retaule. E no-ls ho liurà que sia tengut pagar los jornals dels hòmens, bèsties, axí anant, estant com tornant, çò és deu sous per cascun dia a cascun del dits hòmens. E axí és. Ítem, és estat concordat que los dits majorsdohms e prèposts sien tenguts pagar la restant quantitat a XXIII de setembre prop esdevenidor, sots pena per cascuna paga de deu florins donadors e pagadors al dit mestre Goçalbo." Ver LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2011, p. 648-650, doc. 260.

⁶⁸ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, XVI-XVII (1930-1931), p. 26-27.

retablo de 18 palmos de alto por 12 de ancho, sin tener en cuenta los diversos traslados de las tablas desde Valencia hasta Villahermosa del Río. Si este indicador ya es suficientemente significativo, también lo es el hecho de que un comitente de la importancia de Joan Fuster optase por efectuar el encargo a Joan Reixach en lugar de pactar con Gonçal Peris. En esta misma dirección, también se debe recordar que en 1444 el nombre de Gonçal Peris no aparece a la hora de dar continuidad a las obras que Jacomart deja inacabadas tras su marcha a Nápoles.

Además, y en lo relativo a la relación precio/superficie entre el retablo que Gonçal Peris contrata con Bruno Navarro y el que había sido encargado por Joan Eixarch a Garcia Peris, contratado de nuevo con Gonçal Peris a causa de la muerte de Garcia, destacar que el precio fue similar, 1.100 sueldos el primero y 1.070 sueldos el segundo. No obstante y a pesar de que no podemos precisar las medidas del mueble de Joan Eixarch, sí sabemos que éste sólo tenía cuatro escenas hagiográficas laterales, dos a cada lado, mientras que el de Bruno Navarro tuvo seis. En consecuencia, parece ser que la ratio debió ser más alta en el caso de Garcia, pues el trabajo que debía efectuar era menor que el realizado por Gonçal Peris.

Lo cierto es que ya a finales de la década de los años 30 del siglo XV, en 1439, la situación económica de García Sarrià era más holgada que la de su tío, circunstancia que favoreció que Gonçal Peris reconociese un préstamo a Garcia por la cantidad de poco más de 65 libras libradas en "pluribus causis et in necessitatibus meis."⁶⁹

El último retablo que llevó a cabo, del cual tenemos noticia gracias a su testamento, fue el que le encargó Jacmeta "muller quondam de l'honorable en Pere Jordà, de les quals peces yo presti algunes an Pere Sancho, pintor. E així mateix deig a la dita na Jacmeta deu lliures, les quals me donà en paga prorata de ço que m'havia a dar per lo dit retaule. E vull que les dites peces e les dites X lliures sien restituhides als hereus de la dita na Jacmeta. Declare emperò que de les dites X lliures / doni C sous an Jacme Matei, lo qual yo acolli en part."⁷⁰

Murió totalmente arruinado en el año 1451, incapaz de afrontar las deudas contraídas con Andreu Garcia "per prestechs graciouse fets en mes necessitats de mos aliments, cent sous" o con el pintor Bernat Despuig, ya difunto. El deceso se produjo en el hospital valenciano de Jesucristo, o "casa dels beguins", dónde dice tener "lo meu lit...e lo matalaf, traveser, coxines e lancols".

En torno a la relación entre Bernat Despuig y Gonçal Peris y su irradiación al pintor Ramón Gonçalbo pensamos que se debe circunscribir una tabla con la representación de la Resurrección de Cristo que, supuestamente, procede de la Seu d'Urgell y que ha sido recientemente subastada en Sotheby's.⁷¹

⁶⁹ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 226-227, doc. 71.

⁷⁰ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 237-238, doc. 83 y MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013, p. 64 <http://roderic.uv.es/handle/10550/30144> (link activo en septiembre de 2014). No sabemos si se trata del primo homónimo, Pere Jordà, de Andreu Garcia.

⁷¹ Fue subastada el 10 de abril de 2013, lote 61. Ver la ficha del catálogo en <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.pdf.L13030.html/f/61/L13030-61.pdf> (link activo en septiembre de 2014). En relación con la bibliografía de la tabla, ver POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachussets), 1938, VII (2), p. 790, fig. 304 y



Atribuida a Ramón Gonçalvo. Tabla de la Resurrección de Cristo, procedente de la Seu d'Urgell (Lleida). Colección privada

Gonçal Peris. Detalle del retablo mayor de la antigua parroquial de Rubielos de Mora (Teruel)

En la lista de encargos que recibieron Gonçal Peris y su sobrino Garcia, se ha podido apreciar que algunos tuvieron como comitentes personajes vinculados a la jurisprudencia. Jaume Valença, fue uno de los cuatro honorables jurados y también Justicia civil de la ciudad del Turia (1434) y el notario Joan de Aguilar, suegro del abogado Jaume Garcia y abuelo de Jaume Garcia de Aguilar, uno de los juristas valencianos más importantes.⁷² Esta relación se incrementa con el retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad, encargado por Berenguer Martí de Torres para la cartuja de Portaceli.⁷³ En esta ocasión, el comitente formaba parte de un linaje en el que destacaron como legisladores diversos de sus antepasados. Hijo de un doctor en leyes, el propio Berenguer Martí de Torres fue elegido miembro del tribunal de apelaciones en 1438, en representación de la burguesía ciudadana.⁷⁴

Los lazos familiares de los comitentes de estas dos últimas obras —la del retablo de los santos Juanes del convento de predicadores de Valencia, encargado por Maciana, viuda de Joan Aguilar,⁷⁵ y el retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio de

SARALEGUI, L. DE, "Pere Nicolau II. Sus obras", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1942, p. 112-113.

⁷² En el inventario de bienes de la reina María (1458), Jaume Garcia de Aguilar y Pere Amalrich fueron los testigos escogidos para vigilar el proceso.

⁷³ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004.

⁷⁴ GRAULLERA SANZ, V., *Derecho y juristas valencianos en el siglo XV*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2009, p. 35-36.

⁷⁵ El origen de esta familia, "segun por escripturas antiguas y guardadas en poder del dicho don Belenguer, entendi que fue, que Gonçalo de Aguilar natural de Cordoua, y del apellido , armas y sangre de la casa de Aguilar de Cordoua, tuuo ciertos debates con vn Aguazil de Cordoua, por

Portaceli, pactado con Berenguer Martí de Torres o con su esposa Úrsula de Aguilar y de Colibrí— remiten a una misma estirpe, a la cual posiblemente también perteneció el acreditado Andreu Garcia, presbítero de la catedral y de la iglesia de San Martín de Valencia.

Andreu Garcia

Gracias a los estudios efectuados por Josep Ferre Puerto y M^a Encarnación Montero, en los últimos años hemos sido testigos de la gran singularidad que tuvo el presbítero Andreu Garcia en el panorama artístico valenciano.⁷⁶ Personaje altamente capacitado y

donde tomó su muger, y su hijo mochacho llamado Joan de Aguilar, y mudó su casa en esta ciudad de Valencia, que a la sazón hauia Rey de Aragon y otro Rey de Castilla. Luego trauó amistades con Caualleros de Valencia, por ser varón de gentil dispusicion, y muy diestro encima de vn cauallo. Hauia a la sazón en Valencia vn rezio bando del señor de Chiua del apellido de Moneada, contra otros Caualleros: y Gonçalo fauorescio la parte de Chiua: acaesció jornada que se toparon con los enemigos, a mas de treynta de cauallo por parte: donde Gonçalo prouó su lança de tal manera que el señor de Chiua lleuo lo mejor: y dende tuuo siempre a su lado a Gonçalo de Aguilar: y no le fue en ello mal a Gonçalo en honra y aprouechamiento. Fenescieron los bandos por medios razonables, y quedaron las partes en paz. Gonçalo assentó su casa en Liria, y compró vna Masia en termino de la Puebla de Benaguazil, con grande heredamiento: donde tuuo ganados, labranças, y viñedo, a la costumbre de los cortijos, y lagares de Cordoua, con que enriqueció, y casó su hijo Joan de Aguilar con Maciana, hija de Gueran de Colibrí de Liria, linage principal de la conquista. Esta Masia tomó por apellido el Mas de Aguilar, y hasta en esta era le dura. De Joan de Aguilar, y de Maciana nascieron dos hijas, Ursula e Ysabel. Casó Ysabel con don Galceran de Castellui, señor de la Varonia de Carlet, año de. M.CCCCXXXIII. Por fallescimiento de don Galceran quedo biuda: y por ser hermosa y rica, fue llamada la biuda dorada. Del dote de la qual a vn possee el dicho don Belenguer vn censal de trezientos escudos de renta que le responde el señor de Carlet. Casó segunda vez doña Ysabel con don Pedro Remon de Moncada, señor de la Varonia de Villamarchant. Fallescio doña Ysabel sin dexar hijo, porende succedió en la herencia Ursula, que hauia casado con micer Jayme Garcia, doctor de Algezira. De Jayme Garcia y Ursula, nasció Jaime Garcia segundo. Y por fallescimiento de Jayme Garcia, casó Ursula segunda vez con Belenguer Martin de Torres. De este vltimo matrimonio nascio Belenguer Martin de Torres. Tornando a Joan de Aguilar que casó con Maciana, fue hombre rico, y fundó vn beneficio ecclesiastico en la Yglesia de la Puebla con renta de. xxv. escudos: del qual beneficio es Patrón el dicho don Belenguer. Jayme Garcia segundo tomó apellido de Jayme Garcia de Aguilar, por la noble sangre de su madre. Fue el dicho Jayme Garcia de Aguilar, varón de gran consejo, y famoso Doctor en ambos derechos, y Abogado de la ciudad de Valencia. Y llamado después por el Rey don Joan, le hizo Vicechancellor en el supremo consejo de Aragon, y Maestre Racional de Valencia, con priuilegio dado en Barcelona a. VIIIJ. de Abril, año de. M.CCCCLXXVIIJ. Este officio de Maestre Racional passó en Francia de Aguilar su hijo, con priuilegio dado en Barcelona a. XXVIIJ. del mesmo mes, y año. El Vicechancellor compro a Alaquaz, y casó con Yolante çahera y de Ciscar, linages antiguos." Véase MARTÍ DE VICIANA, R., *Libro Segundo de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, Valencia, 1564. Teixidor cita una tercera hija llamada Juana que se casó con Rimbau de Cruïlles y murió sin dejar descendencia. Ver TEIXIDOR, J., *Capillas y sepulturas de la iglesia y claustro del Real Convento de predicadores de Valencia*. Vols. III, Valencia, 1952, p. 139, tomo II, p. 141.

⁷⁶ FERRE I PUERTO, J.: "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seva relació amb Andreu Garcia", *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes del Congrés de Lleida (15-16 enero de 1998)*, Lleida, 1999, p. 419-426; MONTERO TORTAJADA, E., "Recetarios y papiers de pintura en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu Garcia", en *Libros con arte, arte con libros [De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005]*, Cáceres, 2007, p. 507-517; MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos*. Valencia, 1370-1450, (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013, <http://roderic.uv.es/handle/10550/30144> (link activo en septiembre de 2014) y MONTERO TORTAJADA, E., "El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, Nueva época, 1 (2013), <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/article/viewFile/8294/11315> (link activo en

con dotes artísticas, fue asesor y amigo de creadores como Gonçal Peris, Garcia Sarrià, Joan Reixach y Pere Bonora, llegando a ser promotor de diversas obras. De su trayectoria, sabemos que fue presbítero beneficiado de la catedral de Valencia y que figuró como testigo en el contrato de la sillería del coro de la cartuja de Portaceli, acuerdo llevado a cabo en fecha 17 de enero de 1417 en el que intervinieron Francesc Maresme y Joan de Nea, prior y tesorero de Portaceli, así como el carpintero Jaume Espina.⁷⁷ Poco más tarde, reaparece en el contrato de un retablo dedicado a san Miguel, pactado entre Bertomeu Terol, sacerdote de Xèrica, y el pintor Miquel Alcanyís, en fecha 30 de Octubre de 1421. En esta ocasión, Andreu, que fue mediador y *conventor amicabilis* entre el comitente de la obra y Alcanyís, redactó personalmente las cláusulas del pacto, relativas a la iconografía, medidas y forma de pago del conjunto pictórico.⁷⁸

En torno a las fechas que más nos interesan resaltar ahora, Andreu Garcia fue quien dibujó las muestras de los dos ángeles que debía tallar Martí Llobet, para rematar el coro de la catedral de Valencia (1438).⁷⁹ El 31 de octubre de 1439, el pintor Joan Reixach recibió 300 sueldos de Andreu Garcia por unas pinturas destinadas a la cartuja de Portaceli, la misma a la que fue destinado el retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad. Poco más tarde, fue reclamado de nuevo el criterio artístico del beneficiado en la capilla erigida por Francesc Baldomar para Joan de Prades en el convento de Santa María de Jesús (1440).⁸⁰ Además y en representación del capítulo de la catedral de Valencia, Andreu Garcia contrató a Jacomart una tabla pintada "la qual ha star damunt lo portal de la almoyna de la dita seu." El pacto se llevó a cabo en fecha 31 de marzo de 1441 y en la obra se debían representar "tants pobres com pintar si poran seiguts en una taula ab un canonge que dona la almoyna ab lo capellà e bedell e un servidor e lo bisbe que seu al cap de la taula ab una cadira en pontifical acabant de bones colors al mils que pora." Además de fijar por escrito la iconografía de la pintura, Andreu debió pactar de antemano la madera del soporte, la cual libró a Jacomart.⁸¹ Tres años más tarde, en el mes de febrero de 1444, Joan Reixach fue el pintor escogido para llevar a cabo el retablo de San Miguel de Burjassot, obra que ya había sido pactada

septiembre de 2014). Véase también GARCÍA MARSILLA, J. V., "La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV y XV", *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva*, Company, X.; Pons, V.; Aliaga, J. (coords.), Valencia, 2007, p. 393-394.

⁷⁷ Ver SANCHIS SIVERA, J., "La escultura valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, 10 (1924), p. 14.

⁷⁸ SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 81-82. En relación con esta obra y su vinculación con diversas tablas conservadas en el Musée des Beaux-Arts de Lyon, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en la antigua colección Higgins, también atribuidas a Starnina por algunos estudiosos, ver GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004, p. 62-64; MIQUEL JUAN, M., "El gótico internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya, revista de arte*, 336 (2011), p. 191-213 y FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012, p.75-96 (p. 79).

⁷⁹ Se trataba de dos ángeles arrodillados de madera maciza con sus diademas, alas, candelabros en las manos, que se situaban sobre unas peanas. Ver SANCHIS SIVERA, J., "La escultura valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, 10 (1924), p. 17-29 y MIQUEL JUAN, M., "Martí Lobet en la Catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano", *Historia de la Ciudad, VI. Proyecto y Complejidad*, Valencia, 2010, p. 103- 126.

⁸⁰ GÓMEZ-FERRER, M., *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII*, Valencia, 2002, p. 269-270. Un contexto para la interpretación de este documento en GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "La cantería valenciana en la primera mitad del XV: El maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, IX-X, 1997-1998, p. 91-105, en especial, p. 97-98.

⁸¹ SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 81-82.

en 1441 con Jacomart, pero que este artista no pudo pintar a causa de su traslado a Nápoles, por designio real.⁸² El religioso fue el responsable de seleccionar los episodios dedicados al arcángel y, asimismo, las escenas de la Pasión de Cristo que debían ser representadas en la predela del retablo. Por estas fechas, el iluminador de manuscritos Simó Llobregat nombró a Andreu albacea testamentario (1441).⁸³

Ya destacada por Ferre Puerto, la amistad entre Andreu Garcia y Joan Reixach debió ser ciertamente importante, como así lo atestiguan sus respectivos testamentos, además de diversas noticias que vinculan a ambos. En 1448, Joan Reixac debió sentirse muy enfermo y decidió redactar sus últimas voluntades, gracias a las cuales tenemos constancia de una pintura, ciertamente singular para Reixach, la cual dejaba a Andreu mientras viviese, y también del deseo del artista de que el presbítero fuera el tutor de sus hijos: "Item com jo haja una taula de pintura de la historia com Sent Francesch reb les plagues, acabada ab oli de la ma de Johannes, la qual yo compri en Valencia per preu de XV lliures de monesda Valencia, vull que aquella romangua en poder del dit mossen Andreu Guarcía, de tota la sua vida. E après obte de aquell, sia venuda e torne a la mia herencia, aquella, e, o, lo que proechira daquella. Eleix, do, e asigne en tudor e curador als dits fills meus e filla e bens daquells e daquella, lo dit mossen Andreu Garcia".⁸⁴ Sus albaceas fueron Andreu Garcia y el también presbítero Bernat Garcia, muy probablemente pariente del primero. Superada la enfermedad, Reixach aparece junto a Gonçal Peris y el iluminador Pere Bonora, en el testamento de Andreu Garcia (+1452) y a ellos, como al resto de sus familiares, les dio una *gramalla i un caperó* de luto. Además, Reixach y Bonora recibieron "los papers e altres mostres que tinch de pintura e certes ymatges que tinch de coure e de ges o guix e de ceres e vull que sien partides entre aquells segons que jo entench lexar en un memorial de mà mia."⁸⁵

Gonçal Peris figura en el testamento de Andreu Garcia, a quién legó 50 sueldos, dado que lo redactó el 10 de junio de 1450, pero murió en 1452, un año después del fallecimiento del pintor. Corroborando las noticias anteriores, se puede apreciar que en las últimas voluntades de Peris, redactadas el 23 de septiembre de 1451, el artista, por aquel entonces totalmente arruinado, nombró a Andreu Garcia entre sus albaceas y confiesa que le debía 100 sueldos "per prestechs graciouse fets en mes necessitats de mos aliments."⁸⁶

Andreu Garcia decidió ser enterrado en la clausura del monasterio de Valdecríst y legó diversas cantidades relacionables con su faceta de promotor artístico. A la capilla de san Bernardo de la catedral de Valencia cedió una "taula de fusta obrada e en aquella sia pintada la ymatge de Santa Egispciaca", a la Cartuja de Valdecríst "vol que sia acabada huna de aquelles dues capelletes començades... de la qual ja he parlat ab lo prior e ab frare Guillem Jordà e que y sia fet hun retaule sots invocació de Sent Andreu e de Senta Úrsola e de Sancta Maria Egipciaca segons una traça que yo he fet" y a la iglesia de Santa Catalina de Valencia "vol que sa fet un calze ab sa patena d'argent de

⁸² SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1930, p. 27-28.

⁸³ RAMON MARQUÉS, N., *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, Valencia, 2007, p. 153.

⁸⁴ CERVERO Y GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1964, p. 93.

⁸⁵ FERRE I PUERTO, J.: "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seva relació amb Andreu Garcia", *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes del Congrés de Lleida (15-16 enero de 1998)*, Lleida, 1999, p. 419-426.

⁸⁶ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 237-238, doc. 83.

pes dos marchs, daurat dintre, ab senyals de Jordà e de Guarcia e hun misal de valor de deu lliures e un retaule de cost o valor de setanta cinch lliures poch més o menys ab la història del Sant Espirit."⁸⁷

Poco antes de esta noticia, en 1447, Joan Reixach estuvo trabajando en la capilla de Corpus Christi de la catedral de Segorbe, momento en el que recibió la primera paga “del daurar lo tabernacle que fa per portar lo corpus lo dia de Corpus”, correspondiente a los veinticinco florines acordados con Andreu Garcia, presbítero beneficiado en la catedral de Valencia, por dicha labor.⁸⁸ La capilla segorbina de Corpus Christi, dónde se reservaba el Santísimo Sacramento, era la de los Martí de Torres y de Úrsula de Aguilar. Estos trabajos quizás pudieran tener relación con la tabla de la Eucaristía del supuesto retablo mayor de la cartuja de Valldecríst, conservado en el Museo catedralicio de Segorbe, si atendemos a las últimas investigaciones de Helios Borja y David Montolío, más teniendo en cuenta la presencia de santa Úrsula en la tabla de la Virgen de la Porciúncula que forma parte de dicho conjunto pictórico.⁸⁹

⁸⁷ FERRE I PUERTO, J.: "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seva relació amb Andreu Garcia", *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes del Congrès de Lleida (15-16 enero de 1998)*, Lleida, 1999, p. 419-426.

⁸⁸ "Item, mes possam en data los quals son estats dats e pagats al senyor en Joan Resach pintor de Valent^a ço es, per principi de paga del daurar lo tabernacle que fa per portar lo corpus lo dia de corpus. Per e metre apunt aquell, son asabr/ cent cinquanta sol e son d'aquells vint e cinch florins qui migatant lo honorable moss. Andreu Garcia prevere de Valent.^a Present ell nos som acordat segons pus largament per albarà escrit de propia ma del dit Johan Rexach, fet a XVI de març Any MCCCC.XXXXVII" Libro de cuentas de Fábrica de la Seu de Segorbe, Arch. Capitular, Xèrica. Ver PÉREZ MARTÍN, J. M., "Pintores Valentinicos medievales y modernos. Addenda, *Archivo español de arte y arqueología*, XI, 1935, p. 4-5.

⁸⁹ BORJA CORTIJO, H., & MONTOLIO TORÁN, D., "'Nuestra señora de los Ángeles y de la Eucaristía", de Reixach, del museo catedralicio de Segorbe. Nuevas interpretaciones", *Cuadernos de Valldecríst*, 4 (2011). Una de las obras cumbres del arte valenciano, la crítica no es unánime a la hora de aceptar que todas las tablas que agrupa procedan del mismo retablo y tampoco en lo relativo a la procedencia de las mismas. No obstante y en relación con la problemática que envuelve a una de las presuntas comitentes del conjunto pictórico, de nombre Úrsula, cabe destacar que los Zarzuela o Sarçola estaban emparentados con el presbítero Andreu Garcia. Respecto a Francesc Sarçola II, fallecido hacia 1447 y casado con Violant Mercader, fue sobrino suyo: "Item leix a la honorable madona Violant muller del honorable mossen Francesch Sarçola quondam nebot meu Cent solidos." En relación con Francesc Sarçola III, era también sobrino de Andreu Garcia: "Item leix al honorable en Franci Sarçola, Senyor de Exerica, nebot meu e a sos germans nebots meus a cascu de aquells qui llandonchs viuran cens solidos" y su mujer, de nombre Úrsula, era prima hermana suya: "Item leix a la honorable Madona Ursola muller del honorable mossen Francesch Sarçola cosina germana mea Cent solidos." Para el testamento de Andreu Garcia, ver MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013, <http://roderic.uv.es/handle/10550/30144> (link activo en septiembre de 2014). Para las noticias de los Sarçola, ver GÓMEZ CASAN, R., *La "Historia de Xèrica" de Francisco del Vayo. Edición y Estudio*, Segorbe, 1986. No es ahora el momento para profundizar en este tema, pero es evidente que la información anteriormente referenciada y las fechas de ejecución del conjunto pictórico, custodiado en el museo catedralicio de Segorbe, favorecen una nueva revisión de la obra, siempre teniendo en cuenta su unidad formal y estilística, así como los escudos heráldicos del guardapolvo. De la catedral de Segorbe y de este oratorio, Viciano comenta que: "Hay en esta yglesia muchas joyas, y vasos, y piezas de oro, y plata, y ornamentos de brocados y sedas: ay vn paño de ras rico, que por su grandeza lo escriuo aqui, que tiene. Ixxxiiij. palmos de largo, y. xxv. de cayda: este paño fue del Rey don Alonso de Napoles, del qual le huuo Berenguer Marti de Torres: benefactor de esta yglesia: y se lo dio porque tiene en ella vna capilla so inuocacion de Corpore Chrifiti: y el Patronazgo de onze beneficos o capellanias." Dicho Berenguer Marti de Torres "fue Thesorero de la Reyna doña Maria, y Procurador del antiguo Patrimonio, y despues assento casa en Valencia. De este linage ay en la Yglesia mayor de Segorue vna capilla de Corpore Christi, con sepultura, y onze beneficos ecclesiasticos cuyo Patron es el dicho don

Originario de Torres, próximo a Olocau, y establecido en Segorbe, el linaje de los Martí de Torres fue uno de los más importantes del Reino de Valencia. En las fechas que ahora nos movemos, cabe destacar Berenguer Martí de Torres, jurista y miembro del Consejo Real de Aragón, y especialmente su hijo homónimo, que llegó a ser receptor y tesorero de la reina María de Luna, así como colector de las rentas reales del reino valenciano. Poseedores de un importantísimo patrimonio, la muerte del rey Martín el Humano motivó que Berenguer Martí de Torres, hijo, trasladara su domicilio a Valencia, en el año 1412, sin que ello supusiera la ruptura con la capital del Palancia.⁹⁰

El Maestro de Martí de Torres y el retablo de San Martín

Una vez cuestionada la veracidad de la información que nos transporta al año 1443, o inclusive a 1449, creemos necesario atender otros aspectos que podrían emplazar el retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio a fechas previas. Para ello, resaltaremos unas obras muy emparentadas con la pintura de Gonçal Peris pero que se alejan parcialmente de su esquema figurativo más conocido. Nos referimos al retablo de Portaceli, una Piedad que había formado parte de la colección Demotte de París, actualmente en el Glencairn Museum de Pennsylvania,⁹¹ una tabla con la Huida a Egipto, de la antigua colección Ceballos de Madrid,⁹² y la tabla central del retablo de San Bartolomé del Museum of Art de Worcester.⁹³

El hecho de situar la fecha de nacimiento de Gonçal Peris con anterioridad al año 1380 y el periodo asignado al retablo de San Martín, 1435-1440, conlleva contemplar el desgaste de una larga trayectoria profesional, la cual, como ya hemos observado, también se puede apreciar a través de la documentación. No hablamos de su capacidad artística sino que nos referimos a la reelaboración de una propuesta nueva que explora la vertiente flamenca a partir de un bagaje en el terreno del internacional. Una

Belenguer. Este Thesorero caso con Ursula de Aguilar biuda de Algezira, arriba nombrada: de quien nascio Belenguer Martin de Torres, padre de Ysabel Joan, que caso con dicho don Jayme de Aguilar: a la qual su padre doto ricamente, con condicion que su yerno se nombrasse don Jayme Belenguer Martin Torres de Aguilar: y que los hijos primogenitos que nascerian dellos, y sus sucesores siempre se nombren Belenguer Martin Torres de Aguilar." MARTÍ DE VICIANA, R., *Libro Segundo de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, Valencia, 1564. La devoción de Berenguer Martí de Torres al Corpus Christi, también tuvo como referente la cartuja de Portaceli, dado que: "Donà la Custodia gran, en la qual està lo Sant Sagrament lo dia de S. Martí de les primeres vespres fins les segones inclusive, y en lonument lo dijous Sanct y dia del Corpus, la qual Custodia ell offerí en la Missa, segons tinch per relació de don Honorat Martí, Monge desta Casa, lo qual ho sabia per los antichs (...) [Al marge diu: la Custodia donà lany 1457, dia de S. Martí]. Mori lany 1466 a dos de Abril..." FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 121.

⁹⁰ PÉREZ GARCIA, P., *Segorbe a través de su historia*, Segorbe, 1998, p. 174-175.

⁹¹ POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachussets), 1947, IX (2), p. 761-764, fig. 311. Respecto a la localización actual de la obra, ver MIQUEL JUAN, M., "¡Oh, dolor que recitar ni estimar puede! La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales", *Anuario de historia de la Iglesia*, 22 (2013), p.291-315.

⁹² La tabla fue descubierta por Angulo en la colección Ceballos de Madrid, "Primitivos valencianos en Madrid", *Archivo Español de Arte*, XIV (1940-1941), p. 85. En lo relativo a la autoría, ver POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachussets), 1947, IX (2), p. 761, fig. 312; SARALEGUI, L. DE, "Pintura Valenciana medieval. Gonzalo Pérez (cont.)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1959, p. 3-5 y ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 131.

⁹³ MAYER, A., *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, fig. 57; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachussets), 1930, p. 96, fig. 286; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachussets), 1947, IX (2), p. 760; ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 105-106.

emergencia que, en nuestra opinión, corresponde a la proyección de una personalidad nueva en el seno del taller de Gonçal Peris, la cual y descartada la posibilidad de que corresponda a Joan Reixach creemos que pudiera tratarse de Garcia Peris Sarrià. En un margen de más o menos diez años, 1430-1440, se puede llegar a entender la capacidad renovadora del maestro que parte de la Huida a Egipto de la antigua colección Ceballos y llega a sorprendernos a través de su participación en el retablo de Martí de Torres o la Piedad de París. Al hablar del retablo de Portaceli, pensamos que se trata de un conjunto en el que impera el pincel de Gonçal Peris y despunta el talento de Garcia, quizás auxiliado por Reixach. En imágenes como la representada en la tabla de san Martín, el pasado internacional dialoga con los nuevos valores de l'*ars nova*, hasta tal punto que la escena confronta el pasado internacional de un santo de cara amable con el vigor flamenco de la mirada del pobre.



Maestro de Martí de Torres (Garcia Peris Sarrià (?)) y Gonçal Peris. Detalle del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad, procedente de la cartuja de Portaceli. Museo de Bellas Artes de Valencia

Como ya se ha comentado, el auge que fue adquiriendo la producción de Garcia Sarrià se confirma mediante las dos obras que dejó inacabadas, las ya citadas, por su colaboración en la pintura del altar mayor de la catedral de Valencia y por su participación en un retablo tan singular como el que presidió el altar mayor de la iglesia de San Martín de Valencia. En esta ocasión, se encarga del Calvario de un mueble cuyo valor debió ser de los más importantes del reino de Valencia. A raíz de su apellido, Berenguer Martí de Torres escogió a San Martín como bienaventurado que debía auxiliar sus restos mortales y la iglesia valenciana no debió ser ajena a su patronazgo, templo donde Andreu Garcia también era presbítero beneficiado.⁹⁴ La

⁹⁴ MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013, <http://roderic.uv.es/handle/10550/30144> (link activo en septiembre de 2014) y MONTERO TORTAJADA, E., "El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia",

presencia de santa Úrsula en el retablo de Portaceli se debe al nombre de su esposa, Úrsula de Aguilar, mientras que el de san Antonio puede remitir a la singularísima devoción que tuvo este beato en el seno de la iglesia de San Martín de Valencia, hasta el punto que más adelante ya es citada con el que nombre de San Martín y san Antonio.⁹⁵



Maestro de Martí de Torres (García Peris Sarrià (?)) y Gonçal Peris. Detalles del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad, procedente de la cartuja de Portaceli. Museo de Bellas Artes de Valencia

El conjunto pictórico de Portaceli podría responder a un cruce de caminos ciertamente espectacular en el que cada uno de sus autores interviene con la maestría ya demostrada o con la que significa haber sido discípulo de Gonçal Peris y ser permeable a las brillantes propuestas del arte flamenco, aportadas por Lluís Dalmau tras su viaje a Flandes.⁹⁶

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte, Nueva época, 1 (2013), <http://espacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/article/viewFile/8294/11315> (link activo en septiembre de 2014).

⁹⁵ La presencia de san Martín vinculada a la de san Antonio Abad también se puede advertir en el Tríptico de la Virgen, san Jorge y san Martín de la colección Isabella Stewart Gardner de Boston. En esta ocasión, el vínculo se puede reseguir a través de los valores de la caballería y concretamente a la fortaleza, la tenacidad y la confianza en Dios del santo abad. Obra pintada por Francesc Comes y relacionada con Fernando de Antequera, ver RUIZ I QUESADA, "Ferran de Trastàmara i un Tríptic de Boston, pintat per Francesc Comes", *Els amics al pare Llompart: Miscel·lània in honorem*, Palma, 2009, p. 394-411. Otro retablo en el que aparecían san Martín y san Antonio, acompañados de san Francisco de Asís, es el que presidió la capilla de San Martín del convento de Santo Domingo de Valencia, ver SAN PETRILO, BARÓN DE, "Filiación histórica de los primitivos valencianos (I)", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932 (22), p. 1-19.

⁹⁶ En 1431, Lluís Dalmau cobró 100 florines de oro como ayuda por los gastos que el pintor tendría al viajar a Flandes para cumplir unos asuntos relativos al servicio del rey que constaban en una carta del monarca escrita en Barcelona el 6 de septiembre de 1431. Reaparece de nuevo en Valencia desde julio de 1436 hasta el mismo mes de 1438, llevando a término trabajos de diferente cariz artístico. La primera noticia se corresponde con el abono de varios de sus

El cuerpo central del retablo está formado por tres grandes tablas que representan, de izquierda a derecha, a Santa Úrsula, san Martín partiendo la capa con el mendigo y san Antonio Abad. Los tres paneles tienen las mismas dimensiones, a diferencia de la mayor parte de los retablos góticos de estas características, en los que la tabla central supera en tamaño a las laterales de su mismo registro. Comparten el mismo tipo de tracería labrada de tres arcos, pináculos y remates, imitando las tubas o doseles que solían destacar el panel central y principal de un retablo.

El segundo cuerpo consta de tres tablas guarnecidas con tracerías y pináculos. La práctica habitual en los retablos góticos que contaban con tres advocaciones de santos era colocar como remate una historia o leyenda de cada uno de ellos, tal y como se advierte en multitud de contratos valencianos del siglo XV. En este caso, las tablas cimeras o *puntes* narran pasajes únicamente de san Martín: dos en los extremos, que hacen relación a la caridad cristiana del bienaventurado, y otro en el centro con un milagro del santo. De este modo, a la izquierda se describe el Sueño de San Martín; al centro, el Milagro de la resurrección de un muerto y, a la derecha, la Milagrosa misa del santo. Muy probablemente, por encima del ático central se disponía un Calvario que fue aserrado sin que se tenga noticia de su paradero.

El banco o predela consta de nueve compartimientos o *cases*, identificándose de izquierda a derecha los santos Jerónimo, Onofre (ver portada) y Gregorio, seguidos por tres paneles vinculados con la Pasión, con la Virgen, un *Christus Patiens* al centro y san Juan Evangelista. Los tres últimos compartimientos completan el banco con las figuras de san Ambrosio, el cartujo san Hugo de Lincoln y san Agustín. Este banco sigue la tradición arraigada en el gótico internacional en Valencia de representar a los

jornales por pintar y dorar una vibra de la tienda del rey, entre otros trabajos. Cuatro meses más tarde, el 11 de septiembre de 1436, Dalmau firmó un ápoca por razón de su salario por pintar y dibujar el Saludo a la Virgen María en un frontal de tela para el altar de la capilla del castillo de Xàtiva. La capilla de esta fortaleza, dedicada a Santa María, fue construida entre 1431 y 1434 por orden de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo. El conde de Urgel, encarcelado en el castillo a raíz del Compromiso de Caspe, fue enterrado en dicha capilla en el año 1434. El 4 de enero de 1437, Dalmau firmó una ápoca por dorar y pintar una silla del rey de Navarra (futuro Juan II) y el 5 de febrero del año siguiente cobró los salarios tasados por los pintores Gonçal Sarriá, su sobrino García y Joan Reixach por pintar la imagen de san Miguel de la clave de madera del cuarto de la tienda del rey. A partir de esta noticia, no volvemos a saber nada más de Lluís Dalmau hasta el 18 de noviembre de 1443, momento en que firmó el contrato de la pintura del retablo de la Virgen María de los *Consellers* de Barcelona. Aun así, hace falta precisar que en 1438 Dalmau ya tenía el propósito de trasladar su residencia a la Ciudad Condal. Este deseo consta en el acta de las declaraciones efectuadas por los testigos presentados por Manuel Dalmau, hermano de Lluís, que era mercader natural de Valencia, al solicitar la ciudadanía de Barcelona. Los testigos hacen constar que Manuel Dalmau estaba solo y por esto no habitaba la casa que tenía alquilada en Barcelona, pero que se trasladaría apenas llegara su hermano Lluís a Barcelona, ver TRAMOYERES BLASCO, LL., "El pintor Luís Dalmau. Nuevos datos biográficos", *Cultura Española*, 1907. Para la revisión más reciente de la pintura de Lluís Dalmau ver Benito F. - Gómez Frechina, J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001; RUIZ I QUESADA, F., "Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003; RUIZ I QUESADA, F., «Lluís Dalmau»; SUREDA I PONS, J., "Lluís Dalmau i l'anhelat retorn a Catalunya d'Alfons el Magnànim"; y COMPANY, X., "El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau", en *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, p. 51-67, 48-50 i 68-85, respectivament; RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña", *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, p. 243-297. Una última aportación, que sitúa a Lluís Dalmau en Valencia en el año 1425, en GÓMEZ-FERRER, M., "Jacomart: revisión de un problema historiográfico", en Hernández, L. (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, p. 75, n. 22.

santos en posición sedente en los compartimentos de predelas de retablo con la mirada dirigida hacia el eje central, ocupado en este caso por un Varón de Dolores. Del guardapolvo original se han conservado cuatro fragmentos, dos tablas con María Magdalena y un monje cartujo, identificado con Francesc Maresme,⁹⁷ así como un escudo con el monograma "IHS", y un fragmento que corresponde al ático central que representa un Ángel con filacteria y el escudo con el trigramma de Cristo.

Destaca en el centro del conjunto la figura de san Martín, elegantemente ataviado encima de un caballo blanco partiendo con la espada su capa para entregársela a un mendigo. El santo porta un vistoso tocado azul y rosa con una alhaja en su frente y con adornos metálicos en forma de estrella sujetos por aretes. Viste un rico brocado rojo decorado con avecillas y motivos geométricos que se repiten en las alfombras de las tablas compañeras. Santa Úrsula aparece con toca, túnica y manto, portando un libro y las saetas que utilizaron en su martirio. La túnica de tonos verdosos está adornada con letroides pseudocúficos dorados, trabajado al buril con franjas laterales, al igual que sus tablas compañeras. Como en éstas, santa Úrsula luce una gran aureola de disco con diseños vegetales y geométricos, realizados con fino burilado.



Maestro de Martí de Torres (García Peris Sarrià (?)) y Gonçal Peris. Detalle del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad, procedente de la cartuja de Portaceli. Museo de Bellas Artes de Valencia
Jacques Daret, Tabla de la Virgen con el Niño y santos. National Gallery of Art de Washington

⁹⁷ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 119-145.

San Antonio Abad viste hábito talar y capucha, portando en sus manos un bordón, a modo de báculo abacial, un libro y un rollo. El santo aparece caracterizado como un venerable anciano con gran barba blanca, adquiriendo un aspecto grave y solemne que lo reviste de monumentalidad. La alfombra o *catifa* de este panel presenta el motivo de las *gallinetes de indies*. En este caso, las aves mochudas no están trabajadas sobre una superficie áurea, sino que están pintadas con pequeños restos sobrantes de pan de oro mezclados con aglutinantes.⁹⁸

Ninguna de las obras documentadas o atribuibles a la producción ejecutada por el artista a lo largo de los años treinta prelude una obra como el retablo de San Martín del Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra cumbre del gótico internacional, su permeabilidad respecto al lenguaje flamenco es totalmente innovador, como también lo son la monumentalidad de los personajes, diversos aspectos que tienen que ver con el tratamiento del paisaje, el plegado anguloso de las vestiduras, la renovación en las plantillas utilizadas, tanto las que corresponden a las escenas hagiográficas como las de los santos representados en la predela. En definitiva, el retablo de San Martín evidencia un cambio radical en la narrativa que no se puede entender por la evolución de Gonçal Peris sino por el auxilio de otro gran artista: el Maestro de Martí de Torres.



Maestro de Martí de Torres (García Peris Sarrià (?)) y Gonçal Peris. Detalle del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad, procedente de la cartuja de Portaceli. Museo de Bellas Artes de Valencia

⁹⁸ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004 y "Retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 142-145.

La escena del Milagro de la resurrección de un muerto aporta una fluidez innovadora, ya que no parte de los antiguos postulados pictóricos de antaño. El diálogo que mantiene la pintura con la iluminación de manuscritos es notorio al apreciar las concomitancias que se dan entre el Milagro de la misa de San Martín y algunas de las iluminaciones del *Libro de Horas de Alfonso V el Magnánimo* (British Library of London. Ms. Add. 28962), códice llevado a cabo por Leonard Crespí entre los años 1424-1430 y 1437-1443.⁹⁹

Otro testimonio iconográfico que acredita la incidencia flamenca en el retablo de Portaceli tiene relación con el rollo que ostenta san Antonio en la mano derecha. Totalmente inusual en la pintura gótica de la Corona de Aragón, precedente o coetánea al retablo de San Martín, el pergamino enrollado también es sostenido por el santo eremita en una pintura de Jacques Daret, concretamente en la tabla de la Virgen con el Niño y santos de la National Gallery of Art de Washington (ca. 1425 (?)).¹⁰⁰

La Huida a Egipto

En relación con la posible evolución artística del Maestro de Martí de Torres, creemos que la tabla de la Huida a Egipto de la colección Ceballos es, desde el punto de vista cronológico, la primera de las obras de su producción. Dada a conocer por Angulo, se trata de una espléndida pintura en que la Virgen sostiene a Jesús con la mano derecha y sustenta la rienda del asno con la izquierda, acompañada de san José y de un ángel que señala al Salvador y empuña una espada. Por el arma, tal vez la de san Miguel o el ángel Custodio, la escena remite a san Gabriel, según se puede apreciar en el retablo de la catedral de Barcelona dedicado al arcángel.¹⁰¹ Representación que suele aparecer en los conjuntos pictóricos más completos dedicados a la Virgen, como por ejemplo el retablo mayor de la antigua parroquial de Rubielos de Mora, tiene unas medidas de 0.84 m de alto por 0.60 m de ancho, a pesar de haber sido recortada.¹⁰²

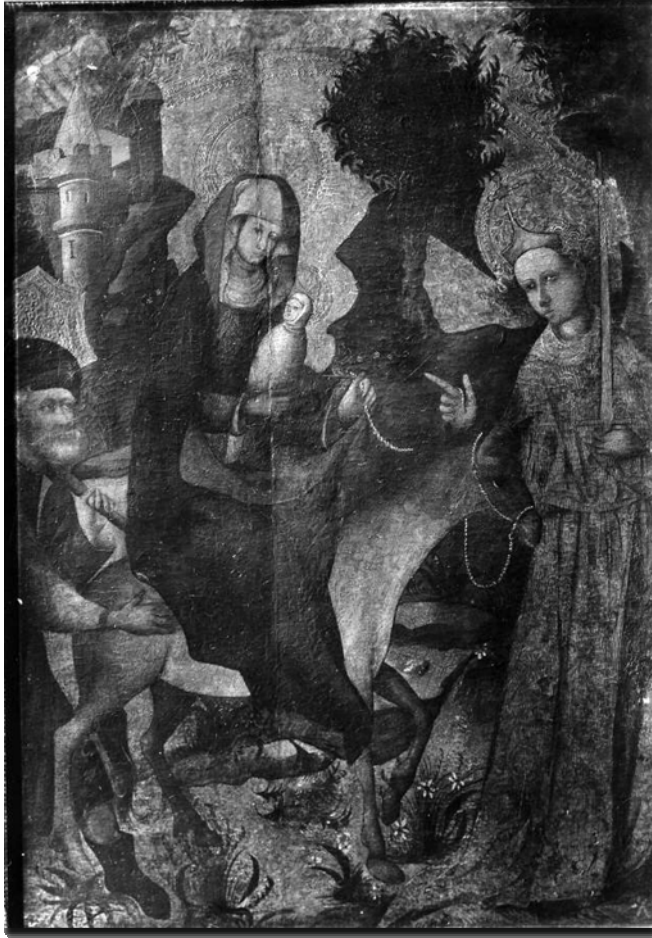
Estas proporciones confirman que la tabla Ceballos formó parte de un retablo de dimensiones muy amplias, las cuales y atendiendo a las fechas tardías de la composición madrileña respecto a la que forma parte del primer mueble de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora, también pintado por Gonçal Peris Sarrià hacia el año 1418, pudiera remitirnos al retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, o a una obra de características similares. Desgraciadamente, la calidad de las fotos conocidas es deficitaria e insuficiente para un estudio más amplio de la pintura.

⁹⁹ Para la iluminación de manuscritos en Valencia, ver RAMÓN MARQUÉS, N., *El origen de la familia Crespí: iluminadores valencianos*, Segorbe, 2002 y, de la misma autora, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, Valencia, 2007. En relación con el *Libro de Horas de Alfonso V el Magnánimo*, ver también ESPAÑOL, F., "El salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), p. 91-114.

¹⁰⁰ CHÂTELET, A., *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Amberes, 1996, p. 181. Saralegui propone relacionar el pergamino con las *Máximas* de san Antonio. Ver SARALEGUI, L. DE, "Para el estudio de algunas tablas del XV al XVI". *Archivo Español de Arte*, 108 (1954), p. 96.

¹⁰¹ SARALEGUI, L. DE, "Pintura Valenciana medieval. Gonzalo Pérez (cont.)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1959, p. 3-5 y ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 131.

¹⁰² Excepcionalmente, la Huida a Egipto también formó parte de obras de temática más concreta, como el retablo de la Virgen de la Leche del Museo de Bellas Artes de Valencia, pintado por Antoni Peris para la capilla de Joan Sivera en el convento de Santo Domingo de Valencia o bien para el Hospital *d'en Clapers*, según ha sido propuesto recientemente. Ver LLANES DOMINGO, C., "El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)", *Ars Longa*, 21 (2012), p. 95-110.



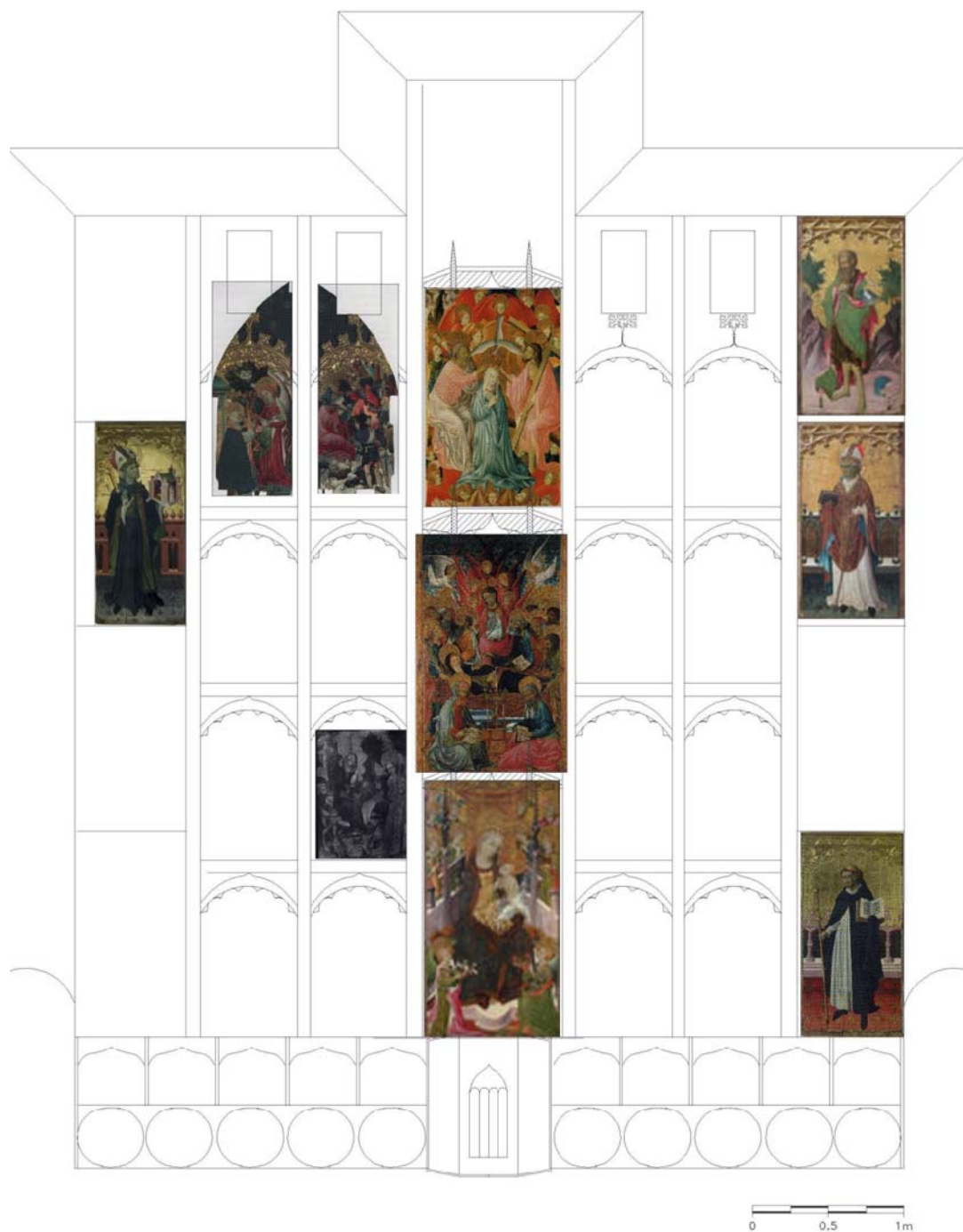
El conjunto de El Burgo de Osma es uno de los más importantes del gótico internacional valenciano y posiblemente uno de sus retablos más monumentales. La importancia del encargo tuvo como principales consecuencias la intervención directa de Gonçal Peris en la obra y obviamente, dadas sus dimensiones, la colaboración de su taller. Estas circunstancias son las que imprimen un carácter especial a sus pinturas y las que crean una distancia respecto a otros conjuntos de presupuesto más moderado, pintados también por Gonçal Peris.



**Maestro de Martí de Torres (Garcia Peris Sarrià (?)).
Tabla de la Huida a Egipto. Antigua colección Ceballos
Gonçal Peris. Detalle del retablo mayor de la antigua
iglesia parroquial de Rubielos de Mora (Teruel)**

La espléndida tabla de la Dormición del Museu Marès de Barcelona formó parte de este conjunto pictórico al cual también han estado asociadas otras pinturas conservadas en el Museo Catedralicio y Diocesano de dicha localidad, el Musée du Louvre y el Cleveland Museum of Art.¹⁰³ Las primeras noticias de las pinturas conservadas de este conjunto pictórico son del año 1905, cuando eran propiedad del anticuario riojano Salazar, al cual, dos años más tarde, le fueron adquiridas por el Musée du Louvre una tabla dedicada a la Virgen rodeada de ángeles y dos tablas con la representación de san Ambrosio y san Juan Evangelista. Por aquel entonces, parece ser que Salazar tenía otras pinturas procedentes del mismo retablo, pero no se tiene constancia de cuales fueron.

¹⁰³ RUIZ I QUESADA, F., "Gonçal Peris. Dormición de la Virgen", *Espais de Llum. (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 262-267.



Gonçal Peris y Maestro Martí de Torres (García Peris Sarrià (?)). Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma (Soria)

Más tarde, en 1929, formaron parte de la exposición *El Arte en España*, celebrada en Barcelona, dos tablas conservadas en la catedral de El Burgo de Osma con las representaciones de san Agustín y santo Domingo de Guzmán, muy cercanas a las del

Louvre, circunstancia que corroboraba la citada procedencia de las obras.¹⁰⁴ Por otra parte, en ese mismo año y en el pabellón de Madrid de la exposición de Sevilla se mostró un panel que pertenecía al Conde del Asalto con la escena de la Coronación de la Virgen, actualmente en Cleveland. Compartimento estudiado por Saralegui (1935) y por Post (1938), fue éste el primero en relacionarlo con la Dormición del Museo Marès hasta el punto de hacerlo pertenecer al mismo políptico oxomense.¹⁰⁵ También se asignó al mismo conjunto dos compartimientos fragmentados, con la representación del Anuncio a santa Ana y el Anuncio a san Joaquín, que Post había encontrado en Osma.¹⁰⁶

La procedencia catedralicia de las pinturas y la dedicación del templo de El Burgo de Osma a la Ascensión de la Virgen sustentan la posibilidad que acogiese en su altar mayor un retablo de tales características iconográficas y de tan grandes dimensiones. Estas peculiaridades motivaron que el conjunto pictórico no se dedicase a los Siete Gozos de la Virgen sino que debió ilustrar, como el retablo de la Virgen de Rubielos de

¹⁰⁴ *El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929. Suponemos que las tablas dedicadas a los santos que se conservan en El Burgo de Osma y en el Musée du Louvre de París fueron tablas anexas que, añadidas a los lados de las escenas de la vida de la Virgen, cumplieron el objetivo de dar al conjunto la anchura deseada. Ya hace unos años, José Gómez opinó que las tablas dedicadas a los cuatro santos pudieron flanquear el primer cuerpo, a ambos lados de la Virgen entronizada, según un modelo próximo al del retablo mayor del convento de predicadores de Valencia, comentado por Teixidor. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004, p. 95. En lo que respecta a la hipótesis de reconstrucción que se presenta, ver RUIZ I QUESADA, F., "Gonçal Peris. Dormición de la Virgen", *Espais de Llum. (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 262-267.

¹⁰⁵ POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachussets), 1938, VII (2), p. 786-790, fig. 303. Esta vinculación fue aceptada por Saralegui (1942), quién, a su vez, atendiendo las referencias de los anticuarios y comprobando las medidas de las obras, propuso que la Dormición del Museu Marès, que en aquel entonces se encontraba en París y pertenecía a la colección del anticuario Lucas Moreno, debió formar parte de la calle central del retablo de la catedral de El Burgo de Osma, junto con las tablas de la Virgen del Louvre y de la Coronación de María. Ver SARALEGUI, L. DE, "Pere Nicolau II. Sus obras", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1942, p. 116-118 y MAYER, A. L., "Anotaciones a algunas tablas primitivas españolas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, vol. XLIV, 1936, p. 114-117; Años más tarde, parece ser que parte de la colección Lucas Moreno pasó a Madrid, ciudad dónde Frederic Marès adquirió la tabla de la Dormición de la Virgen.

¹⁰⁶ Una prueba de la estructura de este retablo viene dada por las huellas que aparecen en las tablas de la Anunciación a san Joaquín y santa Ana. En la primera de estas dos tablas se advierte la marca rectangular dejada por la composición que la coronaba, muy probablemente un santo evangelista, y la segunda fue recortada siguiendo dicha huella. A pesar de las mutilaciones que padecieron ambas tablas, su altura actual es de 1,40m, referencia que indica las dimensiones casi colosales que tuvo el retablo mayor gótico de Osma. Últimamente, Fernando Gutiérrez Baños ha supuesto que las nueve tablas marianas que ahora tratamos proceden del retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma. Ver GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La pintura gótica en la corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: La recepción de las corrientes internacionales." *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), Zaragoza, 2007, p. 87-138. En opinión de este especialista, el retablo no parece albergar los gozos de la Virgen y le resulta difícil encajar, por su tamaño y contenido, las cuatro tablas de los santos, pero destaca que "con la excepción del *San Juan Bautista*, todos los temas conocidos por estas nueve tablas (con la excepción de la *Virgen con el Niño con ángeles*, sustituida por una *Asunción de Nuestra Señora*, más acorde con los usos iconográficos del siglo XVI, y del *Anuncio a San Joaquín* y del *Anuncio a Santa Ana*, reflejados, sin embargo, por un *Abrazo ante la Puerta Dorada*) tienen su réplica en el retablo de Juni y colaboradores, circunstancia que refuerza su coherencia y su correspondencia al altar mayor de la catedral." Así pues, según Gutiérrez Baños, el retablo fue sustituido en el año 1554 por uno de nuevo de talla que había sido contratado a Juan de Juni, Juan Picardo y Pedro Andrés, en 1550.

Mora, la vida de la Madre de Cristo. Las dos escenas dedicadas a la Virgen que se han conservado, las del Anuncio del ángel a santa Ana y a san Joaquín del nacimiento de María, confirman este aspecto, ya que no es usual la representación de estas imágenes de no ser en un retablo de grandes dimensiones y con un amplio repertorio de composiciones dedicados a la vida de la Virgen. El hecho de que ambos compartimientos estuviesen ubicados en la parte más elevada del conjunto pictórico corrobora de nuevo que dichas escenas abrían el paso a la representación de los principales episodios de la vida de la Madre de Dios.

Tanto el resto de tablas del retablo catedralicio que pudo tener el anticuario Salazar como el paso de algunas de estas pinturas por Madrid pudieron originar la incorporación de la Huida a Egipto en la colección Ceballos en una fecha anterior al año 1940, momento en que fue dada a conocer la obra por Angulo.¹⁰⁷

El hecho de clasificar la tabla como una de las primeras obras del Maestro de Martí de Torres, para nosotros el más probable García Sarrià, implica retroceder a fechas anteriores al año 1432, periodo en que el sobrino de Gonçal ya aparece plenamente formado. Quizás entre los posibles comitentes de esta obra, dado que fue el antiguo retablo mayor de la Catedral de El Burgo de Osma, se descubra su prelado el cardenal Alfonso Carrillo de Albornoz (1411-1426), gran teólogo y fiel seguidor del papa Benedicto XIII.¹⁰⁸ Hijo de Urraca Álvarez de Albornoz, señora de Portilla, provincia de Cuenca, su abuelo fue Álvaro García de Albornoz, su tío Micier Gómez García de Albornoz y su primo Juan de Albornoz, padre de María de Albornoz, todos ellos señores de Moya (Cuenca).¹⁰⁹ Destacamos este parentesco a raíz del retablo de los Gozos de la Virgen que Gonçal Peris pintó supuestamente para el altar mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Santa Cruz de Moya (Cuenca), integrada en el obispado de Segorbe y Albarracín. Mueble que en 1977 se encontraba en una ermita de dicha localidad, ha sido datado hacia 1420, una cronología que parece dar paso a la del retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma.¹¹⁰

Algunas de las imágenes del repertorio formal del retablo oxomense coinciden con la plantilla utilizada por Gonçal Peris en obras como, por ejemplo, la tabla central del retablo de San Juan Bautista de la iglesia de Ródenas, datada en el inicio de los años treinta, y también con la representación de san Agustín (?) en la tabla de la antigua colección Burguera, obra que actualmente se conserva en una colección privada de Barcelona.¹¹¹

¹⁰⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "Primitivos valencianos en Madrid", *Archivo Español de Arte*, XIV (1940-1941), p. 85.

¹⁰⁸ RUIZ I QUESADA, F., "Gonçal Peris. Dormición de la Virgen", *Espais de Llum. (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 262-267.

¹⁰⁹ Por escritura que otorgó en la villa de Alcocer el 15 de Marzo de 1432, María de Albornoz hizo donación entre vivos a Don Álvaro de Luna de las villas de Albornoz, Torralva, Beteta, Casa de Ribagorda, Salmerón, Alcocer y otros heredamientos que tenía en Tierra de Moya, Utiel y Requena y del señorío y propiedad de ellas, para que los gozase desde luego y para siempre él y sus descendientes, tomando el apellido y armas de Albornoz. Ver <http://www.albakits.com/ALBORNOZ.htm> (link activo en septiembre de 2014).

¹¹⁰ GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de los Gozos de la Virgen", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 92 y 93.

¹¹¹ Separada actualmente de la tabla que la culminaba, dedicada a la Santísima Trinidad, Saralegui informó de esta pintura que: "Sin ser nada extraño, pues a más de la realidad lo testifican documentos, tenía el panel Burguera (hoy aserrado), al dorso, pinturas de frontal o antipendio, quizá primitivo retablo de fines del XIII o primera mitad del XIV (bien conservado), con pasajes de la Pasión y Vida de la Virgen rematado de un Calvario, de gama muy fría, pero jugosa. Ver "SARALEGUI, L. DE, "Pere Nicolau II. Sus obras", *Boletín de la Sociedad Española de*



Gonçal Peris, retablo de San Juan Bautista. Iglesia parroquial de Ródenas (Teruel)

Gonçal Peris. Tabla de San Juan Bautista vinculada al retablo gótico de la catedral de Burgo de Osma (Soria) Musée du Louvre, Paris



Gonçal Peris, Tabla de San Agustín (?) y san Jaime, procedente de Bocairent. Colección privada (Barcelona)

Gonçal Peris. Tabla de San Ambrosio vinculada al retablo gótico de la catedral de Burgo de Osma (Soria) (foto invertida). Musée du Louvre, Paris

Coronada por la Santísima Trinidad, actualmente separada de la tabla central, la representación del presunto san Agustín muestra, como en tantas ocasiones, la utilización de plantillas, si la comparamos con la representación de san Ambrosio que pudo formar parte del retablo de la catedral de El Burgo de Osma (Soria), actualmente en el Musée du Louvre. La singularidad de este último encargo, respecto a una obra más discreta y probablemente destinada a la ermita de San Jaime de Bocairent — primer patrón de esta localidad—, es la que origina las diferencias entre ambas imágenes, las cuales no son visibles en la propia representación del santo obispo, en tanto que surgen de una misma plantilla, sino en la riqueza de las vestiduras, menos lujosas en la tabla de Barcelona.¹¹²

Tabla de San Bartolomé

Compartimiento central de un retablo, la pintura de san Bartolomé del Worcester Museum of Art también evidencia la mano del Maestro de Martí de Torres. Aparece de pie, sustentando el Libro con la mano derecha y reteniendo al diablo con la izquierda, a la vez que luce el cuchillo de su martirio.¹¹³ La imagen del diablo encadenado mantiene relación con los exorcismos que el apóstol Bartolomé realizó en la corte del rey armenio Polimio, cuya hija estaba poseída por el demonio. Dado que el santo apóstol la sanó, Polimio y su familia se convirtieron al cristianismo, pero Astiago (Astiajes), hermano y sucesor del monarca, ordenó que le fuera arrancada la piel en vida y después fuese decapitado.

La pintura fue dada a conocer por Mayer en 1928 y dos años más tarde fue relacionada por Post con el maestro que había pintado el retablo de San Martín del Museo de Bellas Artes de Valencia.¹¹⁴ Más tarde, en 1947, Post dio a conocer tres compartimientos custodiados en la colección de Miguel Mateu —dos dedicados a la vida de san Bartolomé y otro mal identificado con el Nacimiento de la Virgen— así como el pináculo de la Resurrección de Cristo de la colección de Mr. John W. Higgins de Worcester (Massachusetts), obra ya tratada en este estudio que supuestamente procede de la Seu d'Urgell y que ha sido recientemente subastada en Sotheby's.¹¹⁵

Saralegui estuvo de acuerdo con la atribución al Maestro de Martí de Torres y relacionó todas estas pinturas con la tabla principal de san Bartolomé.¹¹⁶ A su vez, supuso que una de las tres tablas de la colección Mateu estaba dedicada al Nacimiento de la Virgen y opinó que la tabla del Worcester Museum pudo presidir un conjunto pictórico dedicado a san Bartolomé y la Virgen, advocaciones que coincidían con las de un retablo contratado al pintor Joan Esteve por los testamentarios de Geralda, esposa de Bartomeu Cursà, que debía ser destinado al monasterio valenciano de San Agustín, en fecha 22 de febrero de 1415.¹¹⁷

¹¹² RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), p. 23, <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014).

¹¹³ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 105-106.

¹¹⁴ MAYER, A., *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, fig. 57; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), 1930, p. 96, fig. 286; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), 1947, IX (2), p. 76o.

¹¹⁵ Ver n. 71.

¹¹⁶ SARALEGUI, L. DE, "Pere Nicolau II", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Trim. 1 y 2, 1942, p. 12-113 y 129 y SARALEGUI, L. DE, "Miscelánea de remembranzas vicentinas", *Archivo de Arte Valenciano*, 26 (1955), p. 26. Desconocíamos las imágenes de las tablas hagiográficas de san Bartolomé en color y ha sido gracias, una vez más, a la gentileza de Alberto Velasco que hemos tenido acceso a las mismas.

¹¹⁷ SARALEGUI, L. DE, "Miscelanea de remembranzas vicentinas", *cit. supra*, p. 7.

En lo relativo a la datación, Saralegui relacionó la tabla del martirio de san Bartolomé con el retablo de la Virgen de Gracia de Puertomingalvo (1436): "Astiago es copia del Eterno que hay en lo alto de la Encarnación de Kansas, con igual corona de espigones, en ambos demasiado grande para sus cabezas. Los personajes a diestra y siniestra del régulo de Albanópolis están retratados en Rubielos, y el pequeño verdugo, cuchillo a la boca, en (el retablo de la Virgen del Museo de Bellas Artes de) Bilbao."¹¹⁸



**Maestro Martí de Torres
(García Peris Sarrià (?)).
Tabla de San Bartolomé. Art
Museum, Worcester**

¹¹⁸ SARALEGUI, L. DE, "Pere Nicolau II. Sus obras", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1942, p. 112-113.

La tabla de San Bartolomé del Worcester Museum pensamos que fue pintada por el Maestro de Martí de Torres en los años treinta y las dos tablas hagiográficas también por esas fechas. No obstante y a pesar de la coincidencia de ejecución en el tiempo no podemos afirmar, en absoluto, que los compartimentos laterales formasen parte del mismo conjunto pictórico. Fuese así o no, es evidente que el autor de la tabla central no participó en las escenas adyacentes. Como en el retablo de San Pedro de Sueca, se evidencian desigualdades propias de la intervención del taller así como la pérdida progresiva de la genialidad del gran maestro de retablos.¹¹⁹



Gonçal Peris y taller. Tabla del Martirio de San Bartolomé. Colección privada

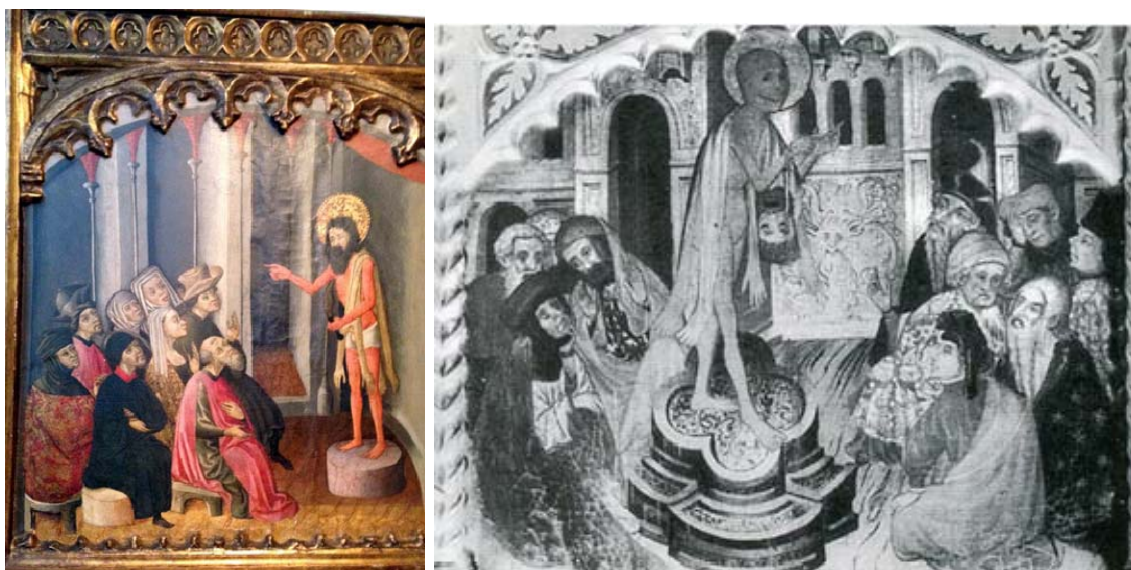
Guerau Gener. Detalle del retablo de San Bartolomé y santa Isabel de Hungría. Catedral de Barcelona

Los contactos de juventud del artista con Marçal de Sax y Guerau Gener se pueden apreciar al comparar ambas tablas con las escenas homónimas del retablo de San Bartolomé y santa Isabel de Hungría de la catedral de Barcelona, conjunto contratado a Gener en el año 1400. Pese a la deficiente conservación e inadecuada restauración, este retablo catalán es un informador fundamental de la pintura de Guerau Gener y, asimismo, de la cultura figurativa del entorno más próximo a Marçal de Sax y Pere Nicolau.¹²⁰

Realizada por el taller, la tabla de la Predicación de san Bartolomé de la antigua colección Mateu muestra las mismas deudas e idéntico desgaste, al compararla con la escena homónima del retablo de la catedral de Barcelona, pintada por Gener.

¹¹⁹ Sin embargo y pese a los contactos del pintor Antoni Peris con la cultura figurativa de Sax y Nicolau, el martirio de san Bartolomé del retablo de la Virgen de la Esperanza de la iglesia parroquial de Pego (Alicante) se distancia del planteamiento de Barcelona y también del de la antigua colección Mateu.

¹²⁰ ALCOY PEDRÓS, R., "Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII (1996), p. 179-213. Gracias a estos contactos, recientemente hemos podido documentar una obra de Pere Nicolau, conservada en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza y en el Philadelphia Museum of Art. Ver RUIZ I QUESADA, F. "Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'Humà. El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valldecríst", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 8 (11/2013) (link activo en septiembre de 2014).



Taller de Gonçal Peris. Tabla de la Predicación de San Bartolomé. Colección privada
Guerau Gener. Detalle del retablo de San Bartolomé y santa Isabel de Hungría. Catedral de Barcelona

Detalles iconográficos, como el sombrero de paja que luce uno de los oyentes en la Predicación de san Bartolomé, ratifican la datación de las pinturas en los años treinta. Otros aspectos —como la corona de hojas de la parte inferior de cada tabla también está presente en los compartimentos de san Miguel de la antigua colección de Leon Ouroussoff y, asimismo, en el supuesto Nacimiento de san Luís de Tolosa (?)—, parecen corroborar la cronología propuesta, pero, desgraciadamente, no podemos ir más allá a la hora de reconstruir el conjunto pictórico original.

Las características de la tabla de San Bartolomé de Worcester son las de una pintura ubicada en el centro de un retablo, cuestión esta que no mantiene relación con la representación del Nacimiento. De ser una de las tablas laterales de un retablo con diversas advocaciones, como el de la Virgen de la Esperanza de Pego, por ejemplo, el número de pasajes dedicados a san Bartolomé excede del normal, más teniendo en cuenta que supuestamente falta, como mínimo, una tabla cumbreira dedicada al apóstol, actualmente desaparecida.¹²¹

La Piedad

La última obra que atribuimos al catálogo del Maestro de Martí de Torres es la Piedad de la antigua colección Demotte de París. Ahora conservada en el Glencairn Museum de Pennsylvania, se trata de una pintura espléndida que refleja la influencia flamenca en Valencia en un periodo en el que todavía perdura la experiencia del gótico internacional. En ese momento destaca la presencia documentada de Lluís Dalmau en la capital levantina, tras su marcha a Flandes, y también la del pintor Luís Allynbrood, otro de los grandes introductores de *l'ars nova* en la Ciudad del Turia.

¹²¹ Por la coincidencia de advocaciones mencionaremos que la capilla de San Luis de Tolosa de la catedral de Valencia fue trasladada a la de San Bartolomé, a finales del siglo XVII. Los retablos de la capilla de San Luís fueron trasladados a la de San Bartolomé, según consta en la aprobación de dicho traslado: "con la condición de respetar algunas obras primitivas, realizar otras a sus expensas, cambiar de sitio los retablos que tenían...". Ver SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 269.



Maestro de Martí de Torres (García Peris Sarrià (?)). Tabla de la Piedad. Glencairn Museum de Pennsylvania

Los trabajos del gran maestro de Brujas Jan van Eyck en el libro de horas de Turín-Milán, en torno a 1430, incidieron plenamente en la formación de Luís Allynbrood, especialmente la mano H, autora de la desaparecida Piedad al pie de la Cruz (fol. 49 v del *Libro de Oraciones de Turín*) o bien con la que interviene en la escena de las Mujeres en el sepulcro y Cristo resucitado (fol. 77v del *Misal de Turín-Milán*). Artista también conocido con el nombre de Lodewijk Allynbrood, Alincbrood, Alincbrot o Alimbrot, aparece como *vinder* en la corporación *des imagiers et des selliers* de Brujas en los ejercicios de 1432-1433 y 1436-1437. Dicho cargo aparecía después del de decano, atendiendo ambos la dirección. Después de 1437 ya no consta en los archivos de la corporación y la primera referencia, de fecha 21 de julio de 1439, lo sitúa en Valencia. Más allá de esta noticia, tan sólo conocemos que en el año 1448 continuaba viviendo en la ciudad del Turia, que redactó en ella sus últimas voluntades en 1460 y que tres años después ya consta como difunto.

Conocida su presencia en la capital valenciana y sus orígenes flamencos, le ha sido atribuido el Tríptico de la Crucifixión del convento de monjas carmelitas de la Encarnación de Valencia, que se conserva en el Museo del Prado, una Crucifixión que formó parte de la colección Bauzá —obras espléndidas llevadas a cabo en la década de los años cuarenta—, el dibujo de los frontales bordados de la catedral de Valencia, dedicados a la Pasión y Resurrección de Cristo, actualmente desaparecidos.¹²² Asimismo y siguiendo a Charles Sterling también se ha propuesto que fuese el autor de una tabla del Descendimiento del MNAC y una pintura de San Dimas, conservada en una colección privada de Madrid.¹²³

La pintura de Luís Allynbrood constata la cultura eyckiana, razón por la cual pensamos que algunas de las novedades de la antigua Piedad Demotte también pueden ser interpretadas a través de la experiencia flamenca de Lluís Dalmau y su llegada a Valencia entre los años 1431, momento de su traslado a Flandes, y 1436, primera noticia que lo sitúa de nuevo en la capital valenciana.

La presencia de Allynbrood en Valencia remite a unos modelos coincidentes con los de las aportaciones legadas por Dalmau a Valencia, tras su experiencia en tierras de Flandes. En este sentido y en relación con la Piedad de la antigua colección Demotte de París, creemos especialmente interesante la imagen ruda del personaje que aparece de pie en el extremo derecho de la composición. El retrato de este testigo, que sustenta los tres clavos de Cristo, aparece ajeno a la conversación que mantienen los otros tres comparecientes y recuerda figuras como las de san Juan Bautista en la tabla central de la Adoración del Cordero Místico de Gante, la de san Andrés del retablo de la Virgen de los *Consellers* de Barcelona o la del verdugo que sacrifica a san Baudelio, pintados por

¹²² GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 63-103, concretamente p. 101-103.

¹²³ Ver COMPANY, X., "El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau", *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Barcelona, 2006, p. 71-72 y RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 4 (07/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014). En relación con el Descendimiento, ver NATALE, M., & ELSIG, F., "Pintor activo en Valencia (c. 1450-1460). Descendimiento", *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001, p. 291-293. Para la posible influencia de Allynbrood en la pintura de Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona, una propuesta en RUIZ I QUESADA, F., "En torno a los Osona: La vara sacerdotal y la influencia de Bermejo en el retablo del Calvario", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 3 (05/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum> (link activo en septiembre de 2014).

Lluís Dalmau. Por otra parte, el perfil firme de su compañero es próximo al de algunos de los personajes del Antiguo Testamento presentes en el Tríptico de Gante, conjunto pintado por los hermanos Eyck y que conoció Dalmau.¹²⁴ La monumentalidad de los personajes que aparecen en la antigua tabla Demotte no tiene precedentes en la pintura valenciana y ejemplifica la afortunada convivencia entre los últimos destellos del internacional y las nuevas propuestas flamencas.



Libro de Oraciones de Turín, fol. 49 v (desaparecido)

Luis Allynbrood. Detalle del Tríptico de la Crucifixión, procedente del convento de monjas carmelitas de la Encarnación de Valencia. Museo del Prado, Madrid

Dos de los cuatro personajes representados de pie pueden ser identificados con Nicodemo y José de Arimatea. El primero sostiene en su mano derecha la mezcla de mirra y áloe para sepultar el cuerpo de Cristo: "Y Nicodemo, el que antes había venido a Jesús de noche, vino también, trayendo una mezcla de mirra y áloe como de cien libras. Entonces tomaron el cuerpo de Jesús, y lo envolvieron en telas de lino con las especias aromáticas, como es costumbre sepultar entre los judíos" (Jn 19:39-40). Las vestimentas que luce corresponden a su rango de doctor: "Había un fariseo de nombre Nicodemo, principal entre los judíos" (Jn 3:1). En relación con José de Arimatea, se puede identificar por la sábana que sustenta entre los brazos: "Y comprobando esto por medio del centurión, le concedió el cuerpo a José, quien compró un lienzo de lino, y bajándole de la cruz, le envolvió en el lienzo de lino y le puso en un sepulcro que había sido excavado en la roca" (Mc 15:46) o "Tomando José el cuerpo, lo envolvió en un lienzo limpio de lino" (Mt 27:59). La representación de José de Arimatea con el Santo Sudario en los brazos se puede apreciar en el Descenso de la Cruz de las *Horas de*

¹²⁴ En relación con la técnica aprendida por Lluís Dalmau en Flandes, ver SALVADÓ, N. & BUTÍ, S. & RUIZ I QUESADA, F. & EMERICH, H. & PRADELL, T., "La Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), p. 43-61.

Carlos III de Navarra, el Noble, (Museum of Art, Cleveland, ms. 64-64, p. 395), ejecutadas por el Maestro de Egerton y el Maestro de las Iniciales de Bruselas.¹²⁵



Maestro de Martí de Torres (García Peris Sarrià (?)). Detalle de la tabla de la Piedad. Glencairn Museum de Pennsylvania

Jan y Hubert van Eyck. Detalle del Políptico de la Adoración del Cordero místico (foto invertida). Catedral de San Bavón de Gante

Lluís Dalmau. Detalle de la Virgen de los *Consellers*. MNAC, Barcelona

Ambas identificaciones se pueden corroborar gracias a la conservación de una copia de la Piedad de Pennsylvania en un gran lienzo (205 x 220 cm) que se conserva en la catedral de Valencia, procedente de la iglesia valenciana de San Juan del Hospital,

¹²⁵ STERLING, CH., *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, París, 1987-1990, vol. I, p. 271, fig. 170.

dado que en esta ocasión ambos personajes lucen el correspondiente nimbo poligonal.¹²⁶



Taller del Maestro de Martí de Torres (García Peris Sarrià (?)) y de Gonçal Peris. Lienzo de la Piedad. Catedral de Valencia

¹²⁶ GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", en Benito F. & Gómez Frechina, J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 82-89 y GÓMEZ FRECHINA, J., "Piedad", *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló*, La Llum de les Imatges (Culla, Catí, Benicarló, Vinarós, 2013-2014), Valencia, 2013, p. 440-441. En relación con la posible identificación del Maestro de Martí de Torres con García Sarrià y concretamente con la tabla de la Piedad, cabe recordar la singularidad del calvario del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Valencia y también el retablo de los Santos Juanes encargado por Maciana. Una de las pocas imágenes que Andreu Garcia cambia a Joan Reixach, respecto a lo pactado con García Sarrià, fue precisamente el Calvario: "et ego complere velim totum dictum retabulum modo et forma in dictis capitulis contentis et expressatis hoc ad dicto que sunt in capitulo quarto in ordine continuet que in tabula que eset debet depictum diaposum crucis pingere trucar ymagine Beati Virginis Marie et eius filius cum illis ymaginibus quas dictas Andreas Garcia presbiter dicet et declarabit." No sabemos si la Deposición referida aludía al Descendimiento de la Cruz o bien a una Piedad, dado que sólo habla de la Virgen y su Hijo, la cual pudiera ser próxima a la tabla de Pennsylvania. El documento en GÓMEZ-FERRER, M., "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)", *Archivo de arte valenciano*, 91 (2010), p. 39-52.

Más allá del lienzo catedralicio, el éxito de la propuesta Demotte perduró durante la segunda mitad de la centuria y alcanzó el siglo XVI, a través de imágenes como la tabla que perteneció a la firma de William Hallsborough en Londres.¹²⁷

La amplia difusión que tuvo la Piedad de Pennsylvania en tierras valencianas quizás pudiera tener relación con la Piedad que se conservaba en el convento de monjas clarisas de la Trinidad de Valencia.¹²⁸ Comentada por el padre fray Agustín de Sales, este cronista advirtió del gran fervor y veneración por parte de la ciudad hacia esa imagen.¹²⁹



Gonçal Peris. Tabla de la Piedad. Colección privada

Entorno de Gonçal Peris. Tabla de la Piedad. Colección privada

Sea como fuere, el tema de la Piedad ha sido ampliamente estudiado en los últimos años por diversos especialistas y todos ellos han coincidido en la dilatada acogida que tuvo dicha iconografía en el territorio valenciano.¹³⁰ Un precedente, posiblemente de

¹²⁷ Fue subastada en Finarte de Milán en fecha 29 de abril de 1998 (lote 222). Ver POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), XI, 1953, p. 79-82 y GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", en Benito F. & Gómez Frechina, J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 86-87, fig. 96.

¹²⁸ Matilde Miquel identifica esta Piedad con una pequeña escultura en mármol de 38x 32 cm que se conserva en dicho Real monasterio. Ver MIQUEL JUAN, M., "¡Oh, dolor que recitar ni estimar puede! La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales", *Anuario de historia de la Iglesia*, 22 (2013), p. 310-311, fig. 5.

¹²⁹ SALES I ALCALÁ, A., *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad, religiosas de Santa Clara de la Regular Observancia, fuera de los muros de la Ciudad de Valencia*, Valencia, 1761, p. 7 y 107. Propuesta realizada por Gómez Frechina, el autor comenta un buen número de tablas con el tema de la Piedad, inspiradas en la tabla Demotte. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", en Benito F. & Gómez Frechina, J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 84-89.

¹³⁰ GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", en Benito F. & Gómez Frechina, J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 82-89; VALERO MOLINA, J., "Ecos de una iconografía francesa de la *Imago Pietatis* en la Corona de Aragón", en Cosmén, C., & Herráez, Ma. V., & Pellón, M. *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, p.

culto privado (32 x 34 cm), es la tabla atribuida a Gonçal Peris que fue vendida en París por Christie's a un coleccionista de arte americano, en fecha 26 de junio de 2008.¹³¹



Asimismo y con posterioridad, Christie's de Londres puso a la venta otra tabla con la representación de la Piedad y los instrumentos de la Pasión, atribuida también a Gonçal Peris Sarrià.¹³² Avances futuros en la investigación de este fecundo periodo quizá puedan dar mayor luz sobre la autoría de esta obra magnífica en el propio círculo artístico de Gonçal Peris Sarrià.

333-342 y MIQUEL JUAN, M., " ¡Oh, dolor que recitar ni estimar puede! La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales", *Anuario de historia de la Iglesia*, 22 (2013), p. 291-315.

¹³¹ MIQUEL JUAN, M., " ¡Oh, dolor que recitar ni estimar puede! La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales", *Anuario de historia de la Iglesia*, 22 (2013), p. 291-315.

¹³² La subasta tuvo lugar en fecha 2 de julio de 2013 y la atribución fue propuesta por José Gómez Frechina y Mauro Natale. Con anterioridad, la tabla había sido vendida el 18 de mayo de 1912 en una galería de Múnich (Alemania) y entonces había sido considerada como una obra anónima de alrededor de 1400 de la Escuela del Rin o de la Francesa. Desde esa fecha, pertenecía a la familia de la baronesa Elise Åkerhielm, de Suecia. Ver <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/goncal-peris-sarria-the-pieta-with-the-5701757-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5701757&sid=b5f5630d-a5c8-407f-aaf3-d71f66f4de3a> (link activo en septiembre de 2014).