

# RETROTABULUM



**Estudis d'art medieval**  
**Núm 17. Novembre 2015**  
**ISSN 2014-5616**

## **Flandes y la pintura en Cataluña, Valencia y Mallorca, a lo largo del siglo XV**

**Francesc Ruiz i Quesada**

Los primeros contactos artísticos de los diversos territorios de la Corona de Aragón con Flandes se remontan al cambio de siglo, periodo conocido, por su homogeneidad en todas las artes, bajo el nombre de gótico internacional, gótico cortesano o arte del 1400, y, en Alemania con los nombres de *shöne Stil* (bello estilo) i *weiche Stil* (estilo suave).<sup>1</sup> A partir de este esquema formal y de la mano de diversos artistas flamencos, tales como Robert Campin, los hermanos van Eyck y Rogier van der Weyden, entre otros tantos, se produjo el despertar, ciertamente espectacular, de una nueva variante gótica, –conocida como *ars nova*, arte nuevo o realismo flamenco–, que alcanzó gran fama y prestigio en todas las cortes europeas. Se trata de un lenguaje artístico aristocrático en el que los personajes representados lucen las indumentarias más sofisticadas de la época y se centra la atención en las texturas y el preciosismo de los tejidos, los metales y las piedras preciosas.

En la Corona de Aragón, el compromiso matrimonial de Juan I con Juana de Valois y sus matrimonios con Mata de Armanyac y Violante de Bar evidencian el acercamiento del monarca hacia las cortes francoflamencas. El rey de Francia Juan el Bueno († 1364) nombró heredero suyo a Carlos V el Prudente (†1380), a pesar de que concedió grandes dominios a sus otros hijos: Juan (†1416), duque de Berry y primer duque de Auvernia, Luís (†1384), duque de Anjou y Turena y rey titular de Nápoles y Felipe el Atrevido (†1404), duque de Borgoña y conde de Flandes, Artois, Rethel, Never y Charolais.

En la difusión del nuevo paradigma francoflamenco y más allá de los múltiples regalos de obras de arte realizados por las cortes del norte a los monarcas de la Corona de Aragón y el importante comercio que se mantuvo con Flandes tuvieron un papel singular los diversos artistas extranjeros que se establecieron en las principales ciudades de la Corona. En el territorio catalán se tiene constancia de la presencia de los pintores Juan de Brujas, Pere de Lithu o Pere de Lach, pintor de Roergue, en Francia, Juan y Nicolás de Bruselas, Jaume Lors, de Lieja, Gérard de Brune (Geert Brunen), de Diest (ducado de Brabante, actual Bélgica), Joan Duixane, de Saint-Pourçain (Auvernia), y de Esteve, de la Alta Alemania, entre otros.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Algunas de las investigaciones que damos a conocer en este número de *Retrotabulum*. Estudios d'art medieval fueron publicadas en el catálogo de la exposición *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVI)*, celebrada en Zaragoza en el presente año. Mi felicitación a sus comisarios, María del Carmen Lacarra y Juan Carlos Lozano López, por la celebración de este magnífico evento. Ver RUIZ I QUESADA, F., "Del internacional al *ars nova*. Flandes y la pintura del arco mediterráneo de la Corona de Aragón en el siglo XV", *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVI)*, Zaragoza, 2015, p. 77-100.

<sup>2</sup> Entre los maestros de obras e imagineros sabemos de la llegada del maestro de origen picardo Pere de Santjoan, de Jani "lo Normant", de los hermanos Carlí y Rotllí, de la Normandía, y de



En torno al año 1400, consta que vivía en Valencia el excepcional pintor Marçal de Sax, autor del retablo del Centenar de la Ploma, actualmente conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres, y sabemos que el rey Martín el Humano solicitó al obispo de Valencia un retablo de Flandes que había recibido, en el año 1408.<sup>3</sup> También se tienen noticias del pintor Johan Utuvert, de Utrech, documentado en Valencia en 1399.<sup>4</sup> Además y por estas fechas, el ámbito levantino optó, asimismo, por Italia, concretamente por el arte florentino de Gherardo Starnina así como por el de Niccolò d'Antonio y por el de Simone di Francesco.



---

Françoy Salau; del viaje de Pere Sanglada a Flandes para conocer los nuevos modelos con motivo de la construcción del coro de la catedral de Barcelona, y la estancia de Francesc Marata en Dijon, colaborando con Claus Sluter (TERÉS, M. R., "Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor del gòtic internacional" en *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona* (coord. A. Cubeles, A. y R. Grau), *Barcelona. Quaderns d'Història*, 8, 2003, p. 201-231). En el terreno del vitral destacó el francés Colí de Maraia, artista que fue socio de Joan de Santamat; también tenemos noticias de Joan de Roure, de Amberes, que trabajaba en Barcelona en 1427, juntamente con el pintor Lluç Borrassà. El maestro Cristòfol, alemán, es mencionado en el año 1428 con motivo de una vidriera del Bautismo de Cristo que el mercader Joan, también de origen alemán, había hecho traer a Barcelona. Ver *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Catalunya, 5 vol. En el mundo de la orfebrería destaca la presencia en Cataluña de Lluís de Gant, de los alemanes Consoli Blanc, de Estrasburgo, Teodoric de la Vert y Hans Tramer, de Constança, así como de los franceses Bartomeu Conrós, Pere de la Font, Vidal Moixuc, Mateu Malescot, Donís Resont, Bernat Baconier, Pere Gabet, Esteve Vaneres, Bartomeu Julià, Renaud Cossí de París, Lluís de Boteus, argentero y *lapidarius* de París, y Joan Imbert de Lengat de Auvernia. Ver DALMASES, N. DE, *Orfebreria Catalana Medieval: Barcelona 1300-1500. Aproximació a l'estudi. Consideracions generals i catalogació d'obra*, Barcelona, 1992. Entre los bordadores, sabemos que el rey Juan tenía tres de Brabante a su servicio y que solicitó al vizconde de Roda que el pintor Jaco Tunó viniese desde París. En ocasiones identificado con Jacques Coene, también se tienen noticias de Jaume Copí, flamenco, Gerardus Vriese, Matheus Sevanién y Andreas Viclart, de Alemania, tal vez brabantones como Llorenç Erbol y Joan Till, o Nicolau Alchmar, de la diócesis de Utrech. A partir de 1440/1441 también aparecen documentados en Barcelona los hermanos de la Lebra y Joan Falsison, maestros de Arrás. Ver RUIZ I QUESADA, F., "El panorama artístic als països de la Corona d'Aragó", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 32-34; CORNUDELLA, R., "Obras y artistas de Francia y de los Países Bajos en Cataluña hacia 1400. Manuscritos iluminados, pintura sobre tabla, vidrieras, bordados y tapices", *Cataluña 1400. El gòtic internacional*, p. 25-37 y VIDAL FRANQUET, J., "... *pus hic ha bon maestre*. Noticia i doble hipotesi sobre la producció de draps de ras a Tortosa en el terç central del segle XV", *Recerca*, 7 (2003), p. 69-86. En relación con Gérard de Brune (Geert Brunen) y Joan Duixane, se sabe que pactaron con Francesc Riquer, obispo de Segorbe y Albarracín, un retablo dedicado a san Esteban y santa Apolonia, por el precio de 125 florines, en el año 1408. Obra supuestamente relacionada con el ámbito segobricense, recientemente hemos dado a conocer que fue destinada a la capilla de Francesc de Riquer en la iglesia del convento de San Francisco de Barcelona, muy próxima al altar mayor. Ver RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "Italianismos en la pintura gòtica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 13 (07/2014) <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/112-retrotabulum-n13> (link activo en el mes de noviembre de 2015). En 1433, un tal Gérard de Bruyn pintó la capilla de Lovaina, totalmente en rojo, e iluminó los cuarenta y seis soles de la bóveda. Véase VAN EVEN, E., *Louvain monumental ou description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux de la dite ville*. Typographie et librairie de C.-J. Fonteyn, 1860, p. 121.

<sup>3</sup> El monarca quiso destinar la obra a la capilla "que havem fet fer en lo nostre jardí del palau major". Ver RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per a l'història de la cultura mig-aval catalana*, 2 vol., Barcelona, 1908-1921, vol. II, p. 389, doc. CDX.

<sup>4</sup> MIQUEL JUAN, M., "El gòtic 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 "Un pintor holandés en la Corona de Aragón: "Johan Utuvert, pintor de retauls de Utrech"", *Anales de historia del arte*, núm. extra 1 (2012), p. 333-346



Asimismo, la influencia italiana acoge la isla de Mallorca, pero por estas fechas también hay referencias documentales que apuntan hacia Flandes. Por ejemplo, la lápida de mármol con inscripción de bronce de la basílica de San Francisco, encargada en Flandes en 1400 por el mercader Antoni Soldevilla<sup>5</sup> y las obras flamencas que aparecen en el inventario del tesorero real Pere de Casaldàliga, personaje que habitaba en el castillo de la Almudaina y murió en el año 1423.<sup>6</sup>

### En torno al 1400. Los encargos reales

Entre las primeras referencias que vinculan la pintura catalana con Flandes encontramos la de la huida del pintor Juan de Brujas, la cual motivó que el rey Pedro el Ceremonioso escribiese en 1373 al conde de Armanyac para que lo castigase por su marcha sin previo aviso y por apoderarse de una cantidad de dinero que había percibido por un retablo que no había realizado.

El futuro rey Martín, por aquel entonces conde de Xèrica y duque de Montblanc, ordenó diversos pagos a Juan de Bruselas —citado en ocasiones con el nombre de Enequi [Hennequin]—, pintor de su casa, el cual y en recompensa de los servicios realizados, le concedió la "truanería" de la villa de Tàrrega (1388) y después la substituyó por la de Segorbe (1390).<sup>7</sup> Matilde Miquel ha dado a conocer dos documentos de la Real cancillería en los cuales el infante Martín ordena abonar diversas cantidades al pintor Juan de Bruselas, "pictori de domo nostra", por los trabajos llevados a cabo en la cartuja de Valdecríst en 1390.<sup>8</sup> Años más tarde, también hay constancia de un Nicolás de Bruselas en Barcelona (1393), de un Juan de Bruselas en Cervera (1402) y de un Hennequi de Bruxelles en Valencia, en el año 1407,<sup>9</sup> si bien no se tiene ninguna prueba de que sean los mismos que años atrás.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Concretamente en la capilla de San Buenaventura. La lápida original era de metal y desapareció con la desamortización. La actual hace referencia expresa a su origen: *FETA FOU ESTA PEDRA EN FLANDES PER LO HONRAT NANTHONI DE SOLDEUILLA EN LO ANY MCCCC. MORI DIT ANY*. Ver ORTEGA VILLOSLADA, A., "Las relaciones marítimo-comerciales entre el Mediterráneo y el Atlántico. El papel de Mallorca en el comercio entre Oriente y Occidente. Siglos XIV y XV", en *VIII Congreso de la Sociedad Española de Historia Económica*, Santiago de Compostela, 2005. [www.usc.es/estaticos/congresos/histec05/b24\\_ortega\\_villoslada.pdf](http://www.usc.es/estaticos/congresos/histec05/b24_ortega_villoslada.pdf) (link activo en el mes de noviembre de 2015).

<sup>6</sup> Al respecto, Gabriel Llompart comenta: "en su indumentaria personal encontramos diversas «cotes de drap de Flandes i Anglaterra i un mantó de Malines"; en el dormitorio, "un cobertor pintat, de serpellera de Flandes, mitgenser de grandària e de valor" y "una caixa gran de roure de Flandes ab manilles als caps"; en el despacho, "una taula de reure de Flandes" y, más al interior, recorriendo la vivienda, se mencionan "un puat, obra de Flandes, un retaule poquet dels tres Reis d'Orient, obra de Flandes" y "unes Hores de Madona Santa Maria, obra de Flandes, de pergami", propiedad de su esposa Angelina Sapila. Ver LLOMPART, G., "Mallorca-Flandes: línea directa y costa arriba", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 71.

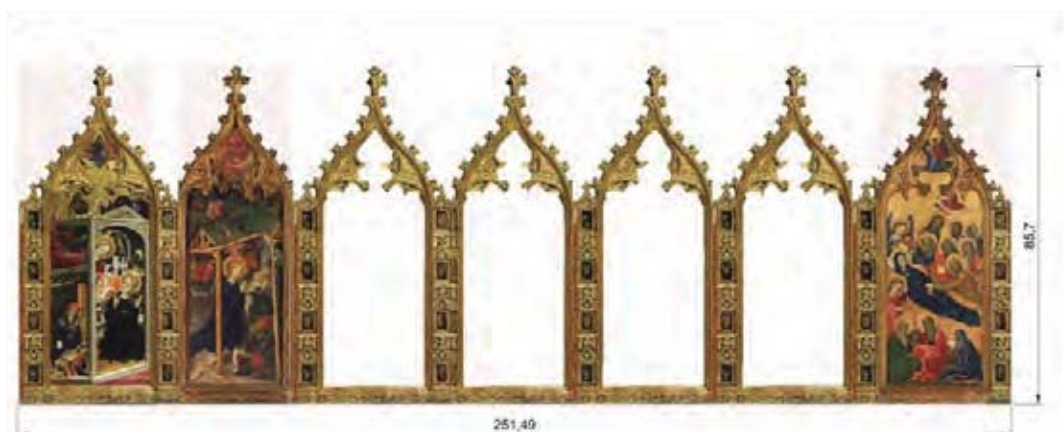
<sup>7</sup> MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), p. 104.

<sup>8</sup> MIQUEL JUAN, M., "Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional", en Hernández Guardiola, L., (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, p. 13-44. Una interpretación de dichos trabajos en RUIZ I QUESADA, F., "Una obra documentada...", *op. cit.*

<sup>9</sup> Momento en el que se firmó la paz y tregua entre Maties Gisbert y (Juan) de Bruselas, pintores "degentes" en Valencia, por una discusión en la que sufrieron heridas aquel artista y Joan Falguas. Ver 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. 194 y 414.

<sup>10</sup> GUDIOL I CUNILL, J., *Pintura mig-aval catalana*, vol. II.2, *Els trescentistes*, Barcelona, s.d. [1924], p. 149-150. Francesca Español comenta que, tal vez, Nicolás de Bruselas pudiera ser el pintor Nicolau Fretmon, autor de un retablo mariano destinado a la iglesia parroquial de la

En el año 1403, el pintor catalán Pere Nicolau cobró de Francesc Martorell, rector de la localidad valenciana de Puçol y canónigo de la catedral de Valencia, la cantidad de cien florines por siete tablas en que se representaban los siete Gozos de la Virgen María, las cuales habían sido destinadas por Martín el Humano a la cartuja de Valldecrisp.<sup>11</sup> Gracias a la descripción del políptico, realizada por Rafael Martí de Viciano en el año 1563, dimos a conocer en fecha reciente que se conservan tres de las siete tablas del políptico. Una en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza y las dos restantes en la colección John G. Johnson del Philadelphia Museum of Art.<sup>12</sup>



Hipótesis de reconstrucción del retablo de los siete Gozos de la Virgen de la cartuja de Valldecrisp

Encargo en el que pudo intervenir el pintor Marçal de Sax, pues en estos años parece actuar en sociedad con Pere Nicolau,<sup>13</sup> la tabla de Zaragoza, dedicada a la escena de la Anunciación, mantiene un paralelismo con los postulados vigentes en el entorno francoflamenco y también flamencogermánico.<sup>14</sup> En este sentido, sólo recordar el tríptico de Mérode pintado por Robert Campin y conservado en el Metropolitan

---

Selva del Camp (Tarragona), en 1383. Para esta propuesta y las relaciones de la Corona con Francia, ver ESPAÑOL BERTRAN, F., "Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia", en C. Cosmen, M.V. Herráez & M. Pellón, *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*, León, 2009, p. 281.

<sup>11</sup> Ver SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 32 y 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, doc. 46.

<sup>12</sup> 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 Valldecrisp", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 8 (11/2013) <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum> (link activo en el mes de noviembre de 2015).

<sup>13</sup> A las noticias ya conocidas, relativas a la colaboración entre Pere Nicolau y Marçal de Sax, cabe añadir la referente al retablo de los Boil, en fecha 15 de octubre de 1400. La noticia proviene del inventario realizado por los albaceas de Peyrona Lançol, mujer de Lluís Boil, documento en el que consta que Nicolau y Sax percibieron "dos milia cent sous de maj(or) quantitat per rahó de un retaule". Dicha elevada cantidad y los vínculos de los Boil con el convento de Santo Domingo de Valencia han hecho suponer que dicho conjunto pictórico pudiera ser el retablo mayor de los dominicos, del cual se conserva un fragmento de predela en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Ver ALIAGA, J., *et al.*, "El centre d'investigació medieval i moderna (CIMM). Aportaciones documentales, *Imago Temporis. Medium Aevum*, VIII (2014), p. 516-537. En este mismo estudio se aportan datos referentes a la trágica muerte del pintor Pere Nicolau.

<sup>14</sup> LACARRA DUCAY, M.C., "Una tabla de Marçal de Sax en el Museo Provincial de Zaragoza", *Suma de estudios en Homenaje al doctor Canellas*, Zaragoza, 1969, p. 665-670 y





Museum de Nueva York, conjunto en el que san José también aparece en su taller de carpintero, al lado de la Anunciación de María.<sup>15</sup>



**Pere Nicolau. Anunciación**  
**Museo de Bellas Artes de Zaragoza**

<sup>15</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., "Marçal de Sas. Anunciación", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 38-41.

Ya en las tablas de Filadelfia, la escena de la Natividad permite apreciar los puntos de contacto de Nicolau y Sax con el mundo de la iluminación de manuscritos flamenco en imágenes como la de san José sentado ante el fuego y secando un pañal. Se trata de soluciones fijadas en el entorno catalán y valenciano del cambio de siglo y que serán reproducidas por artistas tan importantes como Guerau Gener en obras como el retablo de San Bartolomé y santa Isabel de Hungría de la catedral de Barcelona o en el maravilloso retablo mayor del monasterio de Santes Creus, obra cumbre de influencia flamenca actualmente conservado en la catedral de Tarragona, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y en la colección Gódiá de Barcelona. En la tabla del Nacimiento del retablo mayor de Santes Creus, actualment en el MNAC, destaca la imagen de cuatro ángeles reparando el techo de paja del pesebre, iconografía que conecta con el mundo germánico, concretamente con una pintura conservada en la Gemäldegalerie de Berlín.<sup>16</sup>

En la maravillosa naturalidad de este tipo de escenas, Panofsky advirtió la firma del gótico internacional y la puso en relación con otras obras, como el políptico de Baltimore y Amberes —tablas de Felipe el Atrevido antiguamente custodiadas en la cartuja de Champmol (Dijon) que se conservan en la Walters Art Gallery de Baltimore y en el Museum Mayer van den Bergh de Amberes—, o el retablo turriforme que también se custodia en este último museo (inv. 2, ca. 1390-1395), obra, esta postrera, en la que en la escena del Nacimiento también aparece san José secando un pañal ante el fuego.<sup>17</sup> Esta iconografía, así como la del Niño que lleva la Cruz en la escena de la Anunciación, están presentes en un *Libro de horas* de la Bibliothèque universitaire de Lieja (ms. 35, fol. 17v. y 49v, ca. 1405-1410), procedente del ducado de Guelders.<sup>18</sup> La presencia de este lenguaje figurativo en Valencia, en torno al 1400, es la que originó que el Díptico Carrand, conservado en el Museo Nazionale del Bargello de Florencia (inv. 2062), fuese considerado por Panofsky como obra valenciana.<sup>19</sup>

De Marçal de Sax se ha dicho que pudiera ser originario de Sas van Gent, población cercana a Gante, si bien otras voces apuntan a un posible origen sajón.<sup>20</sup> Esta última propuesta es plausible si se atiende al expresionismo, a veces extremo, de sus maravillosas figuras y sus contactos con el Maestro de Trebon, pintor activo en la corte de Praga que tal vez visitó el ámbito borgoñón —dados sus contactos con Melchior Broederlam—, y el Maestro Bertram von Minden, pintor, iluminador de manuscritos y posible escultor afincado en Hamburgo, asimismo emparentado con las ofertas surgidas desde la corte de Bohemia.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Dicha iconografía mantendrá su validez a lo largo del siglo XV. Ver al respecto RUIZ I QUESADA, F., & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 7 (04/2013), <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum> (link activo en el mes de noviembre de 2015).

<sup>18</sup> PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992, p. 200-201. La representación de san José secando los pañales delante del fuego también está presente en una de las tablas pintadas por el Maestro del retablo de Hakendover en el Retablo de la Pasión de St. Reinoldkirche de Dortmund (ca. 1415-1420). Ver NIEUWDORP, H., *et al.*, "Peintres et sculpteurs dans les anciens Pays-Bas ver 1400", L. Campbell & J. Van der Stock, *Rogier van der Weyden 1400-1464, Maître des Passions*, Lovaina, 2009, p. 96-97.

<sup>19</sup> PANOFSKY, E., *cit. supra*, p. 164-165.

<sup>20</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., *Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004, p. 32.

<sup>21</sup> Algunos rasgos iconográficos de la pintura valenciana del 1400, hasta ahora vinculados al mundo florentino de Starnina, pudieran mantener relación con las propuestas del Maestro



**Pere Nicolau.**  
**Nacimiento**  
**Philadelphia Museum**  
**of Art**

Bertram en la Anunciación del retablo Grabow (1379-1383). La incidencia del Maestro Bertram se podría reseguir principalmente en la obra de Marçal de Sax, Maestro de Cincorres (Pere Lembrí ?), Gonçal Peris y el Maestro de Monti-Sion (Guillem Arnau ?). Ver RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del Bisbat de Tortosa", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en el mes de noviembre de 2015) y RUIZ I QUESADA, F., "Una obra documentada...", *op. cit.* Respecto a la influencia bohemia en Valencia, ver los puntos de contacto entre el dibujo del Rostro de Cristo muerto de un maestro bohemio (ca. 1370, Kunsthistorisches Museum de Viena) y el rostro de Cristo crucificado en el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia (ca. 1405), atribuido a Miquel Alcanyis, resaltados en ALIAGA, J., & COMPANY, X., "Pintura valenciana medieval y moderna (siglos XIV, XV y XVI), *La Llum de les imatges. Lux Mundi-Xàtiva 2007*, Valencia, 2007, p. 446.





**Maestro de Trebon. Oración en el Huerto. National Gallery, Praga**

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



**Maestro de Cincorres (Pere Lembrí?). Retablo de San Abdón y san Senén (detalle). Iglesia parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellote, Teruel)**

**Maestro Bertram von Minden. Retablo Buxtehude (detalle) y retablo Grabow (detalle).Kunsthalle, Hamburgo**

Además de las tablas de Valldecris, también cabe destacar el soberbio retablo del Centenar de la Ploma.<sup>22</sup> Este impresionante conjunto pictórico no se puede explicar a través de la derivación o influencia figurativa, via Flandes o París, sino por la presencia en Valencia de un maestro ya plenamente avezado en estas formas, que, por los datos que tenemos, es bastante verosímil que sea Marçal de Sax. Dentro de la órbita de este gran maestro y al entorno del 1400 también destacó el autor del retablo de San Miguel y todos los santos que se custodia en el Metropolitan Museum de Nueva York, procedente de la capilla de San Martín de Valldecris.<sup>23</sup> Finalmente y en cuanto a Johan Utuvert, pintor de retablos de Utrech documentado en Valencia, en el año 1399, habrá que tener más información, ya que en estas fechas todo gira en torno a Pedro Nicolás, Marçal de Sax y Starnina y parece poco probable la relevancia que últimamente se le ha otorgado en la ejecución del retablo del Centenar de la Ploma.<sup>24</sup> Si bien es cierto que obras como el Libro de horas de María, duquesa de Guelders (Staatsbibliothek zu Berlin, ca. 1415, ms. Germ. Cuarto. 42) o el Libro de horas de la Bibliothèqure universitaire de Lieja (ms. 35), ofrecen puntos de contacto con el universo figurativo valenciano, también hay que ponderar que ambas obras son posteriores a las pinturas del retablo del Centenar de la Ploma. La tabla central dedicada a la lucha de san Jorge y el dragón, en presencia de la princesa, mantiene muchos puntos de contacto con una iluminación de principios del siglo XV que forma parte de un Libro de horas conservado en el Grootseminarie de Brujas.<sup>25</sup>



**San Jorge y el dragón. Libro de horas. Grootseminarie de Brujas (imagen invertida)**

**Atribuido a Marçal de Sax. Detalle del retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma**

<sup>22</sup> KAUFFMANN, C.M., "The altar-piece of St. George from Valencia", *Victoria and Albert Museum. Yearbook II*, 1970, p. 64-100; HERIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, 1, Valencia, 1987, p. 76-77; RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 139-141 y MIQUEL JUAN, M., "El gótico internacional...", *op. cit.* y "Un pintor holandés...", *op. cit.*, y RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400...", *op. cit.*

<sup>23</sup> En relación con la iconografía de este conjunto pictórico, ver RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., *cit. supra*, p. 139-141.

<sup>24</sup> MIQUEL JUAN, M., MIQUEL JUAN, M., "El gótico internacional...", *op. cit.* y "Un pintor holandés...", *op. cit.*

<sup>25</sup> Publicada en BORCHERT, T.-H., "Handel en wandel: Brugge en de Europese kunst", en A. Vandewalle, *Hanzekooplui en Medicbankiers Brugge, wisselmarkt van Europese culture*, Brujas, 2002, p. 138, il. 112.



Por otra parte, la peculiar representación de la Resurrección de Cristo en el retablo del Centenar de la Ploma es muy similar a la figurada por los hermanos Limbourg en la *Biblia Moralizada* (París, Bibliothèque Nationale de France, ca. 1402-1404, ms. Fr. 166, f. 13v) y también aparece en uno de los dibujos del cuaderno de dibujos del Gabinetto de Disegni e Stampe degli Uffizi, de Florencia.<sup>26</sup> Con posterioridad, ca. 1415, también aparece en el *Libro de Horas de María de Guelders* (Staatsbibliothek zu Berlin, ca. 1415, ms. Germ. Quart. 42, f. 39v) y en un Libro de Horas holandés (Londres, British Library, ms. Add. 50.005, f. 135v).<sup>27</sup>

La incidencia del retablo del Centenar de la Ploma en la pintura valenciana fue impactante y se puede percibir en la obra del Maestro de Cinctorres, Miquel Alcanyís y la mayoría de artistas coetáneos.<sup>28</sup> Un ejemplo del éxito que tuvieron algunas de las propuestas elaboradas por Marçal de Sax lo tenemos a través de la representación de san Pablo en el retablo del Centenar de la Ploma, imagen que incidió en el Maestro de Villahermosa y en el anónimo creador que pintó el retablo de los santos Pedro y Pablo de la iglesia parroquial de San Pedro de Xàtiva.<sup>29</sup>



Atribuido a Marçal de Sax. Detalle del retablo del Centenar de la Ploma, Victoria & Albert Museum, Londres.

Maestro de Villahermosa (Francesc Serra II?). Detalle del retablo de San Lorenzo y san Esteban. Iglesia parroquial de Villahermosa del Río.

Detalle del retablo de San Pedro y san Pablo. Iglesia parroquial de San Pedro, Xàtiva.

El políptico de Valldecríst fue una iniciativa del rey Martín que enlaza con otro trabajo comisionado por la Corona, plenamente inmerso en la cultura figurativa del gótico internacional. Nos referimos al *Breviario del rey Martín* (BNF, ms. Rothschild 2529), espléndida obra llevada a cabo en el monasterio de Santa María de Poblet, entre los años 1396 y poco después del cambio de siglo.<sup>30</sup> Otro códice miniado también en Poblet, el *Libro de horas* del Museo Nacional de Estocolmo (ms. B, 1792), evidencia el

<sup>26</sup> HERIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, vol. I, Valencia, p. 136-137.

<sup>27</sup> MIQUEL JUAN, M., MIQUEL JUAN, M., "Un pintor holandés...", *op. cit.*

<sup>28</sup> Ver por ejemplo la similitud del trono de la Virgen de l retablo de San Abdón y san Senén de Dos Torres de Mercader (Castellote, Teruel) o los ángeles emplazados en la parte superior del sitial de María en el retablo de San Marcos de la colección Serra de Alzaga de Valencia. Asimismo, la tabla del martirio de Santa Catalina subastada en Feriarte en 1999. Ver RUIZ I QUESADA, F., "Taller de Marçal de Sax. Miquel Alcanyís. Muerte de san Vicente", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 232-237.

<sup>29</sup> RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "Retablo de San Lorenzo y san Esteban", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 224-231.

<sup>30</sup> ALCOY PEDRÓS, R., *cit. supra*, p. 179-213; ALCOY PEDRÓS, R., "La il·lustració de manuscrits i el nou estil del 1400", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona 2005, p. 180-203 y PLANAS BADENAS, J., *El Breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*, Valencia, 2009.



conocimiento de los mismos referentes iconográficos. A este amplio abanico de artistas, muy vinculado a París, cabe añadir Rafael Destorrents y el Juicio Final que forma parte del *Misal de Santa Eulalia* (Capítulo de la catedral de Barcelona, ACB ms. 116), contratado en 1403.<sup>31</sup>



Rafael Destorrents.  
*Misal de Santa Eulalia*. Capítulo de la catedral de Barcelona, ACB ms. 116, fol. 7

### La gestación de una nueva generación de artistas en Valencia

Marçal de Sax compartió pinceles con Gonçal Peris, en el año 1404, y también con Gonçal Peris y Guerau Gener en 1405. Dichas colaboraciones significaron una incidencia importante del arte de Sax en los pintores más jóvenes y es en este contexto que cabe subrayar diversos puntos de encuentro entre estos artistas y la obra del Metropolitan Museum. En lo que respecta a la producción de Gonçal Peris más próxima a Pere Nicolau, la tabla central del desaparecido retablo de la iglesia parroquial de Albentosa (Teruel), la del retablo de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Moya (Cuenca), ahora en el Palacio episcopal de Cuenca, y la de la colección Gualino de Turín presentan un rasgo iconográfico común respecto a la escena de la Trinidad de Nueva York al emplazar dos ángeles en la obertura de los brazos del trono, incidencia que no se da ni en la tabla central del retablo de la iglesia parroquial de Sarrión (Teruel) ni en la de El Burgo de Osma (Soria), pero que sí que se advierte en lo que respecta a la prolongación redondeada de la base del trono de María.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Más puntual es la influencia flamenca en el *misal del obispo Galcerán de Vilanova*, conservado en el Museu Diocesà d'Urgell, obra en la que ahora destacaríamos la figura de san Joan Bautista con el farolillo en una de sus iluminaciones (fol. 306).

<sup>32</sup> RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "De pintura medieval...", *op. cit.*, p. 141.

El retablo de Albentosa, heredero de los modelos de Pere Nicolau –tales como los del retablo de los Siete Gozos de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Bilbao y los del retablo de la Virgen de Sarrión–, mantiene puntos de contacto con el *Libro de Oraciones de Turín* de las *Très belles Heures de Notre-Dame*, iniciadas por el duque Juan I de Berry. Nos referimos, muy concretamente, a la figura de san Juan Bautista integrada en el bancal del destruido retablo de la Virgen de Albentosa y a su vinculación con la también desaparecida iluminación de San Juan en el desierto, imagen que da nombre al Maestro de San Juan Bautista en el manuscrito de Turín.<sup>33</sup> En la comparativa de ambas representaciones no tratamos reproducir la duplicidad de una figura sino visualizar la incidencia de la cultura figurativa nórdica. Esta captación de modelos persiste al confrontar la mesa redonda de la Santa Cena que forma parte del bancal del retablo mayor gótico de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora, pintado por Gonçal Peris (ca. 1418)<sup>34</sup> –o la del retablo de los Gozos de la Virgen de Santa Cruz de Moya (Cuenca)– respecto a la escena homónima del *Misal de Turín-Milán* (Museo Civico d'arte Antica de Turín, ms. 47, fol. 90) de las *Très belles Heures de Notre-Dame*, también iluminada por el Maestro de San Juan Bautista.<sup>35</sup>



Maestro de San Juan Bautista. *Libro de Oraciones de Turín* (desaparecido)  
Atribuido a Gonçal Peris. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Albentosa (desaparecido)

Más allá de esta visible incidencia, tampoco no podemos desestimar la introducción de esta iconografía a través de la presencia de Marçal de Sax en Valencia, si tenemos en

<sup>33</sup> Artista al que también le han sido atribuidas las miniaturas de la Natividad y del Martirio de san Andrés del mismo códice. Ver BOESPLUGF, F., & KÖNIG, E., *Las Muy Bellas Horas del Duque de Berry*, Madrid, 2001, p. 126, 156 y 233.

<sup>34</sup> El espléndido retablo de Rubielos de Mora ha sido finalmente documentado en 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, doc. 151, p. 615-616.

<sup>35</sup> BOESPLUGF, F., & KÖNIG, E., *Las Muy Bellas...*, op. cit., p. 194-195.



cuenta los puntos de contacto con la Santa Cena pintada por el Maestro van Reigern (ca. 1400), actualmente conservada en el Stift Sammlungen de Kremsmünster.<sup>36</sup>



Maestro de San Juan Bautista. *Libro de Oraciones de Turín* (desaparecido)  
Atribuido a Gonçal Peris. Detalle del retablo mayor de la antigua iglesia de Santa Cruz de Moya



Maestro van Reigern. Santa Cena. Stift Sammlungen, Kremsmünster.  
Gonçal Peris Sarrià. Detalle del retablo mayor de la antigua iglesia parroquial de Rubielos de Mora (Teruel)

<sup>36</sup> VAN LIER, J., "Een vrome herenmaaltijd in Leuven. Theologische analyse van het Laatste Avondmaal door Dirk Bouts", *Dirk Bouts*, Leuven, 1998, p. 59-69.



De Gonçal Peris Sarrià también es destacable la solución de la figura de Cristo y el emplazamiento del cáliz de la tabla de la Oración en el Huerto que forma parte del retablo mayor gótico de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora (Teruel) –o de nuevo en el retablo de los Gozos de la Virgen de Santa Cruz de Moya (Cuenca)– ya que remiten al Maestro de Trebon. Hablamos ahora de este gran artista, como en parte también podríamos citar al Maestro Teodorico, porque establece un posible referente en la obra de Marçal de Sax y porque si observamos las tres magníficas pinturas de la National Gallery de Praga, asignados al Maestro de Trebon, no es difícil comprobar que la organización de la escena de Cristo en el monte de los Olivos –en la que el perfil de la montaña divide en diagonal la escena– es próxima a la que forma parte del retablo de san Miguel Arcángel del Museo de Bellas Artes de Valencia, antiguamente destinado al convento de la Puridad y que en algún momento se ha puesto en la órbita de Marçal de Sax;<sup>37</sup> que la organización del sepulcro y las transparencias del sudario son las mismas que las del Santo Entierro del Museo de Bellas Artes de Sevilla –pintura que fue atribuida a Pere Nicolau y últimamente a Gonçal Peris– y que la imagen de Cristo y la del soldado que alza la mano en la escena de la Resurrección no se alejan de las figuras de Cristo y santo Tomás, respectivamente, en la tabla de la Duda de Santo Tomás de la catedral de Valencia, única obra documentada de Marçal de Sax (1400).<sup>38</sup>



**Maestro de Trebon. Santo Entierro (detalle). National Gallery, Praga**

**Atribuido a Gonçal Peris. Santo Entierro (detalle). Museo de Bellas Artes de Sevilla**

A raíz a un estudio realizado en colaboración con José Gómez Frechina incorporamos ahora dos nuevas pinturas al catálogo de Gonçal Peris Sarrià. Se trata de dos tablas que formaron parte del guardapolvo de un retablo, las cuales y por sus dimensiones remiten a un retablo ciertamente importante, si atendemos a las estructuras frecuentadas en las fechas a las que corresponden estas obras.

En la primera tabla aparece san Jerónimo, vestido de cardenal y con el capelo cardenalicio en la cabeza, iluminando con su mano derecha la imagen de la Iglesia. A sus pies, la tabla contiene un escudo con dos de las barras de la Corona de Aragón (en campo de oro dos palos de gules) sobre las que se presenta una llave que remite, sin duda alguna, al escudo de la localidad valenciana de Alzira.

<sup>37</sup> 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*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.

<sup>38</sup> RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "De pintura medieval...", *op. cit.*, p. 140.

En la otra tabla, de idénticas características a la primera, el bienaventurado que figura es san Juan Bautista, vestido con la piel de camello y con un manto, rosáceo y de forro verde que luce sobre un hombro y desplazado al pecho. La iconografía reproduce las imágenes del profeta al lado del sagrario según la cual señala al tabernáculo con su mano derecha y ostenta una filacteria con la izquierda. En dicho rótulo suele aparecer la leyenda *Ecce Agnus Dei*, pero dadas las características, no eucarísticas, de la representación que ahora comentamos no figura inscripción alguna. Al fondo, un paisaje boscoso de árboles de tronco zigzagueante, que derivan de la pintura del pintor Pere Nicolau y que fueron incorporados en la mayoría de las obras del gótico internacional valenciano y también en algunas del catalán Bernat Martorell. De nuevo y a los pies, se repite la presencia del ya comentado escudo de Alzira (Valencia).



Atribuido a  
Gonçal Peris.  
Tablas de San  
Jerónimo y san  
Juan Bautista.  
Colección  
privada



Estilísticamente, no cabe duda que las pinturas hay que adscribir las al pintor Gonçal Peris Sarrià y taller, atendiendo tanto a los aspectos estilísticos como iconográficos. En este sentido, es fácil constatar, por ejemplo, que la imagen del Bautista, de nariz aguileña, ojos muy abiertos y dedos de trazo un tanto nervioso, muestra algunas de las características más frecuentes en la pintura del artista. Es más, una de las principales obras de Gonçal Peris Sarrià, el antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora, documentada en el año 1418,<sup>39</sup> incluye en el guardapolvo la representación de un san Juan Bautista de características muy próximas al que ahora comentamos.

Nos referimos a la imagen que ocupa el extremo superior del guardapolvo de la izquierda, la del Bautista, representado encima del escudo de Rubielos de Mora. La comparativa del guardapolvo de la localidad turolense y las tablas que provienen de Alzira muestran el alcance de la propuesta, tanto a niveles pictóricos, iconográficos, como de ebanistería.

Por otra parte y en lo que respecta a Alzira, hay constancia documental de un retablo pintado por Gonçal Peris para dicha localidad. Hablamos del conjunto pictórico que debía presidir la capilla de San Martín de la iglesia parroquial de Alzira. Fue el 18 de junio de 1422 cuando Guillem Comella, vecino de Alzira, le libró 200 sueldos a cuenta de los 100 florines que le debía pagar por el mueble.<sup>40</sup> No obstante, ni la importancia de las dos polseras que ahora comentamos ni la propia presencia del escudo de Alzira permiten identificar las tablas de san Jerónimo y san Juan Bautista con el retablo de Guillem Comella, pues es lógico pensar, y así era frecuente, que en estos casos se figuraba el emblema del personaje que encargaba la obra y no el de la localidad.



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

<sup>39</sup> 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, doc. 151.

<sup>40</sup> MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gòtic internacional*, Universitat de València, Valencia, 2008, p. 292, doc. 25.



La presencia del escudo de Alzira constata, como así se puede apreciar en el retablo de Rubielos de Mora, que las tablas de san Jerónimo y san Juan Bautista estuvieron integradas en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Catalina de Alzira. Este tipo de conjuntos era sufragado por el colectivo de la villa y, en representación suya, era pactado por el ayuntamiento.

Así pues y dando a conocer ahora las conclusiones del citado estudio realizado junto a José Gómez Frechina, debemos tener en cuenta que el mencionado Guillem Comella figura en la relación de *consellers e prohomens* de la vila de Alzira de diversos años, coincidiendo en ocasiones con el notario Jaume Garcia, pariente y albacea testamentario del primer marido de Úrsula de Aguilar<sup>41</sup> –también de nombre Jaume García–, dama que fue comitente, junto con su segundo esposo, Berenguer Martí de Torres, del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad del Museo de Bellas Artes de Valencia.<sup>42</sup>



Atribuido a Gonçal Peris. Tabla de San Juan Bautista. Colección privada  
Gonçal Peris. Detalle del antiguo retablo mayor de la antigua iglesia parroquial de Rubielos de Mora (Teruel)

Dejamos constancia del origen alzireño de ambos Jaume Garcia, pues eran parientes próximos de un gran amigo de Gonçal Peris: el presbítero Andreu Garcia, personaje altamente capacitado y con dotes artísticas que fue asesor y promotor de diversas obras. Desde esta faceta y atendiendo a su vinculación familiar con los García de Alzira

<sup>41</sup> LAIRÓN PLA, A. J., *Libre de diverses statuts e ordenacions fets per lo consell de la vila de Algezira*, Universitat de València, Valencia, 2001.

<sup>42</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., & RUIZ I QUESADA, F., "En torno al retablo de San Martín de Portaceli. El Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 14 (09/2014), <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum>.

es lógico pensar que el retablo mayor de dicho lugar fue pintado por Gonçal Peris en un momento próximo al de Rubielos de Mora, avalado por personajes tan importantes en el seño consistorial como Jaume García y Guillem Comella. Las fechas también coinciden con el retablo de este último, pero no sabemos si fue a raíz del pacto con este *conseller* que se originó el encargo del retablo mayor alzireño o si pudo ser al revés.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Catalina de Alzira debió ser dedicado a santa Catalina de Alejandría y, tal vez, a san Bernardo y sus hermanas Gracia y María, bienaventurados de gran veneración en la villa, pues fueron sacrificados en Alzira. Ante la posibilidad de que se conservaran otras pinturas del mueble alzireño y sin prueba alguna que avale ningún tipo de vínculo, cabe citar la tabla de Santa Catalina ante los jueces de una galería barcelonesa, pintura cuya problemática historia dificulta la ponderación de relaciones asociativas con las imágenes de san Jerónimo y san Juan Bautista. De Gonçal Peris, ahora damos a conocer otra pintura inédita en la que se representa la Lapidación de Cristo.



**Atribuido a Gonçal Peris. Lapidación de Cristo. Colección privada**



Ante un colectivo judío, Jesús aparece en una tribuna en actitud de bendecir a aquellos que le responden con presuntos insultos y lanzamiento de piedras. Dicha iconografía es la misma que se puede apreciar en una tabla de escuela valenciana, atribuida al taller de Gonçal Peris, que forma parte de la predela del retablo de la Trinidad (c. 1435-1440) de la Comunidad MM Agustinas de Rubielos de Mora (Teruel), la cual ha sido identificada con la escena de Jesús ante el Sanedrín.<sup>43</sup> La única diferencia entre ambas es que el apóstol de la escena de Rubielos no aparece en la tabla de colección privada.<sup>44</sup>



**Taller de Gonçal Peris. Detalle del retablo de la Trinidad. Comunidad MM agustinas de Rubielos de Mora (Teruel)**

No obstante y aunque la escena pueda aludir al momento en que Jesús es increpado y apedreado por el Sanedrín, el hecho de que preceda a la representación del Lavatorio de los pies, la Santa Cena y el Arresto en el Monte de los Olivos, en la predela de Rubielos de Mora, implica que la composición corresponda a los pasajes narrados por san Juan evangelista. Concretamente, los versículos 58-59 del capítulo 8, dedicado a Jesús y Abraham, y en los versículos 30-33 del capítulo 10, dedicado a Jesús y el Padre. Ambos pasajes transcurren en el Templo y son los que prefiguran la escena de Jesús ante el Sanedrín.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Ver ALCALÁ PRATS, I., *El retablo de la Santísima Trinidad. Convento de las Agustinas. Rubielos de Mora*. Zaragoza, 2005 y RUIZ QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "Retablo de la Trinidad", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 268-273, (catálogo de exposición). Los pasajes de Jesús conducido ante el Sanedrín corresponden a san Mateo, 26: 57-68, san Marcos, 14:53-65 y san Lucas, 22:66.

<sup>44</sup> El planteamiento iconográfico de la tabla de Jesús apedreado presenta concomitancias con otras iconografías, tales como la Disputa de San Esteban con los judíos, por ejemplo la atribuida a Arnau Bassa que se conserva en el MNAC de Barcelona) y la de la Predicación de san Pedro, de la cual se conservan múltiples testimonios surgidos de la mano de pintores como Arnau Bassa, Pere Serra o el Maestro de Villahermosa, entre otros. En el caso de la escena que se conserva en el MNAC, la solución iconográfica afecta también a la columna que soporta el edificio y que divide la composición.

<sup>45</sup> Algunas de las vestiduras aluden a la condición de altos dignatarios de algunos de los personajes representados. Por ejemplo, el capirote que luce el individuo situado de espaldas que ocupa el extremo del asiento curvilíneo. La calidad de algunos de los tejidos y el manto forrado de piel que lleva el personaje representado en el centro de la composición son otros de los detalles vinculados a la importancia de ciertos asistentes, entre los cuales hay uno que lleva un bonete también forrado con piel. Los dos participantes más próximos a Jesús, presentan la

Una vez analizada la marquetería, pensamos que dicha pintura también debió encabezar una predela dedicada al ciclo de la Pasión de Jesús. No obstante, cabe destacar que por las dimensiones de esta obra, el retablo en cuestión debió tener unas dimensiones ciertamente importantes, mucho mayores que las del retablo de las Agustinas de Rubielos de Mora. En dicha suposición valoramos tanto las medidas de la tabla (84,7cm x 54 cm) como el hecho de que las predelas de los retablos góticos valencianos tienen una proporción reducida respecto al cuerpo del conjunto pictórico. El tipo de coronamiento y las redortas triples apuntan a una estructura de bancal no muy distanciada de la del antiguo retablo mayor de la antigua iglesia parroquial de Rubielos de Mora (Teruel), también pintado por Gonçal Peris.<sup>46</sup>

En lo relativo al autor de la obra que ahora tratamos, se integra dentro del repertorio formal del pintor Gonçal Peris y su taller. La desmaterialización de la figura de Cristo bendiciendo al colectivo judío que le increpa y le lanza piedras es próxima a la de una tabla de san Juan evangelista, que también se le atribuye, subastada en el año 2011.<sup>47</sup> No obstante y atendiendo las características de otros personajes, tales como las del espléndido individuo que aparece sentado en el banco, pensamos que la cronología de la Lapidación de Cristo es posterior.



Atribuido a Gonçal Peris. Detalle de la tabla de la Lapidación de Cristo. Colección privada

En la derivación de la pintura de Pere Nicolau hacia sus dos principales colaboradores: Gonçal Peris y Jaume Mateu, debemos situar la utilización de un modelo que ya aparece en el retablo de Sarrión, conjunto pintado por Nicolau en el año 1404. Nos referimos al asiento de forma redondeada que aparece en la tabla, el cual remite al de la escena del Pentecostés del retablo de Sarrión (Museo de Bellas Artes de Valencia) y fue

---

cabeza cubierta por el manto que les abriga, quizás una alusión al *talit* judío y al emplazamiento, alusivo al templo, que acoge la escena. Asimismo destaca el turbante tipo árabe que viste uno de los mandatarios, aunque el turbante también lo utilizaran los hebreos.

<sup>46</sup> No parece probable que la tabla ocupase una de las escenas situadas en la parte más alta del retablo, dado que, en estos casos, la marquetería superior es mucho más amplia que la que ahora comentamos. Además, la temática de la obra tampoco parece la más indicada para este emplazamiento.

<sup>47</sup> Lote 430 de la subasta del mes de octubre de 2011 en Subastas Alcalá de Madrid.



de nuevo utilizado por Gonçal Peris tanto en la escena de Pentecostés como en la de la Santa Cena que forman parte del retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora (c. 1418).

La introducción en Valencia de la representación de la lapidación de Cristo pudo efectuarse a través del pintor Marçal de Sax y algunos miembros de su taller. La influencia del Maestro de Trebon o del Maestro Teodorico en la escuela valenciana pudo implicar la difusión de iconografías poco conocidas en la Corona de Aragón. En este sentido, cabe tener en cuenta la representación de la Lapidación de Cristo en el monasterio de Emaús de la ciudad de Praga, imponente conjunto mural llevado a cabo con anterioridad al año 1370.<sup>48</sup>

Entre los grandes maestros de retablos activos durante el periodo del gótico internacional catalán destaca Lluís Borrassà. De sus logros de gusto nórdico, no hablaremos ahora de las representaciones en grisalla del retablo de la Virgen y san Jorge de la iglesia de San Francisco de Vilafranca del Penedès (Barcelona), por ejemplo, sino que centraremos nuestra atención en la espléndida tabla del Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto que formó parte del retablo que pintó para la capilla de San Antonio de la iglesia de Santa María de la Aurora de Manresa (Barcelona). Conjunto pactado en el año 1410, la cláusula del contrato que obliga al artista a participar en la ejecución del mueble deja como testimonio en dicha ciudad uno de los mejores tesoros del arte gótico catalán. El nexo que une la crispación del cuerpo de Cristo de la tabla manresana con el que forma parte de las *Grandes Heures de Rohan* (Bibliothèque nationale de France, Lat. 9471, fol. 135r.), ya señalada por Josep Gudiol, infiere ahora un valor añadido a la pintura.<sup>49</sup> No obstante y en relación a esta observación, si bien la datación del manuscrito que da nombre al anónimo, hacia 1430, pudiera dificultar la conexión parece ser que el artista se inspiró en unas *Belles Heures* que Violante de Bar había adquirido después de la muerte de su tío Jean de Berry, en 1416.<sup>50</sup> La magnífica figura de Cristo domina toda la composición, siendo la utilización del color, recortado sobre el fondo dorado, la que aligera el dolor contenido de la narrativa e incrementa el valor estético de la imagen.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> ROYT, J., *Medieval Painting in Bohemia*, Universitat de Praga, 2003, p. 86.

<sup>49</sup> Josep Gudiol también relacionó la tabla de Manresa con los tapices de Angers. Ver GUDIOL I RICART, J., *Borrassà*, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 1953, p. 61.

<sup>50</sup> PORCHER, J., *Le Bréviarie de Martin d'Aragon*, París, 1962, p. 159, fig. 141. En relación con Violante de Bar, véase TERÉS TOMÀS, M.R., "Violant de Bar: les inclinacions artístiques d'una reina francesa a la Corona d'Aragó", en M. R. Terès (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Cossetània, Valls, 2011, p. 9-70.

<sup>51</sup> Entre los principales clientes que tuvo el pintor Lluís Borrassà, destacaron los Cirera, Garró, Junyent y Llobera. Mercaderes emparentados y originarios de Solsona que dirigieron importantes compañías de paños con sedes en Flandes. De Pere Garró se sabe que el rey Martín el Humano le quiso comprar unos vitrales que le había enviado Joan de Llobera "vengudes novellament de Flandes" y de Pere Cirera, otro de los grandes mercaderes, sabemos que murió en fecha anterior al 31 de julio de 1421. Con motivo del traspaso, Joan de Llobera y Francesc Moragues actuaron como albaceas testamentarios de Cirera en el encargo de un retablo a Lluís Borrassà. Ver RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per a...*, op. cit., II, p. 389, doc. CDXI. Dicho conjunto pictórico tal vez fuera coronado por el Calvario que se custodia en el Museu Diocesà i comarcal de Solsona, procedente de la ermita de Santa Margarida del Soler (MDCS 17). Ver RUIZ I QUESADA, F., *La darrera producció del taller de Lluís Borrassà. Una via per a l'aproximació a dos artistes: Lluc Borrassà i Pere Sarreal*, 1998, p. 53-96 y 233-243. Posiblemente destinado a la capilla de la *Mare de Déu del Claustre*, el oratorio fue erigido por Cirera y en él fue enterrado bajo una lápida de bronce, probablemente importada de Flandes. Respecto a la lápida sepulcral, figuraba la inscripción: "Sepultura del honrat en Pere Cirera, mercader, he dels seus, lo qual feu fer aquesta capella, he fou acabada ha XXIV del mes de Abril, any M.CCCC.XVIII pregats Deu per la sua anima". Trasladada en el año 1761, mosén Costa i Bofarull comenta que era similar a la del mercader de Solsona Pere Satrilla, obra flamenca que se custodia actualmente en el Musée

El retablo de San Pedro de Terrassa, pintado por Lluís Borrassà (1411-1413), muestra algunas de las influencias que el amplio manto creativo de los hermanos Limbourg desplegó en toda Europa. La moda francoborgoñona se impone en muchos de los vestidos representados, dado que Borrassà recreó la historia del santo apóstol introduciendo las últimas tendencias en el vestir. Destaca la hopa con ondas del caballero situado a la derecha de san Pedro entronizado y también las mangas ribeteadas con piel así como la indumentaria del personaje emplazado a la izquierda de la imagen papal. Más allá de estos aspectos, que afectan a la moda del momento, nos detenemos ahora en la figura de la santa Catalina que aparecía en el bancal del conjunto. Obra que quizás ingrese en el MNAC, de la pintura de la bienaventurada de Alejandría queremos destacar ahora su proximidad respecto a la estatua en alabastro de santa Catalina, custodiada en la iglesia borgoñona de Saint-Florentin de Yonne.



**Lluís Borrassà.**  
Detalle del  
retablo mayor  
de la iglesia  
parroquial de  
San Pedro de  
Terrassa  
(Barcelona).  
Colección  
privada

**Santa Catalina.**  
Saint-  
Florentin,  
Yonne

**André  
Beauneveu.**  
Santa Catalina.  
Capilla de los  
condes de  
Flandes,  
Courtrai  
(imagen  
invertida)

Ya sin la espada que debía sujetar con su mano izquierda, esta obra nos remite a uno de los principales talleres de París del último cuarto del siglo XV, próximo al de Juan de

---

du Louvre de París (inv. O.A. 3211). Ver MIRALPEIX MESTRES, M., *Importació d'obres artístiques dels Països Baixos del Sud a Catalunya durant els segles XV i primera meitat del XVI*, Barcelona, 2011, [http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/199056/2010%20FI\\_B2%2000055\\_Miralpeix.pdf?sequence=1](http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/199056/2010%20FI_B2%2000055_Miralpeix.pdf?sequence=1) (link activo en el mes de noviembre de 2015). A este tipo de sepulturas, muy frecuentes en Flandes, también corresponde la lápida sepulcral del arzobispo de Tarragona, Pere de Sagarriga, actualmente conservada en el Museu Frederic Marès de Barcelona (MFM 974). Respecto a la obra, la técnica y su comercialización en Europa, ver MANOTE CLIVILLES, M.R., "Làpida sepulcral del arzobispo de Tarragona Pere de Sagarriga", *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 381-383. Además del interés del rey Martín hacia los vitrales de Garró, sabemos, gracias a la generosidad de Silvia Cañellas, que también reclamó otros que había recibido Pelai Usí en 1410, año en el que este caballero fue nombrado gobernador de la isla de Mallorca. Lamentablemente, en esta ocasión no se indica la procedencia. Ver CAÑELLAS MARTÍNEZ, S., "Conjunt del Palau reial major" en *Els Vitrales de la Catedral de la Seu d'Urgell i de la Col·legiata de Santa Maria de Cervera* (Corpus Vitrearum Medii Aedi: Catalunya, 5, tomo 1), Barcelona, 2014. IEC. CVMA Catalunya, 5, p. 335.



Lieja.<sup>52</sup> Otro ejemplo asociativo lo tenemos en la imagen marmórea de la santa, llevada a cabo por André Beauneveu para la capilla de los condes de Flandes en Courtrai.<sup>53</sup>

En ocasiones, la copia de imágenes procedentes de Flandes puede llegar a crear figuras descontextualizadas en el entorno catalán, como sucede, por ejemplo, en la tabla principal de un retablo de San Miguel atribuido al círculo de Lluís Borrassà. En esta ocasión, nos referimos a un modelo de origen flamenco próximo al san Jorge que presenta a la Virgen y Jesús a Jan Montfort y otros miembros de su linaje, tabla funeraria pintada hacia 1385-1390.<sup>54</sup>



**Tabla funeraria del linaje de los Montfort (detalle). Rijksmuseum, Amsterdam**

**Círculo de Lluís Borrassà. Tabla central del retablo de San Miguel. Colección privada**

Otro de los artistas cuya obra simpatiza con Flandes es el pintor Joan Mates. En esta ocasión, su pintura vislumbra contactos con el entorno valenciano y aparece relacionado documentalmente con Guerau Gener y, muy probablemente, con Colí de Maraia, maestro del vitral. Imágenes bellísimas como la del vitral del apóstol San Andrés de la catedral de Barcelona pueden canalizar el peculiar arte de Joan Mates y su deuda con las propuestas franco-flamencas en obras como la tabla de la Caída de los ángeles rebeldes que formó parte del retablo de la capilla de San Miguel de la catedral de Barcelona (1406-1409).<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Ver BORLÉE, D., "...pour ung ymaige de nostre dame...": sculptures du XIVe siècle en Bourgogne", *L'art à la court de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2004, p. 308 y 309.

<sup>53</sup> NYS, L., "L'art à la court de Flandre à l'époque du mariage de Philippe le Hardi et Marguerite de Male", *L'art à la court de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2004, p. 52-64.

<sup>54</sup> Ver BORCHERT, T-H., La pintura de los primitivos flamencos: artistas, contextos, audiencias, <http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/A%20fon%20do/van-eyck.pdf> (link activo en el mes de noviembre de 2015).

<sup>55</sup> Sobre Joan Mates, ver ALCOY, R., & MIRET, M., *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, AUSA, Sabadell, 1998; LACARRA DUCAY, M.C., "Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca", *Artigrama*, Zaragoza, 16 (2001), p. 285-295 y VERRIÉ, F-P., "Joan

## La huella flamenca y su convivencia con la clave italiana

Las características comunes del gótico internacional dificultan ir mucho más allá a la hora de precisar únicamente la influencia francoflamenca. En este sentido, es evidente que podríamos alargar la lista de las deudas que cada uno de los maestros de retablos mantuvo con Flandes, pero las fuentes cada vez son menos genuinas dentro de un periodo cuyo nombre es precisamente el de internacional y que tiende a la globalización de la estética.<sup>56</sup> En este sentido, la pintura mediterránea de la Corona de Aragón también fue muy permeable a las pautas italianas, por ejemplo, a las de Michelino di Besozzo, y ello encauza un nuevo abanico de trazados estéticos.<sup>57</sup> Considerado como el mejor pintor del mundo por Alcherius –famoso por sus tratados técnicos en pintura y enviado de Jean de Berry a Italia–, la obra de Besozzo se caracteriza por el importante diálogo que mantuvo con las propuestas nórdicas.<sup>58</sup> Por otra parte, también hay que valorar los triunfos artísticos de Giovannino de Grassi, y de su hijo Salomone, así como la derivación de esta producción hacia otros ámbitos pictóricos. La corte milanese estableció fuertes lazos familiares con la monarquía francesa. Gian Galeazzo Visconti se casó con Isabel de Valois –nieta de los monarcas de Bohemia y Francia, hija de Juan II y hermana de Carlos V, ambos reyes de Francia–, y su hija, Valentina Visconti, se casó con Luís de Valois, duque de Orleans y hermano del rey Carlos VI de Francia.

Entre los artistas cuya obra convive entre Italia y las cortes del Norte destaca el Maestro de Cincorres, un creador que exhuma la confluencia de ambas culturas figurativas y que crea influencias significativas en el ámbito catalán de Lluís Borrassà, Joan Mates o Jaume Cabrera.<sup>59</sup> En la localidad de Dos Torres de Mercader (Castellote, Teruel) se conserva un excelente retablo dedicado a los santos Abdón y Senén, que había sido atribuido al Maestro de Albocàsser y ahora lo está al Maestro de Cincorres.<sup>60</sup>

---

Mates", *L'Art gòtic a Catalunya. El corrent internacional. Pintura II*, Barcelona, 2005, p. 89-101.

<sup>56</sup> Respecto al origen flamenco o italiano de los artistas que visitaron la Corona de Aragón, ver GARCÍA MARSILLA, J.V., "Maestros de ultramar: artistas italianos y franceses al servicio de la monarquía aragonesa (siglos XIV y XV)", *La Mediterràniade la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI. VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004: XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó* (Valencia 2004), vol. 2, Valencia, 2005, p. 1907-1921.

<sup>57</sup> Respecto a la relación de la pintura valenciana con Italia, ver BENITO DOMÉNECH, F., & GÓMEZ FRENCHINA, J., *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI / L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo*, Valencia, 2007.

<sup>58</sup> DURRIEU, P., "Michelino de Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque de Charles VI" en *Mémoires de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, XXXVIII, París, 1910; PACT, O., "Early Italian Nature Studies and Early Calendar Landscape" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, p. 13-47; CASTELFRANCHI VEGAS, L., "Il libro d'Ore Bodmer di Michelino de Besozzo e i rapporti tra miniatura francese e miniatura lombarda agli inizi del Quattrocento", *Études d'Art Français offertes a Ch. Sterling*, París, 1975, p. 91-101; ALGERI, G., "Per l'attivitá di Michelino di Besozzo in Veneto" en *Arte Cristiana*, 718 (1987), p. 17-32. Para la relación entre Michelino da Besozzo y Stefano da Verona, cf. MOENCH, E., "Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre" en *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age at de la Renaissance*, Milán, 1994, p. 78-97.

<sup>59</sup> En nuestra opinión, pensamos que se trata del pintor Pere Lembrí, sin poder dejar de lado a Jaume Sarreal. Ver ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cincorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellonenca en temps del gòtic internacional", *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996, Diputació de Castelló, Castellón, 2000, I, p. 381-401.

<sup>60</sup> Ver RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400...", *op. cit.*





Maestro de Cincorres (Pere Lembri ?)

Retablo de San Abdón y san Senén de la iglesia parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellote, Teruel)

De dicho conjunto pictórico, realizado a finales del siglo XIV, destacamos ahora la composición de María, el Niño y dos ángeles músicos. Emplazada en el medio de l'*hortus conclusus* la Virgen reposa sobre un trono muy bajo, casi propio de una Virgen de la Humildad, y la referencia paradisiaca viene dada por el vallado hecho de juncos que delimita el espacio verde con flores. Traemos a colación esta iconografía por su parentesco con la espectacular imagen de orfebrería dedicada a María, conocida con el nombre de *Goldenes Rössl* o "Cheval d'or".<sup>61</sup> Obra llevada a cabo con anterioridad al año 1405, fue un regalo que Isabel de Baviera –hija de Esteban III de Baviera-Landshut y Tadea Visconti, hija del duque de Milán– hizo a su esposo Carlos VI, rey de Francia. En ella, la Virgen con el Niño aparece entronizada en un jardín sobre el que se alza una espectacular estructura que acoge un cercado de características similares.

En torno a esta cultura figurativa, cabe recordar al Maestro de Liria y la escena que dedicó a la Virgen con el Niño en el desaparecido retablo de San Vicente y san Esteban de la iglesia parroquial de la Sang de Liria. Acompañados de un buen número de ángeles, Madre e Hijo aparecen en el centro del *hortus conclusus*. Uno de los seres alados tañe el arpa, mientras que los demás recogen flores y se las ofrecen a Jesús. La temática de la escena rememora algunas de las composiciones del Maestro del Jardín del Paraíso, principalmente la tabla que da nombre al anónimo, conservada en el Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt, y también a una de las miniaturas de un libro de horas iluminado en París (ca. 1400) que ahora se conserva en la Biblioteca municipal de Quimper (ms. 42, fol. 20v).<sup>62</sup> La imagen del ángel ofreciendo un cesto lleno de flores, o quizás frutos del jardín, a Jesús en los brazos de María entronizada forma parte de un Libro de Horas iluminado por el Maestro de Bedford y el Maestro de

<sup>61</sup> THIÉBAUT, D. (ed.): *Paris - 1400. Les arts sous Charles VI*, Réunion des Musées Nationaux, París, 2004, p. 174-177.

<sup>62</sup> THIÉBAUT, D. (ed.): *Paris - 1400...*, cit. supra, p. 327-328.

Boucicaut (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 144, fol. 23).<sup>63</sup> Ejecutado en el año 1408, en esta ocasión la ofrenda angelical es de cerezas, una iconografía que gozará de mucho éxito en los primeros años de la segunda mitad del siglo XV, de la mano de artistas como el Maestro de la Porciúncula, Reixach o Pere Garcia de Benabarre.<sup>64</sup>



**Maestro de Lliria. Detalle del retablo de San Vicente y san Esteban de la Iglesia parroquial de la Sang de Lliria (desaparecido)  
Horas al uso de Roma. Bibliothèque municipale, Quimper (ms. 42, fol. 20v)**

La convivencia de Flandes con Italia tiene como uno de sus testimonios más singulares el cuaderno de dibujos que se conserva en el Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi de Florencia (inv. 2270F), obra que reúne apuntes de diversos artistas nórdicos e italianos. En relación con uno de los autores, ciertamente problemático, ha sido identificado por la crítica con Gonçal Peris, Jacques Coene, Marçal de Sax, Miquel Alcanyís o Johan Utuvert, mientras que la parte italiana estaría adscrita a Gherardo Starnina, principalmente.<sup>65</sup>

Respecto a otros grandes maestros y simplificando la rica pluralidad de la obra de cada uno de ellos, ya hemos comentado que Gonçal Peris indaga a partir de las propuestas de Pere Nicolau y Marçal de Sax, lo mismo que se aprecia en la producción de Antoni Peris y en la primera etapa pictórica de Jaume Mateu, y que Miquel Alcanyís trabaja entre las formulaciones de Starnina y las de Sax. Por otra parte y en lo que respecta a otro de los grandes maestros del internacional catalán, el pintor Bernat Martorell, experimenta el mismo bagaje. Sin dejar de lado el sustrato nórdico, en su carrera parece determinante el encuentro que tiene con los pintores Ambrosio Salarii y Dello Delli. No obstante y como sucede con alguno de los artistas ya citados, no fueron en absoluto insensibles a la nueva corriente de influencia flamenca, ya al final de sus

<sup>63</sup> CHÂTELET, A., *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et Les Heures du Maréchal Boucicout*, Dijon, 2000, p. 162, fig. p. 163.

<sup>64</sup> RUIZ I QUESADA, F., & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de...", *op. cit.*

<sup>65</sup> Una última revisión del cuaderno, con un detallado estado de la cuestión y fortuna crítica de la obra, en MONTERO TORTAJADA, E., "El cuaderno de dibujos de los Uffizi: un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400", *Ars Longa*, 22 (2013), p. 55-75.



carreras artísticas, como así se aprecia en el magnífico bancal del retablo de la Transfiguración, o de San Salvador, de la catedral de Barcelona.<sup>66</sup>



**Bernat Martorell.**  
**Detalles del retablo**  
**de la**  
**Transfiguración.**  
**Catedral de**  
**Barcelona**

Mallorca, siempre en diálogo con Italia, recibe la influencia nórdica e italiana que impera en Valencia de la mano de artistas importantes como Guillem Arnau o el propio Alcanyís. En ella destaca otro maestro de retablos: Joan Pallisser. Los dos grandes anónimos de la isla, el Maestro de Montisyon y el Maestro de Santa Eulalia, es factible que sean finalmente identificados con Arnau y Pallisser, respectivamente.<sup>67</sup>

### **Alfonso el Magnánimo y la difusión del *ars nova***

Formado en Castilla como hijo primogénito de una de las familias más importantes del reino, Alfonso el Magnánimo (1396-1458) llegó a ser uno de los árbitros más influyentes de la política internacional de su tiempo. A raíz de la muerte de su padre, Fernando de Antequera, fue coronado rey de la Corona de Aragón en 1416, cuando todavía no había cumplido los veinte años.

Gran patrono y mecenas de las artes, generoso y cosmopolita, durante su reinado incidieron principalmente dos estilos artísticos: el conocido por segundo internacional y el que se gesta a partir de la influencia flamenca. La fascinación que tuvo el monarca por esta última tendencia artística, de origen septentrional, supuso que la Corona financiase el viaje del pintor valenciano Lluís Dalmau a Flandes, en el mes de septiembre de 1431, con una asignación de 100 florines.<sup>68</sup> Las fechas en qué se llevó a término el desplazamiento permiten saber que Dalmau pudo ver el Políptico de la Adoración del Cordero Místico, espléndido conjunto había sido encargado a Hubert van Eyck hacia 1424-25 y continuado por Jan van Eyck hasta el año 1432, a raíz del traspaso de su hermano en 1426. Una vez concluido, fue expuesto en Brujas hasta el 26 de mayo

<sup>66</sup> En el campo del dibujo destaca la Virgen del *Llevador del plat de pobres vergonyants* de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, supuestamente desaparecida en 1936, ya que es una copia de la Virgen dibujada por Jacquemart de Hesdin que se conserva en The Pierpont Morgan Library de Nueva York (ms. 346, foli 1v). Respecto a la copia, también citaremos a Joan Antigó y el retablo de la Virgen de la Escala del monasterio de San Esteban de Banyoles (1437-1439), dado que el artista incorporó en la escena de la Presentación en el templo un modelo de Jacquemart de Hesdin en *Les Très Belles Heures du duc Jean de Berry* (a. 1402) (BRB, 11060-61).

<sup>67</sup> RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43.

<sup>68</sup> TRAMOYERES BLASCO, L., "El pintor Luís Dalmau. Nuevos datos biográficos", *Cultura Española*, Madrid, 1907, p. 101-102.

de 1432, fecha en que se le trasladó a la capilla funeraria de Joost Vijd y su esposa en la iglesia de San Juan de Gante. El impacto que produjo la obra maestra flamenca en Dalmau es innegable y se evidencia a través de los importantes paralelismos que hay entre la Virgen María de los “Consellers” de Barcelona y el políptico pintado por los Van Eyck.

Gran triunfador en la conquista del reino de Nápoles, Alfonso el Magnánimo cumplió así su deseo de convertirse en un auténtico príncipe italiano, objetivo que supuso su permanente ausencia en el resto de los territorios del reino. A partir de este importante acontecimiento, su relación con Flandes fue todavía más estrecha y Felipe el Bueno, duque de Borgoña, le concedió el collar del Toisón de Oro en 1445. Asimismo, el *Mapamundi* descrito por Facio en el *De viris illustribis*, atribuido a Jan van Eyck o a Barthélemy d'Eyck, pudo ser un regalo diplomático.<sup>69</sup>

Alfonso el Magnánimo atesoró diversas tablas al óleo pintadas por Jan van Eyck. Un tríptico que compró al genovés Giovanbattista Lomellino, en 1444,<sup>70</sup> una tabla con la representación de San Jorge a caballo<sup>71</sup> y, con alguna duda, la representación de la Adoración de los reyes *ad olio di mano di Giovanni*.<sup>72</sup> Además, también hay constancia de la adquisición de diversos tapices de la Pasión realizados sobre cartones de Rogier van der Weyden, comprados probablemente en el año 1455 y expuestos con motivo de la inauguración de la *Sala dei baroni* del Castel Nuovo en 1457.<sup>73</sup>

Relativo a la tabla de San Jorge, Berenguer Mercader, baile general del Reino de Valencia, solicitó al mercader valenciano Joan Gregori, en el año 1444, que adquiriese para el rey Alfonso el Magnánimo una tabla de san Jorge pintada por Jan van Eyck, la cual había sido puesta a la venta en Brujas después de la muerte del artista en 1441.<sup>74</sup> La

<sup>69</sup> CHALLEAT, C., "Intercambios diplomáticos y artísticos entre la corte de Borgoña y la corte de Nápoles relacionados con el proyecto de cruzada: el mapamundi borgoñón de Alfonso el Magnánimo", *A la búsqueda del Toisón de oro. La Europa de los Príncipes / La Europa de las ciudades*, Valencia, 2007, p. 365-379.

<sup>70</sup> Este conjunto pictórico –que incluía la figuración de la Anunciación, en el medio, y las de san Jerónimo en el estudio y san Juan Bautista, en los laterales-, es muy probable que fuera la obra de arte que, según Giovanni Pontano en *De Magnificencia*, prefería el rey por encima del resto. Ver TOSCANO, G., “Opere fiamminghe nelle collezioni di Alfonso il Magnanimo” en M. Santoro (ed) *Le Carte Aragonese*, Atti del convegno (Ravello, 3-4 ottobre 2002), Pisa, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, p. 170-172. Lamentablemente, todas las obras de Van Eyck y de Rogier van der Weyden que se custodiaban en el Castel Nuovo de Nápoles no se han conservado.

<sup>71</sup> SANCHÍS I SIVERA, J., *Pintores medievales en...*, *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>72</sup> Bernardo de Dominici, en la vida de Massimo Stanzione, comenta: “il quadro donato al Re Alfonso I, donato da Giovanni, detto delli Tre Maggi”, y Giorgio Vasari, en la vida de Antonello da Messina, dice que “Fu mandato da certi mercanti florentini che facevano faccende in Napoli e stavano in Fiandra, al Re Alfonso primo, una tavola con molte figure lavorata ad olio di mano di Giovanni; che vedutala il re, fu da llui sommamente lodata e tenuta cara, e per la bellezza delle figure e per la novità di quella invenzione di colorito, la quale opera concorse tutto il regno, per vedere questa meraviglia.” Ver TOSCANO, G., “Opere fiamminghe nelle ...”, *op. cit.*, p. 175-176.

<sup>73</sup> CHALLEAT, C., “Intercambios diplomáticos...”, *op. cit.*, p. 368. Sobre el Magnánimo y sus colecciones, ver RYDER, A., *Alfonso el Magnánimo rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1992; GARCÍA MARSILLA, J. V., “La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1425-1428)”, *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso II el Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume*, vol. 2, 2000, p. 1705-1718; RUIZ I QUESADA, F., “Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d'un llinatge”, en M. R. Terès (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Cossetània, Valls, 2011, p. 71-112 y CHALLEAT, C., *Dalle Fiandre a Napoli*, Roma, 2012.

<sup>74</sup> Ver la documentación relativa a dicha compra y transporte en CHALLEAT, C., *Dalle Fiandre a...*, *op. cit.*, p. 145-146, doc. 13-15.



pintura fue comprada y enviada a Valencia, desde donde se trasladó a Barcelona y, finalmente, llegó a Nápoles en el mes de junio de 1445. Por la descripción que Summonte hace de una copia realizada por Colantonio, sabemos que san Jorge aparecía: "tutto inclinato incumbenque penitus in hastam...tanto dato avanti e sforzato contro el dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba si verberava la imagine del dragone".

Respecto a la representación del santo caballero, cabe recordar la que forma parte del Oficio de San Jorge del *Breviario de Martín el Humano*, (ms. Rotschild, 2529, fol. 444). Reclamamos la atención hacia esta iluminación por la inclinación que presenta el *miles Christi* a la hora de herir al maligno.<sup>75</sup> Alfonso el Magnánimo solicitó a Leonardo Crespí la incorporación del citado Oficio al *corpus* del manuscrito, pero la fecha de ejecución supuesta por los especialistas (ca. 1420-1430) aleja su posible relación con la tabla de Van Eyck.

En el año 1430 el monarca abonó al caballero Joan de Bonastre "tres draps de ras que poch ha son estats aportats de Flandes en la ciutat de València los quals són figurats dels set goigs de Nostra Dona Santa Maria."<sup>76</sup>

Poco más tarde, en enero de 1434, el Magnánimo quiso que procedieran de Flandes los tapices de su palacio en Valencia, "per a parament del nostre reyal de Valencia, axí per la gran sala del Tinell com per la cambra dels Angells e algunes altra."<sup>77</sup>

Los intereses económicos de la Corona coincidieron en la Europa del norte y es por ello que se intensificaron las rutas comerciales hacia Flandes,<sup>78</sup> estableciéndose un monopolio a partir del año 1451.<sup>79</sup> Uno de los itinerarios tuvo como principal mercancía de intercambio el azúcar y tenía paradas en Palermo, lugar donde se cargaba, Mallorca,

<sup>75</sup> Sobre el *Breviario*, ver PLANAS BADENAS, J., *El Breviario...*, op. cit., p. 135-138. Relativo a los Crespí, ver RAMÓN MARQUÉS, N., *El origen de la familia Crespí: iluminadores valencianos*, Segorbe, 2002 y *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, Valencia, 2007, p. 85-86.

<sup>76</sup> GÓMEZ-FERRER, M., "Jacomart: revisión de un problema historiográfico", en Hernández, L. (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante: Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert i Diputación Provincial de Alicante, p. 78.

<sup>77</sup> MADURELL I MARIMON, J.M., "Documents culturals medievals (1307-1485). (Contribució al seu estudi)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII (1979-1982), doc. 118 y 119, p. 396-397 y

<sup>78</sup> Con precedentes importantes desde el siglo XIV, pues los catalanes presentes en Brujas ya se habían constituido en una agrupación mercantil en el año 1330, en la que a menudo figuran los mallorquines, mientras que los mercaderes valencianos ya estaban presentes en Flandes en el año 1334. En Brujas, los catalanes tuvieron dos cónsules y un consejo integrado por todos los mercaderes en la ciudad. En el año 1401, los mercaderes de Brujas ordenaban aumentar el derecho de lonja en un 50%, salvo en los cambios que aumentarían un 20%, para poder costear una lápida de la sepultura que tenían dichos mercaderes delante del altar mayor de la iglesia de Santa María del Carmen de Brujas: *Dilluns, a IIII del mes de Juliol, layn MCCCC primo, fforen ensems tots los mercaders catalans habitants en la villa de Bruges, e hordenaren que com necessaria cosa ffos de auer alguna cantitat de moneda per raho de pagar una pedra que comprada auian per metre sus la sepultura que los dits tenent debant laltar mayor de nostra dona del Carme de la villa de Bruges...* Ver *Libre del Consulat dels mercaders cathalans en Bruges*, recopilado y publicado por A., Paz i Melià, en *Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli*, segunda serie, Madrid, 1922, p. 474 y ORTEGA VILLOSLADA, A., "Del Mediterráneo al...", op. cit. En relación con el comercio con Flandes, ver CARRÈRE, CL., *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, 2 vols., Barcelona, 1977-1978; SEVILLANO COLOM, F., "De Venecia a Flandes (Vía Mallorca y Portugal, siglo XIV)", *BSAL*, 33, 1968-1972, p. 1-33 y FERRER, M. T., "El comerç català a la baixa edat mitjana", *Catalan historical review*, 5 (2012), p. 159-193.

<sup>79</sup> CHALLEAT, C., "Intercambios diplomáticos...", op. cit., p. 367-368.

Barcelona y Valencia, etc.<sup>80</sup> Estas rutas comerciales favorecieron la importación de obra flamenca. Por ejemplo, se tiene noticia del inventario realizado, el 13 de abril de 1425, sobre los bienes del notario valenciano Bernat Gallach, en el que se relacionan entre otros objetos: "[...] Ítem, unes taules de roure de Flandes en les quals és la passió de Ihesuchrist e de la resurrecció e aparició que feu Ihesuchrist a sent Thomàs."<sup>81</sup>

Especial interés tiene una tabla que Joan Reixach había comprado en Valencia con la escena de la Estigmatización, "de la ma de Johannes". En el año 1448, el pintor Joan Reixach redactó testamento y en una de las cláusulas hizo constar la propiedad de una pintura que le había costado XV libras: "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 aprés 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".<sup>82</sup> Asimismo, destaca una media figura en papel, de pluma de "ma de Johannes", también relacionada con el presbítero Andreu García.<sup>83</sup>

Todavía pendientes de un estudio concluyente, también se debe recordar la presencia de dos posibles obras del entorno de Dirk Bouts, una en la iglesia parroquial de Ayódar (Castellón), un rostro de Cristo desaparecido en 1936 del que conservamos testimonio gráfico, y otra en el Convento de Carmelitas del Desierto de las Palmas (Castellón).<sup>84</sup> Entre la información proporcionada por los inventarios, destaca el del mercader barcelonés Antoni Cases, hecho en 1448, ya que demuestra el alcance que tuvo la importación de vitrales, de tapices de Tournai y de Arrás, de telas de pincel, de pinturas sobre madera de roble, etc.<sup>85</sup> Poco más tarde, en 1453, los mercaderes de la Lonja de Barcelona adquirieron al mercader Joan Berenguer Thora (o de Torà) un retablo de la Natividad de Nuestro Señor por un precio total de 71 libras y 10 sueldos. Sin saber si se trataba de un retablo de pincel o de madera, la obra fue destinada a la capilla de los

<sup>80</sup> Citaremos, por ejemplo, la carta de Alfonso el Magnánimo a Feliu Gallart relativa a la carga y venta del azúcar en Flandes, destinada a financiar la adquisición de tapices, en fecha 15 de julio de 1451. Ver el documento en CHALLEAT, C., *Dalle Fiandre a...*, *op. cit.*, p. 147, doc. 18.

<sup>81</sup> ALIAGA MORELL, J., "El taller de Valencia en el gótico internacional", *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, María del Carmen Lacarra Ducay (Coord.), Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p. 210.

<sup>82</sup> CERVERÓ Y GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1964, p. 93.

<sup>83</sup> "Item un libre de forma de full ligat e un paper ligat ab aquell de ma de mossen Andreu Garcia es scrit Aquest libre de pintura e una myga ymatge en paper, de ploma de ma de Johannes e les quatre [taules] ligat ab les testes pintades me presta en Berenguer Matheu [...] pintor germa d-en Jacme Matheu es veritat que yo li presti sis florins etc e ne cobrats los tres florins etc es intentio mia que lo dit libre sia tornat a son germà o als seus de qui es [...] etc. Ver MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, (tesis doctoral), Universitat de València, 2013, p. 64 <http://roderic.uv.es/handle/10550/30144> (link activo en el mes de septiembre de 2014) y MONTERO TORTAJADA, E., "The oligarch and the paintbrushes: a biographical sketch of Andreu Garcia, priest - El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII · historia del arte (n. época) 1 · (2013), p. 25-43.

<sup>84</sup> RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "De pintura medieval...", *op. cit.*, p. 155.

<sup>85</sup> MADURELL I MARIMÓN, J. M., "El pintor Lluís Borrassà. Su vida. Su tiempo, sus seguidores y sus obras", en *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, Barcelona, 1952, p. 303-310, doc. 787. Ver también TERÉS, M.R., "Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins" a *Acta Mediaevalia*, 19, 1998, p. 295-317 y AURELL I CARDONA, J., *Els mercaders catalans al quatre-cents*, Lleida, 1996, p. 73-80.



mercaderes y su procedencia flamenca parece segura, pues Joan Berenguer residía en Brujas, por esos años.<sup>86</sup>



Luís Allynbrood. Crucifixión. Antigua colección Rodríguez Bauzá

Jan van Eyck. Crucifixión. Metropolitan Museum, Nueva York

Más allá del viaje de Lluís Dalmau a Flandes, en 1439 destaca la llegada a Valencia del pintor originario de Brujas Lluís Alincbrood. Maestro de retablos 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 surgía 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. Con posterioridad a esta noticia, tan solo 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—, y el dibujo de los frontales bordados de la catedral de Valencia, dedicados a la Pasión y Resurrección de Cristo, actualmente desaparecidos.<sup>87</sup> Asimismo y siguiendo a Charles Sterling también se ha propuesto que fuese el autor de una tabla del Descendimiento del MNAC y otra de San Dimas, conservada en una colección privada de Madrid.<sup>88</sup> La pintura de Luís Allynbrood constata la cultura

<sup>86</sup> En su instalación intervino el imaginero Macià Bonafé. Ver BERNAUS VIDAL, M., "La capella de la Llotja dels mercaders de Barcelona: "ab senyals reials, e de la Lotge, e de Muncade" en M. R. Terès (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Cossetània, Valls, 2009, pàg. 295-327.

<sup>87</sup> POST, CH. R., "The Master of the Encarnation (Louis Alimbrot ?), *Gazette des Beaux Arts*, 1943, p. 153-160 y 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.

<sup>88</sup> Ver COMPANY, X., "El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau", *L'Art gòtic a Catalunya. Darrereres 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 el mes de noviembre de 2015). En relación con el Descendimiento, ver NATALE, M., & ELSIG, F., "Pintor activo en Valencia (c. 1450-1460). Descendimiento", *El Renacimiento*

eyckiana. Los trabajos del gran maestro de Brujas 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*).<sup>89</sup>

Otra vía de iniciación en la pintura flamenca fueron las estancias de Jacomart en la corte de Nápoles de Alfonso el Magnánimo, ciudad donde también trabajaron el catalán Pere Joan y el mallorquín Guillem Sagrera.<sup>90</sup> El traslado de la capitalidad de la Corona de Aragón a Nápoles a partir de 1442, año en el que Alfonso el Magnánimo conquista la ciudad y reclama el traslado a la capital partenopea de su pintor de cámara, Jacomart, supone el inicio de un nuevo foco artístico. Jacomart residió en Nápoles desde 1442 hasta 1448 y su retorno a Valencia se produjo después de haber estado en contacto con la obra de Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden, Leonardo da Besozzo, Pisanello, Perinetto da Benevento, etc.<sup>91</sup>

El pintor Lluís Dalmau abandonó Valencia y fijó su residencia en la Ciudad Condal, siendo en el año 1443 cuando el consistorio barcelonés le contrató el retablo de la Virgen de los "Consellers". La obra debía presidir la capilla de la Casa de la Ciudad, colindante a la sala del *Trentenari*.<sup>92</sup> Dicha pintura aportó novedades importantes en

---

*Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001, p. 291-293. En sintonía con la incidencia de Jean Fouquet en el arte valenciano, cabe subrayar la iluminación de la Piedad que forma parte de las *Horas d'Étienne Chevalier*, llevadas a cabo hacia 1452-1460. Dicha iluminación, que muestra puntos de contacto con una Crucifixión del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, ya destacados por Natale y Elsig, tampoco es indiferente a la tabla Muntadas al comparar la figura sentada de una de las Marías en ambas composiciones. Ver NATALE, M.-ELSIG, F., "Pintor valenciano. Crucifixión (c. 1450-1460)", *El Renacimiento Mediterráneo...*, op. cit., p. 294-297.

<sup>89</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., & RUIZ I QUESADA, F., "En torno al retablo de San Martín de Portaceli. El Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 14 (09/2014), <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum> (link activo en el mes de noviembre de 2015).

<sup>90</sup> MANOTE I CLIVILLES, M.R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó. Pere Joan i Guillem Sagrera*, tesis doctoral inedita, Universitat de Barcelona, 1994; MANOTE CLIVILLES, M. R., "Guillem Sagrera i Pere Joan, dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols", *Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Celebrazione Alfonsine* (1997), II, Actas, Nápoles, Comune di Napoli-Paparo Ed., 2000, p. 1729-1743 y MANOTE CLIVILLES, M. R., "Liberalitat i mecenatge. Les relacions entre Alfons el Magnànim i Guillem Sagrera", en M. R. Terès (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Cossetània, Valls, 2011, p. 167-191.

<sup>91</sup> Más allá de estos virtuosos, en la génesis de Nápoles como nuevo centro artístico de la Corona de Aragón hay que tener presente como punto de partida la estancia en la ciudad del pintor Barthélemy d'Eyck, al final del reinado de los Anjou, y sus contactos con Colantonio, maestro que permanece en Nápoles durante el periodo aragonés.

<sup>92</sup> La sala del *Trentenari* tenía dos pequeñas vidrieras adquiridas en Flandes (1407) y otra mayor realizada en Brujas en 1437, según composición del pintor Bernat Martorell. La capilla también tuvo una vidriera con la representación del Juicio Final, elaborada por el maestro alemán Terri de Metz según dibujo del pintor Guillem Talarn, en 1449. Ver SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Vol. I. Barcelona, 1906, p. 74 y DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1973, III, p. 140 y 249-250. Para la interacción entre la vidriera y el retablo pintado por Lluís Dalmau, ver RUIZ I QUESADA, F., "Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2002), p. p. 27-46, 229-242 y 331-342. En torno al año 1440, unos maestros de Arrás, Jacquet y Tomás de la Lebra y Joan Falsison se establecieron en Barcelona y llevaron a cabo unos tapices, llamados "dels Àngels" y "dels Salvatges", para la casa municipal. Ver DURAN I SANPERE, A., *Ibidem*, p. 139. En relación con esta noticia y la actividad de Joan Falsison en Barcelona y Tortosa, entre los años 1441 y 1461, ver VIDAL FRANQUET, J., "... *pus hic ha...*", op. cit., p. 69-86. Para el otro gran edificio del gobierno



el entorno de la Corona de Aragón, dado que es una de las primeras obras introductoras del concepto de retrato. En el contrato se hace constar que las representaciones de los donantes debían coincidir con sus rasgos fisonómicos reales. También es una de las primeras obras en que la figuración del paisaje sustituye los fondos dorados, pese a que en las capitulaciones se dice que los fondos debían ser de oro. Por otro lado, la técnica empleada en la elaboración del retablo, la cual incluye, además del temple, la pintura al aceite tan utilizada en Flandes.<sup>93</sup>



**Lluís Dalmau.**  
**Virgen de los**  
**"Consellers".**  
MNAC,  
Barcelona

Finalmente, y pese a que la tabla de la Virgen María de los "Consellers" no muestra un planteamiento espacial correcto, a partir de estas fechas hay un mayor interés de los artistas por resolver de una manera más real el emplazamiento de las figuras en el espacio. La magnífica resolución del pavimento de la tabla de San Baudelio de la iglesia de Sant Boi de Llobregat (Barcelona), conjunto pintado por Lluís Dalmau, es uno de los mejores ejemplos del nuevo concepto espacial.<sup>94</sup> El viaje de Dalmau a Flandes también

---

civil catalán, el de la Generalitat, sabemos que Joan de Roure, de Amberes, realizó una vidriera, según diseño del pintor Lluc Borrassà (1437), y también que se importaron cuatro tapices de Flandes con la toma de Valencia, la de Nápoles, la de Granada y el acto de hacerse caballero de San Jorge el rey Jaime I. Ver DURAN I SANPERE, A., *Ibidem*, p. 99.

<sup>93</sup> En relación con la técnica, perfeccionada en Flandes y empleada por Dalmau en esta obra, 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. Respecto a esta cuestión, recordar que en fechas casi coincidentes a las del contrato del retablo de la Virgen María de los "Consellers" fue encargada a Pascual Ortoneda la pintura al óleo de las puertas y del interior de un tríptico, el cual incluía un relieve de escultura que debía realizar Pere Joan. Ver SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, XXXII (1915), p. 420-421.

<sup>94</sup> En relación con la perspectiva en la obra de Lluís Dalmau, ver GARRIGA, J., "'Geometria fabrorum". Procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalans dels

favoreció que tuviese un acceso directo tanto a las obras como al amplio lenguaje simbólico que éstas atesoraban, según se puede constatar en la Virgen de los "Consellers".<sup>95</sup>

Uno de los colaboradores de Dalmau en Barcelona debió ser el pintor valenciano Bartomeu Almenara, artista con el que aparece relacionado en la pintura del retablo mayor, dedicado a san Baudelio, de la iglesia parroquial de Sant Boi de Llobregat en el mes de noviembre del 1447.<sup>96</sup> A este conjunto, del que se conserva la tabla central *in situ*, vinculamos una tabla con la escena de la Decapitación de san Baudelio y otra con la representación de San Baudelio ante el emperador.<sup>97</sup> La noticia que lo sitúa en Valencia en 1461 parece indicar que colaboró en el taller de Dalmau hasta la muerte de este maestro, pues las últimas noticias del pintor del rey son de este mismo año, momento en el que ya no contrata la pintura de retablos.

### En torno a Jacomart

Entre los pintores que más destacaron en el nuevo lenguaje de orientación flamenca destaca el Maestro de la Porciúncula, artista que acusa una gran influencia de las creaciones del pintor Jan van Eyck. Atendiendo las peculiares montañas nórdicas que aparecen en la tabla de la Virgen de la iglesia parroquial de Penáguila (Alicante), el primero en advertir la expresión en clave eyckiana del Maestro de la Porciúncula fue Sterling.<sup>98</sup> Dicha incidencia es mucho más amplia, pues también se constata en la pintura de la Estigmatización de san Francisco del convento de religiosas capuchinas de Castellón, la cual remite sin dudas a las pinturas homónimas de Jan van Eyck, conservadas en Turín (1435-1440) y Filadelfia (1440). Asimismo, la tabla de la *Virgen de la Porciúncula*, obra que se custodia en el MNAC procedente de Albocàsser (Castellón) y que da nombre al anónimo, remite al Tríptico Giustiniani (1437), también conocido con el nombre de "Tríptico de Dresde", así como a otras obras del maestro flamenco. El conocimiento que el pintor tenía de esta última pintura de Van Eyck fue del todo excepcional,<sup>99</sup> y en lo que respecta a la tabla de Penáguila o a la tabla de la Porciúncula, la figuración del torso y especialmente la cara del Niño resulta muy próxima, casi una copia, del Niño de la Virgen del canciller Rolin, incluyendo también

---

segles XV i XVI" en *Tercer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, 2 vols, Barcelona, 1993, II, p. 412 y "Lluís Dalmau. San Baudelio" en *Cathalonia. Arte gòtic en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 179-184.

<sup>95</sup> Respecto al lenguaje simbólico en la tabla consistorial, ver SIMONSON FUCHS, A., "The Virgin of the Councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and this eyckian execution" en *Gazette des Beaux-Arts*, París, 50 (febrero de 1982), p. 50 y 203 y RUIZ I QUESADA, F., "Apropament a la...", *op. cit.*, p. 27-46, 229-242 y 331-342.

<sup>96</sup> Hijo del también pintor valenciano Francesc Almenar. Ver SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, p. 172; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación" en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 70; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación" en *Archivo de Arte Valenciano*, 1965, p. 23; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación" en *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 24.

<sup>97</sup> RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Dalmau", *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Barcelona, 2006, p. 51-67.

<sup>98</sup> STERLING, CH., "Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais meconnus du XV siècle", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973.

<sup>99</sup> Ver GÓMEZ FRECHINA, J., "San Antonio Abad. San Miguel Arcángel", *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001, p. 124-127; RUIZ I QUESADA, F., "Joan Reixac. Visitació de Maria", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 226-231 y RUIZ I QUESADA, F., "Jacomart i les col·leccions reials d'Alfons el Magnànim a Nàpols", en *L'Art gòtic a Catalunya. El corrent internacional. Pintura II*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 208-209.

la representación del globo del mundo de acuerdo con un modelo bastante cercano, inspirado en el mundo de la orfebrería.<sup>100</sup>



**Jan van Eyck. Detalle de la tabla de la Virgen del Canciller Rolin. Musée du Louvre (París)**  
**Maestro de la Porciúncula (Jacomart ?). Detalle de la tabla de la Virgen de la Porciuncula . MNAC, Barcelona**  
**Maestro de la Porciúncula (Jacomart ?). Detalle de la tabla de la Virgen de la iglesia parroquial de Penàguila (Alicante)**

Respecto al Tríptico de la Gemäldegalerie de Dresde, se hace explícito al observar el pelicano y el ave fénix que coronan los brazos de los dos solios marianos.<sup>101</sup> Dicha confluencia de modelos también se comprueba en los doseles de características parecidas que dignifican ambas vírgenes —con la presencia de pequeños animales que corren entremedio de las flores adamsacadas—, así como en las placas de un material pétreo translúcido, cercano al ámbar, que se pueden advertir en ambos sitios. En la tabla de la Virgen del canónigo Van der Paele (1436), Jan van Eyck incluyó la escena de Sansón desbarrando el león en uno de los brazos del trono mariano, imagen que también forma parte del sitio de la Virgen de la Porciúncula, haciendo pareja con la de Hércules atrapando el toro por los cuernos que el rey Minos de Creta no había querido sacrificar.<sup>102</sup>

Una de las obras góticas punteras del MNAC, cabe lamentar que todavía persistan diversas capas de barniz en la tabla de la Virgen de la Porciúncula, ya que deterioran la luminosidad de la pintura original y, asimismo, la lectura iconográfica de la tabla. Es por ello que damos a conocer las reflectografías infrarrojas de las imágenes que

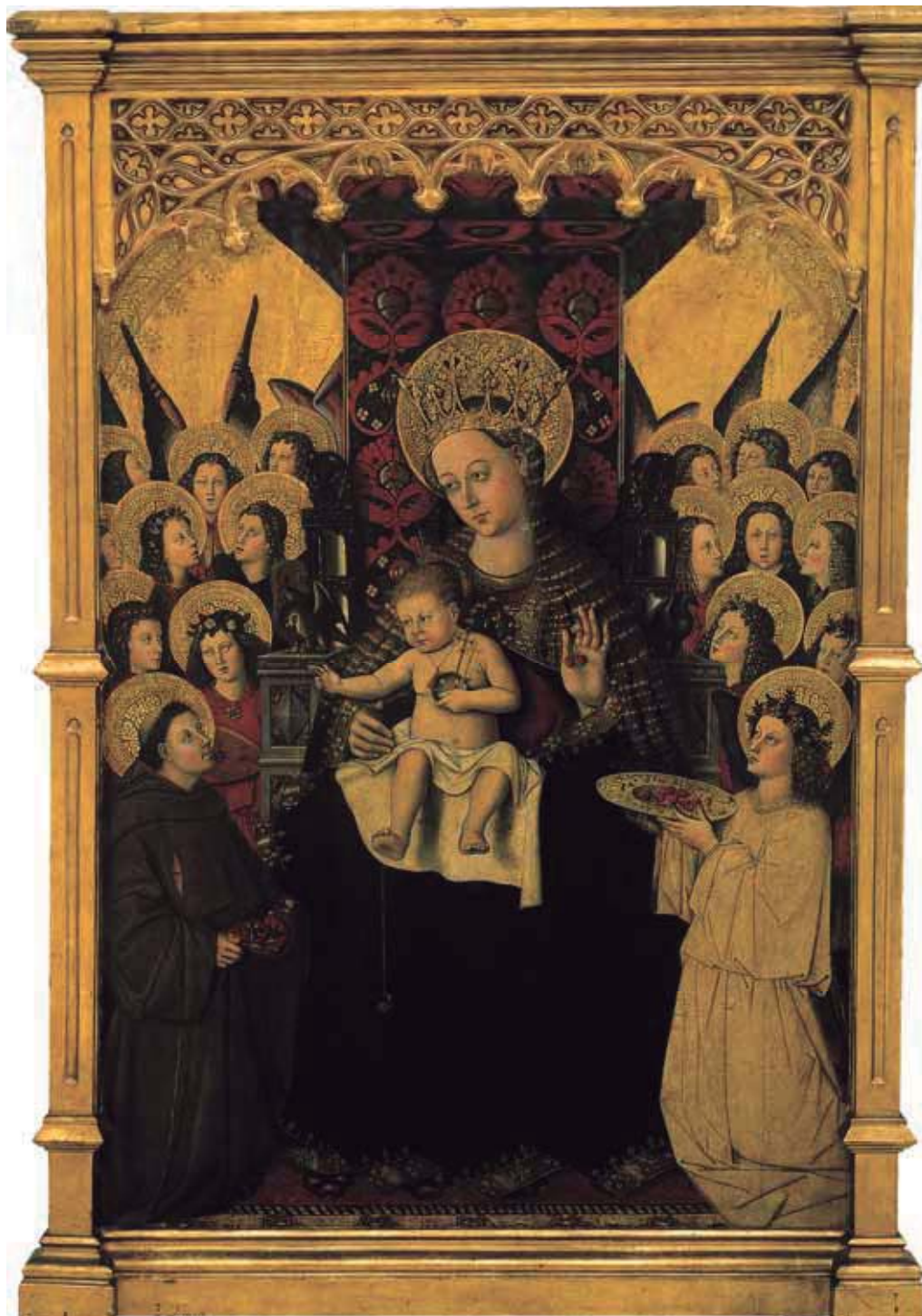
<sup>100</sup> Ver RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "De pintura medieval...", *op. cit.*, p. 156. Siguiendo estos estudios, Cornudella ha añadido al catálogo de obras del Maestro de la Porciúncula el Retablo de San Miguel, san Juan evangelista y santa Catalina de Sarrión, conjunto ahora desaparecido a causa de la guerra civil. Se trata de un mueble que ya Post puso en relación con la tabla de la Virgen de la Porciúncula y en el que también se hace evidente el reflejo de la imagen homónima del Tríptico de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde. Ver CORNUDELLA, R., "El Mestre de la Porciúncula i la pintura valenciana del seu temps", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), p. 83-111.

<sup>101</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., "San Antonio Abad. San Miguel Arcángel", *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001, p. 63-103 (catálogo de exposición). GÓMEZ FRECHINA, J., 2001, p. 124-127.

<sup>102</sup> RUIZ I QUESADA, F., "Joan Reixac. Visitació de Maria", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 226-231, (catálogo de exposición) y RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Dalmau", en *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, p. 51-67.



coronan los cuatro brancales del trono de María, algunas de las cuales aparecen empastadas y oscurcidas hasta tal punto que prácticamente no pueden ser identificadas. Dichas reflectografías permiten apreciar la gran incidencia que tuvo la obra de Jan van Eyck en el Maestro de la Porciúncula.



**Maestro de la Porciúncula (Jacomart ?). Tabla de la Virgen de la Porciuncula. MNAC, Barcelona**





Jan van Eyck. Detalle de la tabla de la Virgen del canónigo van der Paele. Groeninge Museum, Brujas  
 Jan van Eyck. Detalle del Tríptico de Dresde. Gemäldegalerie, Dresde



**RIR de la tabla de la Virgen de la Porciuncula. MNAC, Barcelona**

En diversas ocasiones hemos reiterado nuestra opinión acerca de que el Maestro de la Porciúncula fuese en realidad el pintor Jacomart.<sup>103</sup> Entre las diversas

<sup>103</sup> MONTOLÍO TORÁN, D., "Mestre de la Porciúncula: Jaume Baço, àlies Jacomart (?) y RUIZ I QUESADA, F., "Joan Reixach. Visitació...", *op. cit.*, p. 208-213 y 226-231, (catálogo de exposición). Recientemente se ha vuelto a proponer que la tabla de San Miguel pesando las almas de la Galleria Parmeggiani de Regio Emilia sea obra del pintor Jacomart y también que este artista colaboró con Joan Reixach. Ver COMPANY, X., *et al.*, "Una flagelació de Joan Reixach de colecció particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach", *Archivo español de arte*, 340 (2012), p. 351-387. Ambas suposiciones se basan, principalmente, en una noticia documental de fecha 2 de febrero de 1449, según la cual Jacomart y Joan Reixach actuaron en una sentencia arbitral que afectaba al pintor valenciano Felipe Porta, cuestión ésta que, según los autores del estudio anteriormente citado, implica que los dos artistas trabajaban juntos y que, además, debieron pintar de un modo similar. La tabla de Regio Emilia fue puesta en relación con la localidad valenciana de Burjassot primero por Saralegui y más tarde por José Ferre Puerto (SARALEGUI, L. DE, "De pintura valenciana medieval. En torno al binomio Jacomart-Reixach", *Archivo de Arte Valenciano*, 1962, p. 5-12 y FERRE PUERTO, J., "Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac", *Actes del Primer*



argumentaciones que dimos para avalar esta identificación, se incidió en el conocimiento directo que Jacomart tuvo de la obra de Jan van Eyck, en parte por las obras del maestro flamenco atesoradas por el Magnánimo en Nápoles, ciudad donde

---

*Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*. Aiello de Malferit, 1996, Diputació de València – Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida, Valencia, 1997, p. 311-320), pero fue este último quien la situó como compartimiento lateral del conjunto pictórico. Pues bien, en el estudio de Company se plantean de nuevo conjeturas que afectan a las medidas y a si pudo ser la tabla central o un compartimiento lateral del mueble principal de Burjassot sin tener en cuenta que ambas ponderaciones implican, obligatoriamente, tener en cuenta el precio del mueble. El traslado de Jacomart a Nápoles implicó que el retablo quedase inacabado y, en consecuencia, se tuvieron que devolver a los comitentes aquellas cantidades percibidas por el artista y no invertidas en la realización de la obra. En consecuencia, se llevó a cabo una tasación, en fecha 16 de octubre de 1443, según la cual se devolvieron cien florines a los comitentes (1.100 sueldos) del conjunto de Burjassot, ya que "la imatge de sent Miquel per lo dit mestre Jacomart feta e pintada en la peça migana del dessus dit retaule de sent Miquel e en altres obres de aquell." Este comentario es el que, según Company, permite atribuir la obra de Regio Emilia a Jacomart, tanto si fue una tabla lateral o bien se tratara de la central. En este sentido y como todos sabemos, un retablo mayor cuyo precio fue de 3.400 sueldos no pudo tener, de ninguna manera, una tabla central cuyas medidas no llegan al metro de altura (90x70 cm). Más allá de esta cuestión y siguiendo el planteamiento acertado de Josep Ferre, si Jacomart pactó un mueble por valor de 3.400 sueldos en el año 1441 y Reixach lo volvió a contratar en 1444 por 3.000 sueldos: "ben poc hauria pintat el primer". En nuestra opinión y dado que el precio de los 3.400 sueldos incluía el soporte de madera, valorado en un tercio de esta cantidad, creemos que ni tan solo se debieron librar al artista la totalidad de las tablas del retablo, por parte del carpintero responsable de la estructura de madera, y que Jacomart debió ejecutar, como mucho, las pinturas de la calle central. Esta entrega fragmentada de la obra fue muy común y existen multitud de ejemplos a lo largo del siglo XV. En primer lugar se entregaba la calle central, seguida del bancal y, finalmente, las pinturas laterales. Así pues y una vez libradas las pinturas de la calle central por Jacomart, se pacta de nuevo el mueble con Joan Reixach en fecha 9 de enero de 1444, y se cita como obras prioritarias de recibir "duas pecias ex lateribus et dictum banchum perfecta" correspondientes al primer abono de 55 libras, a cuenta de las 150 libras convenidas. Las siguientes 55 libras debieron tener relación con buena parte de las tablas laterales y las 40 libras finales pudieron corresponder al resto de pinturas, guardapolvo, quizás las entrecalles, etc., junto al traslado del conjunto y su instalación, como así consta en el contrato firmado con Jacomart en 1441. Por todo ello y dado que la tabla de Regio es un compartimiento lateral, no coincidimos con la posible adscripción de esta pintura a la mano de Jacomart, ni estilísticamente ni rastreando la documentación conservada. Respecto a la propuesta relativa a la presunta proximidad entre Jacomart y Reixach, que llega hasta la suposición de un taller común para ambos, no nos parece lógica pues si así fue no entendemos cuales fueron las razones por las cuales Alfonso el Magnánimo insistió e insistió sobre el traslado de Jacomart a Nápoles y nunca se planteó requerir los servicios de Joan Reixach. No es en absoluto nuestra voluntad relativizar la excelente pintura de Reixach, especialmente la realizada con anterioridad a 1461, año de la muerte de Jacomart –muy probablemente por la rivalidad entre ambos–, pero es obvio que la capacidad artística de Jacomart tuvo un reconocimiento superior a la de Reixach. Quizás por ello y en calidad de pintor, Jeroni Reixach, hijo de Joan Reixach, aparece relacionado con la viuda de Jacomart, vínculo que quizás remita a la formación de Jeroni, *pictor civis Valencie*, al lado de Jacomart. Recordemos, por ejemplo, que Jaume Vergós II, hijo del pintor Jaume Vergós I, se trasladó desde Barcelona a Valencia para ingresar en el taller de Jacomart, que Pere Serra, hermano del pintor Francesc Serra, se formó junto a Ramón Destorrents y que el pintor Pascual Ortoneda envió a su hijo Bernat a Barcelona para formarse junto a Bernat Martorell. En conclusión, las diferencias importantes que se pueden apreciar entre las obras de Joan Reixach, cabe interpretarlas, como así sucede en el resto de pintores importantes –recordemos a Lluís Borrassà, entre otros muchos –, desde la pluralidad y complejidad de los miembros de su obrador y no mediante un supuesto taller junto a Jacomart. Un miembro de este desconocido obrador pudiera ser el Maestro de Segorbe, autor del retablo de la Visitación del Museo catedralicio de Segorbe, y muy posible colaborador en el retablo de Santa Catalina de Villahermosa del Río, contratado por Joan Reixach en el año 1448. Ver BORJA CORTIJO, H., & RUIZ I QUESADA, F., "Miradas públicas e inéditas al conjunto catedralicio gótico de Segorbe", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 16 (06/2015), <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum> (link activo en el mes de noviembre de 2015).

Jacomart residió durante años, por mandato del monarca. Así, comentamos la posibilidad de que Jacomart hubiese podido ver el Tríptico Giustiniani, obra de Jan van Eyck que entonces se encontraba en Génova, en el transcurso de su estancia en Italia. No obstante y sin dejar de lado esta eventualidad, también quisimos incidir en la contingencia de que el Maestro de la Porciúncula, para nosotros el más posible Jacomart, hubiese podido ir a Flandes entre los años 1435 y 1438, momento en el cual Jan van Eyck pintó las obras que significan un referente en la producción del Maestro de la Porciúncula, tales como la *Virgen del canciller Rolin*, la Estigmatización de San Francisco, la Virgen del canónigo Van der Paele y el Tríptico de la Virgen de Dresde.<sup>104</sup>

En esta dirección, cabe recordar que Jacomart era hijo de un sastre extranjero establecido en Valencia hacia el año 1400 y que su nombre, como el de su padre, era Jacomardus, gentilicio que podría remitir a unos posibles orígenes septentrionales a los que Tormo ya aludió, proponiendo que la familia fuese originaria de la Picardía.<sup>105</sup> Dejando de lado esta génesis, la cual, evidentemente, pudo facilitar el viaje a Flandes, sabemos que nació hacia el año 1409, o poco antes, pero resulta que la primera noticia que hace referencia al artista es del año 1440, momento en que el rey Alfonso el Magnánimo lo reclama para que se desplace a la corte de Nápoles. Aún no habían pasado dos años, que fue nombrado por el monarca *pictorem nostrum*, no dejando de insistir en el traslado de Jacomart a Italia. Finalmente y forzado por el rey – "de nostra ordinació e manament es vengut açi a nos pustot forçat que no voluntariament, lo feel pintor nostre mestre Jacomart" –, el artista se traslada a Nápoles entre los meses de junio y noviembre de 1442, recibiendo el tratamiento de "feel pintor nostre", "pintor del senyor rey", "pintor de casa del senyor rey" e, inclusive" de "feel familiar e pintor de cambra nostre."<sup>106</sup> Lejos de su mujer, Jacomart decidió volver a Valencia, donde retornaba en el mes de septiembre de 1446. No obstante, el Magnánimo volvió a insistir y sin posibilidad de desacatar sus órdenes, "non faes lo contrari", le ordenó que volviera a Nápoles, en fecha 12 de noviembre de 1446. No está claro si se trasladó junto a su esposa, aunque podía hacerlo, y en fecha 22 de junio de 1448 aparece de nuevo en la capital valenciana.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "De pintura medieval...", *op. cit.*, p. 156.

<sup>105</sup> TORMO Y MONZÓN, E., *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid, 1913.

<sup>106</sup> GÓMEZ-FERRER, M., "Jacomart: revisión de un problema historiográfico", en L. Hernández, (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert – Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 2006, p. 86.

<sup>107</sup> Según el Magnánimo, la Virgen se le apareció en un sueño y le comunicó la manera de entrar en la ciudad de Nápoles, sin gran peligro. Ver MINIERI RICCIO, C., "Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona: dal 15 aprile 1437 al 31 di Maggio 1458", *Archivio storico per le provincie napoletane*, VI, 1881, p. 51-52 y 56-59. A raíz de esta aparición ordenó construir la iglesia de Santa María della Pace en el mismo lugar donde había fijado el campamento de Campovecchio y encargó que el milagro fuera pintado por Jacomart. Principalmente, hay que apuntar que el lugar donde fijó el campamento el rey Alfonso, conocido con el nombre de Campovecchio, era muy cercano al Ospedale della Santissima Annunziata y que contrariamente a la opinión más generalizada, todavía hoy en día se conserva, anexionada a la Basílica della Santissima Annunziata Magiore mediante un corredor, una capilla funeraria que es lo que queda de la iglesia de Santa Maria della Pace construida por el Magnánimo. A menudo se ha comentado que la iglesia ha desaparecido totalmente, siguiendo a Tormo al decir que fue destruida en el asedio del general francés Lautrec, en el siglo XVI. Ver TORMO Y MONZO, E., *Jacomart y el arte...*, *op. cit.*, p. 55-56, Summonte informa que el monarca ordenó: "edificar in Napoli una Chiesa, e dedicarla alla gloriosa Vergine Madre di Dio, sotto il titolo di Santa Maria della Pace, appresto lo Spedale dell'Annunziata, nel luogo detto Campo vecchio, e la diede a Frati dell' Ordine Militare di Santa Maria della Mercede di Spagna", SUMMONTE, G.A., *Historia della citta e regno di Napoli*, VI vols., Nápoles, 1748-1750, vol. VI, 7. Ver también BERNICH, E., "Statue e frammenti architettonichi della prima epoca aragonese", *Napoli Nobilissima*, XV, 1906, p. 8; BARRICELLI, A., "Strada de' marmorari "l'Annunziata" angioina e aragonese", *Critica d'Arte*, XX, 1973, p.

Las concomitancias observadas en relación con la producción de Jan van Eyck y las aptitudes probadas documentalmente del artista a partir del año 1440, las cuales le hicieron alcanzar la gracia del rey y el deseo de tenerlo a su servicio más próximo, podrían tener relación con la posible estancia de Jacomart en Flandes durante los años mencionados, la cual, y más allá de que sus orígenes la favoreciesen, también pudo ser financiada por el mismo Alfonso el Magnánimo, como unos años antes lo había hecho con Lluís Dalmau y como unos años después haría su hijo, Ferrante, al sufragar el viaje de Giovanni di Giusto a Brujas, en el año 1469.

Así pues y posiblemente formado en Flandes, el auge del favor real hacia Jacomart pudo llegar a molestar a Lluís Dalmau, también pintor del rey, y tal vez por ello decidió abandonar la capital del Turia y fijar su residencia en Barcelona, traslado que el artista ya había decidido en el año 1438.<sup>108</sup>

Hace unos años, Fernando Benito y José Gómez Frechina plantearon que el Maestro de Bonastre, el otro gran anónimo coetáneo, fuera Jacomart, vínculo que estaría avalado por obras como la Anunciación del Museo de Bellas Artes de Valencia o la tabla de la Virgen Anunciada de la Pinacoteca Cívica de Como (?).<sup>109</sup> La magnífica *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Valencia no esconde las deudas que tiene en relación con la escena homónima del Políptico del Cordero místico de Gante (1431), especialmente en lo que respecta a la figura del ángel, obra que sabemos conoció de cerca Lluís Dalmau y que es previa al punto de encuentro que tiene el Maestro de la Porciúncula con la cultura figurativa de Jan van Eyck. Al comparar ambos seres alados, es fácil constatar que el Maestro de Bonastre conocía el modelo, pero no directamente sino a través de bocetos, muy probablemente los que había realizado Dalmau en su viaje a Flandes. Entre las múltiples versiones de la Madonna Durán pintada por Rogier van der Weyden y actualmente conservada en el Museo del Prado de Madrid, destaca la realizada por el Maestro de Bonastre, una hermosa tabla que antiguamente se encontraba en la colección Viuda de Iturbe.<sup>110</sup>

Otro de los grandes maestros valencianos de la segunda mitad del siglo XV fue el pintor Bartomeu Baró, cuya firma aparece en los pies de la tabla de la *Virgen y el Niño con ángeles* del Museo de Bellas Artes de Bilbao.<sup>111</sup> Artista a veces identificado con el Maestro de la Porciúncula, su manera de pintar se distancia respecto a la del anónimo según se aprecia a través del resto de las obras asignables a la mano de Baró, tales

13-28; BARRICELLI, A., "Strada de' marmorari "l'Annunciata" angioina e aragoneses, 2", *Critica d'Arte*, XX (1973), p. 57-76 y RUIZ I QUESADA, F., "Els primers Trastàmars...", *op. cit.*, 2011, p. 71-112.

<sup>108</sup> La decisión del artista de trasladar su residencia a la Ciudad Condal 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 DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la...*, *op. cit.*, vol. III, p. 135-179.

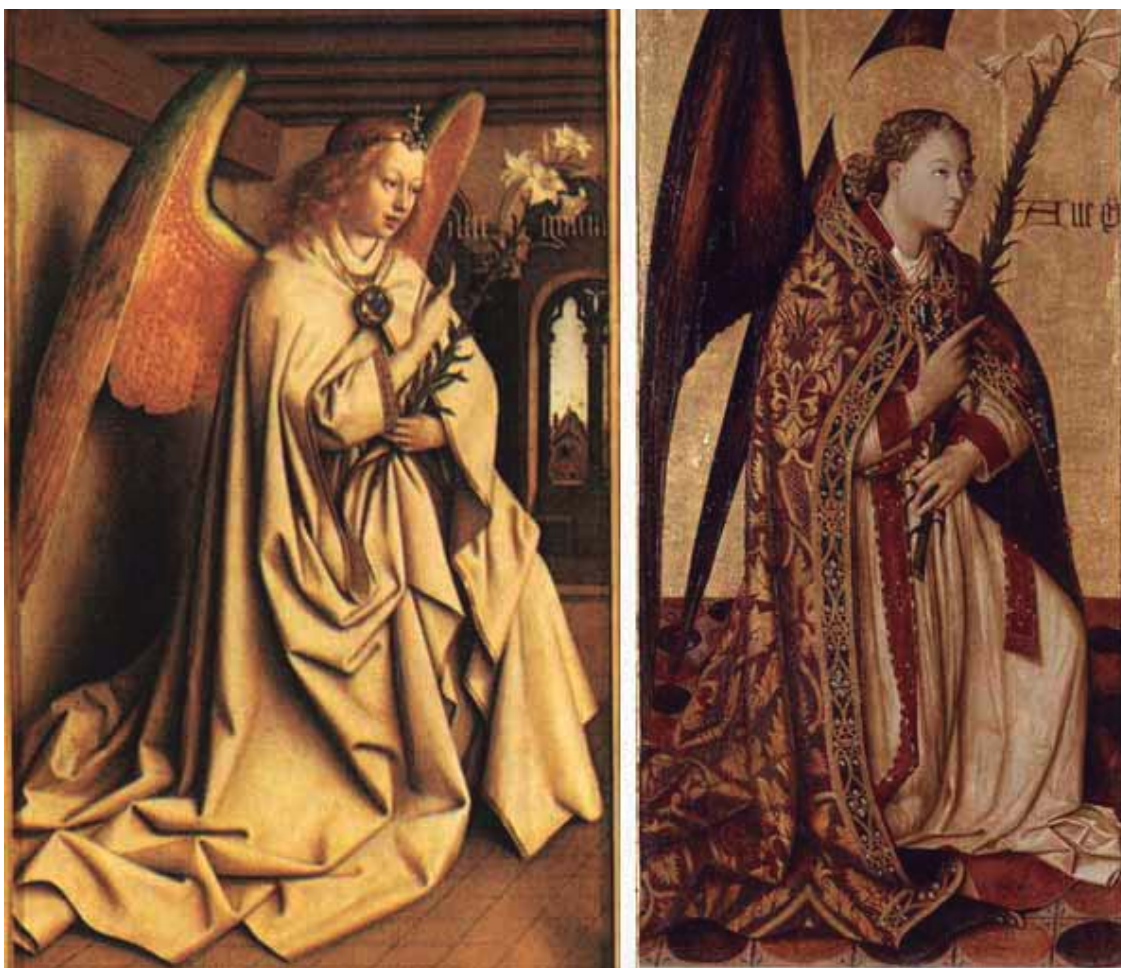
<sup>109</sup> Véase el catálogo de la exposición *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001.

<sup>110</sup> Ver MARTENS, D., "Le rayonnement européen de Rogier de le Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles", *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61 (1996), 58-77 y GÓMEZ FRECHINA, J., "Jaume Baço, alias Jacomart (?). Transfiguración", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 186-191. Respecto a Aragón, también destaca la desaparecida tabla central del retablo de Pompeín (Huesca), contratado a Bernardo de Arás en el año 1461. Ver MARTENS, D., "Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernat de Arás, <pictor vecino de la ciutat de Huesca>", *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321 (2008), p. 1-18.

<sup>111</sup> GALILEA ANTÓN, A., "Bartomeu Baró. Virgen con el Niño, Ángeles y familia de donantes", *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, p. 192-203.



como la tabla de la Virgen de la Leche de la iglesia parroquial de Ademuz (Valencia), localidad de la antigua diócesis de Segorbe, y el Retablo de San Sebastián, san Nicolás y san Bernardino de Siena de la colección Mateu de Barcelona.<sup>112</sup> La de Ademuz es muy probable que sea la misma que presidió un retablo contratado a Baró el 18 de enero de 1457, según ha dado a conocer Mercedes Gómez-Ferrer. Mueble pactado con Sancho Falcó, notario de Valencia, las figuras debían ser seleccionadas por el comitente y sería similar al que había en la capilla de San Sebastián de la catedral de Valencia. El precio acordado fue de 22 libras y tenía que ser entregado a lo largo del mes de septiembre de ese mismo año. El dato más importante del nuevo documento exhumado reside en el acuerdo de: "yo dit en Baró acabat lo dit retaule sia tengut de anar a metre lo dit retaule a despeses vestres a la hermita de la Orta de Ademuz", dado que coincide con el lugar para el cual fue pintada la tabla de María de la ermita de la Virgen de la Huerta, de esta localidad.<sup>113</sup>



**Hubert y Jan van Eyck. Detalle del Políptico de La Adoración del Cordero Místico. Catedral de San Bavón, Gante**

**Maestro de Bonastre. Anunciación (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia,**

<sup>112</sup> COMPANY, X., *La pintura hispanoflamenca*. Valencia, 1990, p. 57 y en la misma dirección atributiva BENITO DOMÉNECH, F., "Bertomeu Baró. Virgen de la Leche", *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001, p. 146-149 (catálogo de exposición).

<sup>113</sup> GÓMEZ-FERRER, M., "Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (doc. 1451-1481)", *Ars Longa*, 18 (2009), p. 81-89, <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF630.pdf> (link activo en el mes de noviembre de 2015).

Más adelante hablaremos del Maestro de Segorbe, antiguamente conocido con el nombre de Maestro de la Visitación, por la advocación del retablo que le da nombre. Se trata de un artista que en alguna ocasión se ha relacionado con el pintor Jordi Allynbrood, hijo del pintor de Brujas Lluís Allynbrood –identificación que también se ha propuesto para el Maestro de San Lucas-, por la presencia de elementos de clara ascendencia flamenca en el retablo de la catedral de Segorbe.<sup>114</sup>

Las nuevas propuestas de Dalmau, Allynbrood y Jacomart, así como las obras importadas, incidieron en el esquema figurativo valenciano derivándolo hacia las innovadoras coordinadas flamencas. En la panorámica de este episodio en las tierras del levante mediterráneo sobresalen artistas como el Maestro de Martí de Torres, posiblemente el pintor García Sarrià, Joan Reixach o los catalanes Jaume Huguet y Jaume Vergós II.<sup>115</sup> Se trata de artistas formados en las pautas estilísticas del segundo internacional, pero que se muestran permeables a las brillantes propuestas del arte flamenco, aportadas por Lluís Dalmau tras su viaje a Flandes.<sup>116</sup> En la producción del Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià destaca la incidencia del pintor Jacques Daret en la imagen de San Antonio Abad que forma parte del 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, y también la del propio Jan van Eyck en la majestuosa tabla de la Piedad del Glencairn Museum de Pennsylvania.<sup>117</sup>

De la primera etapa de Joan Reixach cabe destacar, especialmente, los tres evangelistas del Museo de Bellas Artes de Valencia, cuyas particularidades podrían remitir a la pintura de Jan van Eyck, pero sin dejar de lado las creaciones de otros artistas, especialmente las del entorno de Robert Campin.<sup>118</sup> Más adelante, la pintura de

<sup>114</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de la Visitación", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 348-351.

<sup>115</sup> Ver FERRE PUERTO, J., "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor", *Ars Longa*, 12 (2003), p. 27-32 y GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1994, LXXV, p. 20-24. Respecto a la posible identificación del pintor García Sarrià, sobrino del pintor, Gonçal Peris Sarrià, con el Maestro de Martí de Torres, ver GÓMEZ FRECHINA, J., & RUIZ I QUESADA, F., "En torno al...", *op. cit.*

<sup>116</sup> Lluís Dalmau reapareció 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 corresponde con el abono de varios de sus jornales por pintar y dorar una "vibra", o hembra del dragón, de la tienda del rey, entre otros trabajos. Cuatro meses más tarde, el 11 de septiembre de 1436, Dalmau firmó una época 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 dicho oratorio en el año 1434. El 4 de enero de 1437, firmó una época 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 Peris Sarrià, 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 residía en Barcelona y firmó el contrato de la pintura del retablo de la Virgen María de los *Consellers* de Barcelona. Véase TRAMOYERES BLASCO, L., "El pintor Luís...", *op. cit.* Una última aportación, que sitúa a Lluís Dalmau en Valencia en el año 1425, en GÓMEZ-FERRER, M., "Jacomart: revisión de...", *op. cit.*, p. 75, n. 22.

<sup>117</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., & RUIZ I QUESADA, F., "En torno al...", *op. cit.*, p. 55

<sup>118</sup> Más allá de la imagen del paisaje urbano representado en el Tríptico del Cordero místico, obra de los hermanos Van Eyck, y de pinturas como La Virgen del canciller Rolin y el Tríptico de la Virgen de Dresde, ambas de Jan van Eyck, es muy evidente que Campin figuró en muchas de sus obras ventanas y puertas abiertas a exteriores con paisajes urbanos y rurales de características similares a los que se pueden apreciar en las tablas de los evangelistas del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Reixach se muestra receptiva a las pautas del Maestro de la Porciúncula (¿Jacomart?), del taller de Barthélemy d'Eyck, de Rogier van der Weyden y también de algunos grabadores.



**Joan Reixach.**  
**San Juan evangelista (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia**

Este importante círculo artístico favoreció que Jaume Huguet estuviera en Valencia en 1445, donde aparece documentado trabajando con el pintor Jaume Mateu, concretamente en el retablo de Elche, y más tarde, en 1448, se trasladó a la misma ciudad Jaume Vergós II para ingresar en el taller de Jacomart.<sup>119</sup> Contrariamente, fueron a Barcelona desde Valencia, Lluís Dalmau, Bartomeu Almenara, Miquel Nadal, Gaspar Gual y muy probablemente Jaume Mateu.

El retablo de la Virgen de los "Consellers" fue un referente importante en la pintura de Jaume Ferrer a la hora de pintar la tabla central del retablo de la Paeria de Lleida. Se trata de un artista que muy posiblemente pudo compartir pinceles con creadores valencianos del gótico internacional, tales como Pere Nicolau y Gonçal Peris, en su etapa de formación.<sup>120</sup> No obstante y sin dejar de lado los postulados más peculiares del gótico internacional, parece que fueran los modelos gestados por Robert Campin (antiguo Maestro de Flémalle) los que más influyeron en la obra de Jaume Ferrer, tal vez introducidos Lleida a través del iluminador y pintor Rafael Destorrents. Algunas de las innovadoras propuestas iconográficas del retablo mayor de la iglesia ilderdense de Verdú no se pueden llegar a comprender si no es mediante la incidencia de este maestro en la pintura de Ferrer. Al observar obras como el tríptico de Mérode del Metropolitan Museum de Nueva York (ca. 1422) o la tabla de Santa Bárbara del Museo de Prado de Madrid (1438), entre otros, es fácil distinguir un repertorio que también está presente en conjuntos como el antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Peralta de la Sal (Huesca), llevado a cabo junto a Pere García de Benabarre.<sup>121</sup> En relación con este artista, la irradiación de los modelos flamencos también incidió en su producción artística. En primer lugar, quien sabe si fruto de la colaboración con Jaume Ferrer y, más tarde, por la captación de los modelos gestados por Rogier van der Weyden. En cuanto a estos últimos, sobresale el de la tabla de San Jerónimo con el *leo mansuetus* (MNAC, inv.

<sup>119</sup> Ver FERRE PUERTO, J., "Presència de Jaume...", *op. cit.*, p. 27-32 y GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Un nuevo contrato...", *op. cit.*, p. 20-24.

<sup>120</sup> RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400...", *op. cit.*

<sup>121</sup> RUIZ I QUESADA, F., & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de...", *op. cit.*



24104) del retablo mayor de la iglesia de San Juan del Mercado de Lleida respecto a la imagen homónima representada en grisalla en una de las alas del tríptico Sforza, conservadas en los Musées Royeaux des Beaux-Arts de Bruselas (1444-1460).<sup>122</sup>

### La irrupción de Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona

La creatividad que irradiaba la ciudad de Valencia en los años cincuenta y sesenta fue ciertamente relevante, pero lamentablemente todavía es difícil de captarla en toda su dimensión a causa de la pérdida de gran parte de su producción artística. En dicha laguna tal vez se esconden algunas de las huellas esenciales en el acercamiento a artistas como Bermejo o Osona. Respecto a la formación de ambos, cabe destacar lo mucho que se desconoce de la obra de Luís Allynbrood y que su desaparición bien pudo significar, como en tantos casos ocurre, la emergencia de diversos artistas. De hecho, la muerte de Allynbrood ocurrió entre los años 1460 y 1463, fecha esta última que coincide con el primer documento relativo a Rodrigo de Osona.<sup>123</sup>

Con anterioridad, ya hemos comentado la incidencia que tuvo la mano H en la formación de Luís Allynbrood. Artista que intervino en el libro de horas de Turín-Milán, una de las iluminaciones de este creador, la de Dios Padre en la luz celeste (*Libro de Oraciones de Turín*, fol. 14), lamentablemente desaparecida, va más allá de la pintura de Allynbrood y mantiene relación con Rodrigo de Osona, su posible discípulo.<sup>124</sup> Nos referimos a la imponente representación de San Pedro entronizado, tabla que se conserva en el MNAC. Las connotaciones apocalípticas de la iluminación, visibles a través de la presencia de la azucena y la espada, perduran en la tabla de Barcelona.<sup>125</sup> Vinculada a una iconografía muy cercana a la anterior, otra creación de Osona, la que corona la tabla de la Trinidad y san Bernardo con la Virgen, el Niño y santa Ana del Musée d'art et d'histoire de Ginebra (núm. inv. BA 2013-0006), es inmediata a un marfil de procedencia flamenca procedente del Tesoro de Borgoña (1453-1467), actualmente en la Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer de Viena (núm. inv. KK 10078).<sup>126</sup>

<sup>122</sup> Ver VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarrí i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 120-122, fig. 37-38. Otro ejemplo de la difusión de esta imagen se conserva en la Accademia Carrara di Belle Arti, Pinacoteca de Bérgamo. Ver CAVALIERI, F., "Pintor italiano anónimo (tercer cuarto del siglo XV). San Jerónimo", *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid-Valencia, 2001, p. 281-284.

<sup>123</sup> En relación con los importantes vínculos que mantiene la obra de Rodrigo de Osona respecto a la de Allynbrood, ver 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 el mes de noviembre de 2015).

<sup>124</sup> BOESPLUGF, F., & KÖNIG, E., *Las Muy Bellas...*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>125</sup> Ver una interpretación de la tabla en RUIZ I QUESADA, F., "En torno a los Osona...", *op. cit.*, p. 28-29. Recordemos, asimismo, la tabla de Cristo Varón de dolores, pintada por Petrus Christus, que se conserva en el Museums and Art Gallery de Birmingham.

<sup>126</sup> BORCHERT, T.-H., "Color lapidum: una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media", *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, 2009, p. 13-49. Una iconografía cercana se puede constatar en la tabla de la Trinidad pintada por Miguel Ximénez que se conserva en el Museo del Prado. En relación con esta obra y sus vínculos flamencos, ver GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., "De la Trinidad antropomorfa como *Sedes Gratiae*, una fuente gráfica en talla y pintura: Santa María de Valpuesta y el Museo del Prado", *Archivo español de arte*, LXXXVIII, 350 (2015), p. 189-197. Quiero agradecer a Brigitte Monti y Angelo Lui, del Musée d'art et d'histoire de Ginebra, su amabilidad y gentileza al facilitarme una copia fotográfica de la tabla de Rodrigo de Osona.



Mano H. *Libro de Oraciones de Turín*, fol. 14 (desaparecido)

Rodrigo de Osona. San Pedro entronizado. MNAC, Barcelona

Marfil procedente del Tesoro de Borgoña. Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Viena

Rodrigo de Osona. Detalle de la tabla de san Bernardo con la Virgen, el Niño y santa Ana. Musée d'art et d'histoire, ville de Genève (Flora Bevilacqua)

Bartolomé de Cárdenas, conocido con el sobrenombre de “el Bermejo”, fue un pintor itinerante que desarrolló su actividad artística en Valencia, Daroca, Zaragoza y Barcelona. Nacido hacia 1440 y documentado entre los años 1468 y 1501, se tiene noticia de su origen cordobés gracias a la inscripción que decora el marco de una de sus obras maestras, la tabla de la Piedad que ejecutó para el arcediano y canónigo de la catedral de Barcelona Lluís Desplà.<sup>127</sup>

A pesar de las constantes dudas que envuelven los inicios pictóricos de Bermejo, es muy claro que el maestro conocía la pintura que se gestó en la ciudad de Brujas de la mano de artistas como Philippe de Mazerolles, Petrus Christus o Hans Memling, sin dejar de lado la tremenda huella que en dicha urbe dejó el maestro Jan van Eyck ni los contactos artísticos entre Christus y Dirk Bouts. No obstante y a pesar de ello, el problema surge a la hora de razonar esta incidencia, incuestionable para la mayoría de estudiosos, desde una vía que podría tener como vehículo la pintura de los Allynbrood –Luís y su hijo Jorge, originarios de la ciudad de Brujas–, desde la estancia de Bermejo en dicha ciudad, o bien a raíz de ambas.

El vínculo entre la pintura de Bermejo y la de Petrus Christus es muy destacable. Más allá de los peculiares nimbos y la reiterada presencia de los líquenes sobre las piedras, por ejemplo en la tabla de San Antonio Abad y un donante del Statens Museum for Kunst de Copenhague, cabe subrayar aspectos coincidentes entre la Dormición de la Gemäldegalerie de Berlín y la del Timken Art Gallery de San Diego –por ejemplo, el ángel que cede el cingulo de la Virgen a santo Tomás y la presencia del apóstol dormido–; y entre la Piedad del Museo del castillo de Peralada y la Trinidad de un libro de horas conservado en la Bibliothèque royale Albert Ier de Bruselas (ms. IV95).<sup>128</sup> No obstante y en relación con esta última obra, ejecutada hacia 1470-1475, el referente también se puede encontrar en diversas iluminaciones de la escuela brujense elaboradas hacia 1450.<sup>129</sup> Otro aspecto remarcable que vincula la producción de Bermejo respecto a la elaborada por Petrus Christus es el de la inclusión de leyendas en sus obras, todas ellas finalmente legibles, que lo identifican como a un verdadero *intellectual painter*.<sup>130</sup>

<sup>127</sup> TORMO Y MONZO, E., *Bartolomé Bermejo*, Madrid, 1926; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vol. VII), Cambridge (Massachusetts), 1934, V, p. 103-234; YOUNG, E., *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*, Londres, 1975; ZUERAS TORRENS, F., *Bartolomé Bermejo, el pintor nómada*, Córdoba, 1983; BERG-SOBRE, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo». Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997; *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003 (catálogo de exposición); RUIZ I QUESADA, F., “De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 1 (01/2012); “Entre l’Hermon i la muntanya santa del salmista. Lluís Desplà a la Pietat de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 2 (02/2012) y “La alteridad velada...”, *op. cit.* El origen cordobés de Bartolomé Bermejo se pone en duda en MARIAS, F., “Bartolomé Bermejo ¿cordubensis?”, *Ars Longa*, 21 (2012), p. 135-142.

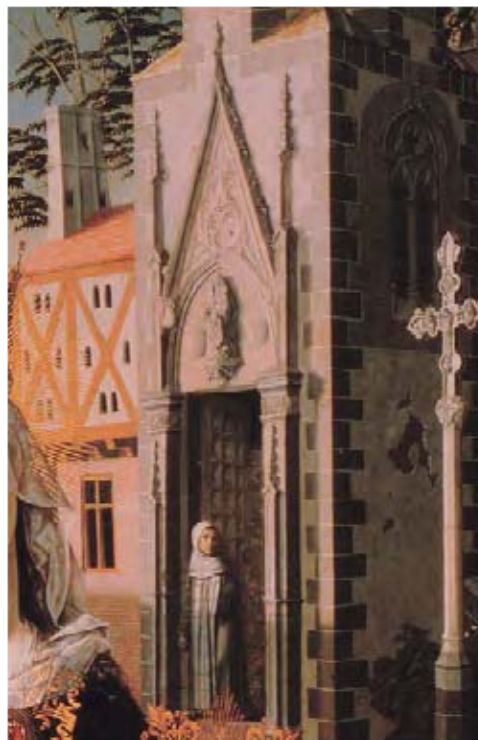
<sup>128</sup> BARRACHINA NAVARRO, J., “Bartolomé Bermejo. Crist de Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 142-147. La tabla de san Agustín de Chicago, pintada por Bermejo, mantiene relación con la de san Jerónimo en su gabinete de estudio del Institute of Arts de Detroit, del taller de Jan van Eyck y en algún momento también relacionada con Petrus Christus, vínculo en el que interviene la iluminación de Santo Tomás de Aquino en las desaparecidas *Heures de Turin* (fol. 73 v.).

<sup>129</sup> AINSWORTH, M. W. & MARTENS, M.P.J., *Petrus Christus*, Nueva York, 1994, p. 176-180.

<sup>130</sup> BARRACHINA NAVARRO, J., “Bartolomé Bermejo. Crist...”, *op. cit.*, p. 142-147.



En esta misma dirección y también en lo que respecta a la obra más inicial de Petrus Christus hay que destacar puntos de contacto remarcables que, asimismo, alcanzan a la pintura de Rodrigo de Osona. Nos referimos a la significativa irradiación que parece tener la Virgen de la Piedad del Musée du Louvre de París, obra pintada por Christus hacia 1445-1450, en la tabla homónima de Osona que se conserva en el Philadelphia Museum of Art y, asimismo, en la Piedad Desplà del Museo de la catedral de Barcelona.<sup>131</sup> Todo ello sin olvidar que la primera etapa creativa de Petrus Christus nos conduce al pincel de otro de los grandes artistas flamencos: Dirk Bouts, maestro con el que Bermejo simpatiza en la tabla de San Juan Bautista del Museo de Bellas Artes de Sevilla.<sup>132</sup>



**Petrus Christus. Detalle de la tabla de San Antonio y un donante. Statens Museum for Kunst, Copenhague**

**Petrus Christus. Anunciación. Metropolitan Museum, Nueva York**

**Bartolomé Bermejo. Detalle del Tríptico de la Virgen de Montserrat de la catedral de Acqui Terme**

<sup>131</sup> La relación entre la escena de la Piedad de Filadelfia y la de la Ciudad Condal ya fue destacada en GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 88 y 89.

<sup>132</sup> SMEYERS, M., *Dirk Bouts. Peintre du silence*, Tournai, 1998, p. 34-35. Respecto a Bermejo, cabe destacar el tríptico de la Adoración de los magos, "La Perla de Bravante", conservado en la Alte Pinakothek de Munich (ca. 1465). La tabla dedicada a san Juan Bautista de este conjunto incluye la representación del manantial que aparece en la composición homónima del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pintada por Bermejo.



**Bartolomé Bermejo.**  
**Tabla de San Miguel de Tous. National Gallery,**  
**Londres**

En la tabla de la Anunciación del Metropolitan Museum de Nueva York, Petrus Christus dividió la iglesia en dos estilos arquitectónicos distintos: románico y gótico. La sección románica aparece a la izquierda de la Virgen y representa el Antiguo Testamento. Contrariamente, en el lado derecho de la Virgen se desarrolla una arquitectura nueva, la gótica, que constata el Nuevo Testamento. Por su parte, Bartolomé Bermejo, buen conocedor de la pintura de Christus, pintó una iglesia en la tabla central del Tríptico de Acqui Terme de características arquitectónicas dispares.<sup>133</sup>

<sup>133</sup> En torno a esta simbología, recordemos la tabla del Matrimonio de la Virgen del Museo del Prado, pintada por Robert Campin (ca. 1420). Ver AINSWORTH, M. W. & MARTENS, M.P.J, *Petrus Christus, op. cit.*, p. 117-125.

En ambas tablas, la de Nueva York y la de Acqui Terme, la Virgen aparece como la *porta coeli*, pero a diferencia de la primera Bermejo desarrolla a la izquierda de la puerta de entrada una arquitectura gótica de paredes deterioradas y con humedades, mientras que a la derecha incorpora un cuerpo arquitectónico totalmente diferente y esencialmente nuevo que, en nuestra opinión alude al Paraíso.<sup>134</sup>

La primera noticia documental relativa a la carrera artística de Bermejo lo sitúa en Valencia en fecha 5 de febrero de 1468, año en que pactó con el caballero Antoni Joan el retablo mayor de la parroquial de san Miguel de Tous (Valencia).<sup>135</sup> Señor de Tous y acaudalado comerciante, Antoni Joan aparece representado en la tabla central del retablo de San Miguel, único testimonio actual del conjunto que Bermejo pintó para Tous, conservado en la National Gallery de Londres. Sobre el luminoso peto dorado del arcángel se refleja la Jerusalén celeste, a la manera de Hans Memling en el Tríptico del Juicio Final del Musée Narodowe de Gdansk.<sup>136</sup>

En la etapa valenciana de Bermejo ha sido datada la tabla de la Virgen con el Niño que perteneció a una colección privada madrileña y que fue subastada el pasado mes de septiembre de 2012.<sup>137</sup> Según Koch, el pintor y grabador Schongauer bien pudo emprender un viaje de aprendizaje documentado en Borgoña en el año 1469, cuyo siguiente destino, siguiendo inicialmente el Ródano, sería Valencia, ciudad donde los intereses comerciales de su padre tenían representación, como también en Zaragoza.

En tal viaje, llevado a cabo entre 1469 y 1470, pudo igualmente conocer Castilla y fruto de ello sería el grabado de la batalla de Clavijo, obra que muestra el conocimiento que tenía Schongauer del retablo del Centenar de la Ploma de Marçal de Sax. La nota importante, en el contexto que ahora nos ocupa, es el grabado de la Virgen del papagayo, obra del artista creado hacia 1473, que reproduce con pocos cambios, la tabla de la Virgen de la antigua colección madrileña. Es por ello que la datación de esta obra se haya fijado alrededor del año 1468, coincidiendo con la primera noticia documental relativa a Bermejo.

Instalado en Daroca con anterioridad al año 1474, Bermejo pudo dejar inacabado el retablo de Santo Domingo de Silos y partir de nuevo hacia Valencia, en 1476, momento

<sup>134</sup> Ver RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada...", *op. cit.*

<sup>135</sup> El contrato fue dado a conocer por BERG SOBRÉ, J., "Un nuevo documento sobre Bartolomé Bermejo", *Archivo de Arte español*, XLI (1968), p. 61-62.

<sup>136</sup> El efecto lumínico sobre las armaduras fue un recurso muy frecuentado en el ámbito de la pintura gótica flamenquiza, el mismo Jan van Eyck, como también Pere Niçard más tarde, reprodujeron su imagen en las armaduras de los *miles Christi*. Concretamente, en el san Jorge de la Virgen del canónigo van der Paele, del Groeninge Museum de Brujas y en el San Jorge del Museu Diocesà de Palma. Ver LLOMPART I MORAGUES, G., *et alii*, *El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001.

<sup>137</sup> La tabla de la Virgen con el Niño de Madrid ha sido brillantemente estudiada por Jaime Barrachina y Arwed Ulrich Koch, ver BARRACHINA NAVARRO, J., "Bartolomé Bermejo. Mare de Déu amb Xiquet", *Els Reis Catòlics i la monarquia d'Espanya*, Museu del Segle XIX, Valencia, 2004, p. 598-600 (catálogo de exposición) y, en castellano, "Bartolomé Bermejo. Virgen con Niño", *Los Reyes Católicos y Granada*, 2005, p. 401-405. En ambas fichas se detalla la bibliografía de Koch relativa al pintor Schongauer. Ver también RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada...", *op. cit.* Respecto a la subasta, realizada en Ansorena de Madrid, ver [http://www.subastassigloxxi.com/cache/2012/septiembre/remates\\_Ansorena\\_25\\_26\\_27\\_septiembre\\_2012\\_vendido\\_bermejo\\_blancharde\\_240\\_000\\_eurosy\\_100000\\_euros\\_remates\\_ansorena\\_1.php](http://www.subastassigloxxi.com/cache/2012/septiembre/remates_Ansorena_25_26_27_septiembre_2012_vendido_bermejo_blancharde_240_000_eurosy_100000_euros_remates_ansorena_1.php). También a esta etapa corresponde la tabla del Museo de Bellas Artes de Valencia, acertadamente adscrita a la primera producción de Bartolomé Bermejo, por Judith Berg Sobré. Ver BERG-SOBRÉ, J., "La tabla de la Virgen de la Leche, de Bartolomé Bermejo en el Museo de Bellas Artes de Valencia y algunas reflexiones sobre su educación artística", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX ((1988), p. 54-59, BERG-SOBRÉ, J., *Bartolomé de Cárdenas...*, *op. cit.*, p. 39-41.



que coincide con el Año Santo montserratino y con la tabla central del maravilloso tríptico de la Virgen de Montserrat de la catedral de Acqui Terme (Italia).

La estela de Bermejo en la producción de Rodrigo de Osona y, más tarde, en la de sus hijos Francesc y Jerònim de Osona, es muy singular y alcanza una envergadura más que destacable tanto en su estilo pictórico como también en la estructura del programa iconográfico de sus obras. Es indudable, como ya lo han apreciado la mayoría de los autores, que Bermejo y Rodrigo de Osona debieron coincidir y sus obras muestran la evolución de dicho encuentro, siempre en deuda con la producción de Luís Allynbrood. Una obra maestra, el Tríptico de la Virgen de Montserrat de la catedral de Acqui Terme (Italia) así lo constata.<sup>138</sup> Como ya hemos comentado, una de las peculiaridades de Bermejo en casi toda su producción es la de incluir letras, aparentemente sin ninguna significación, en el suelo, en los vestidos, en los zapatos y en los doseles, las cuales identifican y enriquecen las obras pintadas por él. Supuestamente ilegible, si se efectúa la lectura de derecha a izquierda de una de las inscripciones de dicho tríptico se alude al año 1479, dos años después de que Bermejo lo dejara inacabado.<sup>139</sup>

De toda la producción de Rodrigo de Osona, su obra maestra fue, sin duda alguna, el retablo del Calvario que pintó para la iglesia valenciana de San Pedro Mártir y san Nicolás, en fecha 26 de abril de 1476.<sup>140</sup> Por estas fechas, en torno a los cuarenta años de edad, el relieve artístico de Rodrigo parece ir en aumento ante la sociedad levantina. Se trata de un creador formado en el lenguaje flamenco, pero que supo incorporar las nuevas aportaciones venidas de Italia, a partir del año 1472, de la mano de artistas como Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio, con los que pudo llegar a trabajar. Sin necesidad de llegar a visitar Italia y de acuerdo con la opinión de diversos autores, pensamos que el resultado de las maneras renacentistas del retablo del Calvario se debe interpretar por esta vía.<sup>141</sup> Rodrigo fue el vertebrador de una escuela en la que se formaron sus hijos y junto con Paolo de San Leocadio dieron solidez a la columna vertebral renacentista de la que despuntó Vicenç Macip.

El grabado influyó en algunas de las obras de Rodrigo de Osona,<sup>142</sup> por ejemplo en la tabla de Cristo ante Pilatos lavándose las manos, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y también incidió en la producción de "LO FIL (fill=hijo) DE MES/TRE RODRIGO", Francesc o Jerònim. Nos referimos, por ejemplo, a la representación del templo de Salomón que forma parte de la vista imaginaria del *Liber cronicarum* y a la tabla de la Epifanía que se custodia en el Victoria and Albert Museum de Londres.<sup>143</sup>

<sup>138</sup> PELLATI, F., "Bartolomeus Rubeus e un trittico firmato della Catedrale de Acqui", *L'arte*, 1907, p. 401-408; PIJOAN, J., "A signed Triptych by Bartolomé Bermejo at Acqui", *The Burlington Magazine*, 22 (1912-1913), p. 17-25 y REBORA, G. et al., *Bartolomé Bermejo e il trittico di Acqui*, Acqui Terme, 1987, p.139-157.

<sup>139</sup> RUIZ I QUESADA, F., "De Acqui Terme...", *op. cit.*

<sup>140</sup> TORMO Y MONZÓ, E., "Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela (I), *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 23 (1932), p. 101-147;"Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela (II), *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 27 (1933), p. 153-210 y POST, CH. R., *A History of...*, *op. cit.*, 1935 p. 170-267; COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991; *El mundo de los Osona ca. 1460 – ca. 1540*, Valencia, 1994 (catálogo de exposición) y RUIZ I QUESADA, F., "En torno a...", *op. cit.*,

<sup>141</sup> Ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 280-283.

<sup>142</sup> Véase la correspondencia que algunas de las obras de su catálogo mantiene respecto a grabados de Schongauer en COMPANY, X., *La pintura dels...*, *op. cit.*, vol. 2.

<sup>143</sup> RUIZ I QUESADA, F., "En torno a ...", *op. cit.*

## Diálogos con Aragón

El ámbito territorial al que dedicamos el presente estudio, integrado por Cataluña, Valencia y Mallorca, excluye el reino de Aragón. No obstante, los contactos del país aragonés con los países vecinos, y viceversa, favorecieron intercambios importantes,<sup>144</sup> como, por ejemplo, la plausible formación del pintor Blasco de Grañén en Valencia o la estancia de Bartolomé Bermejo en Aragón procedente de la capital del Turia y su posterior traslado a Barcelona, entre otros muchos.<sup>145</sup> En esta misma dirección, con anterioridad ya hemos citado la colaboración del aragonés Pere Garcia de Benabarre con Jaume Ferrer, pintor de Lleida, en el retablo de Peralta de la Sal (Huesca).<sup>146</sup>

Relativo a Blasco de Grañén, es evidente que algunas de sus pinturas tuvieron se inspiraron en modelos difundidos a través de la iluminación de manuscritos. En este sentido, destacamos, por ejemplo, la representación de Juan en la isla de Patmos del retablo dedicado al evangelista de la iglesia de San Pedro de Siresa (Huesca), y su inmediatez respecto a la imagen homónima que forma parte del manuscrito 265 de la Walters Art Museum de Baltimore (fol. 15) o la del Codex Salemitani IX (fol 13r) de la Biblioteca universitaria de Heidelberg. Otro paralelismo se puede establecer entre la Coronación de la Virgen del *St. Maur Hours* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 3107), y la desaparecida escena que formaba parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca) y próxima a la de las *Heures du Maréchal Boucicaut*, cuyo autor, el Maestro Boucicaut, en ocasiones es identificado con el brujiense Jacques Coene.



**San Juan evangelista en la isla de Patmos. ms. 265, fol. 15. Walters Art Museum, Baltimore**  
**Blasco de Grañén. Detalle del retablo de San Juan evangelista de la iglesia parroquial de San Pedro de Siresa (Huesca).**

<sup>144</sup> En relación con los contactos entre Aragón y Cataluña en la segunda mitad del siglo XV, ver la tesis doctoral de MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo XV relacionada con la escuela catalana: dos vías creativas a examen*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013

<sup>145</sup> La influencia de Flandes en el ámbito aragonés ha sido analizada muy especialmente por María del Carmen Lacarra. Véase una última aportación en LACARRA DUCAY, M.C. "Las relaciones artísticas entre Aragón y Flandes durante la Baja Edad Media", *Aragón y Flandes*, Zaragoza, 2015, p. 39-65.

<sup>146</sup> RUIZ I QUESADA, F., & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de...", *op. cit.*



**Coronación de la Virgen. *St. Maur Hours* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 3107  
Blasco de Grañén. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca)**

Algunas de las investigaciones de la profesora María del Carmen Lacarra y Ana Galilea han evidenciado la gran difusión que tuvieron los grabados de Schongauer en la pintura tardogótica aragonesa, a las cuales se deben añadir los estudios realizados por Nuria Ortiz, estudiosa que ha dedicado su tesis doctoral al pintor Martín Bernat.<sup>147</sup> Este último creador fue uno de los principales pintores del panorama artístico aragonés del último periodo gótico. De familia ilustre, ya que fue Infanzón y escudero, fijó su residencia en Zaragoza, ciudad en la que recibió importantes encargos tanto en solitario como en colaboración con artistas de la talla de Bartolomé Bermejo, el maestro de retablos más importante de la Corona de Aragón, y Miguel Jiménez, pintor del rey Fernando el Católico. La asociación con ambos a lo largo de su vida fue decisiva en la trayectoria artística de Bernat, como también lo fue su amistad con el escultor real Gil Morlanes el Viejo y con el impresor de libros alemán Pablo Hurus.<sup>148</sup> A causa de estos contactos, la pintura del artista aragonés refleja la huella de Bermejo y Jiménez así como el conocimiento que tuvo del mundo de la estampa, a través de Hurus.<sup>149</sup>

La primera referencia documental conocida de Pablo Hurus en Zaragoza es un acto notarial fechado el 15 de marzo de 1476 en el que el alemán Pablo de Constanza, *scriptor de libros de enpremta*, era habitante en Barcelona y de presente en

<sup>147</sup> LACARRA DUCAY, M.C., "Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 17 (1984), pp. 15-39; GALILEA ANTÓN, A., " Martín Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca", *La pintura gótica hispano flamenca : Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, p. 87-98 y ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, IFC, Zaragoza, 2013. Ver también SILVA MAROTO, P., "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca" en *Archivo Español de Arte*, LXI, 243 (1998), p. 271-289.

<sup>148</sup> El alemán Pablo [Hurus] de Constanza, *mercader de livros de enpremta*, habitante en Zaragoza, fue testigo del contrato de un retablo encargado a los pintores Martín Bernat y Miguel Jiménez por Pedro San Juan, racionero de La Seo de esa ciudad, para la capilla de San Pedro de dicha iglesia, por 1.800 sueldos. Véase SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos: XXXI*. (1914), doc. núm. VI.

<sup>149</sup> Relativo a los catálogos de obras de Martín Bernat y Miguel Jiménez, ver una reciente aportación en VELASCO GONZÁLEZ, A., "Aportaciones a los catálogos de pinturas de Miguel Ximénez (doc. 1462-1505) y Martín Bernat (doc. 1450-1505), pintores de Zaragoza", *Ars & Renovatio*, 3 (2015), p. 192-232.



Zaragoza.<sup>150</sup> Poco más tarde, en fecha 29 de septiembre de 1477, Martín Bernat se comprometió a terminar el retablo de Santo Domingo de Daroca con o sin Bartolomé Bermejo y, el 17 de noviembre de 1477, fue Bermejo quién se comprometió con el vicario de la iglesia de Santo Domingo de Daroca sobre la finalización del retablo que había dejado inacabado. A pesar de estos esfuerzos, es bien conocido que Bermejo relegó a Martín Bernat la pintura de las tablas laterales, una de las cuales, la de la muerte del bienaventurado y la recompensa de las tres coronas, mantiene contactos importantes con el *Ars moriendi*, o *El Arte de bien morir*. De gran difusión, se trataba de un manual pedagógico dirigido al moribundo y a los sacerdotes, con el fin de ayudar al desahuciado a alcanzar el camino hacia Cristo. Además de la gran acogida que tuvieron los *Ars moriendi*, Pablo Hurus realizó una edición en Zaragoza hacia 1480-1484, mientras que su hermano Juan ejecutó dos más hacia 1488-1490, una de ellas en catalán.<sup>151</sup>

Los grabados del *Ars moriendi* representaban todo aquello que no se veía en el momento de la muerte. Por un lado, verificaban la presencia divina y, por el otro, la demoníaca, ambas disputándose el alma del agonizante. En una de las láminas, la de la tentación diabólica de la vanagloria, los demonios ofrecen coronas al moribundo, un discurso iconográfico emparentado con el que aparece en la tabla de la muerte de santo Domingo, si bien en esta ocasión son dos ángeles los encargados de entregar las tres coronas al alma del bienaventurado, en el transcurso de su viaje al Paraíso.



**Maestro E.S. Tentación diabólica de la vanagloria del *Ars moriendi***  
**Martín Bernat y Bartolomé Bermejo. Muerte de Santo Domingo. Colección particular**

<sup>150</sup> En relación con los hermanos Pablo y Juan Hurus, así como con el mundo de la imprenta en la ciudad de Zaragoza, ver PALLARÉS JIMÉNEZ, M.A., *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio del libro afinales del siglo XV*, Zaragoza, IFC, 2008.

<sup>151</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, M.A., *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio del libro afinales del siglo XV*, Zaragoza, IFC, 2008, p. 221-222.

Tabla dibujada por Bartolomé Bermejo, el artista se inspiró en el *Ars moriendi*, así como en una iluminación que Philippe de Mazerolles llevó a cabo en el *Livre d'heures "noir"*, hacia 1466 (Österreichische Nationalbibliothek de Viena, cod. 1856, fol. 119v), manuscrito identificado con el que fue librado por la ciudad de Brujas a Carlos el Temerario en 1467.<sup>152</sup> La presencia del Salvador con el globo del mundo rematado con la cruz y la asistencia de la Virgen, ambos socorriendo el alma del moribundo, plasman un recurso fuertemente reiterado en algunas de las láminas del *Ars moriendi*. En esta ocasión, Bermejo no evidenció la figura del maligno, aunque en nuestra opinión ésta identidad corresponde a los personajes representados en la cabecera del lecho de muerte, emplazados ante la puerta cerrada del pecado.<sup>153</sup>



Es bien conocida la influencia que tuvo Bermejo en la pintura de Martín Bernat y es por ello que ahora reclamamos la atención hacia la representación de la muerte de San Martín, emplazada en el bancal del retablo de San Martín de Tours que se custodia en el Museo de la iglesia parroquial de Santa María de los Corporales de Daroca. A pesar de los cambios, es innegable que uno de los grabados del *Ars moriendi*, el de la buena inspiración del ángel de la fe, fue el referente seleccionado por Bernat a la hora de pintar la escena, hasta el punto que también incluyó la figura demoniaca a los pies del lecho del moribundo.

Aunque con precedentes, los once grabados del *Ars moriendi* han sido vinculados al Maestro E.S., grabador y orfebre alemán anónimo (ca. 1420- ca. 1468), cuyas propuestas artísticas tuvieron una gran

**Martín Bernat. Detalle del retablo de San Martín de Tours. Museo de la iglesia de Santa María de los Corporales, Daroca**  
**Maestro E.S. La buena inspiración del ángel de la fe (imagen invertida)**

<sup>152</sup> En relación con Philippe de Mazerolles, cabe destacar la presencia del artista en Brujas a partir del año 1460, ciudad de la que eran originarios los Allynbrood. Procedente de Brujas, la llegada de Jorge Allynbrood a Valencia se produjo hacia 1463, una vez fallecido su padre. Mazerolles trabajó bajo la protección de Carlos el Temerario, a quién le fue dedicada la célebre representación del poder justo, hacia 1470 (Montpellier. Bibliothèque municipale. Fonds C. Cavalier n° 216), ver SMEYERS, M. *L'Art de la miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle*, Tournai, 1998, p. 367-371 y *Charles le Téméraire (1433-1477). Splendeurs de la cour de Bourgogne* (catálogo de exposición). La imagen de Carlos en dicha iluminación, rodeado de virtudes y medio vestido con armadura y manto, recuerda la solución por la que optó Bermejo a la hora de vestir la virtud de la Fe del papa Liberio en la tabla del Milagro de la Virgen de las Nieves que se conserva en una colección privada de Bilbao.

<sup>153</sup> Ver RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada...", *op. cit.*



aceptación entre los artistas tardogóticos.

Más allá de la vinculación ya señalada, el retablo del Museo de la iglesia parroquial de Santa María de los Corporales de Daroca, pudiera evidenciar las deudas que mantuvo el pintor Martín Bernat respecto al Maestro E.S., a través de la representación de santa Susana en una de las tablas laterales del conjunto. La peculiar representación de la bienaventurada, en relación con el enfoque, la desproporción de la figura y la ampulosidad de los ropajes, presenta coincidencias con el grabado de la Virgen con el Niño del Kupferstichkabinett de Dresde.



**Martín Bernat.**  
Detalle del retablo  
de San Martín de  
Tours. Museo de la  
iglesia de Santa  
María de los  
Corporales, Daroca

**Maestro E.S. Virgen  
con el Niño (imagen  
invertida).**  
Kupferstichkabin,  
Dresde.

Los modelos marianos fueron un referente singular para los artistas a la hora de representar algunas imágenes femeninas. Un ejemplo evidente se puede apreciar en la imagen de la princesa pintada por Pere Niçard en la magnífica tabla de San Jorge que se custodia en el Museu Diocesà de Mallorca, dada su proximidad a la imagen de la Virgen figurada por Rogier van der Weyden en el Tríptico Bladelin de la Gemäldegalerie de Berlín.<sup>154</sup>

<sup>154</sup> Conxita Boncompte relaciona la figura de la princesa de Nisard con la Virgen de la Natividad conservada en el The Cloisters de Nova York, obra que atribuye a Weyden pero que fue llevada a cabo por un imitador. Ver BONCOMPTE, Conxita, "El Sant Jordi de Pere Nissart. Enigma en clau de misteri eyckià" en *Lambard. Estudis d'art medieval*, x, Barcelona, 1998, p. 197-213 i 253-256 y HARBISON, Craig, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, Londres, 1991, p. 141. También cabe considerar el compartimento de la Natividad del retablo de Miraflores de la Gemäldegalerie de Berlín. Véase LLOMPART I MORAGUES, G., *et alii, El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001, p. 32-57.



Dejando para más adelante la tabla mallorquina, ahora queremos poner de relieve la inminencia existente entre la Virgen de Weyden y la que aparece en una tabla dedicada a la Natividad de Jesús, atribuida a Bartolomé Bermejo por el profesor Post.<sup>155</sup>



**Bartolomé Bermejo (dibujo) y taller. Natividad. Colección . Colección privada**  
**Rogier Van der Weyden. Detalle del Tríptico Bladelin. Gemäldegalerie, Berlín**  
**Pere Niçard. Detalle de la tabla de San Jorge y la princesa. Museu Diocesà de Mallorca, Palma**  
**Bartolomé Bermejo (dibujo) y taller. Detalle de la tabla de la Natividad. Colección privada**

<sup>155</sup> POST, Ch. R., *A History of Spanish painting*, Massachussets: Harvard University, 1947, IX, p. 820-822, fig. 343.

Tabla con soluciones iconográficas muy próximas a las de la Epifanía de la Capilla Real de Granada, padeció una infeliz restauración en el siglo pasado y actualmente se conserva en una colección privada de Bilbao. Conocemos la pintura únicamente por fotografías, pero pensamos que debió ser dibujada por Bermejo y pintada por el taller, en fechas avanzadas. No obstante, tanto el modelo de la Virgen como algunos aspectos iconográficos debieron pertenecer al catálogo aragonés de Bermejo y de ahí que fueran utilizados por Martín Bernat en el retablo que este maestro pintó para la localidad turolense de Cretas, antiguamente adscrita al obispado de Tortosa (Cretes).

Sin apenas fortuna crítica, fue dado a conocer por Juan Cabré Aguiló a principios del siglo XX cuando llevaba a cabo el *Catálogo Monumental-artístico de la provincia de Teruel* (1909-1910), pues en dicha población se conservaban dos tablas góticas.<sup>156</sup> En la primera, un poco seccionada, aparecía la escena de la Crucifixión, mientras que la segunda era un fragmento de la escena de la Natividad. Respecto a esta última, es muy evidente que Bernat tuvo presente el modelo mariano de la tabla bilbaína, principalmente en lo que respecta a la imagen de María, hasta el punto que dudamos si pudo ser dibujada por el mismo Bermejo.<sup>157</sup> Lamentablemente, desconocemos si se conserva en una colección privada o si finalmente ha desaparecido.



**Fotografía de la tabla del Nacimiento de Jesús, realizada por Juan Cabré en la iglesia parroquial de Cretas (Teruel) (1908-1910)**

<sup>156</sup> Lámina 10<sup>a</sup>, 1 y 2 (fig. 423 y 424).

<sup>157</sup> El modelo es próximo al que aparece en la escena de la Natividad del retablo de la Epifanía de Rubielos de Mora, ahora en el MNAC, conjunto financiado en 1469. Respecto a esta iconografía y el último taller de Joan Reixach, ver RUIZ I QUESADA, F., "Models i derivacions en la pintura mallorquina del darrer gòtic" en XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals, *Al tombant de l'edat mitjana. Tradició medieval i cultura humanista*, Institut d'Estudis Balearics, Palma, 2000, p. 540 y 541. La propuesta de Niçard tuvo una muy buena acogida en Mallorca y el Levante en la obra de artistas posteriores, como Pere Terrencs i Martí Torner en obras como la Natividad de Inca y la sarga de Morella.



Contrariamente, sí que tenemos noticias de la tabla de la Crucifixión, obra que afortunadamente se conserva actualmente en la colección madrileña de Mercedes Royo Vilanova.<sup>158</sup> A pesar de que la pintura ha perdido consistencia plástica y algunas partes parecen algo desgastadas, sería interesante conocer el dibujo preparatorio y así ponderar el alcance de la intervención de Bermejo, si es que la hubo, o si por el contrario se constata la utilización de algunas de sus plantillas.



**Fotografía de la tabla de la Crucifixión, realizada por Juan Cabré en la iglesia parroquial de Cretas (Teruel) (1908-1910)**

**Martín Bernat. Crucifixión. Colección Mercedes Royo Vilanova, Madrid**

También en relación con la estancia de Bartolomé Bermejo en Aragón y según nuestra opinión, la tabla de la Resurrección que se conserva en el MNAC (MNAC/MAC 15871) debió formar parte de la predela del retablo de Santo Domingo de Silos de Daroca, junto al Descenso a los Limbos (MNAC/MAC 15872), Cristo en el Paraíso (IAAH 546) y la Ascensión (IAHH 545).<sup>159</sup> Pintada por Bermejo entre Daroca y Zaragoza, la presencia alejada de las tres Marías, la tapa del sepulcro dispuesta en cruz y el ángel que reposa sobre ella coinciden con la que aparece en el paisaje del fondo de la Aparición de Cristo resucitado a su Madre del Tríptico de Miraflores, pintado por Rogier van der Weyden con anterioridad al año 1445 y actualmente conservado en la Gemäldegalerie de Berlín. Dicha iconografía aparecía, asimismo, en el desaparecido Frontal de la Resurrección de la catedral de Valencia, convincentemente atribuido por José Gómez Frechina a Luís Allynbrood, junto al Frontal de la Pasión.<sup>160</sup>

<sup>158</sup> ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, IFC, Zaragoza, 2013, p. 200-202.

<sup>159</sup> Ver RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada...", *op. cit.*

<sup>160</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas...", *op. cit.*, p. 63-103.





**Bartolomé Bermejo. Resurrección. MNAC, Barcelona**

**Rogier van der Weyden. Detalle del Tríptico de Miraflores. Gemäldegalerie, Berlín**

Otro artista aragonés del que se ha dicho que quizás pasó por Barcelona y que pudo colaborar con Pere Garcia de Benabarre en el retablo de Santa Clara y santa Catalina de Alejandría de la catedral de Barcelona es el pintor Juan de la Abadía, el Mayor. Importante maestro de retablos oscense, su actividad profesional aparece documentada a partir de 1469 y finaliza en 1498, año de su muerte.

Autor del retablo mayor de la catedral de Jaca, dedicado a santa Orosia, queremos destacar una de las últimas investigaciones de la profesora María del Carmen Lacarra, relativas al retablo inédito de San Miguel Arcángel de Abena, conjunto pintado por Juan de la Abadía del que se conservan diversas tablas.<sup>161</sup> Las tablas, actualmente custodiadas en el Museo Diocesano de Jaca, incrementan el catálogo del artista y, además, dan a conocer nuevas iconografías, como la del bello *planctus Mariae*. Por otra parte, la imagen de san Miguel pesando las almas coincide con la misma plantilla utilizada en la tabla central del retablo de Liesa, actualmente en el MNAC (MNAC/MAC 5082).

Creador en muchas ocasiones de un tipo de retablos ciertamente asequible, de composiciones iconográficas simplificadas, tanto en el detalle como en el número de figuras que integran cada una de las escenas, damos a conocer ahora un retablo inédito que responde a esta tipología. Se trata de un conjunto pictórico de colección privada dedicado a santa Águeda, san Vicente y san Blas. Coronado por el tradicional Calvario, en el que sólo aparecen Jesús, María y san Juan, el compartimiento principal está dedicado a santa Águeda de Catania, virgen y mártir en cuyo martirio le fueron seccionados los senos, de ahí que la bienaventurada los ostente sobre una copa, en su mano derecha, y la palma del martirio en su mano izquierda. Sentada sobre un trono de soluciones arquitectónicas y con dosel, cabe destacar la presencia de un libro de tapas rajadas y otro de tapas verdes, en alusión al Antiguo y Nuevo Testamento. De ambos, es el de las tapas verdes el que aparece de nuevo sobre la falda de la santa mártir.

<sup>161</sup> LACARRA DUCAY, M.C., " Nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Mayor en la Diócesis de Jaca", *Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*, Barcelona, 2015.



**Juan de la Abadía.**  
**Retablo de Santa Águeda, san Lorenzo y san Blas. Colección privada**

La calle derecha consta de dos compartimientos, uno dedicado a san Lorenzo y otro al martirio de santa Águeda. Santo diácono, Lorenzo era, según la tradición, oriundo de Huesca, territorio en el que pintó Juan de la Abadía y al que debió ser destinado este retablo inicialmente. Calificado como "archidiaconus", san Lorenzo aparece sentado sobre un banco, junto a la parrilla de su martirio. Viste alba cubierta por la dalmática y arropa el libro entre sus manos. La escena superior está dedicada al martirio de santa Águeda en el ecúleo y narra el momento en el que dos torturadores le seccionan los senos, ante la atenta mirada del procónsul Quintianus y su consejero.





Martin Schongauer. Detalle del grabado de Cristo ante Pilatos (imagen invertida)

De igual estructura que la anterior, la calle izquierda del mueble contiene las imágenes de san Blas y de Santa Águeda ante Quintianus. Vestido de obispo, el santo de Sebaste, aparece sentado sobre un banco, al lado del rastrillo de hierro con el que fue torturado. En actitud de bendecir, sostiene el báculo y el libro con su mano izquierda. En la última escena, dedicada a la vida de la santa principal del conjunto pictórico, los torturadores conducen a santa Águeda ante el procónsul Quintianus, personaje que de nuevo aparece dialogando con su asesor. Los relatos dan a conocer que san Pedro se apiadó de la virgen y en una visión curó sus heridas, pero fue arrojada sobre carbones al rojo vivo y revolcada en la ciudad siciliana de Catania hasta su muerte.

Algunas de las composiciones creadas por Juan de la Abadía provienen de una tradición anterior, pero el artista incorpora figuras procedentes del mundo de grabado. Si observamos la escena de santa Águeda ante Quintianus es fácil apreciar que la figura del verdugo que aparece de espaldas coincide con uno de los que surgen en el grabado de Cristo ante Pilatos de Schongauer.

La dedicación del mueble a santa Águeda y san Blas puede tener relación con la proximidad entre la festividad de ambos bienaventurados, ya que san Blas se celebra el 3 de febrero y santa Águeda el 5 del mismo mes, mientras que la presencia de san Lorenzo viene dada, con toda probabilidad, por su origen oscense.

### Joan Reixach y el tríptico de Van der Stock del consistorio valenciano

En los últimos años, el catálogo de obras adscrito a la mano de Joan Reixach se ha visto incrementado con el conjunto de pinturas hasta hace poco atribuido a Jacomart.<sup>162</sup> La

<sup>162</sup> FERRE PUERTO, J., "Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac", *Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*. Aiello de Malferit, 1996, Diputació de València – Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida, Valencia, 1997, p. 311-320; FERRE PUERTO, J., "San Benito. Joan Reixach", *La llum de les imatges*, vol. II (I), Valencia, 1999, p. 92-93; FERRE PUERTO, J., "Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: Puntualitzacions a l'obra valenciana, XVI Congresso Internazionale di Storia Della Corona d'Aragona, Nápoles, 2000, p. 1681-1686; BENITO DOMÉNECH, F., "Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 23-62 (catálogo de exposición); GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas...", *op. cit.*, p. 63-103 (catálogo de exposición); BENITO DOMÉNECH, F., "La pintura hispanoflamenca a Valencia", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 29-39 (catálogo de exposición); MONTOLÍO TORAN, D., "Joan Reixac. Sant Miquel Arcàngel", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 220-225 (catálogo de exposición); GÓMEZ-FERRER, M., & CORBALÁN DE CELIS, J., "El retablo de la parroquial de Museros, obra de Joan Reixach", *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2003, p. 19-24; GÓMEZ FRECHINA, J., *Obras Maestras restauradas...*, *op. cit.*; FERRE PUERTO, J., "Joan Reixach. Sant Joan Evangelista" y "Joan Reixac. Calvari", *Els reis catòlics i la monarquia d'Espanya*, Valencia, 2004, p. 477 y 601-602 y FERRE PUERTO, J., "La pintura gòtica a Banyeres de Mariola", *Bigueres*, Associació Cultural Font Bona. Centre d'Estudis locals, Banyeres de Moariola, 2006, p. 43-49.



elevada calidad artística del corpus pictórico realizado principalmente en la década de los años cincuenta, otorga a Reixach un papel relevante en el panorama pictórico coetáneo. Así pues, el importante taller de Reixach tuvo una participación secundaria en las mayoría de las pinturas ejecutadas desde 1444 hasta 1461 tal y como se advierte al observar obras como la tabla de san Miguel de Burjassot,<sup>163</sup> san Benito de la catedral de Valencia (1448), el retablo de santa Ana de la colegiata de Xàtiva (1452), el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía de la iglesia mayor de la cartuja de Valldecríst (1455), conservado en el Museo Catedralicio de Segorbe,<sup>164</sup> y el retablo de San Miguel de Bocairent (1456), del cual muy probablemente formó parte la bella tabla de Santa Margarita que se conserva en el MNAC. Próximo al conjunto de Segorbe, cabe destacar el compartimiento central de un excelente retablo dedicado a la Virgen y su respectivo Calvario, conservado en una colección privada, el cual dimos a conocer hace unos años como obra de Joan Reixach.<sup>165</sup> El trono de la Virgen de esta última pintura es muy similar al de San Ildefonso del retablo de la colegiata de Xàtiva (1452) y ratifica que en estos años Reixach también pintó el Tríptico de la Virgen con el Niño, san Miguel y san Jerónimo del Städtisches Kunstinstitut de Frankfurt. A finales de los años cincuenta, ejecutó las tablas de santa Helena y san Sebastián del Museo de la colegiata de Santa María de Xàtiva, de las cuales la primera guarda relación con la imagen de la Virgen de colección privada tratada anteriormente. Otra pintura que también muestra importantes puntos de contacto con esta última obra, a pesar de los repintes y de su torpe restauración, es la Virgen de Gracia de la iglesia de Santa María de Alcoy, tabla ya atribuida por Fernando Benito a la producción de Reixach de la década de 1450-60.<sup>166</sup> Hablamos ahora de un periodo en el que el pintor Jaume Mateu realizó el retablo de San Jerónimo del Museo Catedralicio de Segorbe y en el que Joan Reixach pintó, además, el retablo de Santa Catalina de Villahermosa del Río (1448), el retablo de San Martín de las monjas agustinas de Segorbe (1447) y la predela de los Evangelistas del Hospital de Valencia (1446-1448), que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En los años sesenta, Reixach llevaba a cabo el retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Museros (Valencia), anteriormente encargado a Jacomart en el año 1450, y el retablo de la capilla del rey en el Monasterio de Santo Domingo de Valencia, conjunto que ultimó en el año 1469. De estas fechas cabe destacar el retablo de San Lorenzo y san Pedro Mártir de Catí (Castellón)—contratado con Jacomart en el mes de enero de 1460, pero finalmente realizado por Reixach después de 1461, año de la muerte de Jacomart—, el retablo de Santa Úrsula del monasterio de Poblet (MNAC) —conjunto firmado por el artista en 1468— y el retablo de la Epifanía (MNAC) financiado en 1469 por Guillem Joan “de la família dels Joans”.<sup>167</sup> Al entorno de este momento

<sup>163</sup> Respecto a este conjunto pictórico, anteriormente contratado a Jacomart (1441), ver nota 103.

<sup>164</sup> En relación con el vínculo del conjunto a la cartuja de Valldecríst, ver alguna objeción en BORJA CORTIJO, H., & MONTOLÍO 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).

<sup>165</sup> RUIZ I QUESADA, F., “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña”, *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, María del Carmen Lacarra Ducay (Coord.), Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p. 243-297.

<sup>166</sup> BENITO DOMÉNECH, F., “Evocaciones flamencas...”, *op. cit.*, p. 42.

<sup>167</sup> Se trata de otro miembro de los Joan, Guillem Joan, personaje que contrató al pintor Joan Reixach el retablo de la Epifanía de Rubielos de Mora (Teruel), en el año 1469. Destinado al convento de las agustinas de Rubielos de Mora, el conjunto se custodia actualmente en el Museo Nacional d’Art de Catalunya. Ver MONTOLÍO TORÁN, D., “El convento de madres agustinas y la génesis del arte tardomedieval rubielano”, *Las Madres Agustinas en la Villa de Rubielos de Mora, 375 años de Arte e Historia*, Rubielos de Mora, 2000.

artístico, pero ya sin documentar, Joan Reixach debió pintar el retablo del que forman parte dos tablas del Musée Goya de Castres. Además y también de esta cronología, se conserva una tabla de San Pedro entronizado en el Museo Basílica de Santa María de Morella. En los años siguientes, Reixach atendió encargos destinados a la Iglesia de San Francisco y a las parroquiales de San Pedro y san Antonio de Valencia. En 1482 recibió el trabajo de un retablo para Denia que no pudo finalizar, ya que al mismo tiempo realizaba el retablo del monasterio de San Jerónimo de Cotalba y otras obras. La última noticia lo sitúa contratando el retablo mayor, dedicado a la Virgen, del convento de Santa Magdalena de Valencia (1486).

A pesar de la visita a la Capital del Turia de artistas italianos, el gusto de Valencia por la estética flamenca persiste. Esta cuestión queda refrendado a través de la tabla de Santa Catalina del Maestro de Altura, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y su proximidad respecto a la imagen de la bienaventurada que forma parte de un Libro de Horas atribuido a los Maestros de las Grisallas de Delft (ca 1440)<sup>168</sup> y, una vez más, a través del tríptico del Juicio Final que la Casa de la Ciudad adquirió al mercader Joan de l'Anell para presidir la *Cambra del Consell Secret* del consistorio, ámbito en el que se celebraban determinados oficios religiosos. Obra del pintor Vrancke van der Stockt, las tablas fueron adquiridas en Flandes, en fecha 15 de noviembre del año 1494, y su importe fue de 64 libras valencianas, además e 20 sueldos por "correduría y sisa", es decir en concepto de la comisión e impuestos que grababan la importación del tríptico desde Flandes a Valencia.<sup>169</sup>



**Maestro de Altura. Santa Catalina de Alejandría. Museo de Bellas Artes, Valencia**

**Maestros de las Grisallas de Delft. Santa Catalina de Alejandría. . Koninklijke Bibliotheek Albert I, ms. 21696.**

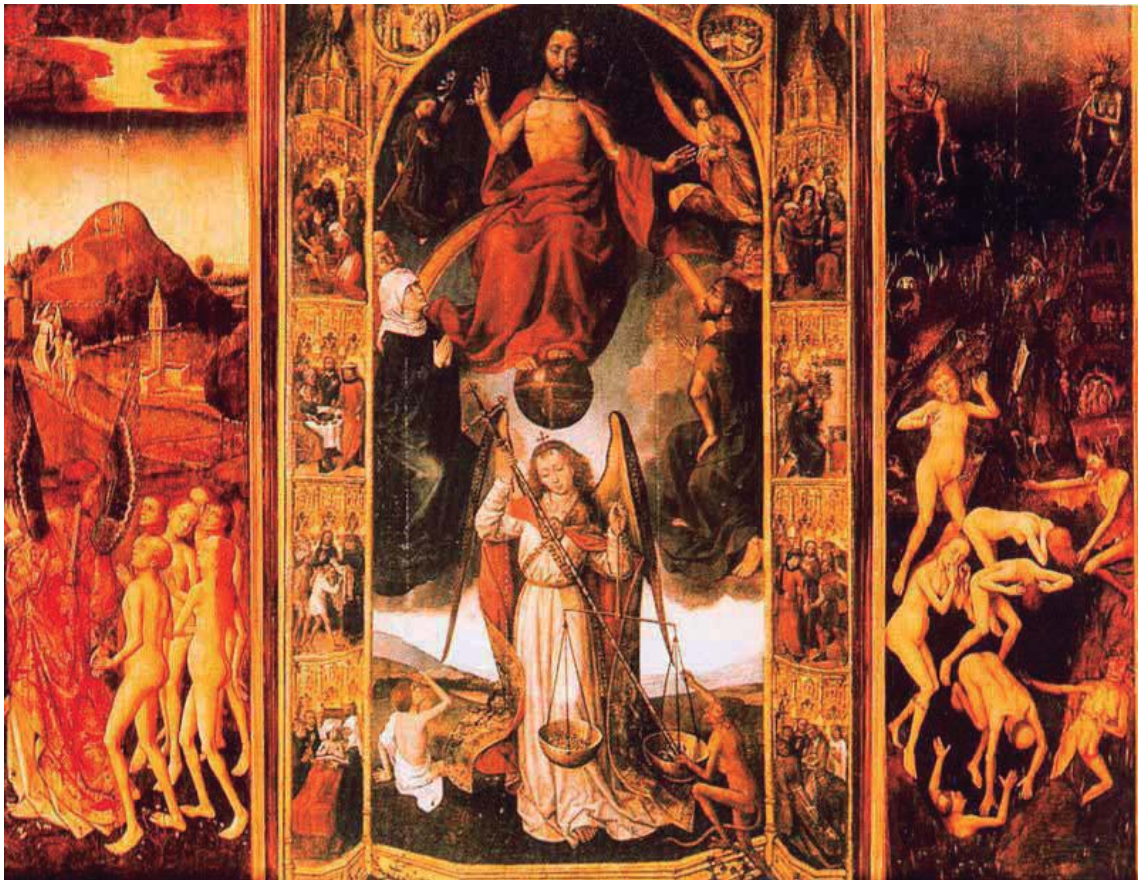
<sup>168</sup> DEFOER H. L.M., *et al.*, *The golden age dutch manuscript painting*, Nueva York, 1990, p. 166 y 189-190.

<sup>169</sup> TRAMOYERAS BLASCO, L., "El arte flamenco en Valencia. Una tabla inédita del siglo XV", *Museum*, 5 (1911), p. 98-109 y "La capilla de los Jurados en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, (1919), p. 73-100.



Actualmente disperso entre el Ayuntamiento de Valencia, donde se custodia la tabla central, y el Museo de Bellas Artes de la ciudad –entidad que atesora las pinturas laterales en depósito del Museo Nacional de Cerámica y Artes suntuarias "González Martí"–, el conjunto narra el Juicio Final, el mismo tema que Marçal de Sax, "pintor alamaný", había pintado en la pared frontal de la *Sala Major* y de la *Cambra del Consell Secret* casi cien años antes, en 1396.<sup>170</sup>

Abierto el tríptico, las escenas del Paraíso y el Infierno, flanquean, a derecha e izquierda, la tabla central, dedicada a la Deesis. En lo alto, destaca la figura del Salvador, mostrando sus llagas, acompañado de María y de san Juan Bautista. Debajo, san Miguel pesando las almas. La figuración del Juicio Final está contextualizada por diversas escenas alusivas a las Obras de Misericordia, la Parábola de las vírgenes necias y las prudentes así como el Banquete de Herodes. Una vez cerrado, aparece representada la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso.



**Vrancke van der Stockt.**

**Tríptico del Juicio Final. Ayuntamiento y Museo de Bellas Artes de Valencia**

<sup>170</sup> La decisión de llevar a cabo estas pinturas fue tomada en fecha 9 de agosto de 1392 y fueron finalizadas en el mes de mayo de 1396. En ese momento Marçal de Sax cobró 275 libras, dos sueldos y 10 dineros por pintar "lo front mellor de la dita Sala ab moltes e diverses ymatges e figures notants lo Juhí Final del Fill de Déu e paradís e infern. E en lo front de la dita Cambra ab figura de la Majestat divinal e de l'Àngel tenint en guarda la dita ciutat e pregant per aquella e ab altres figures. Ítem totes les altres parets de les dites Sales e Cambra de pintura de cayrons de roses e d'entre ligaments." En ese mismo año, el pintor Pere Nicolau percibió 11 libras en prorrata de su salario "e colors e altres coses necessàries de unes taules que Déu fer per obs de l'altar de la cambra del consell secret." Las pinturas del Juicio Final debieron quedar muy afectadas por el incendio de la *Sala Major* en el año 1423. Ver COMPANYY, X., *et alii, Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, Valencia, vol. I., p. 358, doc. 619 y p. 403, doc. 715.



Originario de Bruselas, la personalidad artística de Stockt apunta a la de Rogier van der Weyden, llegando a ocupar el cargo de pintor oficial de la ciudad de Bruselas, a la muerte de Weyden en 1464. Las escenas del Paraíso y el Infierno responden al mismo esquema que las de los Elegidos y los Condenados pintadas por Dirk Bouts para el Ayuntamiento de Lovaina, actualmente conservadas en el Musée des Beaux-Arts de Lille, mientras que la figura de san Miguel mantiene relación con el Político del Juicio Final pintado por Rogier van der Weyden para el Hospital de Beaune, por encargo del canciller Nicolás Rolin.<sup>171</sup>

La opción valenciana a la hora de presidir el altar de la capilla de la Casa de la Ciudad fue adquirir una gran obra en Flandes, un recorrido muy distinto al que tuvo la tabla de San Jorge pintada por Pere Niçard, o Nisard, pues en esta ocasión fue el pintor quién se trasladó a la isla de Mallorca.

### **Pere Niçard y Mallorca, a finales del gótico**

Durante la primera mitad del siglo XV y en el marco del gótico internacional, la pintura mallorquina mantuvo diálogo con Cataluña y muy especialmente con Valencia.<sup>172</sup> Con anterioridad ya hemos comentado las obras procedentes de Flandes que poseía Pere de Casaldàliga, noticia a la que se agregan otras que también enlazan con el mismo ámbito. En este sentido, hay que recordar que a principios del año 1438, Gabriel Mòger, pintor de Mallorca, se comprometió con el rector Pere de Sorts y el mercader Antoni Salt a realizar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Eulalia, conjunto en el que se debía encajar un bancal de la Pasión, "obra de Flandes", que había sido donado por dicho rector.<sup>173</sup> En 1450, consta que el presbítero Jordi Sabet, beneficiado de la iglesia de Felanitx, y Manuel Gonsalbo, platero, encargaron al mercader Giusto Morosini un retablo de la Pasión por el precio de 150 libras. La obra debía ser enviada por el correo regular anual de las galeras venecianas de la ruta Valencia-Flandes.<sup>174</sup>

El retablo de San Jorge de la antigua iglesia parroquial de San Antonio de Palma, ahora parcialmente conservado en el Museo Diocesano de Mallorca, es la pintura de filiación flamenquizante más bella y enigmática del arte gótico mallorquín. En este sentido, la problemática que rodea la obra se puede considerar desde dos vertientes. Por un lado, la que concierne a la identificación del autor del espléndido conjunto pictórico, Pere Niçard, y, por otra, la que ofrecen algunos aspectos de la iconografía del icono.

<sup>171</sup> BARCELÓ CHICO, M., "El Juicio Final y las obras de Misericordia" y GÓMEZ FRECHINA, J., "Tríptico del Juicio Final", en *A la búsqueda del Toisón de oro. La Europa de los Príncipes / La Europa de las ciudades*, Valencia, 2007, p.280-281 y 282-284. De procedencia desconocida, el Museo de Bellas Artes de Valencia custodia una tabla de la Flagelación de Cristo atribuida a Stockt, dada su similitud con un dibujo de la misma escena, conservado en el Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam, y con la Flagelación figurada en el retablo de la Redención del Museo del Prado de Madrid. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Flagelación. Grupo van der Stockt", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p.302-305.

<sup>172</sup> Para el estudio de la pintura gótica mallorquina, la principal obra de referencia continúa siendo LLOMPART I MORAGUES, G., *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, 4 vol., Palma de Mallorca, 1977-1980 y LLOMPART I MORAGUES, G., "Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina" en *Trabajos del Museo de Mallorca*, 55 (1999), Govern de les Illes Balears, Palma de Mallorca. Ver también SABATER, T., *La pintura mallorquina del siglo XV*, Palma, 2002. Respecto a la relación entre Mallorca y Valencia, ver RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències...", *op. cit.*, p. 21-43.

<sup>173</sup> LLOMPART I MORAGUES, G., *La pintura medieval...*, *op. cit.*, vol. 4, p. 129-130, doc. 220.

<sup>174</sup> En relación con la importación a Mallorca de obras de arte de Flandes, ver LLOMPART I MORAGUES, G., *La pintura medieval...*, 1, p. 187-193; 2, p. 19 y 20; LLOMPART I MORAGUES, G., "Mallorca, cap de creus", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 13-20 y LLOMPART I MORAGUES, G., "Mallorca-Flandes...", *op. cit.*, p. 71.

En fecha 21 de junio de 1468, los cofrades de la cofradía de San Jorge de Palma encargaron a los pintores Pere Niçard y Rafael Mòger un retablo dedicado al santo caballero para su capilla en la iglesia parroquial de San Antonio de Padua de Palma. Según los pactos que se firmaron en esa fecha, se tiene noticia de que Pere Niçard debía llevar a cabo la tabla central y tres compartimentos del bancal, mientras que Rafael Mòger tenía que pintar las dos tablas laterales, el coronamiento y dos composiciones de la predela. El precio que se fijó para desarrollar estos trabajos fue de doscientas libras, de las cuales Niçard cobraría cien y Mòger otras tantas. En cuanto al plazo de entrega de la obra, se concreta que debía hacerse en la próxima festividad de San Jorge, es decir, el 23 de abril de 1469.

Sin embargo, gracias a un documento, otorgado el 3 de junio de 1470, se sabe que Niçard aún no había ultimado la pintura y que existía la posibilidad de que el artista marchase de la isla, antes de finalizarla. En esta fecha, el bordador Joan Guay, junto con Tomás Duval, Antoni Alemany y Onofre, firmaron un compromiso, según el cual, todos ellos se obligaban a abonar la cantidad de cuarenta libras a la cofradía de San Jorge, en caso de que Pere Niçard marchara de Mallorca sin haber terminado la parte del retablo que debía pintar.

La restauración de la tabla central, llevada a cabo de manera magistral por José Pardo, facilitó diversos estudios que pusieron de manifiesto la doble vertiente de la ciudad representada en el icono: la liberada y la coetánea a Niçard.<sup>175</sup> En cuanto a esta última, cabe destacar muy especialmente la genialidad del artista al representar la fiesta del estandarte en las calles de la Palma figurada.<sup>176</sup>

Las analíticas con distintos tipos de luz de la tabla han confirmado que Niçard se pintó reflejado en la armadura de san Jorge.<sup>177</sup> El artista aparece en actitud de pintar o dibujar, postura que recuerda a la tabla de San Lucas dibujando la Virgen, realizada por Rogier van der Weyden hacia 1435-1436 y conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston. La figuración del creador en la obra que pinta nos lleva de nuevo a la producción de Jan van Eyck, concretamente a obras como la Virgen del canónigo Joris van der Paele y El matrimonio Arnolfini, en las que también se constata la presencia del artista.

Ya en el análisis de las partes más desconocidas de la pintura, se ha podido verificar que aparecen reflejadas en la armadura del santo un buen número de personas y arquitecturas de la ciudad. Dentro de las imágenes inéditas, cabe destacar las dos torres de la ciudad reflejadas en el brazo del caballero así como también las figuras de varios soldados y la silueta del castillo de Bellver.<sup>178</sup> En el otro lado, cabe mencionar que la figura de la princesa también aparece reflejada en el arnés del santo caballero.

---

<sup>175</sup> Ver LLOMPART I MORAGUES, G., *et alii*, *El cavaller i ...*, *op. cit.*

<sup>176</sup> Ver LLOMPART I MORAGUES, G., *et alii*, *El cavaller i ...*, *op. cit.*

<sup>177</sup> Figura ya apreciada en BONCOMPTE, C., "El Sant Jordi de Pere Nissart. Enigma en clau de misteri eyckia", *Lambard. Estudis d'art medieval*, X (1998), p.197-213. Ya en la obra de Hans Memling, se aprecian los reflejos en la armadura de san Miguel, en el retablo del Juicio Final de Gante, en la que se pueden advertir las almas que surgen de sus tumbas. También en la tabla de la Virgen, san Jorge y un donante de la National Gallery de Londres. Ver DAVIES, M., *The early netherlandish school*, Londres, 1987, p. 128 y 129.

<sup>178</sup> Ver LLOMPART I MORAGUES, G., *et alii*, *El cavaller i ...*, *op. cit.*





**Pere Niçard.**  
**San Jorge y la Princesa. Museu Diocesà de Mallorca, Palma**



En 1938, Post, a partir de una carta escrita por Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, en la que se hace la descripción de una tabla de san Jorge que había pintado Colantonio reproduciendo la del *miles Christi* de Jan van Eyck, ya comentada anteriormente, opinó que la de Niçard debía ser una copia de la pintura llevada a cabo por el flamenco.<sup>179</sup> La relación de la tabla mallorquina con la napolitana ha sido muy discutida por los estudiosos, algunos de los cuales han vinculado el icono de van Eyck con una pequeña composición conservada en la National Gallery de Washington, atribuida a Jan van Eyck, Robert Campin y Rogier van der Weyden.<sup>180</sup> Por nuestra parte y lejos de la asociación con la tabla napolitana, pensamos que la princesa mallorquina y otros aspectos de la composición conviven con la pintura contemporánea de Pere Niçard, como así se refleja en la obra del pintor alemán Friedrich Herlin (ca 1430-1500), artista del cual se ha dicho que trabajó en el taller de Van der Weyden.<sup>181</sup>

Los esquemas visuales de la pintura mallorquina de finales del gótico derivan de las propuestas valencianas del último taller de Joan Reixach.<sup>182</sup> La estancia documentada de Pere Terrencs (1479-1528) en la capital del Turia, entre los años 1479 y 1483, además de la fuerte incidencia que supuso en este maestro de retablos la estancia en Mallorca del pintor burgalés Alonso de Sedano, entre los años 1485 y 1489/1490, definen la personalidad de un artista, Pere Terrencs, que en diversas ocasiones se inspiró en los grabados del Maestro I.A.M. de Zwolle.<sup>183</sup>

<sup>179</sup> POST, CH. R., *A History of...*, *op. cit.*, VII, 1938, p. 615-626.

<sup>180</sup> Ver ELSIG, F., "Rogier van der Weyden. San Jorge" en *El Renacimiento mediterráneo, Viajes de artistas e itinerario de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid-Valencia, 2001, p. 253-255 (catálogo de exposición). En esta misma dirección, hay que situar las propuestas de Longhi, mientras que Ferdinando Bologna piensa que la iluminación de la lucha de san Jorge y el dragón del *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (ms. I.B.55, f. 214), conservado en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, refleja de manera directa la propuesta de Van Eyck. Ver LONGHI, R., "Una Crocifissione di Colantonio" en *Paragone*, 63 (1955), p. 7; BOLOGNA, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nápoles, 1977, p. 87-89 y TOSCANO, G., "Libro de horas de Alfonso el Magnánimo", *El Renacimiento mediterráneo, Viajes de artistas e itinerario de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid-Valencia, 2001, p. 401-405 (catálogo de exposición).

<sup>181</sup> De la producción de Friedrich Herlin, ver la monografía dedicada al pintor de STEINMEIER, V.F., *Friedrich Herlin – Eine spätgotische Bilderwelt*, Nördlingen, 2000.

<sup>182</sup> Precedentes del Reino de Mallorca, llegaron a Valencia los pintores Martí Torner y Pere Terrencs, de los cuales el primero fijó su residencia en la capital del Turia y el segundo fue reclamado desde la isla. Ambos se formaron en el taller de Joan Reixach, ámbito en el que compartieron pinceles con el catalán Joan Barceló, pintor que finalmente fijó su residencia en la isla de Cerdeña. Respecto a la obra documentada de Torner, se conservan unas sargas de la Natividad y la Asunción de la Virgen del Ayuntamiento de Morella, ver GOMEZ FRECHINA, J., "Asunción de la Virgen" y "Natividad", *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló*, La Llum de les Imatges, Valencia, 2013, p. 466-467 y 468-469.

<sup>183</sup> Respecto a la documentación de Pere Terrencs ver LLOMPART I MORAGUES, G., *La pintura medieval...*, 1, p. 93-96; 2, fig. 137-155; 3, p. 137-155; 4, doc. 26, 345-363, 395 y 395; ESTELRICH I COSTA, J., "Artistes que treballaren pel monestir de Santa Elisabet de la Ciutat de Mallorca. Documentació d'arxiu (segles XVI-XVII)", *BSAL*, XLI (1985), Palma de Mallorca, p. 223-226; LLOMPART I MORAGUES, G., "Novedades de pintura medieval mallorquina (1980-1987)", *BSAL*, XLIII, 841 (1987), p. 154-155; ESTELRICH I COSTA, J., "El retaule de Sant Jeroni de Pere Terrencs", *BSAL*, XLV (1989), p. 397-401; LLOMPART I MORAGUES, G., *et al.*, *Pere Terrencs i la seva taula de sant Jeroni*, Direcció General de Cultura, Palma de Mallorca, 1991; BARCELÓ I CRESPI, M., & LLOMPART I MORAGUES, G., "Identificació del "Mestre de Sant Francesc" i altres documents per a la història de l'art mallorquí (1495-1524)", *BSAL*, XLVIII (1992), p. 82; LLOMPART I MORAGUES, G., "Miscelánea documental...", *op. cit.*, doc. 109-114. Respecto a la influencia del grabado, ver SILVA MAROTO, P., "Influencia de los grabados...", *op. cit.*, y RUIZ I QUESADA, F., "Models i derivacions en la pintura mallorquina del darrer gòtic", en M. Barceló, (coord.), *Al tombant de l'Edat Mitjana. Tradició medieval i cultura humanista. XVIII Jornades d'estudis històrics locals*, Palma, 2000, p. 531-554. Una nueva obra de Pere Terrencs en

En la producción de estos creadores, destacan la tabla del Martirio de san Sebastián del Museo de la catedral de Mallorca, pintada por Alonso de Sedano,<sup>184</sup> y la tabla de San Jerónimo del retablo mayor de la iglesia del convento de las jerónimas de Palma, pintado por Terrencs entre los años 1504 y 1512. También despunta la Crucifixión del Museu Diocesà de Mallorca, tabla afortunadamente documentada por Joana Maria Palou que debió coronar el retablo de las Ánimas de la iglesia parroquial de Campos (Mallorca), conjunto contratado a Terrencs en el año 1514.<sup>185</sup>

El retablo mayor gótico de la iglesia del convento de Santa Elisabet de Palma, estuvo presidido, como ahora sucede, por la imagen de *Nostra Dona de Consolació*, realizada por Gabriel Mòger en el año 1507, y se sabe que la escena que coronaba la calle central fue la de Jesús encontrado en el templo.<sup>186</sup> Sustituyendo el paisaje de fondo por el oro, es muy probable que las iluminaciones llevadas a cabo por el taller de Terrencs en el *Llibre de les Constitucions* del monasterio de Santa Elisabet (fol. 1 y 2), con las imágenes de san Jerónimo y santa Isabel de Hungría, reprodujeran las tablas laterales del citado conjunto pictórico, tal y como se puede apreciar en la impresionante pintura que se conserva del jerónimo. Por otra parte y atendiendo a noticias antiguas, sabemos que dos tablas del Museu Diocesà de Mallorca, en las que aparecen san Agustín y san Gregorio, procedían del cenobio jerónimo, origen que sitúa ambas pinturas como originarias del guardapolvo del mueble, sin duda alguna.<sup>187</sup> Tanto san Jerónimo como san Agustín y san Gregorio Magno, son Padres de la Iglesia, condición que remite a la pérdida de la representación de san Ambrosio, así como la de algún santo jerónimo. Para este mismo convento, Terrencs pintó la sarga de Cristo en la Columna, según modelo de Alonso de Sedano y tal vez pudieran proceder de su retablo mayor una tabla de guardapolvo con la representación de san Juan Evangelista y la tabla de la Aparición de Jesucristo resucitado a su Madre, ambas en el Museu Diocesà de Mallorca.<sup>188</sup>

Ya de manera definitiva, Terrencs introdujo la técnica de la pintura al óleo en Mallorca<sup>189</sup> y su producción más brillante le avala para ser considerado, según palabras de Llompart, el principal pintor de Mallorca en tiempos del reinado de los Reyes Católicos. Otro taller de pintura relativamente importante durante este periodo fue el de Joan Desí, antiguamente conocido por Maestro de san Francisco, pudo ser

SABATER, T., "Sobre patrimonio disperso. Una nueva predela del siglo XV y su retablo", *BSAL*, 866 (2012), p. 107-123.

<sup>184</sup> LLOMPART I MORAGUES, G., "Alonso de Sedano. Martirio de san Sebastián", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 362-365.

<sup>185</sup> PALOU, J. M., "Visitación y Nacimiento", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 366-369.

<sup>186</sup> La imagen de María corresponde a la tipología de Vírgenes-sagrario, tan frecuente en la isla de Mallorca. Ver JUAN, J., & LLOMPART I MORAGUES, G., "Las Vírgenes-Sagrario de Mallorca", *BSAL*, 32 (1963) p. 177-192; LLOMPART I MORAGUES, G., & JUAN, J., "Las Vírgenes Sagrario de Mallorca", *BSAL* 33 (1961-1967), p. 177-192; LLOMPART I MORAGUES, G., "Nuevas precisiones sobre la iconografía de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario", *Analecta Sacra Tarraconensis*, XX-XIX (1968), p. 291-303 y LLOMPART I MORAGUES, G., "Les Marededeus Sagraris de Mallorca" *Miscel·lània litúrgica catalana*, 14 (2006), p. 61-86.

<sup>187</sup> GAITA SOCIAS, M. M., *La col·lecció de pintura del Museu Diocesà de Mallorca, Gresol*, 4 (2010), p. 42.

<sup>188</sup> BOVER, J. M., *Miscelánea histórica majoricense*. Ms. Biblioteca B. March, t. XIV, Palma, 1843, p. 3; ESTELRICH, J., "El retaule de Sant Jeroni de Pere Terrencs", *BSAL*, 45 (1989), p. 401; RUIZ I QUESADA, F., "Models i derivacions...", *op. cit.*, y GAITA SOCIAS, M. M., *La col·lecció de...*, *op. cit.*, p. 43-45.

<sup>189</sup> Ver PARDO FALCÓN, J.M., "Acercamiento técnico a Pere Terrencs" en LLOMPART I MORAGUES, G., *et al.*, *Pere Terrencs i la seva taula de sant Jeroni*, Direcció General de Cultura, Palma de Mallorca, 1991, p. 43-51.

identificado a partir de la documentación relativa al retablo de la Trinidad, conjunto actualmente repartido en diferentes colecciones y museos.<sup>190</sup>

### Jaume Huguet y Antoine de Lonhy

Jaume Huguet es el artista más importante de la pintura gótica catalana de influencia flamenca. Nacido hacia el año 1412 en la villa de Valls (Tarragona) quedó huérfano en 1419, siendo sus tutores durante su minoría de edad Pere Padrol y su tío, el pintor Pere Huguet. El oficio de su tío debió motivar que Jaume Huguet optase por la pintura como profesión y pudo ser entre los años 1425 y 1432 cuando al lado de Pere Huguet se trasladó a Barcelona. El viaje del artista a la Ciudad Condal posiblemente estuvo relacionado con el que hizo desde Tarragona a Barcelona el pintor Mateu Ortoneda, con quién trabajaba Pere Huguet, el cual se efectuó a raíz de la muerte de Lluís Borrassà y con la intención de dar continuidad a este importante taller.<sup>191</sup> Ello implica que Jaume Huguet pudo llegar a Barcelona cuando tenía entre 13 y 20 años, periodo en el cual se consolidó la fama del también pintor Bernat Martorell. Así pues, los primeros pasos artísticos de Huguet se dieron en el momento cumbre de la segunda fase del gótico internacional y debió ser con la llegada a la capital catalana del valenciano Lluís Dalmau hacia el año 1438/1439, cuando conoció de primera mano el lenguaje figurativo flamenco, principalmente el conectado con la pintura de Jan van Eyck.

La relación de Huguet con Lluís Dalmau pudo darse por un espacio de tiempo cercano a los cinco años, ya que con posterioridad se trasladó al Reino de Valencia. Gracias a las investigaciones de Joan Papell sabemos que Jaume Huguet vivía en la villa de Villahermosa del Río (Castellón) hacia el año 1447-1448.<sup>192</sup> Según este autor, es probable que en estas fechas muriese Gila, la primera esposa de Huguet, con la que tuvo dos hijos, Sanç (Sancho), entre 1443 y 1444, y Jaume sobre 1446. Por otra parte, Ferre Puerto ha documentado la presencia de Jaume Huguet en Valencia en el año 1445, en ese momento relacionado con el pintor Jaume Mateu y con el retablo que este artista contrató para Elche.<sup>193</sup>

De vuelta a Cataluña, Jaume Huguet pintó el retablo de la Virgen de Vallmoll, una obra que, más allá de las referencias al arte de Dalmau y de Allynbrood, muestra el conocimiento que tenía el artista del paradigma figurativo del pintor Jan van Eyck<sup>194</sup>

Tres obras documentadas son las que nos informan de la expresión pictórica de Huguet en la década de los cincuenta. La primera de ellas, el retablo mayor de la iglesia de San Antonio Abad de Barcelona, fue contratada en 1454. Destruído durante los acontecimientos de la Semana Trágica de 1909, unas fotografías realizadas con anterioridad a su desaparición nos informan de la elevada calidad artística de Huguet en estos años. Dos compartimientos pertenecientes al bancal del retablo mayor de la

<sup>190</sup> LLOMPART I MORAGUES, G., "Identificació del "Mestre de Sant Francesc" i altres documents per a la història de l'art mallorquí (1495-1524)", *BSAL*, XLVIII (1992).

<sup>191</sup> RUIZ I QUESADA, F., *La darrera producció ..., op. cit.*, p. 53-96 y 233-243. Mateu Ortoneda y Pere Huguet aparecen relacionados en un documento relativo al retablo de Cabra (Tarragona), pintado por Mateu, conjunto al que muy probablemente perteneció una tabla de la Dormición de la Virgen dada a conocer recientemente. Ver RUIZ I QUESADA, F., "Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 10 (12/2013).

<sup>192</sup> PAPELL, J., (coord.) *Valls i la seva història. Edad Mitjana: del buit a la plenitud*, vol. 3, Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 2006.

<sup>193</sup> FERRE PUERTO, J., "Presència de Jaume...", *op. cit.*, p. 27-32.

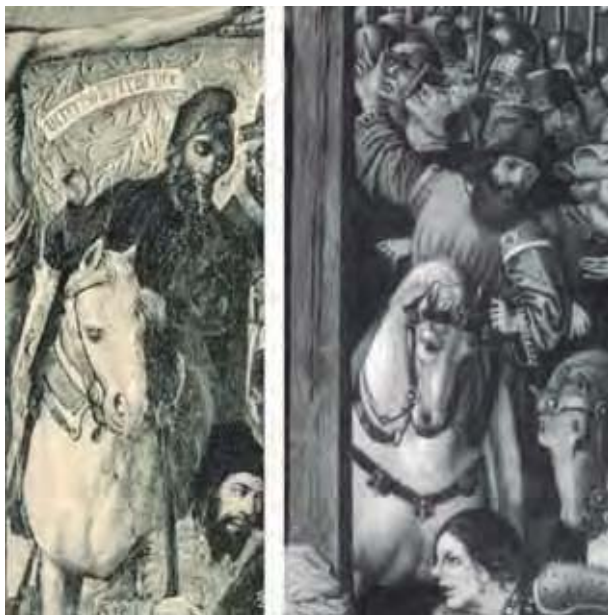
<sup>194</sup> LIAÑO, E., "Retaule de Vallmoll", *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993, p. 198-200 y RUIZ I QUESADA, F., "La Anunciación (de Vallmoll)", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 282-285.



iglesia del monasterio de Ripoll (Barcelona), contratado en 1455 y actualmente conservados en el Museu Episcopal de Vic, así como el retablo de San Abdón y san Senén de la iglesia de San Pedro de Terrassa (Barcelona), ya finalizado en 1460, son los que consolidan la visión de la primera producción documentada de Huguet en Cataluña. En un marco cronológico próximo se ha situado el frontal de altar de la Flagelación, de la capilla de San Marcos del gremio *dels Sabaters* en la catedral de Barcelona, y la tabla del Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto, ambas obras conservadas actualmente en el Museo del Louvre; cinco tablas del retablo mayor de la iglesia de San Vicente de Sarriá y seis pinturas del retablo de San Miguel Arcángel de la capilla del gremio *dels Revenedors* en la iglesia de Santa María del Pi de Barcelona, todas ellas conservadas en el MNAC.

Un encargo del condestable Pedro de Portugal, el retablo de la Epifanía del altar mayor de la capilla del Palacio Real Mayor de Barcelona, realizado entre 1464 y 1465, y la magnífica tabla central del retablo de San Bernardino y el Ángel custodio de la catedral de Barcelona, entregada en 1468, son dos obras documentadas que testifican la expresión artística de Huguet en la década de los sesenta.

El amplio margen de tiempo existente entre la contratación del retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín en 1463 y su finalización en 1486, además de las grandes dimensiones de la obra, significaron la intervención de diversos artistas del taller en este encargo pictórico. La mejor pintura del conjunto, la tabla de la Consagración de san Agustín, se ha considerado mayoritariamente como obra de Huguet realizada en los años sesenta.



**Jaume Huguet. Detalle del retablo de San Antonio Abad (desaparecido).**

**Luís Allynbrood. Detalle de la Crucifixión. Antigua colección Rodríguez Bauzá**

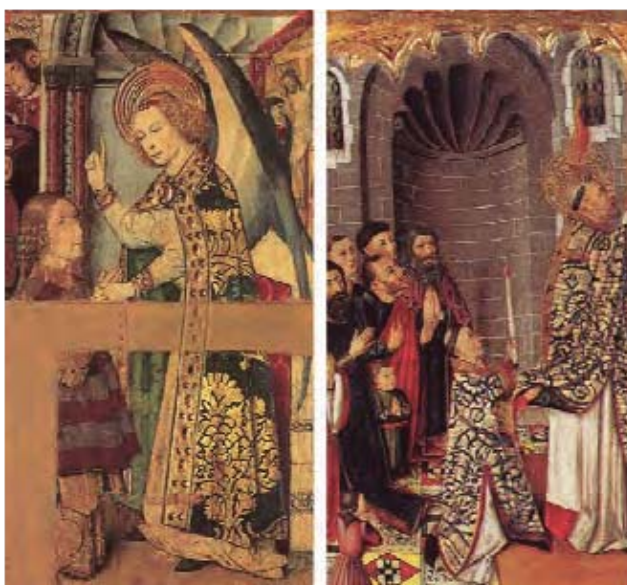
En lo que se refiere a la influencia del lenguaje flamenquizante, es innegable que en su visita a la Capital del Turia conoció la obra de Luis Allynbrood, encuentro que se puede rastrear en algunas obras. En este sentido, cabe destacar la presencia del mismo soldado que forma parte del Calvario Bauzá, pintado por Luís Allynbrood, en el desaparecido retablo de San Antonio Abad pintado por Jaume Huguet, aspecto que también alcanza la obra de Jaume Ferrer en la Crucifixión del retablo de la Virgen de Alcover (1457).<sup>195</sup> Dichas concomitancias son ampliables si comparamos el centurión romano que señala a Cristo en el Calvario Bauzá, reconociéndolo como verdadero hijo de Dios, y el que figuraba en el desaparecido retablo de San Antonio Abad. Más allá de las similitudes de los caballos, ya comentadas por Ferre Puerto, el centurión aparece de frente, ladeado hacia derecha y alzando su brazo derecho hacia el Salvador.

<sup>195</sup> FERRE PUERTO, J., "Presència de Jaume..., *op. cit.*, p. 27-32 y PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005.



Asimismo, si invertimos la imagen de Cristo en el Camino al Calvario del Tríptico de la Crucifixión, pintado por Luís Allynbrood y conservado en el Museo del Prado, y la comparamos con la imagen homónima de la tabla que se custodia en el Museu Frederic Marès de Barcelona, correspondiente al bancal del retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín de Barcelona, es fácil apreciar que esta última responde plenamente al modelo propuesto por Allynbrood.

Asimismo y durante su estancia en tierras valencianas, Huguet también debió conocer la pintura de Joan Reixach, dadas las concomitancias entre las pinturas de ambos. Nos referimos, por ejemplo, a la coincidencia de los extremos redondeados de los brazos del trono de la Virgen de Vallmoll y los del retablo de San Martín del convento de San Martín, de las monjas agustinas de Segorbe, obra actualmente en el Museo catedralicio de esta ciudad que posiblemente fue pintada en 1457.<sup>196</sup> Por otra parte, también cabe destacar la figuración arquitectónica de la concha en el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio de la catedral de Barcelona, pintado por Huguet, y el ya citado de San Martín de Segorbe, ejecutado por Reixach.



**Jaume Huguet. Detalle de la tabla del Camino del Calvario. Museu Frederic Marès, Barcelona**

**Luís Allynbrood. Detalle del Tríptico de la Crucifixión, Museo del Prado, Madrid**

**Jaume Huguet. Detalle del retablo de San Bernardino de Siena y el Ángel custodio. Catedral de Barcelona**

**Joan Reixach. Retablo de San Martín de Tours. Museo catedralicio de Segorbe**

En el periodo de la pintura gótica catalana que ahora tratamos, no podemos olvidar a Antoine de Lonhy. Pintor y miniaturista, hasta hace unos años las únicas referencias documentales que informaban de la actividad de este artista lo situaban en Toulouse, ciudad donde trabajó para el arzobispo Bernard de Rosier, Barcelona y Avigliana entre los años 1460 y 1462.<sup>197</sup> Sin embargo, gracias

<sup>196</sup> GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de San Martín", *La Luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 330-331.

<sup>197</sup> En cuanto a la documentación relativa a la actividad de Antoine de Lonhy en Toulouse y en Barcelona, véanse DOUAIS, C., *L'art à Toulouse. Matériaux pour servir à son Histoire du xve au XVIIIe siècle*, Tolosa de Languedoc-París, 1904; SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas*

a las investigaciones de François Avril y Giovanni Romano se ha podido acercar la personalidad artística de Lonhy a la del Maestro de Saluces y a la del Maestro de la Trinidad de Turín, corroborándose así las sospechas que Sterling había tenido en este sentido.<sup>198</sup>

Se ha pensado que la formación del artista tuvo que desarrollarse en Borgoña hacia 1440. El 13 de junio de 1460 pacta la realización de las vidrieras del rosetón de la iglesia de Santa Maria del Mar de Barcelona, donde consta como pintor de Toulouse. En este acuerdo se indica que, en el próximo mes de febrero de 1461, "él estará personalmente en la presente ciudad de Barcelona".<sup>199</sup> Sin embargo, el 24 de octubre de 1461 todavía vive en Toulouse, en la calle de la Porterie. El 4 de mayo de 1462, una vez ultimados los trabajos correspondientes a las vidrieras del rosetón y al Retablo de la Virgen, san Agustín y san Nicolás de Tolentino, ahora conservado en el MNAC y en el Museo del castillo de Peralada (Girona),<sup>200</sup> consta como "habitor in villa de Villana in ducatu Savoye diocesis de Taurinanxis, pro nunch vero degens Barchinone."<sup>201</sup>

Ramón Solà II, uno de los principales pintores de Girona, que por estas fechas se encontraba en la Ciudad Condal, pudo conocer a Lonhy si atendemos a las semejanzas notorias que se dan entre la Virgen de la Anunciación del Museo de la catedral de

*catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv*, 2 vol., Barcelona, 1906, I, p. 311-313; MADURELL I MARIMON, J. M., "El arte en la comarca de Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (9) 1946, p. 90-92; MESURET, R., "Antoni de Lonhy", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1951, IX, p. 13-17; DURAN I SANPERE, A., *Per a la història de l'Art a Barcelona. Glosses i documents dispersos*, Barcelona, 1960, p. 22-26; DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la...*, op. cit., III, p. 228-229; AINAUD DE LASARTE, J., et al., *Els vitralls medievals de l'església de Santa Maria del Mar a Barcelona*, Barcelona, 1985 (Corpus Vitrearum Medii Aevi, España 6, Catalunya 1), p. 18, 19, 49.

<sup>198</sup> STERLING, CH., "Etudes Savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin", *L'Oeil*, 11, 215 (1972), p. 14-27; AVRIL, F., "Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy", *Revue de l'Art*, Paris, 85 (1989), p. 9-34; ROMANO, G., "Sur Antoine de Lonhy en Piémont", *Revue de l'Art*, Paris, 85 (1989), p. 35-44; ROMANO, G., "Francia. Antoni de Llonye. La Trinidad y el ángel", *Arte y cultura en torno a 1492*, Sevilla, 1992, p. 269-270. La primera noticia que nos informa de su actividad lo pone en relación con Nicolás Rolin, canciller que mantuvo contactos con artistas como Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. En el año 1449, es el responsable de la iluminación del mapamundi espiritual que Jean Germain entrega a Felipe el Bueno (AVRIL, F., & REYNAUD, N. (ed.), *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993-1994, p. 212 y LORENTZ, PH., "Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antonie de Llonhy (1446): la vitrerie du château d'Authumes", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1994, p. 9-13, fig. 1. Al periodo languedociano de Lonhy se han atribuido varias iluminaciones de manuscritos y una predela de la Infancia de Cristo. Ver los estudios de ELSIG, F., "Antoine de Lonhy. Muerte de santa Mónica y Milagros ante la tumba de san Nicolás de Tolentino", "Antoine de Lonhy. Crucifixión" y "Antoine de Lonhy. María Magdalena" en *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001, p. 481-484, cat. núm. 79, p. 485-487, cat. núm. 80 y p. 488-490, cat. núm. 81.

<sup>199</sup> RUIZ I QUESADA, F., "[Santa Maria del Mar] La rosassa de la *Coronació de la Mare de Déu* i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2001), p. 61-69.

<sup>200</sup> LABORDA, A., "Antoni de Llonye", *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Barcelona, 2006, p. 206-211.

<sup>201</sup> Poco después, en 1466 se confirma que el "maestro Antoine" trabaja para el duque Amadeo IX en Chambéry. La actividad de Lonhy en Saboya se dilató muy probablemente hasta 1480, y en aquella región llevó a cabo obras como el Lamento por la muerte de Cristo de la catedral de Saint-Jean-Baptiste de Saint-Jean-de-Maurienne (c. 1462-1465), la Trinidad del Museo Civico d'Arte Antica de Turín (c. 1470), las iluminaciones atribuidas al Maestro de Saluces (c. 1465-1470), el *Breve dicendorum compendium* de la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turín (1477) y la Presentación en el Templo conservada en la Bob Jones University Gallery of Sacred Art and Bible Lands Museum de Greenville (1480/1490).



Girona y la Natividad del Museum Mayer van den Bergh de Amberes, pintada per Lonhy.<sup>202</sup>

### Jaume Vergós II. Una propuesta de catálogo

Coincidiendo con la aparición de las primeras noticias de Jaume Huguet en Barcelona, en el año 1448, se tiene constancia que Jaume Vergós II firmó un contrato de perfeccionamiento por dos años con Jacomart, justo cuando este artista acababa de llegar de Nápoles.<sup>203</sup> La importancia de esta noticia viene dada por la profunda amistad que hubo entre Huguet y Vergós II y a la opinión generalizada, aunque no probada documentalmente, de que este último artista participó desde el taller en muchas de los conjuntos contratados por el pintor de Valls, hasta el punto que la continuidad artística de Jaume Huguet en Barcelona, después de su muerte, viene dada por el taller de los Vergós. Un ejemplo que sintetiza las deudas que este obrador tuvo con la pintura de Jaume Huguet, entre otros muchos, es el importante nexo que une la escena de la Santa Cena de la predela del retablo de San Esteban de Granollers –pintada por los Vergós–, respecto a la que formó parte del bancal del retablo mayor del convento de San Agustín de Barcelona (MNAC), composición que no se aleja en exceso de la de Dirk Bouts que se conserva en la iglesia de San Pedro de Lovaina.

En 1448, Jaume Vergós II tenía más de 20 años y desaparece de la documentación hasta 1459. Gracias a la generosidad del profesor Verrié, hemos tenido acceso a una información por la que sabemos que abonó la cuota de ingreso en la cofradía de los *freners* entre el día 3 de agosto y la fiesta de Navidad del año 1459, unos meses más tarde de la redacción del testamento de su padre, el 28 de abril del mismo año, siendo Jaume Huguet uno de los albaceas.<sup>204</sup> Esta incorporación en el gremio, que era también el de los pintores, ratifica que Jaume no había trabajado como pintor en Barcelona hasta 1459, momento a partir del cual hay que reseguir su carrera artística.

El retorno de Jaume Vergós II a Barcelona en 1459 pudo reconducir la relación entre padre e hijo y como prueba quedaría el codicilo testamentario de Jaume Vergós I modificando algunas de las cláusulas que afectaban a la herencia de su hijo. Ello fue en fecha 21 de julio de 1460 y seis días más tarde falleció.<sup>205</sup> Jaume Vergós II heredó las muestras de pintura, los colores y todo lo relativo al oficio paterno y fue nombrado pintor de la ciudad de Barcelona en el mes de agosto de 1460. Poco más tarde se casó con Caterina –enlace en el cual Jaume Huguet intervino como testigo–, y ocupó diversos cargos de relevancia en el seno de la cofradía de San Esteban de los *freners* y pintores de Barcelona.

Post vinculó al autor del Retablo de la Visitación de la catedral de Barcelona algunas de las obras atribuidas a un imitador de Pau Vergós, hijo de Jaume Vergós II, pero por esas fechas Pau tenía muy pocos años de edad. El interés principal del llamado por Post Maestro de la Visitación es la correspondencia que tiene el conjunto que le da

<sup>202</sup> RUIZ I QUESADA, F., "Antoine de Lonhy. Retablo de la Virgen, san Agustín y san Nicolás de Tolentino", *La pintura gòtica hispanoflomenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 328-333. En relación a Ramón Solà II y al taller de Huguet, ver MOLINA FIGUERAS, J., "Al voltant de Jaume Huguet", *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Barcelona, 2006, p. 122-146.

<sup>203</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1994, LXXV, p. 20-24.

<sup>204</sup> Por el ingreso Jaume Vergós pagó la cantidad de XIII sueldos a la vez que saldó otros 4 sueldos y cuatro dineros por la cuota anual de Jaume Vergós I. "Item rebem d'en Jaume Vergós per l'anyada de son para(e)...IIII sous III diners" y "Primo rebem del senyer en Jaume Vergós pintor d'entrada un flori dor con se feu confrara XIII sous". Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Fons Gremial, Freners.

<sup>205</sup> MOLINA FIGUERAS, J., "Al voltant de...", *op. cit.*, p. 124-130.

nombre, actualmente reducido a un tríptico, con el retablo de la Visitación que se conserva en el Museo Catedralicio de Segorbe.<sup>206</sup> Cambiada la denominación del artista por la de Maestro de Segorbe, Josep Gudiol destacó la superioridad artística del conjunto segobricense a la del retablo de Barcelona y subrayó, respecto a su autor, “la misma confluencia de factores formativos italianos y flamencos que en Jacomart, del cual deriva, y en Reixac”, refiriéndose en realidad sólo a éste último, ya que las obras por él atribuidas a Jacomart han sido finalmente adscritas por la documentación al pintor Joan Reixach.<sup>207</sup> En nuestra opinión y a pesar de la poco afortunada conservación del retablo de la catedral de Barcelona, pensamos que el autor de ambas visitaciones no es el mismo y más bien creemos que el conjunto barcelonés mimetiza algunas de las bellas composiciones del retablo de Segorbe.



**Atribuido a Jaume Vergós II.  
Retablo de la Visitación. Catedral de Barcelona**

En lo que respecta al mueble de la Ciudad Condal fue encargado por Nadal Garcés, canónigo de la catedral de Barcelona entre 1466, año de la concesión de la capilla, y el 4

<sup>206</sup> El conjunto de la Visitación de Segorbe fue destinado al Aula Capitular. Ver BORJA CORTIJO, H., & RUIZ I QUESADA, F., "Miradas públicas e...", *op. cit.*

<sup>207</sup> POST, CH. R., *A History of...*, *op. cit.*, 1938, VII, p. 483-490 y GUDIOL RICART, J., *Pintura Gótica, Plus Ultra*, Madrid, 1955, "Ars Hispaniae", IX, p. 250.



de abril de 1475, momento en el que redacta testamento y el conjunto ya había sido pintado. Obra transformada en tríptico a raíz de su concesión al arcipreste Juan Codina en 1876, actualmente se conserva la tabla central, dedicada a la Visitación, y las laterales con las imágenes de san Lucas y san Sebastián. Entre las composiciones perdidas estarían la que coronaba el conjunto y las escenas que se encontraban por encima de las laterales, con las representaciones de los santos Justo y Pastor, a un lado, y de san Bernardino de Siena, al otro.<sup>208</sup>

Teniendo en cuenta esta filiación y dado el vínculo que mantiene el retablo de la Visitación de Barcelona con la obra de los Vergós, ya comentada por Post, creemos factible que su autor fuera Jaume Vergós II y que la trayectoria artística de este pintor pasara por creaciones como la comentada y por su participación en varias obras contratadas a Jaume Huguet. Nos referimos a diversas escenas dedicadas a san Bernardino del retablo del santo franciscano y el Ángel custodio de la catedral de Barcelona, así como en el retablo de San Agustín y en algunos de los compartimientos del retablo de santa Tecla y san Sebastián –ya en colaboración con sus hijos–.<sup>209</sup> Asimismo, serían suyas las tablas con las figuraciones de san Buenaventura, san Odón, san Antonio de Padua y san Acurcio de Filadelfia. En cuanto a su primera etapa artística y siguiendo la opinión de Gudiol, respecto a la dependencia con algunas propuestas valencianas –por ejemplo el paisaje fluvial recorrido por diversas galeras–, es muy probable que Jaume Vergós II, de dotes artísticas más bien limitadas, trabajara en el taller de algún maestro afincado en el levante mediterráneo, tras pasar por el taller de Jacomart. Entre las novedades iconográficas que presenta la tabla de San Lucas del retablo catedralicio, procedentes del entorno valenciano, destacamos la representación de la figura que soporta el tintero, integrada en uno de los brazos del sitial del bienaventurado, entre libros y anotaciones.



**Atribuido a Jaume Vergós II.**  
**Detalles del retablo de la Visitación. Catedral de Barcelona**

<sup>208</sup> AINAUD DE LASARTE, J. & VERRIÉ, F.-P., *La pintura gótica en la Catedral de Barcelona*. Barcelona, 1940-42 (trabajo inédito del cual se conserva un ejemplar en el Institut Municipal de Història de Barcelona, arxiu dels «Premis Martorell»), capítulo XLII.

<sup>209</sup> RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "De pintura medieval...", *op. cit.*



El retablo catedralicio de la Visitación de Barcelona explicita la huella del lenguaje levantino, su relación estrecha con el autor del retablo de la Visitación de Segorbe, y, asimismo, conecta con las pautas estilísticas de aquellas obras que han sido vinculadas a los Vergós. Dicha confluencia y las fechas en las que nos movemos al hablar del retablo de la Visitación de Barcelona, entre los años 1466 y 1475, promueven, según nuestra opinión, a Jaume Vergós II como autor de dicho conjunto pictórico.

Fruto de su matrimonio con Caterina, nacieron Rafael y Pau Vergós, probablemente entre los años 1463 y 1470. Después de la muerte de Caterina, acaecida en 1474, se volvió a casar con Aldonça, viuda del marinero Joan Domènec, que ya tenía dos hijos, Joan y Climent, pintores que se integraron en el obrador de Jaume Vergós II.



**Atribuido a Jaume Vergós II. Detalle del retablo de la Visitación. Catedral de Barcelona**  
**Maestro de Segorbe. Detalle del retablo de la Visitación. Museo catedralicio de Segorbe**

En 1491, Pau Vergós consta como "fadrí novell" –operario que hacía poco tiempo que había finalizado el período de aprendizaje, pero que todavía no era maestro pintor–, y en 1493 contrata un retablo para la cofradía de los cardadores de paños de Barcelona. Entre 1492, año de la muerte de Jaume Huguet, y 1494 debió firmar el contrato del retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Granollers, conjunto que no pudo finalizar a causa de su muerte en 1495. Respecto a Rafael Vergós, en el mes de enero de 1492 firmó el contrato de un retablo dedicado a la Virgen del Rosario para la capilla de la Rodona de Vic, junto con el pintor Pere Alemany. La ausencia de noticias entre este encargo y 1495, año de la muerte de Pau, y los importantes trabajos contratados por su hermano durante este período hacen suponer que debió de colaborar en el taller

familiar. No obstante, ello no le impide recibir otros encargos, que normalmente contrata junto con el pintor Pere Alemany.



**Taller de Jaume Huguet. Atribuido a Jaume Vergós II. Detalle del retablo de San Bernardino de Siena y el Ángel custodio. Catedral de Barcelona**

La muerte de Pau Vergós, acaecida poco después del inicio de su actividad como pintor independiente, supuso el primer problema para la consolidación de un taller en el que la mayoría de sus integrantes murieron en poco menos de diez años.<sup>210</sup> El día 3 de marzo de 1500, Rafael Vergós solicitó a los *consellers* de Granollers que de las sesenta libras que le debían, por la realización. Finalmente, el 4 de mayo de 1500, Jaume Vergós II, libró un recibo por las cinco libras y dieciséis sueldos restantes.<sup>211</sup> Mediante este recibo final se sabe que el retablo había sido contratado a su hijo Pau por un valor de diez mil sueldos y de la muerte, pocos días antes, de su otro hijo, Rafael.

<sup>210</sup> Respecto a esta saga de pintores, hay que tener presente que, además de Pau, el llamado taller de los Vergós también estaba formado por su hermano Rafael y por su padre Jaume Vergós II, cuyo traspaso se produjo en 1503. Asimismo, debieron trabajar en el taller Pere Alemany, Francesc Mestre, Gabriel Guardia y sus hijastros Joan y Climent Domènec, junto al pintor Joan Gascó, autor de las pinturas del guardapolvo del retablo de San Esteban de Granollers, conservadas en el MNAC. Francesc Mestre murió en 1497 y fue Pere Alemany quien lo suplió en el contrato del retablo de la iglesia del monasterio de la Vall de Hebron. La confirmación de la muerte de Mestre viene ratificada por el hecho de que entre 1497 y 1498 su hija cobraba una pensión de orfandad. Además, Joan Domènec murió en 1500.

<sup>211</sup> AHPB, Manual de Pere Triter, llig. 12. Ver SANPERE Y MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, II, Barcelona, 1906, p. 50-56, especialmente p. LVI-LVII. Relativo al retablo de Granollers, ver TINTÓ SALA, M., *El retaule gòtic de Sant Esteve de Granollers*, Granollers, 1990; GARRIGA I RIERA, J., "Taller de los Vergós. La Princesa Eudoxia ante la tumba de san Esteban", *Catalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 196-202 y Ruiz I QUESADA, F., "Els Vergós i el Retaule de Sant Esteve de Granollers. Un nou apropament a la seva complexitat", *Entra a a l'església gòtica de Granollers*, Granollers, 1997, p. 74-81.

Por último y en relación con Jaume Vergós II, su situación en el ámbito barcelonés se desvela por el cargo que ostentaba, el de pintor de la ciudad, y por el hecho de ser elegido quinto *conseller* de la Ciudad Condal en el ejercicio de 1503, año de su fallecimiento.<sup>212</sup>



### **Bartolomé Bermejo y la Piedad Desplà**

La primera referencia documental que sitúa a Bermejo en Barcelona es de 1486, año en que compitió con Jaume Huguet para llevar a cabo la pintura de las puertas del nuevo órgano de la iglesia parroquial de Santa María del Mar.<sup>213</sup>

En su primera etapa barcelonesa y como obra no documentada, han sido atribuidos a la mano de Bermejo tres compartimentos del retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Barcelona, desgraciadamente perdidos en 1936 a raíz de los disturbios de la guerra civil, pero conocidos gracias a unas reproducciones fotográficas. Se tiene noticia que el trabajo en madera de este mueble fue encargado por el prior de Santa Ana, Bartomeu Cristòfor de Gualbes y de Setantí, y por el caballero Guillem de Cabanyelles al carpintero Pere Durán, el 31 de enero de 1484.<sup>214</sup> Pese a los repintes que afectaban las tres pinturas conocidas, recientemente se ha revisado la iconografía del compartimento de la Flagelación y muerte de Santa Eulalia y el del Hallazgo del cuerpo de la bienaventurada, siendo probable que esta última composición acogiera uno de los milagros póstumos atribuidos a la bienaventurada virgen de Mérida: el de los tres árboles emplazados ante el altar que guardaba sus miembros y que florecían el día de su martirio.<sup>215</sup>

En el año 1490, Bermejo pintó en Barcelona una de sus grandes obras maestras, la tabla de la Piedad que actualmente se conserva en el Museo de la catedral de la Ciudad Condal. Pintura encargada por el canónigo arcediano Lluís Desplà para su capilla privada, la tabla conserva el marco original, en cuya parte inferior reza una inscripción que informa del origen cordobés de Bermejo,<sup>216</sup> del nombre del comitente, Lluís Desplà, y la fecha de la finalización de la obra, el 23 de abril de 1490.<sup>217</sup> Las bisagras que todavía se conservan en los montantes laterales de la obra parecen indicar que dicha pintura pudo ser un tríptico, quizás similar al de la Virgen de Montserrat de Acqui Terme.

---

<sup>212</sup> Pocos meses más tarde, el 27 de junio de 1504, Aldonça, viuda de Jaume Vergós II, instituyó procurador al causídico Vicenç Alexandre para actuar en los pleitos que ella sostenía con Pere Alemany.

<sup>213</sup> Este trabajo debió ser adjudicado a Jaume Huguet, cuya muerte, en 1492, motivó que fueran los antiguos miembros de su taller, Rafael Vergós y Pere Alemany, quienes firmaran un recibo de sus trabajos pictóricos de las puertas del órgano grande y pequeño, en el año 1498. Ver BASSEGODA I AMIGÓ, B., *Santa María del Mar*, Barcelona, 1925, I, p. 411, n. 8. Desde la muy factible condición de converso de Bartolomé Bermejo, es probable que el asesinato de Pedro de Arbués, en fecha 13 de septiembre de 1485, promoviese su traslado a Barcelona. Junto con Torquemada e Inglar, Arbués había sido nombrado inquisidor y su muerte generó un gran alboroto en la ciudad cesaraugustana con el grito popular: "A fuego con los conversos que han muerto al inquisidor". Ver RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada...", *op. cit.*

<sup>214</sup> BERG-SOBRE, J., *Bartolomé de Cárdenas...*, *op. cit.*, p. 129-135 y 262-264.

<sup>215</sup> RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada...", *op. cit.*

<sup>216</sup> En relación con el posible origen cordobés de Bartolomé Bermejo, ver nota 127.

<sup>217</sup> FOLCH I TORRES, J., "La restauració i fotografia de la taula de Bermejo de la Catedral de Barcelona", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, III 22 (1933), p. 86-90, VERRIÉ, F.-P., "Pietat", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 190-195 y MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Murcia, 1999, p. 117-146.





**Bartolomé Bermejo.**  
**Piedad Desplà. Museu de la catedral de Barcelona**

El cuerpo yacente de Cristo y su sangre confirman el acceso del creyente a Dios y la figura desolada de la Virgen, que centra la composición sentada sobre una piedra, alude tanto a su papel de corredentora como también a la Iglesia. Desgarrada como el velo que tejió, María se vuelve ante la humanidad en la principal vía de acceso a Cristo, convirtiéndose en abogada y a la vez en protectora. El nuevo sendero que se abre al seguidor de Jesús, fielmente custodiado por la Iglesia-Virgen, es el que permite la presencia en la Piedad de san Jerónimo y Lluís Desplà, postrados ante la angustia de María sosteniendo el cuerpo de su Hijo muerto. No obstante y en lo que respecta a la iconografía de la obra, dicha presencia tiene planteamientos totalmente diferentes. Así, san Jerónimo, representado junto a su fiel león a los pies, confirma su santidad gracias a la dedicación de su vida a Dios y tiene entre sus manos el bien más preciado de sus servicios al Señor, la traducción del hebreo al latín que él hizo de la Biblia, la Vulgata. Sin embargo, la presencia de Lluís Desplà viene dada únicamente como creyente, un seguidor de Cristo lleno de dudas, deseoso de Él como camino de la salvación de su alma y de María como su principal guía y protectora.

Obra maestra de nivel europeo, la Piedad tiene una doble lectura, la primera remite al programa de salvación proyectado por Dios, y la otra es la que le corresponde

únicamente a Lluís Desplà, en el contexto cristológico que marca la propia representación de la Piedad. El paisaje de Israel y la figura de Cristo sobre la falda materna de María-Iglesia son un referente obligatorio a la hora de captar el estado anímico del Lluís Desplà que representó Bermejo en su Piedad. Gracias al paisaje que representa, el gran maestro de retablos logra dar voz a un hombre de aspecto descuidado por la tristeza de su alma.<sup>218</sup>



**Bartolomé Bermejo.**  
**Piedad Desplà (detalle). Museu de la catedral de Barcelona**

Según hemos podido dar a conocer recientemente, Bermejo incorpora un nuevo e inédito personaje en la composición de la Piedad Desplà, al comprobar que san Jerónimo aparece leyendo los versículos del evangelista san Lucas (23:50-23.52). A pesar de la difícil lectura de los textos pintados por Bermejo, el artista figura con la suficiente claridad determinadas palabras remitiéndonos a: “et ecce vir nomine Ioseph qui erat decurio vir bonus et iustus, hic non consenserat consilio et actibus eorum ab Arimathia civitate Iudaeae qui expectabat et ipse regnum Dei, hic accessit ad Pilatum et petiit corpus Iesu.”<sup>219</sup>

El 28 de febrero de 1491, Bermejo fue nombrado perito para juzgar una escultura de san Jaime encargada por las monjas del monasterio de Santa María de Jonqueres de Barcelona, mientras que, en 1495, consta que hizo el dibujo de un vitral de la catedral de Barcelona que tenía que realizar Gil Fontanet. En este vitral, emplazado a la capilla bautismal, se escenifica el *Noli me tangere*. A partir de esta última noticia, hay la duda si una anotación de pago realizada en Vic el 29 de octubre de 1498, donde consta que se abonó al maestro "Barthomeu" la cantidad de 3 sueldos en concepto de unos pequeños trabajos realizados en ocasión de los funerales de la reina de Portugal, corresponde a un abono efectuado al artista. Las últimas noticias de Bermejo lo sitúan en la Ciudad

<sup>218</sup> RUIZI QUESADA, F., “De Acqui Terme...”, *op. cit.*, y “Entre l’Hermon...”, *op. cit.*

<sup>219</sup> “Llegó entonces un miembro del Consejo, llamado José, hombre recto y justo, que había disentido con las decisiones y actitudes de los demás. Era de Arimatea, ciudad de Judea, y esperaba el Reino de Dios. Fue a ver a Pilato para pedirle el cuerpo de Jesús.”

Condal en los años 1500 y 1501, donde de nuevo aparece trabajando junto a Gil Fontanet en el dibujo del patrón de varias cristaleras de la Lonja de Mar de Barcelona. Las dos estuvieron en la fachada norte del Salón y fueron dedicadas a la Virtud de la Fe, la primera, y a la Virtud de la Esperanza, la segunda.<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> Ver CAÑELLAS, S., & DOMÍNGUEZ, C., “Bartolomé Bermejo i el vitral”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 62-67. Gracias a las investigaciones de Silvia Cañellas y Carme Domínguez se ha podido conocer este último trabajo de Bermejo y prolongar su actividad artística, supuestamente interrumpida hacia 1495 por la falta de noticias, hasta el año 1501.