


R E T R O T A B U L U M



Estudis d'art medieval
Núm 19. Novembre 2016
ISSN 2014-5616

Starnina en Valencia. Iconografías y una obra inédita procedente del antiguo retablo mayor de Alpuente

Francesc Ruiz i Quesada

A principios del siglo XX y a partir de una tabla de la Virgen con el Niño, ángeles y santos, de la Galleria dell'Accademia de Florencia, Sirén atribuyó un grupo de pinturas a un anónimo artista al que bautizó con el nombre del Maestro del Bambino Vispo.¹ Aceptada la propuesta por la crítica, Berenson propuso que este pintor pudiera ser posiblemente valenciano, atribuyéndole, asimismo, el Juicio Final de la Alte Pinakothek de Múnich, que provenía del monasterio mallorquín de Miramar en Valldemossa.² La identificación valenciana del artista favoreció una hipotética identificación del Maestro del Bambino Vispo con el pintor Miquel Alcanyís, al que Longhi supuso una estancia en Florencia.³ Paralelamente, otros estudiosos advirtieron la proximidad estilística entre unos fragmentos de los frescos de Empoli, llevados a cabo por Starnina, y las pinturas atribuidas al Maestro del Bambino Vispo, pero no pudieron consolidar la asociación entre el maestro florentino y el anónimo porque situaban estos últimos trabajos en la segunda y tercera década del siglo XV.⁴ La identificación errónea del cardenal donante en una tabla del Staatliche Museum de Berlín con el cardenal Piero Corsini, arzobispo de Florencia fallecido en 1422, impedía la identidad del Maestro del Bambino Vispo con Starnina, muerto poco antes del año

¹ SIRÉN, O., "Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco. Il Maestro del Bambino Vispo, *L'Arte*, VII (1904), p. 349-352. Mi agradecimiento a Alberto Velasco González, conservador del Museu diocesà i comarcal de Lleida, por su gentileza a la hora de proporcionarme imágenes de la tabla que ahora doy a conocer, a José Gómez Frechina, por su atención a la hora de contrastar diversos aspectos del presente estudio, y a Helios Borja por su colaboración en la investigación del entorno alpontino en fechas próximas al año 1400.

² BERENSON, B., "Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino", *Dedalo*, XII (1932), p. 173-193. Pudelko propuso datar la pintura en el año 1415, a partir del encuentro entre Benedicto XIII, el rey Fernando de Antequera y el emperador Segismundo, PUDELKO, G., "The Maestro del Bambino Vispo", *Art in America*, XXVI (1938), p. 47-63.

³ LONGHI, R., "Un'aggiunta al "Maestro del Bambino Vispo"", *Paragone*, 185, XVI (1965), p. 38-40.

⁴ BERTI, L., *Masaccio*, Milán, 1964 y BELLOSI, L., "La mostra degli affreschi staccati al forte Belvedere, *Paragone*, XVII (1966), p. 73-78.

1413. Fue Waadenoijen quien finalmente demostró, en 1974, que el cardenal presente en la tabla berlinesa era en realidad el cardenal Angelo Acciaiuoli, fallecido en 1408, y que el destino inicial de esta obra no había sido la catedral de Florencia sino la capilla de Santa María de la cartuja del Galluzzo, fundada por este religioso alrededor de los años 1404 y 1407.⁵



El Maestro del Bambino Vispo: Starnina y Valencia

Descubierta la identidad del Maestro del Bambino Vispo a favor del pintor Gherardo di Jacopo, Starnina, Sricchia Santoro le atribuyó el retablo de los Sacramentos de Bonifacio Ferrer del Museo de Bellas Artes de Valencia⁶ y Hériard Dubreuil, que primero había pensado en Miquel Alcanyís, le vinculó la predela del retablo mayor de Alpuente, descubriendo, asimismo, un nuevo compartimiento con la escena de la Resurrección, que había estado en la colección vienesa de Ernst Pollack.⁷ Al periodo valenciano de Starnina también le han sido adscritas una tabla de la Virgen de la Humildad del Cleveland Museum of Art,⁸ la citada tabla del Juicio Final de la Alte Pinakothek de Múnich, pintura que trataremos más adelante,⁹ además de considerar su intervención en un cuaderno de dibujos del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi de Florencia (inv. 2270F), obra que reúne apuntes de diversos artistas nórdicos e italianos.¹⁰

⁵ WAADENOIJEN, J., VAN, "A proposal for Starnina: exit the Maestro del Bambino Vispo?", *The Burlington Magazine*, CXVI (1974), p. 82-91. En esta misma dirección, ver también BOSKOVITS, M., "Il Maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz", *Paragone*, 307 (1975), p. 12-13 y SYRE, C., *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, 1979.

⁶ SRICCHIA SANTORO, F., "Sul soggiorno spagnolo di G. Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo", *Prospettiva*, 6 (1976), p. 11-29, le sigue MARCHI, A. DE, "Gherardo Starnina", *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Lucca, 1998, p. 260-265.

⁷ HÉRIARD DUBREUIL, M., "Découvertes: le gothique à Valence", *L'Oeil*, 234-235 (1975), p.19 y 66; HÉRIARD DUBREUIL, M., "Importance de la peinture valencienne autour de 1400", *Archivo de Arte Valenciano*, (1975), p. 18-21; HÉRIARD DUBREUIL, M., "A propos de Miguel Alcañiz peintre de Valence. Du nouveau sur un primitif espagnol", *L'Oeil*, 270-271 (1978), p. 59, 94-95; HÉRIARD DUBREUIL, M., & RESSORT, C., "Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400 (II)", *Antichità viva*, 3 (1979), p. 9-20; HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el Gótico internacional*, Valencia, 1987, vol. I, p.82-88; HÉRIARD DUBREUIL, M., "Gótico Internacional", *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1988, vol. II, p.188 y HÉRIARD DUBREUIL, M., "Un estilo europeo firmemente establecido en Valencia", *Actas del Primer Congreso de Historia del arte valenciano*, Valencia 1992, p.144.

⁸ LURIE, A.T., "In search of a Valencian Madonna by Starnina", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXXVI (1989), p. 334-373.

⁹ Respecto a esta espléndida pintura ver las últimas aportaciones en 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 Valldecris", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 8 (11/2013) <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum> (link activo en el mes de octubre de 2016) y PALUMBO, M.L., "Una tavola misteriosa: il Giudizio Universale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina", en R. Alcoy (dir.) *Art fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat*, p. 87-108.

¹⁰ 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. Ver *I Disegni antichi degli Uffizi. I tempi del Ghiberti*, Florencia, 1978, p. 9-26. 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.



Gherardo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos o de Bonifaci Ferrer
Museo de Bellas Artes de Valencia



Gherardo Starnina. Virgen de la Humildad. Cleveland Museum of Art



Atribuido a Gherardo Starnina. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi de Florencia (inv. 2270F)



Atribuido a Gherardo Starnina. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi de Florencia (inv. 2270F)

Más controvertida ha sido la atribución a Starnina de la tabla de la Ascensión del retablo de Vicente Gil,¹¹ puesto que despierta dudas por parte de la crítica,¹² interrogantes que alcanzan las calles laterales de un retablo de san Miguel, conservadas en el Musée des Beaux-Arts de Lyon.¹³ Fuster propone la vinculación de dos tablitas

¹¹ Nos referimos al retablo de la Ascensión, san Vicente y san Gil de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia, conjunto atribuido por la mayoría de la crítica a Starnina y Miquel Alcanyís, que se conserva en el Metropolitan Museum y en la Hispanic Society de Nueva York. Otro compartimiento, el de la Flagelación de Cristo, se encuentra en paradero desconocido.

¹² Que la atribuye a Miquel Alcanyís, junto al resto de las tablas del mueble. Ver 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.60-61.

¹³ Siguiendo a José Pitarch, Francesc Fuster atribuye a Gherardo Starnina las tablas de San Miguel del Musée des Beaux-Arts de Lyon. Ver FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 86-96. Saralegui también vinculó a este mueble un Calvario. Ver SARALEGUI, L. DE, "La pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marzal de Sas. Miguel Alcañiz",



–con las representaciones de san Hugo de Lincoln y Lorenzo, san Esteban¹⁴ y un santo cartujo–, a la predela de este mismo conjunto. Ambas pinturas, ya relacionadas por Michel Laclotte con la estancia valenciana de Starnina, ahora se conservan en Los Angeles County Museum of Art. Por su parte, Laclotte las vinculó a una tabla del Varón de Dolores con la Virgen y san Juan evangelista que pasó por la Galerie Pardo de París. En torno a este retablo también se ha relacionado una espléndida tabla de San Miguel matando al maligno del Metropolitan Museum de Nueva York, a pesar de la ausencia de Francesc Maça, el donante del conjunto pictórico.¹⁵ No obstante, las medidas de estas pinturas parecen contradecir la posibilidad de que la mayoría de ellas pudieran haber formado parte del mismo conjunto pictórico medieval, dedicado al arcángel.¹⁶



Atribuido a Gherardo Starnina y a Miquel Alcanyís. Tabla de la Ascensión del retablo de Vicente Gil de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia. Metropolitan Museum, Nueva York (en depósito de la Hispanic Society de Nueva York)

Archivo de Arte Valenciano, 1956, p. 3-41, GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Valencia, 2004, p. 61-64 y MIQUEL JUAN, M., "Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale", a *Nuovi studi sulla pittura tardogotica Intorno a Lorenzo Monaco*, Florencia, 2007, p. 35-43. El estado de la cuestión de este retablo en RUIZ I QUESADA: F., "Los retablos góticos de Xèrica (Castellón)", *Retrotabulum. Estudis d'Art medieval*, 18 (5/2016) (<http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum>. link activo en el mes de octubre de 2016).

¹⁴ Existe una réplica de la imagen de san Esteban, también ejecutada por Gherardo Starnina. Ver TARTUFERI, A., "Pittori a Firenze alla vigilia del Rinascimento (e anche dopo): qualche spunto critico", *Bagliori dorati. Il gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, Florencia, 2012, p. 19, fig. 2.

¹⁵ LACLOTTE, M., "Autour de Starnina de Lucques à Valence", en D. Parenti & A. Tartuferi, (eds.), *Nuovi Studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Florencia, 2007, p. 66-75. GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Valencia, 2004, p. 61-64 y BENITO DOMÉNECH, F. & GÓMEZ FRECHINA, J., *El retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València: Una obra mestra del gòtic internacional*, Valencia, 2006, p. 17-29.

¹⁶ Ver la hipótesis de reconstrucción en RUIZ I QUESADA: F., "Los retablos góticos de Xèrica (Castellón)", *Retrotabulum. Estudis d'Art medieval*, 18 (5/2016) (<http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum>. link activo en el mes de octubre de 2016).



Atribuido a Miquel Alcanyis y a Gherardo Starnina. Dos calles laterales de un retablo dedicado a San Miguel. Musée des Beaux-Arts de Lyon



Gherardo Starnina y taller. Fragmentos de predela. Los Angeles Country Museum of Art y colección privada

Gherardo di Jacopo, conocido por el nombre de Starnina, nació en el año 1354, según Vasari, y murió en torno a los cincuenta años.¹⁷ De este importante pintor florentino, Vasari comenta que fue discípulo de Antonio Veneziano y que abandonó Florencia a partir de la revolución de los Ciompi (1378), momento en el que hizo su primer viaje a España, al servicio del rey Juan I.¹⁸ En 1387, se inscribió en la corporación de los pintores de la Compagnia di S. Luca de Florencia y en 1413 ya había fallecido, según se desprende de un documentado relativo a la herencia de sus hijas. El segundo viaje a España lo desarrolló entre antes de 1393 y 1401 para volver de nuevo a Florencia, donde

¹⁷ VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*.

¹⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera", *Artigrama*, 26 (2011), p. 381-430.

pintó los frescos de la capilla de San Jerónimo en la iglesia del Carmine de Florencia, finalizados en 1404, y también llevó a cabo la decoración de la colegiata de Empoli. Vasari resalta sus altos dotes morales: "costui si disse essere uomo molto virtuoso in mode che la minore virtù che si diceva essere in lui la pittura", en su juventud a Florencia era "nel praticare molto duro e rozzo" y tras su viaje a España fue "gentile e cortese."



Atribuido a Gherardo Starnina y a Miquel Alcanyís (?). San Miguel. Metropolitan Museum de Nueva York

Finalmente, los paneles del retablo de la capilla del Salvador y de los frescos de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, parece ser que no los pudo llevar a cabo el florentino dado que coinciden con su estancia en Valencia.¹⁹

¹⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *cit. supra*, MIQUEL JUAN, M., "Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7 (2013), p. 49-87 y MIQUEL JUAN, M., "Esteve Rovira y Starnina. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal", *XIX Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Artes y la Arquitectura de Poder*, (Castellón de la Plana, 5-8 septiembre 2012), Castellón, 2013, (https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-48881/MIQUEL_JUAN_M._Esteve_Rovira_y_Starnina_en_Toledo._El_arzobispo_Pedro

Las primeras noticias de Starnina en Valencia son de 1395, año en el que pinta un retablo para el rector de la iglesia de Énova (Valencia)²⁰ y nombra procuradores a dos mercaderes florentinos.²¹ No obstante, a finales de ese mismo año, en fecha 22 de diciembre, se traslada de nuevo a Toledo para percibir el importe de 40 florines, correspondiente a la pintura de una sarga llevada a cabo en 1393 junto al pintor Nicolao d'Antonio, destinada a la capilla de San Salvador de la catedral metropolitana.²² Encargo realizado por Pedro Fernández de Burgos, receptor de Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, parece ser que la pintura ya estaba realizada en fecha 5 de enero de 1393, pues, en esa fecha, el cabildo ya le reconocía que: "fezistes poner en ella un muy noble panno pintado en questa la historia de la Pasyon de Jhesucrispto."²³

La siguiente referencia documental es del 7 de julio de 1398, momento en el que el artista, residente en Valencia, reconoce que fray Joan de Becciaco, obispo de Doglia (Cerdeña), le había liquidado cien florines, a cuenta de los 550 en que había sido pactado un retablo que se destinaría al convento de San Agustín de Valencia.²⁴ Asimismo, el 22 de agosto de 1398, pintó una figura de Jesucristo que le había sido encargada por Mateu Ferrer, presbítero, y Domènec Grup, peletero, albaceas de las últimas voluntades de Francisca, mujer, ya difunta, de Jaume Ponç, notario de la ciudad de Valencia, por importe de siete florines.²⁵ Consta como testigo el pintor Simone di Francesco, artista que llegó a ser nombrado *conseller* por el oficio de los *freneres* de Valencia, junto al pintor Gonçal Peris,²⁶ y que aparece relacionado con el pintor Nicolao d'Antonio.²⁷ El 27 de noviembre de este mismo año, cobró de Francesca,

[_Tenorio_y_la_consolidacion_del_poder_episcopal__XIX_CEGA__2013-libre%20\(1\).pdf](#)
link activo en el mes de noviembre de 2016).

²⁰ En fecha 25 de junio de 1395, Pere Macip, rector de l'Énova, diócesis de Valencia, reconoció que había recibido un retablo de manos de Gerardus Iacobi, ciudadano de Valencia, pintor que a su vez reconoce que le había sido liquidada la totalidad de su precio. Ver ALIAGA MORELL, J., "Reexaminando un documento de Gerardo Starnina", *Archivo de Arte Valenciano*, 69 (1988), p. 32-33 y COMPANY, X., *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, I (2005), p. 388, doc. 684. Seis días más tarde, el 28 de junio de 1395, actúa como testimonio en un testamento, *Ibidem*, p. 388, doc. 685.

²¹ La procuración se efectúa a Joan Stefano y Simó d'Estagio, mercaderes y ciudadanos de Valencia, en fecha 24 de noviembre de 1395. COMPANY, X., *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, I (2005), p. 398, doc. 699.

²² "...que yo e el dicho Nicolao de Antonio vos pintamos un panno de la pasión de Jhesuchristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezistes dentro de la iglesia cathedral de Santa Maria de aquí de Toledo, en el qual panno vos pusistes todas las colores e todo el oro e todo lo que fue menester para el dicho panno, salvo nuestras manos que lo pintamos yo e el dicho Nicolao e por el dicho poder suso escripto que yo he del dicho Nicolao, me otorgo por pagado de los dichos quarenta florines para el a para mi...". Ver VEGUE Y GOLDONI, Á, "La dotación de Pedro Fernández de Burgos en la catedral de Toledo y Gerardo Starnina", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI (1930), p. 277-279; Sánchez-PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones del arzobispo Tenorio: la capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Salamanca, 1985, p. 87-88, núms. 1 y 2, y p. 128-133, n.º 12, TORROJA MENÉNDEZ, C., "Pintores florentinos en Toledo", *Historia y Vida*, 79 (octubre de 1974), p. 94-97 y GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera", *Artigrama*, 26 (2011), p. 381-430.

²³ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *cit. supra*, p. 381-430.

²⁴ COMPANY, X., *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, I (2005), p. 465-466, doc. 875.

²⁵ SANCHÍS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1913, p. 75.

²⁶ Las referencias son de fecha 13 de junio de 1397 y 25 de mayo de 1398. Ver COMPANY, X., *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, I (2005), p. 438 y 463, doc. 806 y 868.

²⁷ En fecha 17 de julio de 1398, los dos artistas constan como pintores florentinos en un época de censo firmada por Marieta, viuda del mercader Pere Llambert, ciudadano de Valencia. Ver

viuda del mercader Guillem e hija y heredera del trapero Vicent Bordell, por unas imágenes pintadas en la pared contigua de la sepultura de su padre en el claustro del convento de San Francisco de Valencia. La cantidad percibida fue de 15 florines y también actuó como testigo Simone di Francesco.²⁸ En esta ocasión la imagen representada fue la de la Virgen María, según se desprende del ápoça firmada por el picapedrero Pere Llobet a la citada Francesca.²⁹ En fecha 17 de marzo de 1400, Starnina ya había finalizado el retablo encargado por fray Joan Becciaco, obispo de Doglia (Cerdeña), para el monasterio de San Agustín de Valencia, pues en dicha fecha libró ápoça final de los 570 florines correspondientes al precio del conjunto pictórico, veinte más de los inicialmente pactados.³⁰

De las referencias documentales comentadas, ahora creemos conveniente destacar las relativas al obispo de Doglia, fray Joan de Becciaco, personaje que es posible identificar con fray Joan de Formentera –obispo de Sión (1380), vicario general de los obispos de Valencia Jaime de Aragón y Hugo de Llupià, obispo de Doglia (Cerdeña), arzobispo de Cagliari (1402) y luego de Torres–³¹ ya que nos puede transportar al retablo de los Sacramentos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Este conjunto, del que hablaremos iconográficamente más adelante, fue encargado por Bonifaci Ferrer para la capilla de la Santa Cruz de la cartuja de Portacoeli, oratorio que fue consagrado el día de San Matías del año 1397 por Joan de Formentera, obispo de Doglia (Cerdeña). El vínculo del prelado con Bonifaci Ferrer, a quién Joan de Formentera ordenó de todas las órdenes tras su profesión como cartujo en Portacoeli,³² en el mes de julio de 1396, y consagró la capilla de la Santa Cruz pudieran vehicular el compromiso del retablo a Starnina, artista que, inmediatamente después, se hizo cargo del retablo que pudiera presidir la capilla funeraria de Joan de Formentera en el convento de San Agustín de Valencia.

Con anterioridad, hemos comentado las dos noticias que aluden al retablo del cenobio agustino, ciertamente muy importante dado su elevado precio, y ahora añadimos que el obispo Joan de Formentera, o de Becciaco, fue sepultado en el presbiterio de la iglesia de este convento, en el lado de la epístola.³³ Doctorado en teología y derecho canónico en la Universidad de la Sorbona de París, ingresó de joven en la Orden de San Agustín en Valencia, fue prior del convento valenciano en 1356, llegó a ostentar el puesto de provincial de la Orden en la provincia de Aragón y parece ser que falleció en Valencia, en fecha 25 de noviembre de 1407.³⁴ Por los importantes vínculos que tuvo con el convento, por el emplazamiento de su sepultura y, asimismo, por el alto coste que tuvo

COMPANY, X., *et al.*, *cit. supra*, p. 466, doc. 876 y 877. Ambos fueron colaboradores de Starnina, de Nicolao d'Antonio (documentado en Florencia (1387), Toledo (1395) y Valencia (1398)) sabemos que era pisano y de Simone di Francesco (documentado en Valencia (1398-1401), Lucca (1409-1420)), que era sienés. Ver MIQUEL JUAN, M., "Starnina ed altri pittori toscani nella Valencia medievale", *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Florencia, 2007.

²⁸ SANCHÍS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1912, p. 235-236.

²⁹ SANCHÍS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 25-26.

³⁰ COMPANY, X., *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, I (2005), p. 493, doc. 957.

³¹ CÁRCEL ORTÍ, M., "Clérigos de la diócesis de Cartagena ordenados en Valencia en el siglo XV", *Littera scripta in honorem Lope Pascual Martínez*, I, Murcia, 2002, p. 134 y PELÁEZ, M.J., *Diccionario de canonistas y Eclesiásticos europeos y americanos*, Saarbrücken, 2012, p. 167.

³² VER FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 35.

³³ MONTSERRAT, J., *Guía urbana de Valencia Antigua y Moderna*, I, Valencia, 1876, p. 161-169.

³⁴ PELÁEZ, M.J., *Diccionario de canonistas y Eclesiásticos europeos y americanos*, Saarbrücken, 2012, p. 167.

el retablo creemos muy probable que el mueble que ahora comentamos fuera el del altar mayor.³⁵

Como ya ha sido expuesto, el retablo de la iglesia del convento de San Agustín ascendió a 570 florines (6.270 sueldos), mientras que el precio de un retablo destinado a una capilla podía oscilar entre los 800 y 2.000 sueldos, dependiendo de las medidas y de las exigencias del comitente. Así sucede en la siguiente noticia relativa a Starnina, de fecha 3 de marzo de 1401 y correspondiente al ápoca final por la pintura de un retablo dedicado a san Miguel para la cartuja de Portacoeli, cuyo precio, abonado por Francesc Maça, fue de 45 libras (900 sueldos).³⁶

Respecto a este conjunto, las noticias que se conocen a través de las anotaciones en el *De Rebus* de Portacoeli son las siguientes: "Año 1418. En este año Francisco Masa, rector de Santo Tomás de Valencia, mando hazer un retablo para la capilla de San Miguel, en que está él pintado, y este retablo después, año 1621, fue mudado a la ermita de Santa Margarita, poniendo en medio un lienzo de dicha santa que, con la guarnición, costó de pintar y dorar 20 libras. El sobredicho lienzo y bastimento tenían la figura del rector, que está arrodillado cerca de San Miguel."³⁷

En el libro de *Comptes de les despeses fetes en la entrada del rei Martí*, conservado en el Arxiu Municipal de Valencia, se incluyen las anotaciones de los gastos que Valencia sufragó para celebrar la primera entrada a la ciudad del rey Martín el Humano junto con su esposa María de Luna y su nuera la reina de Sicilia.³⁸ En este libro hay constancia de los salarios que recibieron un buen número de artistas por su participación en los preparativos de estas fiestas. Así, sabemos que Gherardo Starnina cobraba un salario de nueve sueldos diarios, Marçal de Sax, Gonçal Peris y Francesc Sanç ochos sueldos, Guillem Arnau seis y Antoni Peris percibía cinco sueldos. La fecha de la entrada del rey se fijó inicialmente para el 19 de junio de 1401, pero una epidemia de peste que duró nueve meses supuso la cancelación de la fiesta hasta finales del mes de marzo de 1402. Muy probablemente, la gran mortandad pestífera influyó en el abandono de la ciudad y Starnina partió de Valencia para no volver nunca más.

³⁵ Tal posibilidad es propuesta en MIQUEL JUAN, M., "Starnina ed altri pittori toscani nella Valencia medievale", *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Florencia, 2007, p. 39. El obispo Joan de Formentera hizo un pago por un beneficio instituido en la catedral por Jaume Conill, quién había instituido un beneficio a san Bernardo en la catedral de Valencia (18-11-1409). Ver LLANES DOMINGO, C., *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*, Valencia, 2014, p. 89.

³⁶ Las investigaciones documentales de Matilde Miquel han dado a conocer que Starnina pintó un retablo dedicado a San Miguel para la cartuja de Portaceli (1401), mueble que se puso de ejemplo a imitar en el contrato que firmaron Bartomeu Terol, clérigo de Jérica —parroquia con algunas rentas y beneficios vinculados a la Cartuja de Valdecris—, y Miquel Alcanyís para la realización de un conjunto pictórico dedicado al santo arcángel y destinado a la iglesia de Jérica en el año 1421. Ver MIQUEL JUAN, M., "Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale", *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Florencia, 2007, p. 35-43 y RUIZ I QUESADA: F., "Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico", *Retrotabulum. Estudis d'Art medieval*, 18 (5/2016) (<http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum>. link activo en el mes de octubre de 2016)

³⁷ *De Rebus*, núm. 123 y FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 76-77. Además, Francesc Fuster informa que el primer inventario que se hace de la cartuja de Portaceli y sus masías es del año 1820, documento en el que se da a conocer que en la ermita de Santa Margarita había un altar con la imagen ahora de bulto de esta santa virgen y también un lienzo con la misma advocación. *Ibidem*, p. 77.

³⁸ ALIAGA, J., et al., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. Llibre de l'entrada del rei Martí*, II, Valencia, 2007.

La tabla de los profetas y el retablo mayor de Alpuente (Valencia)

Según las *Noticias de Segorbe y su obispado*, "Alpuente completó su iglesia en 1376, trasladándose á ella el Santísimo Sacramento y celebrándose la primera misa á 4 de junio. En un privilegio de 1378 se le llama villa insigne y muy poblada."³⁹ No obstante, en fecha 14 de junio de 1387, Diego Pérez de Heredia, obispo de Segorbe, otorgó indulgencias a cuantos, con sus donaciones, contribuyeran a las obras de la iglesia de Santa María y a otras necesidades del edificio, como su iluminación, objetos de culto y demás. Debió ser a raíz de estas indulgencias que se llevó a cabo la construcción y pintura de su retablo mayor.

Presidido por una imagen de talla de la Virgen, muy probablemente la que se conserva actualmente en la iglesia parroquial de Corcolilla, la calle central acoge la escena de la Dormición de María, complementada con el tradicional Calvario y la Coronación de la Virgen. Mueble de cinco calles, dos a cada lado de la principal, las pinturas están dedicadas a la Vida de la Madre de Jesús. Los cuatro compartimientos superiores a su infancia y el resto, ocho en total, a los Gozos: Anunciación, Nacimiento, Epifanía, Presentación en el Templo, Pentecostés y Ascensión, junto a las representaciones de la Huida a Egipto y la Matanza de los Inocentes. La singularidad de este mueble marca un punto final y a la vez otro de inicio en la pintura gótica valenciana, ya que se trata de una obra que pudo dejarse inacabada, a causa de la muerte de Francesc Serra II, y cuya predela fue realizada por Starnina.

La posible muerte del Maestro de Villahermosa en el transcurso de la pintura del retablo de Alpuente le pudo sorprender una vez ya había dibujado las tablas y pintado buena parte de ellas. Como en otras tantas ocasiones, estos acontecimientos motivan la intervención de otro pintor para ultimar la obra y es a partir de este proceso que se puede canalizar la intervención de Starnina en la predela del conjunto.⁴⁰

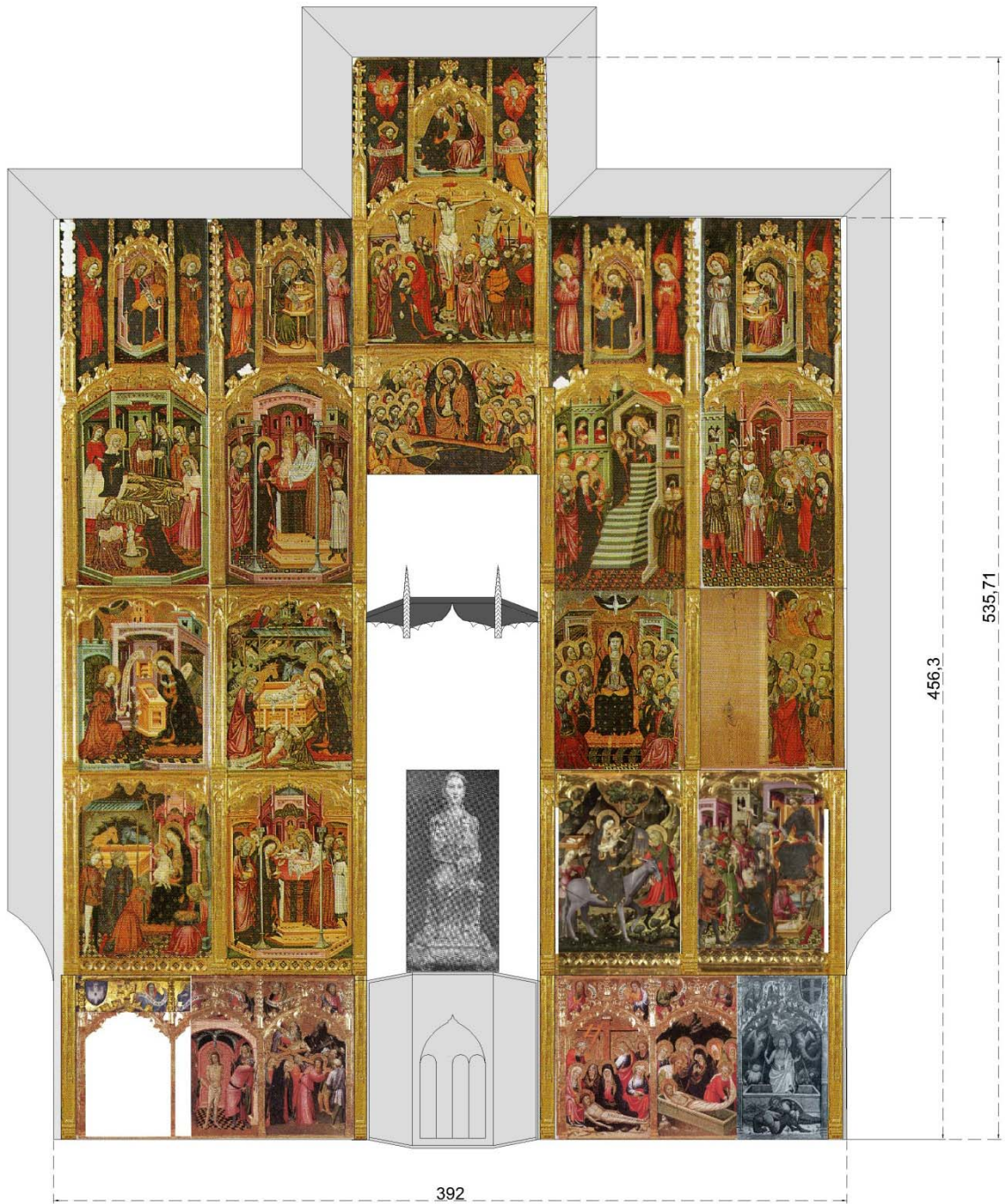
No obstante y respecto a las escenas del cuerpo del mueble, la problemática del retablo de Alpuente es bastante más amplia, ya que en dicho conjunto pudo también intervenir Miquel Alcanyís.⁴¹ El tono general de este mueble, especialmente el dibujo, corresponde al Maestro de Villahermosa y ello desfigura parcialmente la participación de Alcanyís, pero algunos destellos evidencian sin lugar a dudas su intervención en la obra, los cuales advertimos en imágenes como la escena de la Epifanía, ya observada por Josep Gudiol, la Natividad, la Coronación de la Virgen, determinados apóstoles de la Dormición de María y algunos de los ángeles que revolotean en las cúspides del conjunto, entre otros. En esta participación se reconoce el interés del artista hacia las novedades aportadas en Valencia por otros maestros, como Marçal de Sax, de quien se ha dicho que pudo participar en la predela del mueble, junto con Starnina.⁴²

³⁹ AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, p. 137.

⁴⁰ La posibilidad inversa, que situaría el bancal como obra anterior al cuerpo del retablo, es ciertamente improbable teniendo en cuenta que en las fechas en las que ahora nos movemos, próximas al año 1400, la opción Starnina era la más relevante del panorama artístico valenciano, mientras que la del Maestro de Villahermosa resultaba ya retardataria dada la aceptación de las nuevas propuestas del gótico internacional aportadas por maestros tan importantes como Esteve Rovira, Marçal de Sax y Pere Nicolau.

⁴¹ GUDIOL RICART, J., *La Pintura Gótica (Ars Hispaniae IX)*, Madrid, 1955, p. 148-150 y RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 135-136.

⁴² ALIAGA, J. & COMPANY, X., "Pintura valenciana medieval y moderna", *La Llum de les imatges. Lux Mundi Xàtiva*, Valencia, 2007 (catálogo de exposición. Libro de estudios), p. 447-451.



Hipótesis de reconstrucción del retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Alpuente

En esta misma dirección, la de la intervención de Sax, pero todavía más reveladora a nuestro entender es la escena de la Matanza de los Inocentes, mientras que algunas de las características de la escena de la Huida a Egipto, como es la figuración de las plantas y los pájaros, también podrían ser variaciones hechas sobre el original a medio pintar del Maestro de Villahermosa.⁴³ Es a partir de este momento, poco después del año 1396, cuando Alcanyís, que podría formar parte del taller de Marçal de Sax, pudo establecer un nuevo pacto con el pintor florentino que le llevaría a ser uno de los principales pintores del panorama artístico valenciano. La colaboración directa y continua con Starnina, y también con Marçal de Sax, es la única vía que puede avalar la atribución del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia a Alcanyís, la cual, dadas las fechas en las que se supone el encargo (1409), difícilmente es sostenible si no partimos de un encuentro previo y muy directo con ambos artistas.⁴⁴

De la predela, Dubreuil supuso que fueron ocho los compartimientos que la integraron,⁴⁵ pero realmente fueron seis, según ya precisó José Gómez Frechina, dado que estuvo centrada por un tabernáculo.⁴⁶ Actualmente se custodian en El Collado de Alpuente, La Flagelación (fraccionada), El Camino del Calvario, El Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto y el Entierro de Cristo, pero es bien conocido que dicha predela fue segmentada en su tramo inicial y final. Este último intervalo acogía la escena de la Resurrección de Cristo, composición dada a conocer por Hériard Dubreuil en el año 1975 que se custodia en una colección de Canadá.⁴⁷ Contrariamente, del primer compartimiento y una sección de la escena de la Flagelación de Cristo nada se sabía, sólo que la imagen que coronaba esta última correspondía a la del profeta Isaías, pues en la tabla conservada aparece un fragmento de la filacteria con la inscripción "conci piet" en alusión a la Virgen: "Ecce virgo concipiet" (Is. 7:14).⁴⁸

A partir de la representación seccionada del profeta Isaías, la alta cualidad de la pintura, la plena coincidencia de la marquetería y, además, la representación del blasón de la localidad de Alpuente podemos afirmar, sin duda alguna, que el fragmento que ahora estudiamos tuvo su emplazamiento en el primer tramo de la predela del antiguo retablo mayor de Alpuente.

⁴³ Para estas escenas ver LACARRA DUCAY, M. C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, p. 32-34 y GÓMEZ FRECHINA, J., "Huida a Egipto/ Matanza de los Inocentes", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 84-85.

⁴⁴ Dicha cuestión fue tratada en RUIZ I QUESADA, F., "Miquel Alcanyís. Muerte de San Vicente", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 232-237.

⁴⁵ HÉRIARD DUBREUIL, M., "Importance de la peinture valencienne autour de 1400" *Archivo de Arte Valenciano*, (1975), p. 18-21.

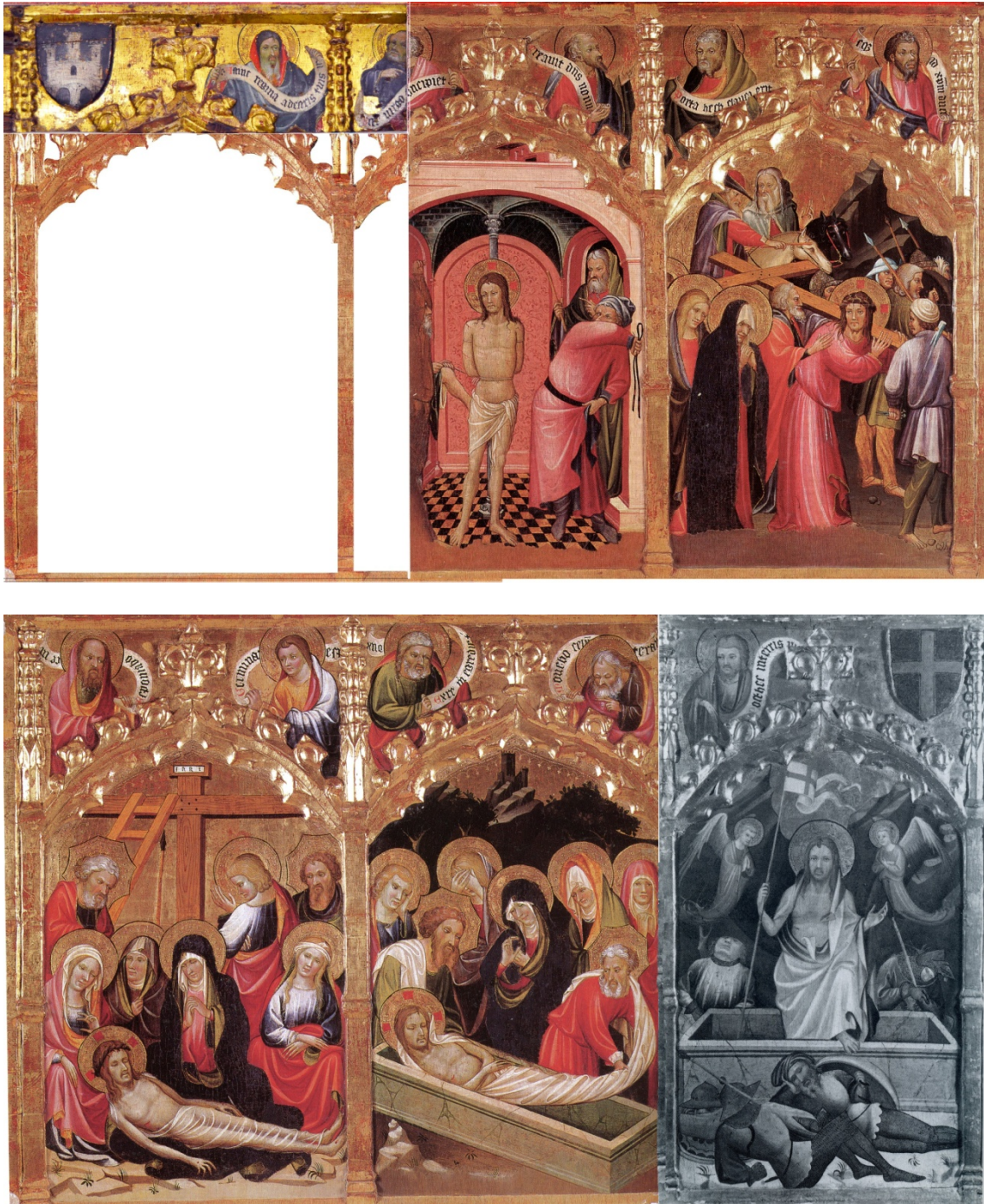
⁴⁶ GÓMEZ FRECHINA, J., "Gherardo Starnina. Flagelación y Cristo camino del Calvario", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, p. 44-51.

⁴⁷ Dicho compartimiento había sido conservado en la Kuntshistorisches Museum de Viena y fue en 1949 cuando fue restituido a los herederos de Ernst Pollak. Ver HÉRIARD DUBREUIL, M., "Découvertes: le gothique á Valence", *L-Oeil*, 234-235 (1975), p.19 y 66.

⁴⁸ Para el estudio de las leyendas de los profetas de las tablas de Alpuente, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Gherardo Starnina. Flagelación y Cristo camino del Calvario", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, p. 44-51 y CALVÉ MASCARELL, O., "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval", *Ars Longa*, 20 (2011), p. 58.



Tabla procedente del retablo mayor de la iglesia parroquial de Alpuente. Colección privada



Hipótesis de reconstrucción de la predela del retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Alpuente

Se trata de la tabla que coronaba la primera escena del bancal alpontino, –probablemente la Oración en el Huerto o El Prendimiento–,⁴⁹ y alcanzaba la escenificación de la Flagelación de Cristo. Es por ello que aparecen las cresterías de la mazonería de las tablas inferiores y sendas representaciones. La primera corresponde a la figuración del escudo de la localidad de Alpuente, villa emplazada en la actual provincia de Valencia que llegó a ser arcedianato del obispado de Segorbe y Albarracín.⁵⁰ En la divisa del lugar y sobre campo de azur aparece un puente de piedra de dos ojos, sumado de un castillo, también de piedra, con tres torres.⁵¹

El primero de los dos profetas representados en la tabla que origina este estudio es David, personaje que ostenta una filacteria con la leyenda: "Astitit Regina a dextris tuis [in vestitu deaurato, circumdata varietate]" (Sal. 45: 9)⁵² y escribió los salmos 16, 22, 31, 40, 41, 66, 69, 99, relativos a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Continúa Isaías, quién muestra la profecía "Ecce virgo concipiet [et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emmanuel]" (Is. 7:14)⁵³ profeta que también predijo la Pasión de Cristo y

⁴⁹ GÓMEZ FRECHINA, J., "Gherardo Starnina. Flagelación y Cristo camino del Calvario", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, p. 44-51.

⁵⁰ Actualmente el blasón de la localidad es un escudo cuadrilongo de punta redonda, un puente de oro, sumado de la representación de la villa, formada por una muralla con dos torres de oro, sobre ondas de plata. En la parte alta, una baldosa de oro cargada con los cuatro palos de gules y, por timbre, una corona real.

⁵¹ Esta descripción coincide con la segunda partición del escudo de Alpuente, descrito en Carraffa. Respecto a las tres torres, se piensa que pueden corresponder con las de sus dos castillos, el de Alpuente y el del Poyo o Collado, y a la torre de la Aljama. Ya en 1598, consta que: "el sello, de placa, está compuesto de los siguientes elementos: un puente –emblema parlante– de tres estribos con cuatro arcos, sobre agua; en ésta un ave nadando; encima de aquél la villa representada por dos torres que flanquean una muralla; éstas tienen un segundo cuerpo con merlones y almenas también; en la parte superior las armas reales, esto es, los palos de Aragón, con corona, por ser Alpuente villa real; como tal tenía voto en Cortes y así se ve a su representante pintado en el salón llamado "de Cortes", de la Generalidad de Valencia." Ver MATEU LLOPIS, F., "Sello de la villa de Alpuente en el Reino de Valencia", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1958, p. 7-11.

⁵² "Hijas de reyes hay entre tus mujeres ilustres: La reina está a tu diestra, con oro de Ofir." En el *Libro de las Historias de Nuestra Señora*, escrito en el último tercio del siglo XV por el fraile dominico Juan López de Salamanca, se alude a esta leyenda en clave mariana, así como a las tres siguientes que aparecen en el retablo de Alpuente: "El profeta David dixo de mí al Señor: «Presente estuvo la Reyna a las diestras tuyas». Mira cuánta diligencia, que ni un momento me aparto de las diestras del Juez en vestidura de oro. Mira la potencia mía en quanto Reyna, e diligencia en quanto estó a la diestra, e sapiencia en quanto vestida de oro. Los santos son coronados por la sabidoria de su cabeça de oro, mas ninguno es vestido de sabidoria como yo, en cuyo vientre moró la sapiencia de Dios seys días sobre nueve meses. E dize más: «Çercada de diverssidat». Estos son los estados de los santos e coros angélicos. Mira cuánta reverencia e honor me catan las cortes del grand Juez, conmigo siempre asistente, al Juez abogada diligente." Ver *Libro de las historias de nuestra Señora*, de Juan López de Salamanca. Edición y estudio de Arturo Jiménez Moreno, San Millán de la Cogolla, 2009.

⁵³ "Por tanto el Señor mismo os dará señal: He aquí una virgen concebirá, y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emmanuel." Una de las profecías más divulgadas, el citado *Libro de las Historias de Nuestra Señora*, de Juan López de Salamanca, la cita, juntamente con las dos que le siguen en Alpuente, como los puntos cuarto, quinto y sexto. En el capítulo *Cómo el ángel por ciertas figuras certificó a la Virgen cómo conçibiría quedando virgen*, comenta: "Es el quarto punto mostrado a Ysaías en la Virgen e en Dios quando dixo a la casa de David: «¡Ahé que la Virgen conçibirá e parirá fijo e será llamado su nombre Connusco Dios!'. Tú eres aquella Virgen que conçibirás e parirás al Fijo de Dios en nuestra humanidad, ca el Fijo que parirás será Dios y hombre verdadero. Será hombre porque lo parirás e será Dios porque quedarás virgen, ca Dios no devía nasçer sino de virgen. Mira, Virgen sin manzilla, que así como el Padre no conosçió muger para engendrar al su Fijo en el çielo, así la Madre no conosçerá varón para lo engendrar en el

aludió a su flagelación (Is. 53:1-12),⁵⁴ imagen sobre la que aparece figurado junto a Jeremías, que revela el rétulo: "Creavit Dominus novum" (Jer. 31:22).⁵⁵ A este último escogido se le atribuyó el Libro de las Lamentaciones, texto vinculado al Oficio de Tinieblas, ceremonia litúrgica de la Iglesia católica para conmemorar la Pasión de Cristo, desde el miércoles al sábado santos.



suelo.», *cit. supra*. La representación de ambos profetas coincide con los que aparecen en la tabla del Abrazo ante la Puerta Dorada que se conserva en el Museo de la catedral de Segorbe. Isaías fue el primero de los profetas mayores y su asociación con el rey David viene dada porque en los capítulos 7, 8 y 9 de sus profecías recuerda al pueblo elegido las promesas de Dios a David, las cuales se realizarían si se mantenía fiel a su fe. Por otro lado, hay que destacar que fue Isaías quién declaró que Jesús nacería de la estirpe de David, hijo de Jesé (Is, 11, 1-10).

⁵⁴ "¿Hasta cuándo andarás errante, oh hija contumaz? Porque Jehová creará una cosa nueva sobre la tierra; la mujer rodeará al varón." Al respecto, el *Libro de las Historias de Nuestra Señora*, de Juan López de Salamanca, comenta: "El punto quinto fue mostrado a Geremías en la hembra e en el varón quando dixo: "Nueva cosa crió el Señor sobre la tierra; la hembra çercada al varón. Virgo muy clara, vós soys aquella tan fermosa hembra que conçibiríades en el vuestro vientre al Fijo de Dios, que se llama Varón fuerte e Barragán. E si lo çercases e pariesses como a fijo no sería cosa nueva. Avía de ser cosa nueva por parte del Padre, que lo engendraría en muger sin varón; nueva por parte del Fijo, el qual sería [[151v] varón por obra de franco juyzio dentro en el vientre tuyo e[n] conplimiento de dones espirituales, por esso dixo varón; nuevo por parte de la madre, la qual, pariendo, quedaría virgen, lo qual ante de ti nunca fue oýdo ni leydo lo que en ti será conplido, si por ti fuere consentido.", *cit. supra*.

⁵⁵ "...no hay parecer en él, ni hermosura: verlo hemos, mas sin atractivo para que le deseemos. Despreciado y desechado entre los hombres, varón de dolores, experimentado en quebranto: y como que escondimos de él el rostro, fue menospreciado, y no lo estimamos. Ciertamente llevó él nuestras enfermedades, y sufrió nuestros dolores; y nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y abatido. Mas él herido fue por nuestras rebeliones, molido por nuestros pecados: el castigo de nuestra paz sobre él; y por su llaga fuimos nosotros curados..."



...m

...m

...m

Continúan los otros dos profetas mayores, Ezequiel con la leyenda "Porta haec clausa erit" (Ez. 44:2) y Daniel con la de "Usque ad Christum ducem" (Dn. 9:25),⁵⁶ ambos emplazados sobre la representación del Camino al Calvario. Respecto a Ezequiel, es importante tener en cuenta que la escena acoge el encuentro de Cristo con su Madre, referencia que permite la lectura mariana de la composición,⁵⁷ y en relación con la profecía de Daniel es la única del Antiguo Testamento en la que se cita al Mesías y ha sido relacionada con la venida de Cristo y, principalmente, con el año de su muerte en Jerusalén.

En el tramo de predela siguiente y por encima de la escena del Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto asoma un profeta que hasta ahora no había sido identificado, pero que se trata de Oseas: "e[t] sponsabo te mi[hi in sempiternum]" "e[t] sponsabo te mi[hi in iustitia et iudicio et in misericordia et miserationibus]" (Os. 2:19)⁵⁸ o bien: "e[t] sponsabo te mi[hi in fide et scies quia ego Dominus]" (Os. 2:20).⁵⁹ La presencia de Oseas sobre la escena de la deposición del cuerpo de Cristo, parece tener relación con la liturgia de la palabra del Viernes Santo, pues la primera de las lecturas tradicionales en dicha festividad era Oseas 6:1-6,⁶⁰ en la que se predice la resurrección al tercer día.

⁵⁶ "Sabe, pues, y entiende, *que* desde la salida de la orden para restaurar y edificar a Jerusalén hasta el Mesías Príncipe, *habrá* siete semanas, y sesenta y dos semanas; la plaza volverá a ser edificada, y el muro, en tiempos angustiosos."

⁵⁷ "Y me dijo Jehová: Esta puerta estará cerrada; no se abrirá, ni entrará por ella hombre, porque Jehová Dios de Israel entró por ella; por tanto permanecerá cerrada." El *Libro de las Historias de Nuestra Señora*, de Juan López de Salamanca, comenta: "El punto sexto fue mostrado al profeta Ezequiel en el principio e en el postigo: «Tú, muy gloriosa Virgen, eres la puerta çerrada en la casa del Señor, a todo varón vedada, salvo al Príncipe señor, ca varón alguno no avía de poder de entrar e salir por ella sino el Príncipe, que comía pan en ella e sería çerrada al Príncipe», esto es, que çerrada sería a honra del Príncipe. Pues mira, Virgen graciosa, que ya muchas vezes avrás leydo estas profecías que has de mí oýdo, pues otorga en mi mensagería e tú serás la Virgen que conçibirás, parirás e criarás al Fijo que Dios te embía», *cit. supra*."

⁵⁸ "Y te desposaré conmigo para siempre; te desposaré conmigo en justicia, y juicio, en compasión, y en misericordias." La lectura en clave mariana del *Libro de las Historias de Nuestra Señora* de Juan López De Salamanca, es la siguiente: "Ítem, el Señor, que tan singularmente es contigo, el Espíritu Santo es, cuya esposa honestissima eres, o, María. De vos ambos dixo el profeta: «Yo te desposaré a mí en justicia e juicio, e en merçedes; esposart' é a mí en fe, e sabrás que yo el Señor». Tú eres la fermosa apuesta en justicia e juyzio en respecto de ti mesma; fermosa en misericordia e merçedes en respecto de los hombres; fermosa en la fe e creencia en respecto de Dios. Fermosa çiertamente en la justicia de la vida e en el juicio de la conciencia; fermosa en la misericordia del afecto o afecçion e en las merçedes del efecto o operaçion; fermosa en la fe, por la qual creíste las cosas que sobre ti eran de fazer e dezir, e por la qual creýste todas las cosas que de acabar se avían sobre ti e cumplir. Mira, esposa del Espíritu Santo, Señor contigo que tú eres tan santa que a ti dignó venir e ser contigo el Espíritu Santo." Ver *Libro de las historias de nuestra Señora*, de Juan López de Salamanca. Edición y estudio de Arturo Jiménez Moreno, San Millán de la Cogolla, 2009.

⁵⁹ "Y te desposaré conmigo en fe, y conocerás a Jehová."

⁶⁰ "Venid y volvamos a Jehová; porque él arrebató, y nos curará; hirió, y nos vendará. Nos dará vida después de dos días; en el tercer día nos resucitará, y viviremos delante de él. Y conoceremos, y proseguiremos en conocer a Jehová; como el alba está dispuesta su salida, y vendrá a nosotros como la lluvia, como la lluvia tardía y temprana a la tierra. ¿Qué haré a ti, Efraín? ¿Qué haré a ti, oh Judá? La piedad vuestra es como nube de la mañana, y como el rocío de la madrugada, que se desvanece. Por esta causa los corté por medio de los profetas, con las palabras de mi boca los maté; y tus juicios serán como luz que sale. Porque misericordia quiero, y no sacrificio, y conocimiento de Dios más que holocaustos." Actualmente ha sido permutada por Isaías, 52:13-53. Ver ABAD IBÁÑEZ, J.A. & GARRIDO BONAÑO, M., *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Fuenlabrada, 1997 (3 edición), p. 711.

Le sigue otro profeta que pudiera ser Joel: "[nolite timere animalia regionis quia] germina[verunt speciosa deserti quia lignum adtulit fructum suum ficus et vinea dederunt virtutem suam]" (Jl. 2:22)⁶¹, Amós: "[haec ostendit mihi Dominus Deus et ecce fctor lucustae in principio] germina[ntium serotini imbris et ecce serotinus post tonsorem regis]" (Am. 7:1)⁶² o Zacarías "[quid enim bonum eius est et quid pulchrum eius nisi frumentum electorum et vinum] germina[ns virgines]" (Za. 9:17).⁶³ En nuestra opinión, creemos que se trata de Zacarías y pensamos que esta última leyenda pudiera tener un significado eucarístico vinculado a la escena de la Pasión de Alpunte, concretamente con la misa y el cuerpo de Jesús. Además, suyas fueron las palabras que describen la escena del Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto: "y mirarán a mí, a quien traspasaron, y harán llanto sobre él, como llanto sobre unigénito, afligiéndose sobre él como quien se aflige sobre primogénito. En aquel día habrá gran llanto en Jerusalén" (Zc. 12, 10:11).⁶⁴

Ya en la escena del Entierro de Cristo, figuran Miqueas y Hageo. El primero muestra la leyenda: "Ex te mihi egredietur [qui sit dominator in Israel, et egressus eius ab initio, a diebus aeternitatis]" (Miq, 5,2)⁶⁵ y su presencia sobre dicha composición pudiera tener relación con el estribillo que se entona el día de Viernes santo: "Pueblo mío, ¿qué te he hecho? ¿En qué te he molestado? Respóndeme." (Miq. 6, 3). En la otra enjuta del compartimiento, Hageo predice: "[quia haec dicit Dominus exercituum adhuc unum modicum est et ego com]movebo caelum et terram [et mare et aridam]" (Ag. 2:6)⁶⁶ o

⁶¹ "Animales del campo, no temáis; porque los pastos del desierto reverdecerán, porque los árboles llevarán su fruto, la higuera y la vid darán sus frutos."

⁶² "Así me ha mostrado el Señor Jehová; y he aquí, Él criaba langostas al principio que comenzaba a crecer el heno tardío; y he aquí, era el heno tardío después de las siegas del rey."

⁶³ "Porque ¡cuán grande es su bondad, y cuán grande su hermosura! El trigo alegrará a los jóvenes, y el vino nuevo a las doncellas." La leyenda también pudiera corresponder a una profecía de Oseas (Os. 10:4), (Os. 14:6) o (Os. 14:8), pero desestimamos esta posibilidad dado que ya está representado previamente.

⁶⁴ También respecto al ciclo de la Pasión y Muerte que ahora tratamos, Amós y Zacarías predijeron el oscurecimiento del sol, que acaeció durante la crucifixión de Cristo. "Y acaecerá en aquel día, dice el Señor Jehová, que haré que se ponga el sol al mediodía, y la tierra cubriré de tinieblas en el día claro" (Am. 8:9). "Acontecerá que en ese día no habrá luz clara, ni oscura. Y será un día, el cual es conocido de Jehová, que ni será día ni noche; mas acontecerá que al tiempo de la tarde habrá luz. Acontecerá también en aquel día, que saldrán de Jerusalén aguas vivas; la mitad de ellas hacia la mar oriental, y la otra mitad hacia la mar occidental, en verano y en invierno" (Zac. 14:5-9).

⁶⁵ "Pero tú, Belén Efrata, *aunque* eres pequeña entre los millares de Judá, de ti me saldrá el *que* será Señor en Israel; y sus salidas *han sido* desde el principio, desde la eternidad." En clave mariana, el *Libro de las Historias de Nuestra Señora de Juan López de Salamanca*, dice: "E así lo dixo el propheta Micheas en el capítulo quinto: «De ti saldrá a mí un duque que rija el pueblo mío, Israel, e la salida desde los días de la eternidad»." Ver *Libro de las historias de nuestra Señora*, de Juan López de Salamanca. Edición y estudio de Arturo Jiménez Moreno, San Millán de la Cogolla, 2009.

⁶⁶ "Porque así dice Jehová de los ejércitos: De aquí a poco aún yo haré temblar los cielos y la tierra, y el mar y la tierra seca." La lectura en clave mariana del *Libro de las Historias de Nuestra Señora de Juan López De Salamanca*, es la siguiente: "como la venida e nascencia del Salvador fuese tan deseada e esperada, ¿por qué quiso nascer en tienpo de tan grand movimiento e tan general estruendo de todo el mundo? Respondo que todo esto fue por que la voluntad de Dios fuese conplida, la qual el Señor declaró por el sancto profeta Egeo en el capítulo .ii., acerca de quatrocientos años antes, la qual profecía es ésta: «Hec dicit Dominus exercituum: Adhuc unum modicum est, et ego movebo celum et terram, mare et aridam, et movebo omnes gentes; et veniet desideratus cunctis gentibus», quiere dezir: "Estas cosas dize el Señor de los fonsados: Aún poco tienpo yo moveré el cielo", conviene a saber: la Virgen María, así como el cielo es morada de Dios, así entonces el Salvador morava en el su vientre e Ioseph era terrenal e ya viejo. Tierra: "Yo moveré el cielo e la tierra", dize adelante: "Moveré el mar e la

"[loquere ad Zorobabel ducem Iuda dicens ego] movebo caelum [pariter] et terram" (Ag. 2:22).⁶⁷ Según nuestro parecer, se trata del versículo 2:6, pasaje del que san Agustín interpreta que toda la creación queda conmovida ante la venida milagrosa del Señor por medio de la Virgen María y que otros pensadores han relacionado con la segunda venida de Cristo en el día del Juicio Final. Así pues, las palabras del profeta Hageo, representadas sobre el entierro del cuerpo de Cristo, pudieran aludir al nuevo ciclo que culmina en la representación que corona el mueble.⁶⁸

Finalmente, acompaña la escenificación de la Resurrección de Cristo el profeta Baruc: "post haec in terris [visus est, et cum hominibus conversatus est]." (Bar. 3:38),⁶⁹ pues ésta es una de las lecturas de la Vigilia Pascual, celebración litúrgica que conmemora la Resurrección del Señor. La última de las representaciones es un blasón cuyas imágenes sólo se conocen en blanco y negro y que todavía no ha sido identificado. Tal vez pudiera corresponder al que fuera arcediano de Alpuente en el año 1400, cargo en el que le siguió Gonzalo de Penyaranda.⁷⁰

seca". Esto era que por mar e por tierra venían todos a sus ciudades, a conocer señorío a los romanos e mover todas las gentes, por quanto todo el universo era sujeto al enperador. Sýguese. "E verná el deseado a todas las gentes": deseado de los justos, porque Él avía de aver gloria; de los pecadores, por quanto Él avía de aver indulgencia; deseado de los tristes, porque los avía de consolar; deseado de los muertos, porque Él los avía de resuscitar. E aquí es fin de la primera conclusión e parte del evangelio." Ver *Libro de las historias de nuestra Señora*, de Juan López de Salamanca. Edición y estudio de Arturo Jiménez Moreno, San Millán de la Cogolla, 2009.

⁶⁷ "Habla á Zorobabel, gobernador de Judá, diciendo: Yo haré temblar los cielos y la tierra."

⁶⁸ También cabe recordar los fenómenos naturales que acaecieron en la tierra y en el cielo, a raíz de la muerte de Cristo y de nuevo en su resurrección: "Y hubo un gran terremoto; porque un ángel del Señor, descendiendo del cielo y llegando, removió la piedra, y se sentó sobre ella." (Mat. 28:2).

⁶⁹ "Después de esto apareció sobre la tierra, y vivió entre los hombres." En el *Contra Iudaeos* se ponen estas palabras en boca de Jeremías. Cfr. YOUNG, K., "The procession of prophets". *The drama of the medieval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933, p. 125-171. Ver CALVÉ MASCARELL, O., "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval", *Ars Longa*, 20 (2011), p. 58. Baruc fue discípulo de Jeremías, por esta razón algunas veces se pensó que él no había escrito más que lo que le dictaba Jeremías, además, en la vetus latina, Baruc seguía a Jeremías sin título distintivo. Ver HIDALGO SÁNCHEZ, S., "Una iconografía funeraria en la capilla Barbazana. La Virgen de la Candelaria", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1 (2006), p. 63-74.

⁷⁰ En algunos casos, como por ejemplo el retablo mayor de Anento (Zaragoza), aparece el escudo del obispo u obispos que participaron, pero el blasón representado en Alpuente no corresponde ni a Diego Pérez de Heredia (1387-1400) ni a Francisco Riquer y Bastero (1400-1409). La presencia de la cruz coincide con apellidos como Ramírez, Cassany y también con algunos Llupià, linaje del que formaba parte el obispo de Valencia, Hugo de Llupià (1398-1427). Respecto a eclesiásticos vinculados a Alpuente tenemos noticia del canónigo Íñigo Martín de Ayvar en la *Constituo de Divisione Praebendarum*, redactada en el año 1381 (AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, I, p. 159 y BLASCO AGUILAR, J., *Historia y Derecho en la catedral de Segorbe*, Valencia, 1973, p. 468). De fecha 13 de octubre de 1394, expedida el 2 de octubre de 1402, consta que Benedicto XIII ordenó la reserva a Gonzalo Penyaranda, arcediano de Alpuente (Altoponte) en la iglesia de Segorbe, bachiller en leyes, escritor en la Penitenciaría Apostólica, un beneficio (con cura de almas 100, sin cura 70 libras tornesas), perteneciente a colación del obispo y capítulo de Valencia, con tal renuncie a la titularidad del citado arcedianato (Gonzalo Peñaranda, como arcediano de Alpuente, recibió en agosto de 1405 mandato de reservar un beneficio a favor de Rosendo de Laboría, clérigo de la Penitenciaría Apostólica). En fecha 15 de octubre de 1406 y a raíz de la defunción de Peñaranda, ocupó el arcedianato Antonio de Caldes (Calidis), bachiller en decretos, familiar papal y custodio de los alimentos para el papa, (CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII (1394-1423)*. V. I. *La Curia Cesaraugustana*. II. *Grupos privilegiados: servidores del Papa y del Rey*, Zaragoza, 2011, doc. 13 y 225); Salvador de Gerp, vicario de

La presencia de profetas con leyendas, en las enjutas de la predela, se complementa con los que también aparecen representados a ambos lados de la escena de la Coronación de la Virgen, composición que culmina el conjunto pictórico. Encontramos de nuevo a los profetas Jeremías y Miqueas, ostentando las leyendas: "Patrem invocabi[ti]s qui terram fecit et condidit [caelos]"⁷¹ y "Invocabunt [omnes] nomen Domini et servient ei",⁷² respectivamente. Acerca de la primera, no corresponde literalmente a ninguno de los pasajes de Jeremías y algún estudioso ha propuesto su identificación con Jer 10:12. Sucede lo mismo con la profecía de Miqueas, pues tampoco aparece entre sus predicciones, hasta el punto DE que la leyenda ha sido asignada al profeta Baruc, en 4:37, y se ha relacionado con la universalidad de la Iglesia y la comunión de los santos. Otros autores vinculan el texto con el profeta Sofonías (3:9).



Maestro de Villahermosa (Francesc Serra II (?)). Retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Alpuente (detalle). Iglesia parroquial de El Collado de Alpuente (Valencia)

Estas dos inscripciones también aparecen acompañando dos de las veinticuatro iluminaciones miniadas por André Beauneveu en el *Salterio del duque Jean de Berry* (París, Bibl. nat. fr., 13.091). En dicho *códex*, se representa la concordancia de las

Alpuente en fechas anteriores al 31 de enero de 1406, momento en el que ya había fallecido (CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. II. La curia itinerante (1404-1411)*, Zaragoza, 2005, doc. 325); En fecha 3 de febrero de 1407, consta una época firmada por Pere Arnau, vicario perpetuo de la iglesia de Alpuente y beneficiado en Segorbe, en la capilla de Santa Ana (BORJA CORTIJO, H., & RUIZ I QUESADA, F., "Miradas públicas e inéditas al conjunto catedralicio gótico de Segorbe", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 16 (2015), link activo en el mes de octubre de 2016); García Aragonés, "vicario de la parroquia de Alpuente (Altoponte)" hasta el 19 de octubre de 1412 y Juan Martínez de Cedrillas, rector de Bronchales, vicario de Alpuente a partir de esa fecha. El 8 de abril de 1413 y por defunción del anterior pasó a Martín Crespo, familiar y capellán papal (Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. III. La curia de Peñíscola (1412-1423)*, Zaragoza, 2006, doc. 128, 129 y 188).

⁷¹ Quizás a raíz de alguna restauración, la leyenda parece alterada en las palabras: "terram fecit"

⁷² Sucede lo mismo que en la nota anterior, en lo relativo al nombre del profeta Miqueas.

leyendas de los Profetas con los artículos de fe de los Apóstoles, siendo que la leyenda de la primera representación, la de Jeremías, coincide con la que aparece en Alpuente. En esta ocasión, el vínculo se establece con el primer capítulo del Credo de los Apóstoles, pronunciado por san Pedro: "Credo in Deum, patrem omnipotentem, creatorem celi et terre." Respecto a Miqueas y la leyenda que muestra, tanto en Alpuente como en París, se asocia con el sexto capítulo del Credo de los Apóstoles, mencionado por Santiago el menor: "Ascendit ad celos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis."



André
Beauneveu.
Salterio del
duque Jean de
Berry, París,
Bibl. nat. fr.,
13.091, fols. 7v,
8r, 17v, 18r

Ambas concordancias y la conservación de la tabla del Apostolado del Ayuntamiento de Alzira, en la que aparecen siete de los doce apóstoles luciendo cada uno de ellos un rollo desplegado que los identifica y anota los artículos del Credo, posibilitan que la idea inicial del artista fuera la de establecer la concordancia entre los profetas representados y los apóstoles, proyecto que, posiblemente a causa de la muerte del Maestro de Villahermosa, fue alterado por Starnina.⁷³ No obstante y a pesar del cambio de autoría, así como la duplicidad de Jeremías y Miqueas, el número total de profetas representados es de doce, cifra que coincide con la de los doce apóstoles.

El vínculo entre el Antiguo y Nuevo Testamento, el Maestro de Villahermosa también lo plasma en la representación de la Dormición de la Virgen de Alpuente, escena seccionada en la que, rodeados de ángeles, comparecen los once apóstoles, puesto que santo Tomás no asistió, y también aparecen seis patriarcas con nimbo poligonal. La fuente escrita de tal representación parece ser que fue la *Homilía de Teodosio de Alejandría* y es por ello que algunos de los patriarcas representados lucen corona, en alusión a David y a los reyes de justicia. Poco antes de morir: "cuando la Virgen acabó esta oración, nosotros respondimos el Amén. Entonces se produjeron truenos y relámpagos y todo el lugar se conmovió hasta los cimientos. Se presentó en medio de nosotros el Señor Jesús, montado en un carro de luz; delante de Él estaban Moisés y todos los demás profetas, el rey David y los reyes de justicia. Todo el lugar resplandecía como fuego..."⁷⁴

En conjunto, la iconografía del retablo alpuentino, dedicado a María-Iglesia y a la redención cristológica del pecado original pudo tener, asimismo, una lectura apocalíptica, si se tiene en cuenta la representación de los cuatro evangelistas, emplazados en las tablas cumbre de las calles laterales, y también la de los doce profetas que aluden a los doce apóstoles, en referencia a los veinticuatro ancianos del texto de san Juan.

Según ya propusimos en una reciente publicación, la talla de la Virgen de la Consolación de Corcolilla pudo presidir el retablo mayor de la iglesia parroquial de Alpuente, fundada en 1370.⁷⁵ La importancia de esta imagen permite suponer dicho emplazamiento y las razones por las cuales fue enterrada parecen mantener relación con la construcción del nuevo retablo mayor en el año 1555.⁷⁶ Desmontado el antiguo

⁷³ Los profetas que pudieran seguir a Jeremías, en concordancia con Pedro, aparecen en la predela del conjunto: David coincidiendo con san Andrés e Isaías con san Jaime, disposición que coincide con el orden de aparición en la citada predela del Apostolado de Alzira, o en la del *Salterio del duque Jean de Berry*, entre otros muchos ejemplos. Respecto a la obra de Alzira, ver ALIAGA MORELL, J., "Apostolado", *La Llum de les imatges. Lux Mundi. Xàtiva*, Valencia, 2007, p. 294-295.

⁷⁴ ARANDA PÉREZ, G., *Dormición de la Virgen. Relatos de la tradición copta*, Madrid, 1995, p. 209. Con matices, dicha iconografía pudiera tener relación con la de la Puerta de la Virgen de la catedral de Nôtre Dame de París, conjunto en el que aparecen seis patriarcas, tres de ellos coronados, junto al Arca de la Alianza con las Tablas de la Ley, debajo de la escenificación de la Dormición y Coronación de la Virgen. Muy próxima a la de París, esta misma disposición aparece en la Portada de la Virgen de la catedral de Nôtre Dame de Amiens. Tanto en París como en Amiens, los patriarcas no aparecen integrados en la escena.

⁷⁵ RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)", *Retrotabulum. Revista d'art medieval*, 13 (2014), p. 22-25.

⁷⁶ Una vez ya habían sido reformadas las cabeceras y muebles principales de las catedrales de Segorbe y Albarracín se debió proceder a la renovación de la iglesia parroquial de la villa valenciana, centro del arcidiaconato de Alpuente. En lo que respecta a Segorbe, concluido el altar, acogió un retablo mayor nuevo, el de la vida de Cristo y de la Virgen, pintado por Vicenç Macip, siendo la catedral consagrada en fecha 7 de junio de 1534 por el obispo Gaspar Jofré de Borja

políptico, la talla debió ser trasladada a la capilla de San Esteban, oratorio en el que Pedro Ramírez, canónigo deán de la catedral de Segorbe, la encontró en 1576. Sus comentarios fueron que la talla producía "irrisión (más) que devoción" y ordenó que fuera retirada del culto inmediatamente, bajo pena de excomunión.⁷⁷ Finalmente, La talla fue enterrada, pero el fervor popular no debió mimbar hasta el punto que originó la "aparición" de la Virgen pocos años más tarde, en 1616.⁷⁸ La imagen pasó a ser milagrosa y para ocultar su "estética antigua" se procedió a vestirla, siendo trasladada a Corcolilla, aldea de Alpuente.⁷⁹ En lo relativo al resto del retablo, desmantelado desde el año 1555, fue trasladado a la aldea de El Collado de Alpuente con anterioridad al incendio de la parroquia alpuentina durante la primera guerra carlista.⁸⁰

(1530-1556). Relativo a Albarracín, la remodelación de la cabecera del templo finalizó en 1533 y 1534 y en 1566 se firmó la capitulación del nuevo retablo mayor con el maestro Cosme Damián Bas, conjunto de mazonería instalado en el año 1570 y que todavía preside el altar mayor. Ver BORJA CORTIJO, H., & RUIZ I QUESADA, "Miradas públicas e inéditas al conjunto catedralicio gótico de Segorbe", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 16 (2015), p. 20-27. De Alpuente, sabemos que: "...El retablo mayor es de 1555, con buenas pinturas de un artista llamado Carlos. El sagrario es majestuoso, obra de Juan Jiménez, artista valenciano. A ambos lados del altar aparecen las estatuas de los patronos del pueblo, San Blas y San Esteban. La torre de las campanas, también de cantería fue edificada en 1557." MARTÍNEZ ALOY, J., *Geografía del Reino de Valencia* (1924) dirigida por Francesc Carreras Candi.

⁷⁷ "A diez y ocho días (dice) del mes de Octubre de mil quinientos seteny seis el muy Reverendo Señor Pedro Ramirez, Dean Canonigo de las Iglesias de Segorbe y Albarracín, canonica, y perpetuamente unidas, y Oficial, Vicario General, y Visitador, Sede Episcopal vacante, visitando esta Iglesia de Alpuente dexó este mandato en el segundo Tomo de los cinco Libros al dorso. ...Visitando su merced la Iglesia, y Capillas de Alpuente, halló en la Capilla de San Estevan una Imagen de nuestra Sra. de bulto, que más parece irrisión, que devoción, y por tanto la mandó luego quitar de allí, y que no se ponga, pena de excomunión, ni la tomen, y que el pie de dicho se adove con efecto." MÓCHOLI MARTÍNEZ, M. E., "No juzgar por las apariencias. Aspectos de la devoción mariana en el Reino de Valencia", *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, 2009, <http://congresos.um.es/imagenyapariciencia/imagenyapariciencia2008/paper/view/1021/991> (link activo en el mes de octubre de 2016).

⁷⁸ RAMIRO DE MINAGANANTE, L., *Historia de la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Consolación Venerada en la Masía de Corcolilla, término de la Villa de Alpuente*, Pamplona, 1758; HERRERO HERRERO, V. & HERRERO NAVARRO, G., *Alpuente y la santísima Virgen de Consolación*, Segorbe, 1969 y MÓCHOLI MARTÍNEZ, M.E., *cit. supra*.

⁷⁹ Otra versión relativa a la recuperación de la talla, la destina a la ermita de San Bartolomé: "Se conserva una tradicional imagen de Nuestra Señora de la Consolación, que puede venerarse desde su elegante Camerín, recinto de plata cuadrilonga edificado en 1781 y parcialmente decorado con rica talla y buen gusto. La imagen es muy antigua y en 1576 el Visitador de la diócesis segorbina encontró tan imperfecto este simulacro, que lo mando retirar del culto en la iglesia de Alpuente, y fue guardado en una sepultura; en el año 1616, los Jurados de la villa mandaron desenterrar la imagen para llevarla a la ermita de San Bartolomé que carecía de imágenes, como así se hizo." Ver MARTÍNEZ ALOY, J., *Geografía del Reino de Valencia* (1924) dirigida por Francesc Carreras Candi.

⁸⁰ "El 24 de abril de 1840, Azpiroz recibe la orden de emprender el sitio de Alpuente. Ante el avance liberal, la noche del 29 al 30 de abril de aquel mismo año, las huestes carlistas arrasan con el fuego dicho edificio, quedando en pie únicamente la parte oeste, la torre y la actual puerta gótica de entrada, viéndose mermada en sus abundantes ornamentos y objetos de culto. El 13 de febrero de 1848 se establece un convenio para la reconstrucción del templo, que tuvo lugar en el año 1850. Posteriormente, en julio de 1936, la iglesia volverá a ser incendiada." Ver MARTÍNEZ HURTADO, S., "Restauración de la capilla de la comunión de la iglesia parroquia de Alpuente", *Ars longa: cuadernos de arte*, 9-10 (2000), p. 281-289.

Relativo a la autoría del bancal de Alpuente

En relación con la predela del retablo de Alpuente y el retablo de los Sacramentos del Museo de Bellas Artes de Valencia, la mayoría de la crítica reconoce la autoría de Starnina.⁸¹ Discrepan Antoni José Pitarch, quien opina que su autor es el mismo artista que pintó el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. Según este autor, toda la obra valenciana atribuida por la crítica a Miquel Alcanyís corresponde a un pintor no identificado conectado o conocedor de la obra de Agnolo Gaddi en Prato y Florencia, al que denomina Maestro de la Santa Cruz, situándolo en una cronología próxima al año 1400.⁸² Finalmente, Joan Aliaga y Ximo Company observan la participación de Miquel Alcanyís en la predela de este conjunto, que la atribuyen a Starnina, junto a Marçal de Sax.⁸³

De los profetas con filacterias, José Gómez Frechina comenta que recuerdan otras pinturas de Starnina, como los apóstoles de Empoli, algunas figuras de la Dormición de la Virgen del Art Institute of Chicago o las tablas de Isaías y Jeremías con ángeles del Museum of Fine Arts de Boston.⁸⁴

⁸¹ TORMO, E., "Gherardo Starnina en España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, p. 82-101; YARZA LUACES, J., "La pintura española medieval: el mundo gótico", en A.E. Pérez Sánchez (dir.) *La pintura española*, Madrid, 1995, I, p. 109; STREHLKE, C.B., "Retablo de Bonifacio Ferrer (1396-1397)", *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2002, p. 24 y 31-33; 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.44-47; GÓMEZ FRECHINA, J., "Gherardo Starnina. Flagelación y Cristo camino del Calvario", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, p. 44-51; LACLOTTE, M., "Autour de Starnina de Lucques à Valence", en D. Parenti & A. Tartuferi, (eds.), *Nuovi Studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Florencia, 2007, p. 66-75 y RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)", *Retrotabulum. Revista d'art medieval*, 13 (2014), p. 22-25, (<http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum>. link activo en el mes de octubre de 2016). Atribuido a Fra Angélico a su salida del Museo del Carmen, Bertaux calificó al autor del retablo de los Sacramentos el "Fray Angélico de Valencia – BERTAUX, É., "La Peinture et la sculpture espagnoles au XIVe et au XVe siècles jusqu'au le temps du Rois Catholiques", en *Histoire de l'Art* dirigida por André Michel, t. III, 2ª parte, París, 1908, p. 748. Otros especialistas han atribuido el retablo a Llorenç Saragossà – TRAMOYERES BLASCO, L., "La capilla de los Jurados de Valencia", *Archivo de Arte valenciano*, 5 (1919), p. 79– a un discípulo de Francesco Traini –MAYER, A L., *La Pintura Española*, Barcelona, 1926–, al círculo de Agnolo Gaddi –GAMBA, C., "Induzioni sullo Starnina", *Rivista d'Arte*, XIV (1932), p. 55-74– al círculo de Bernardo Daddi –HÉRIARD DUBREUIL, M., & RESSORT, C., "Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400 (II)", *Antichità viva*, 3 (1979), p. 9-20 y RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "El retablo de fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, XLIX (1978), p. 12-17.

⁸² JOSÉ PITARCH, A., "Les arts plastiques: l'escultura i la pintura gòtiques", *Historia de l'art al País Valencià*, Valencia, 1986, vol. I, p. 192-193 y 218 y JOSÉ I PITARCH, A.; "Retablo de la Virgen", *La luz de las imágenes*, Segorbe 2001-2002, núm. 18, p. 272-275 y 129.

⁸³ ALIAGA MORELL, J., "El taller de Valencia en el gótico internacional", en M. C. Lacarra Ducay, (ed.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, p. 207-242; ALIAGA MORELL, J., & COMPANY, X., "Pintura valenciana medieval y moderna", *La Llum de les imatges. Lux Mundi, Xàtiva*, Valencia 2007 (catálogo de exposición. Libro de estudios), p. 442-451.

⁸⁴ Este estudioso comenta que el profeta Ezequiel del banco sujeta la filacteria con las manos cubiertas por el manto, tal y como sucede con el Jeremías de Boston. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Gherardo Starnina. Flagelación y Cristo camino del Calvario", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, p. 44-51.



Gherardo di Jacopo Starnina. Jeremías y ángeles. Museum of Fine Arts de Boston



Gherardo Starnina. Isaías y ángeles. Museum of Fine Arts de Boston



Gherardo Starnina. Dormición de la Virgen. Art Institute de Chicago

Por su parte José Pitarch dice que: "Quizás sea en esta predela, en las figuras de los profetas situados en las enjutas de las escenas de la Pasión y en algunos de los personajes del fondo de la Flagelación, del Llanto ante el cuerpo de Cristo y del entierro de Cristo, pero especialmente en la figura de Cristo resucitado, donde mejor se puede apreciar el italianismo directo de esta obra, como si su autor fuera uno de los maestros italianos llegados a Valencia en la década de 1390, distinto del Starnina de la tabla de Múnich y del autor del retablo de Fray Bonifaci Ferrer. Junto a estas relaciones directas otras soluciones de algunos de los personajes, especialmente los femeninos de la Virgen y las santas mujeres, ponen de manifiesto una mayor proximidad al retablo de la Santa Cruz, con lo que se podría pensar en la colaboración de dos manos en esta predela o en una fase inicial de Maestro del retablo de la Santa Cruz muy unido a los modelos italianos. En cualquier caso, la intensidad, fuerza y emoción que inspiran las figuras de los profetas y otras imágenes es algo que difícilmente se vuelve a observar en obras de este grupo salvo en la tabla central del retablo de la Santa Cruz y en algunas escenas del de Sant Joan de l'Hospital de Valencia."⁸⁵

Según Pitarch, la predela de Alpuente sería del mismo autor que pintó la escena del Abrazo ante la Puerta Dorada del Museo de la catedral de Segorbe, tabla en la que aparecen David e Isaías mostrando sendas filacterias, con los mismos textos que en la tabla objeto de este estudio: "[Astitit] Regina a dextris [tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate]" (Sal. 45: 9)⁸⁶ y "Ecce virgo [concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emmanuel] (Is. 7:14).⁸⁷

⁸⁵ JOSÉ I PITARCH, A. "Retablo de la Virgen", *La luz de las imágenes*, Segorbe 2001-2002, núm. 18, p. 272-275 y 129.

⁸⁶ "Hijas de reyes hay entre tus mujeres ilustres: La reina está a tu diestra, con oro de Ofir."

⁸⁷ "Por tanto el Señor mismo os dará señal: He aquí una virgen concebirá, y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emmanuel." Para el estudio de esta obra y la identificación de los profetas, ver MARCHI, A. DE, "Miguel Alcañiz. Encuentro de Santa Ana y san Joaquín ante la Puerta



Atribuido a Miquel Alcanyís. Abrazo ante la Puerta Dorada (detalle). Museo catedralicio de Segorbe

Ante una autoría u otra, Starnina o Miquel Alcanyís, Hériard Dubreuil propone comparar las escenas del Entierro de Cristo, de Alpuente y del retablo de la Ascensión, san Vicente y san Gil del Metropolitan Museum de Nueva York, y la del Entierro de Adán del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. Según este estudiosos, dicha comparativa revela tres fases distintas de estilo: "A Collado une habile mise en scène faite de retenue, marquée par Florence aura été composée par Starnina. L'exécution nous révèle un talentueux Alcañiz, jeune peintre fortement influencé par son maître d'atelier... La composition et l'exécution de l'Enterrement d'Adam sont toutes deux d'Alcañiz. Des éléments de base proviennent de la fresque du même thème exécutée par Agnolo Gaddi dans le chœur de Santa Croce à Florence, en neuvième décennie du XIVème siècle."⁸⁸

Dorada; profeta sin identificar e Isaías”, *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 179-182 y RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., “Miquel Alcanyís. Abrazo ante la Puerta Dorada”, *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 242-245.

⁸⁸ HÉRIARD DUBREUIL, M., "Importance de la peinture valencienne autour de 1400", *Archivo de Arte Valenciano*, (1975), p. 18-21.

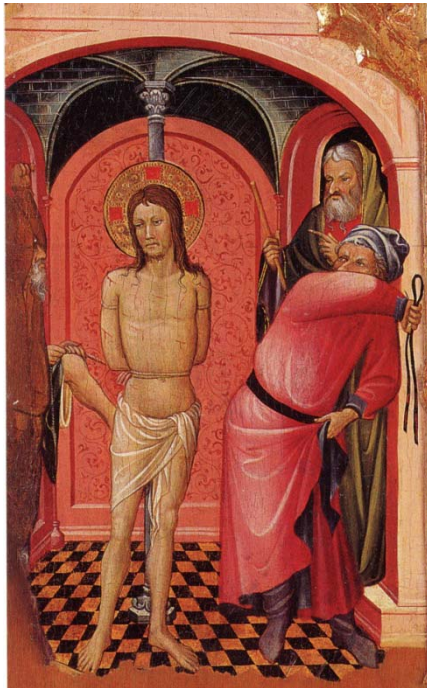


Gherardo Starnina y taller. Entierro de Cristo. Iglesia parroquial de El Collado de Alpuente

Atribuido a Miquel Alcanyís. Entierro de Cristo del retablo de San Juan del Hospital de Valencia. Metropolitan Museum of Nueva York

Atribuido a Miquel Alcanyís. Retablo de la Santa Cruz (detalle del entierro de Adán). Museo de Bellas Artes de Valencia

Asimismo, Gómez Frechina plantea el cotejo entre las escenas de la Flagelación y del Entierro de Cristo de Alpuente y las representaciones homónimas del retablo de la Ascensión, san Gil y san Vicente de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia –actualmente en paradero desconocido y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York–, para dilucidar la autoría de la predela de Alpuente.⁸⁹



Gherardo di Jacopo Starnina y taller. Flagelación de Cristo. Iglesia parroquial de El Collado de Alpuente

Atribuido a Miquel Alcanyís. Flagelación de Cristo del retablo de San Juan del Hospital de Valencia. Colección privada

Ambas flagelaciones, la de Alpuente y la del retablo de San Juan del Hospital, son bastante coincidentes, cuestión ésta que puede remitir a la formación de Alcanyís en el taller Gherardo Starnina o bien, según otros estudiosos, a la colaboración de ambos en este conjunto. Así sucede en la tabla central de este mueble, dedicada a la Ascensión del Señor, atribuida por unos especialistas a Starnina y por otros a Miquel Alcanyís, dualidad de opiniones que también se origina, según ya hemos destacado, a la hora de dar nombre al autor de las calles laterales de Lyon, dedicadas a san Miguel, y la tabla del santo arcángel matando al maligno del Metropolitan Museum de Nueva York.

⁸⁹ GÓMEZ FRECHINA, J., "Gherardo Starnina. Flagelación y Cristo camino del Calvario", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, p. 44-51.

A pesar de que la validez de los siete sacramentos no fue reafirmada por la Iglesia hasta el año 1547, durante el transcurso del Concilio de Trento (1545-1563), son múltiples los testimonios que corroboran la gran devoción que tuvieron en el transcurso de los siglos del gótico y en los inicios del Renacimiento. Entre las grandes representaciones sacramentales preconciarias se deben destacar los frescos pintados por Roberto d'Oderisio en la iglesia de Santa Maria dell'Incoronata de Nápoles (1352-1354);⁹⁰ los frescos italianos de las bóvedas de la Basílica de Santa Catalina de Alejandría de Galatina⁹¹ y de la bóveda del ábside de la iglesia de San Antonio Abad de Priverno, atribuidos estos últimos a Pietro Coleberti da Priverno;⁹² el retablo de Rogier van der Weyden y taller (1440-1445), custodiado en el Koninklij Museum Voor Schone Kunsten de Amberes (inv. 393-395),⁹³ y el Tríptico de la Redención del Maestro de la Redención del Prado, tablas pintadas en la segunda mitad del siglo XV que se conservan en el Museo del Prado (inv. 1888-1892).⁹⁴ A los inicios del siglo XV corresponde la primera iluminación que acoge el manuscrito *Der Spiegel des Lidens Christi* (Colmar, Bibliothèque municipale, Ms. 306, f. 1), en la que se pueden apreciar los siete hilos de sangre que surgen de la Prensa mística hacia los siete sacramentos.⁹⁵ En el campo de la escultura destacan los relieves trescentistas de los sacramentos en el *campanile* del Duomo de Florencia, atribuidos a Alberto Arnoldi o a Maso di Banco;⁹⁶ la pila bautismal de la capilla de Santa Catalina de la catedral de Viena y un buen número de fuentes bautismales inglesas de forma octogonal –que acogen las representaciones de los siete sacramentos y la crucifixión–.⁹⁷ También se han conservado diversos vitrales ingleses con la representación de los siete sacramentos, en

⁹⁰ Ya citados en RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "El retablo de fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, XLIX (1978), p. 12-17.

⁹¹ MATTEUCCI, A.M., "Gli affreschi di S. Caterina in Galatina", in *Napoli Nobilissima V* (1966), p. 182-190; ANTONACCI, A., *Gli affreschi di Galatina*, Milano 1966; CALÒ MARIANI, M.S., "Note sulla pittura salentina del Quattrocento", en *Archivio Storico Pugliese*, XXXII (1979), p. 139-164; T. Presta (coord.), *La basilica orsiniana di Santa Caterina in Galatina*, Genova 1984; ZIMDARS, D., *Die Ausmalung der Franziskanerkirche Santa Caterina in Galatina*, Monaco 1988; CALÒ MARIANI, M.S., "Predicazione e narrazione dipinta nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina (Terra d'Otranto)", en A. C. Quintavalle (dir.) *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 27-30 settembre 2000), Milano 2003, p. 474-484.

⁹² COLOSSO, A. B., "Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma", in *Bollettino d'arte*, XIV (1920), p. 97-114 y p.185-232; ANGELICI, E., *Priverno nel Medioevo*, Roma 1998, p. 423-425.

⁹³ Ver CAMPBELL, J. & STEYAERT, G., "Les sept sacrements. Rogier van der Weyden", *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître de Passions*, Lovaina, 2009, p. 528-534. La iconografía de los sacramentos vinculados al templo de la Iglesia también aparece en un dibujo de los Siete Sacramentos en una iglesia del Maître des Ronds de Cobourg, de finales del siglo XV, conservado en el Musée Condé de Chantilly (núm. inv. 885 (308 ter). Ver NYS, L., "Le retable des Sept Sacrements du mesée des Béaux-Arts d'Anvers: Tournai ou Poligny? ... Tournay et Poligny!", M. Maillard- Luybaert & J.-M. Cauchies (coord.) *De Pise a Trente: la réforme de l'Église en gestation. Regards croisés entre Escaut et Meluse*, Bruselas, 2004, p. 293-335.

⁹⁴ SILVA MAROTO, P., "Vrancke van der Stockt. Tríptico de la Redención", *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Museo del Prado*, Madrid, 2001, p. 88-91.

⁹⁵ JÄNECKE, K., "Der spiegel des Lidens Cristi", *Eine oberrheinische Handschrift aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Colmar (Ms. 306)*, Hannover, 1964.

⁹⁶ BECHERUCCI L., "I rilievi dei Sacramenti nel campanile del Duomo di Firenze", en *L'arte*, XXX (1927), p. 214-223 y KREYTENBERG, G., "The Sculpture of Maso di Banco", in *Burlington Magazine* 121 (1979), p. 72-76.

⁹⁷ NICHOLS, A.E., *Seeable Signs. The iconography of the Seven Sacraments 1350-1544*, Woodbridge (Suffolk)/Rochester, 1994.

torno a la figura de Jesús de pie, mostrando las llagas, o crucificado.⁹⁸ A un bordador de Tournai, posterior a Rogier van der Weyden, ha sido atribuida una capa pluvial con los siete sacramentos, de la que se conservan diversos fragmentos en el museo suizo de Berna, procedentes del tesoro de la catedral de Lausana. El dibujo subyacente de dicha capa pluvial coincide con una serie de dibujos dedicado a los siete sacramentos que se custodian en el Musée du Louvre de París (núm. inv. 159 DR y 160 DR) y el Ashmolean Museum de Oxford (núm. inv. 1863.221, 1863.222, 1863.223, 1863.224).⁹⁹ Otra obra dispersa de origen flamenco es el tapiz de los Siete sacramentos del Nuevo Testamento y sus prefiguraciones en el Antiguo Testamento, vinculado a la Capilla Real de Granada y actualmente custodiado en el Metropolitan Museum of Art de New York (núm. inv. 07.57.1-2 i 07.57.3-5), el Victoria and Albert Museum de Londres y The Burrell Museum de Glasglow.¹⁰⁰



Roberto d'Oderisio. Sacramento del matrimonio. Iglesia de Santa Maria dell'Incoronata, Nápoles
Prensa mística y los siete sacramentos. Der Spiegel des Lidens Christi (Bibliothèque municipale, Colmar, Ms. 306, f. 1)

⁹⁸ MCNEIL RUSHFORTH, G., "Seven Sacraments Compositions in English Medieval Art", *Antiquaries Journal*, IX-2 (1929), p. 83–100 i MCNEIL RUSHFORTH, G., "The Sacraments Window in Crudwell Church", *Wiltshire Archaeological and Natural History Magazine*, 152 (1930), p. 68–72

⁹⁹ Ver SCHMITZ-VON LEDEBUR, K., "Fragments d'une chape avec les sept sacraments", *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître de Passions*, Lovaina, 2009, p. 528-534.

¹⁰⁰ La secuencia era la siguiente: 1) Naamán se sumerge en las aguas del Jordán (MET) / Sacramento del Bautismo (MET); 2) Jacob bendice a Efraín y Manasés (MET) / Sacramento de la Confirmación (V&A); 3) (?) / Sacramento del Orden (desaparecido) / 4) Abraham y Melquisedec (Burrell) / Sacramento de la Eucaristía (Burrell); 5) (?) / Sacramento de la Penitencia (desaparecido); 6) Dios une a Adán y Eva (MET) / Sacramento del Matrimonio (MET); 7) David consagrado rey en Hebrón (MET) / Sacramento de la Extremaunción (MET). Ver CAVALLO, A.S., *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1993, p. 156-172 y NYS, L., "Le retable des Sept Sacraments du mesée des Beaux-Arts d'Anvers: Tournai ou Poligny? ... Tournai et Piligny!", M. Maillard- Luypaert & J.-M. Cauchies (coord.) *De Pise a Trente: la réforme de l'Église en gestation. Regards croisés entre Escaut et Meluse*, Bruselas, 2004, p. 293-335.



Rogier van der Weyden y taller. Retablo de los siete sacramentos. Koninklij Museum Voor Schone Kunsten, Amberes

Atribuidos a Alberto Arnolfini y a Maso di Banco. Relieves de la eucaristía y extremaunción del *campanile* del Duomo de Florencia



Maestro de la Redención del Prado (Vrancke van der Stockt (?)). Tríptico de la Redención. Museo del Prado, Madrid

En cuanto al origen de la propuesta de cifrar en siete los sacramentos mantiene relaciones con la escolástica. Un manuscrito de finales del siglo XIII muestra una *rota* que asocia a los sacramentos las siete peticiones de Pedro, los siete dones del Espíritu Santo, las siete piezas del Armamento espiritual, las siete obras de misericordia, las siete virtudes principales y los siete vicios.¹⁰¹

¹⁰¹ Paris, Bnf, Ms. Fr. 9220, f. 11 v. Ludovico Nys también cita el campanile del Duomo de Florencia, en el que se asocian los siete planetas, las siete virtudes, las siete artes liberales y los siete sacramentos y el *Breviario Belleville*, iluminado hacia 1321-1326 en el taller de Jean Pucelle, en cuya marginalia se asocia una virtud, un vicio, un sacramento y un don del Espíritu Santo. Ver NYS, L., "Le retable des Sept Sacrements du mesée des Beaux-Arts d'Anvers: Tournai ou Poligny? ... Tournai et Pillyn!", en M. Maillard-Luybaert & J.-M. Cauchies (coord.) *De Pise a Trente: la réforme de l'Église en gestation. Regards croisés entre Escaut et Meluse*, Bruselas, 2004, p. 293-335.

Obra excepcional, del retablo encargado por Bonifaci Ferrer, hermano de san Vicente Ferrer, cabe destacar su altísima calidad artística e iconográfica.¹⁰² Atribuido a Gherardo di Jacopo, Starnina, sus valores iconográficos han sido estudiados por Saralegui –quién calificó la obra como "cabal poema teológico"–,¹⁰³ Rodríguez Culebras¹⁰⁴, Carmen Rodrigo Zarzosa,¹⁰⁵ Ximo García Borrás¹⁰⁶, Rodríguez Barral¹⁰⁷ y Francisco Fuster¹⁰⁸ siempre teniéndose en cuenta la gran capacidad intelectual del comitente, *doctor en cascun Dret e en la facultat de sacra Theologia* y responsable de la traducción al valenciano de la Vulgata de san Jerónimo (1477-1478).

Tras la muerte de la mayoría de sus hijos y también de su esposa, san Vicente Ferrer promovió la entrada de su hermano en la cartuja de Portacoeli en fecha 24 de junio de 1396, siendo ordenado en todas las órdenes por el obispo Joan de Formentera, al mes siguiente.¹⁰⁹ Poco antes de su ingreso en la cartuja redactó sus últimas voluntades, gracias a las cuales se tiene noticia que de todos sus hijos, sólo habían sobrevivido dos: Joan y Francisco.¹¹⁰ Entre los fallecidos también se conoce con seguridad que Isabel había sido la mayor y el nombre de dos varones: Pablo y Lucas.

Fue a raíz de su ingreso en el cenobio que: "edificó la capilla de la Santa Cruz, que aora decimos del Santo Christo, adornándola de caliz, retablo y demás ornamentos, y el año siguiente de 1397, díade San Mathías [24 de febrero], consagró la ara, y dixo allí la primera missa el reverendísimo obispo olense D. Juan de Benavoya [Doglia], vicario general del obispado de Valencia." Edificó la capilla con los bienes de su difunta esposa, Jaumeta Despont, y con la dote de su fallecida hija Isabel.¹¹¹

En los extremos de la predela, aparecen representados su esposa, junto a Isabel y seis de sus supuestas hijas fallecidas, y, en otro compartimiento, fray Bonifaci Ferrer, al lado de dos de sus hijos. La representación de estos últimos ha sido interpretada de diversas maneras, pues algunos estudiosos, como Tarín, los ha identificado con los dos hijos vivos, Joan y Francisco, y otros, como Ximo García Borrás, con los ya fallecidos,

¹⁰² Uno de los primeros en destacar la elevada calidad artística y su relación con Italia fue CH. R. POST, en *A history of spanish painting*, vol. III, Cambridge (Massachusetts), 1930, p. 14-18.

¹⁰³ SARALEGUI, L., "El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos: Tablas de las salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos, Valencia, 1954, p. 28.

¹⁰⁴ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "El retablo de fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, XLIX (1978), p. 12-17.

¹⁰⁵ RODRIGO ZARZOSA, C., "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer", *Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, (1985), p. 30-33.

¹⁰⁶ GARCÍA BORRAS, X., "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX (1988), p. 27-31.

¹⁰⁷ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia del más allá: Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, 2011, p. 63.

¹⁰⁸ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 38-60 y 69-73.

¹⁰⁹ Respecto a Bonifaci Ferrer, ver SANCHIS SIVERA, J., "Notas inéditas para la biografía de Bonifacio Ferrer", en el Almanaque del diario *Las Provincias*, Valencia, 1916, p. 183, LLORENS RAGA, P.L., *Fray Bonifacio Ferrer como religioso y como literato*, Castellón, 1955; GÓMEZ, V. T., "La figura de Bonifacio Ferrer", *Escritos del Vedat*, Anuario de la Facultad de Teología de San Vicente Ferrer, PP. Dominicos, X (1980), p. 259-295; FERRER ORTS, A., "El esplendor de Portaceli y Valldecríst en el siglo XV, unas notas sobre Bonifacio Ferrer", *La Cartuja de Valldecríst (1405-2005). VI Centenario del inicio de la Obra Mayor*, Altura, 2008, p. 123-140 y FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 31-37.

¹¹⁰ FUSTER SERRA, F., *cit. supra*. p. 35.

¹¹¹ FUSTER SERRA, F., *cit. supra*, p. 35.

Pablo y Lucas.¹¹² Sea como fuere, la referencia a las siete hijas fue redactada en fechas bastante posteriores a la pintura del retablo y nos cuestionamos si realmente fueron siete las hijas o en realidad pudieron ser cinco más los dos infantes fallecidos, todos ellos rodeados de haces lumínicos.¹¹³ Si no es así, no encontramos explicación alguna que justifique la ausencia de luz alrededor de los dos hijos que aparecen junto a Bonifaci, motivo por el cual pensamos que los miembros vivos de la familia ruegan por su salvación y por la de los miembros ya perecidos. En esta dirección, el sepulcro representado en un lateral de la escena alude a la certeza de la muerte venidera.



Gherardo di Jacopo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalle). Museo de Bellas Artes, Valencia

En nuestra opinión y exceptuando a Isabel, la mayor, el atuendo blanquecino de los hijos fallecidos no precisan el sexo de estos infantes sino que constatan almas salvadas del purgatorio, revestidas de ropas blancas, según se aprecia en la escena de San Miguel liberando las almas del Purgatorio del Musée des Beaux-Arts de Lyon, pintura atribuida a Miquel Alcanyís y también a Starnina.¹¹⁴ Así pues, pensamos que en la representación de los siete hijos fallecidos aparecen Isabel, Pablo, Lucas y cuatro de sus hermanas. Las fuentes escritas del supuesto malentendido son los *Annales de la cartuja de Porta Coeli*

¹¹² FUSTER SERRA, F., *cit. supra*, p. 58-59.

¹¹³ El traspaso de su mujer e hijos debió producirse a raíz del azote de una terrible epidemia de peste, llamada "mortandat dels infants", que asoló Valencia en el año 1394. Ver GARCÍA BORRAS, X., "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX (1988), p. 28.

¹¹⁴ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 88-90. Acerca de la fortuna crítica de estas tablas, ver también RUIZ I QUESADA: F., "Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico", *Retrotabulum. Estudis d'Art medieval*, 18 (5/2016) (<http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum>. link activo en el mes de octubre de 2016).

y el *De Rebus Monasterii Porta-Coeli*¹⁴⁵: "En el pedestal del retablo de S. Cruz está pintado el P. D. Bonifacio con sus dos higicos que aun vivían quando tomó el hábito; y su muger ia difunta, con sus siete hijas también ia muertas desta suerte. Los dos hijos están allí pintados y eran los menores se llamavan Joan y Francisco, y los maiores ia muertos se dezian Pablo y Lucas." El mismo Padre Joan Baptista Civera, autor de los *Annales de la cartuja de Porta Coeli*, crónica del siglo XVII, confiesa que el libro que contenía las vidas de los monjes más antiguos se había perdido.¹⁴⁶ Por aquel entonces, la principal fuente documental era la predela del retablo, cuya incorrecta lectura no tuvo en cuenta la factible presencia de Pablo y Lucas entre el supuesto grupo de mujeres.¹⁴⁷



Gherardo di Jacopo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalle). Museo de Bellas Artes, Valencia

Atribuido a Miquel Alcanyís y a Gherardo di Jacopo Starnina. San Miguel liberando las almas del Purgatorio. Musée des Beaux-Arts de Lyon

¹⁴⁵ RIBES TRAVER, MA.E., *Los Anales de la Cartuja de Porta-Coeli. Edición crítica del libro manuscrito De Rebus Monasterii Porta-Coeli conservado en la Universidad de Valencia*, Valencia, 1998.

¹⁴⁶ FUSTER SERRA, F., *cit. supra.*, p. 58 y 59, n. 80.

¹⁴⁷ Siempre teniendo en cuenta la posibilidad del parto múltiple, obviamente, cabe destacar que el matrimonio entre Bonifaci Ferrer y Jaumeta Despont se celebró en el año 1382 y que el futuro cartujo parece que estuvo encarcelado desde el mes de septiembre del año 1389 hasta el año 1395, ya muerta su mujer y la mayoría de sus hijos. Ver LLOP CATALÀ, M., "Proceso de Bonifacio Ferrer", *Escritos del Vedat*, Anuario de la Facultad de Teología San Vicente Ferrer, PP. Dominicos, X (1980), p. 415-471.

El traspaso de su hijo Francisco, el día 2 de junio de 1398, sitúa la ejecución del retablo en una fecha anterior, que Dubreuil y Ressort concretan entre el año 1396 –por la entrada de Bonifaci en la cartuja, pues aparece representado como monje– y el 2 de junio de 1398.¹¹⁸ Más recientemente, Francisco Fuster piensa que el retablo debió ser pintado después del 24 de junio de 1396 y pudo estar terminado e instalado el 24 de febrero de 1397, día de la consagración de la capilla.¹¹⁹

Respecto a las interpretaciones iconográficas del retablo, algunas escenas han sido relacionadas con el duro proceso penal al que fue sometido Bonifaci Ferrer entre los años 1388 y 1395. Fue durante dicho pleito, originado a partir de su intervención en las cortes de Monzón de 1388, que murieron su esposa y la mayoría de sus hijos, en 1394, implicando el arresto de Bonifaci, tormentos corporales e importantes gastos.¹²⁰

En una primera aproximación a la iconografía de la obra, creemos importante analizar la predela. Centrada por la imagen del Varón de Dolores,¹²¹ a ambos lados aparece figurada la lapidación de san Esteban y la decapitación de san Juan Bautista,¹²² junto a las ya comentadas representaciones de Bonifaci Ferrer, con sus dos hijos, y la de su desaparecida esposa, Joaneta Despont, y sus hijos fallecidos.

En el año 1384, el infante Martín reclamó a Bonifaci Ferrer una tela relacionada con el tema del Crucifijo y los sacramentos: "L'infant en Martí. A mícer Bonifaci. Per ça vos fem a saber que'ns tramentats lo drap que mícer Bernat de Pont feye fer aquí ab lo Crucifix e ordinació dels Sagraments e vos trametenos solament la figura. Perque us pregam affectuosament, que'ns trametat per en Dalmau de Cervelló e per mossén Pere Sanxes de Calatayud, tota la obra principal té lo pintor, on són los Sagraments de la Lix Vella e Novella, e los dits dels Profetes, e no haia falla per res, com molt vos o grayrem. Dada en la vila de Terraça a XI de setember del any de Nostro Senyor mil CCCLXXXIII. Infantis Martini. Dirigitur Bonifacio Ferrarii, legum doctori."¹²³ En una fecha tan temprana como 1384 ya se aprecia la relación de Martín con el doctor en leyes Bonifaci Ferrer, al que solicita la tela, el interés de Martín por poseerla y conocer más obras del pintor, del cual desconocemos su nombre.

¹¹⁸ HÉRIARD DUBREUIL, M., & RESSORT, C., "Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400", *Antichità Viva*, 6 (1977), p. 3-11, (1979), p. 9-20 y HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el Gótico internacional*, Valencia 1987, vol. I, p.82-88.

¹¹⁹ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 35-36.

¹²⁰ Para el proceso, ver LLOP CATALÀ, M., "Proceso de Bonifacio Ferrer", *Escritos del Vedat*, Anuario de la Facultad de Teología San Vicente Ferrer, PP. Dominicos, X (1980), p. 415-471.

¹²¹ En relación con la iconografía del Varón de Dolores, representado en el centro de la predela, cabe recordar otra tabla, también atribuida a Starnina y en alguna ocasión relacionada con el retablo de San Miguel, supuestamente de Xèrica, que después de pasar por la Galerie Pardo de París ahora se encuentra en una colección privada. Ver RUIZ I QUESADA: F., "Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico", *Retrotabulum. Estudis d'Art medieval*, 18 (5/2016) (<http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum>. link activo en el mes de octubre de 2016).

¹²² Más allá de los aspectos iconográficos que trataremos, la presencia de san Juan Bautista en el retablo de Portacoeli, pudiera tener relación con la devoción de los cartujos por el Bautista, ya que, por su condición eremítica, les supuso un modelo de contemplación y penitencia al que aspiraba la orden. Ver RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia del más allá: Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, 2011, p. 63.

¹²³ MADURELL MARIMON, J.M., "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), p. 219: (ACA, reg. 2073, f. 26) y MIQUEL JUAN, M., "Martín I y la aparición del gótico internacional en el Reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2 (2003), p. 781-814.

Años más tarde, en el testamento que Jean Chevrot, obispo de Tournai, redactó en fecha 18 de enero de 1459 consta que el prelado legó a la iglesia de Saint-Hippolyte de Poligny tres tapices: "avec une autre tappiserie avec les sept sacremens de sainte Église, figurant dans l'Ancien Testament et dans le Nouveau que nous avons fait réaliser ultérieurement."¹²⁴ Tapices no conservados, debieron ser muy próximos a los vinculados a la Capilla Real de Granada, ya citados, que se custodian en Nueva York, Londres y Glasgow.¹²⁵



Tapiz de los Sacramentos: Naamán se sumerge en las aguas del Jordán / Sacramento del Bautismo / Jacob bendice a Efraín y Manasés. Metropolitan Museum, Nueva York

¹²⁴ Dicho comitente también encargó el retablo de los Siete Sacramentos, pintado por Rogier van der Weyden y taller. Ver CAMPBELL, J. & STEYAERT, G., "Les sept sacraments. Rogier van der Weyden", *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître de Passions*, Lovaina, 2009, p. 528-534.

¹²⁵ CAVALLO, A.S., *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1993, p. 156-172 y NYS, L., "Le retablo des Sept Sacraments du mesée des Beaux-Arts d'Anvers: Tournai ou Poligny? ... Tournai et Poligny!", en M. Maillard- Luypaert & J.-M. Cauchies (coord.) *De Pise a Trente: la réforme de l'Église en gestation. Regards croisés entre Escaut et Meluse*, Bruselas, 2004, p. 293-335.



Tapiz de los Sacramentos: Dios une a Adán y Eva / Sacramento del Matrimonio / David consagrado rey en Hebrón / Sacramento de la Extremaunción. Metropolitan Museum, Nueva York

En la solicitud realizada por el infante Martín destaca el tema de la Ley Vieja y la Nueva, es decir del Antiguo y del Nuevo Testamento, asunto éste que nos conduce a valorar diversos aspectos iconográficos del espléndido conjunto pictórico. En primer lugar, destacar la amplia representación veterotestamentaria a través de los veinte profetas situados en los cuatro montantes del conjunto pictórico. Tema muy bien tratado por Óscar Calvé, buena parte de las filacterias que ostentan estos elegidos de Cristo muestran la vigencia, por aquel entonces, de un sermón mal atribuido a san Agustín: el *Contra Judaeos, Paganos et Arianos Sermo de Symbolo*, redactado en el siglo V o VI.¹²⁶ Una copia de dicho sermón, escrita en el siglo XII, se conserva en la Bibliothèque nationale de France con el nombre *Sermo beati Augustini episcopi de Natale Domini, lectio sexta*.¹²⁷ Una parte de la alocución, dedicada a la Natividad de

¹²⁶ CALVÉ MASCARELL, O., "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval", *Ars Longa*, 20 (2011), p. 49-68.

¹²⁷ SEPET, M., *Les prophètes du Christ. Étude sur les origines du théâtre au Moyen âge*, París, 1878. Ver también YOUNG, K., *Ordo Prophetarum*, Wisconsin Academy of Sciences, Arts and

Cristo, derivó en el *Ordo Prophetarum*, drama litúrgico medieval del siglo XII recitado en parte por la sibila la vigilia de Navidad.¹²⁸

En cada uno de los cuatro montantes aparecen representados cinco profetas. En el primer soporte y siempre de arriba a abajo, el primero de los elegidos no muestra ninguna filacteria, y las de los otros cuatro son ilegibles. En el segundo poste, el primero es Daniel con la leyenda: "Cum venerit, inquit",¹²⁹ seguido de Jeremías que luce: "Hic est, inquit, Deus noster et non estimabitur",¹³⁰ cuya continuación tal vez representado de nuevo con la continuación de la leyenda anterior: "alii ad",¹³¹ le sigue uno de los testigos de Cristo o profetas del sermón: "In testimonium de Christo" y David: "Adorabunt inquit eum omnes reges [terre, omnes gentes servient illi]. En el tercer montante, la inscripción de los dos primeros profetas es ilegible, seguidos de Ageo: "Movebo caelum et terram" (Ag 2:7), de otro de los profetas del sermón: "vobis testimonium de Christo profetavit" y Moisés: "Vobis suscitabit Deus de fr[atribus vestris; omnis anima que non audierit prophetam illum, exterminabitur de populo suo]". Finalmente, ya en el cuarto, el primero no trae filacteria, el segundo y el tercero es otra vez David: "Astitit regina" y "[d]ext[r]is tu[is] in ve[st]itu], y el cuarto y quinto es Habacuc: "si moram fecerit" y "Expectabam eum quia" (Ha 2:3).

Así pues, el discurso iconográfico se inicia con la exaltación de la Virgen y el anuncio de la venida del Salvador, el cual acontece por la salutación del arcángel Gabriel a María, representada en las tablas cumbreras de las calles laterales.¹³²

Letters, 1922 y THOMAS, L.-P., "Quatre systèmes de rubrication dramatique dans le ms. Paris lat. 1139", *Scriptorium*, 4 (1950), p. 107-110.

¹²⁸ YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford, [1933], 1962, p. 125-171, DONOVAN, R. B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958. Ver también BECCARIA, M. D., "Sobre En una aldea para cantar la noche de Navidad, de Cristóbal de Castillejo, y el drama litúrgico medieval", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 7 (1988), p. 33-56.

¹²⁹ "Die, sancte Danihel, die de Christo quod nosti. Cum venerit, inquit, *Sanctus Sanctorum*, cessabit unctio (vestra)."

¹³⁰ "Hic est Deus noster et non aestimabitur alius adversus eum. Hic adinvenit omnem viam disciplinae, et tradidit illam Jacob, puero suo, et Israel, dilecto suo. Post haec in terris visus est, et cum hominibus conversatus est" (Bar 3:36-38).

¹³¹ Con alguna diferencia, es muy probable que sea la continuación de la anterior "Hic... alius adversus eum"

¹³² En la escena de la Anunciación, María aparece representada como Virgen de la Humildad, sentada sobre el suelo, y destaca el Niño Jesús con la Cruz, uno de los rasgos icónicos más característicos de la pintura valenciana del 1400. Ver HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, 1, Valencia, 1987, p. 76-77. Sobre la influencia del Maestro Bertram en la representación del Niño con la cruz, 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 octubre de 2016). Se trata del *Parvulus puer in Annuntiatione Virginis*, representada por Starnina, Marçal de Sax, Pere Nicolau, Gonçal Peris y el Maestro de Monte-Sion. Además del retablo de Bonifaci Ferrer, hablamos de las escenas de la Anunciación del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, pintada por Pere Nicolau, posiblemente en colaboración de Marçal de Sax; del Museo del Prado, vinculada a un artista del círculo de Pere Nicolau y a la predela del retablo de Monti-sion de Palma, obra coetánea al retablo mayor gótico de la catedral de esta ciudad, donde también aparece. En lo concerniente a este tema, ver HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, Valencia, 1987, I, p. 75-77, II, fig. 172, 199, 339 i 344; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. "Parvulus puer in annuntiatione virginis. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación", *Espacio, Tiempo y Forma, Sèrie VII*, 9 (1996), p. 11-51 y "*Parvulus puer in Annuntiatione Virginis*", <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/paises.htm> (link activo en octubre de 2016).



Gherardo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalles). Museo de Bellas Artes, Valencia

A pesar de que forma parte del sermón de los profetas, san Juan Bautista no aparece representado en los brancales del mueble. En esta ocasión, el Bautista corrobora la venida de Cristo: "Quem me suspicamini esse, non sum ego. Sed ecce venit post me cujus pedum non sum dignus solvere corrigiam calciamenti." y además, lo reconoce: "Ecce Agnus Dei", poco antes de bautizarlo. Es entonces cuando se da inicio a la vida pública de Jesús y a la difusión del Nuevo pacto.

Con anterioridad, al hablar de la predela, hemos aludido a los martirios de san Juan Bautista y de san Esteban. Respecto a ellos y en la continuidad que representa el Nuevo Testamento, respecto del Antiguo pacto, se debe tener en cuenta que el martirio del Bautista es el último de la Antigua Alianza y el de San Esteban es el primero de la Nueva. Entre ambos acaeció el sacrificio de Cristo en la cruz y su resurrección, imagen a la que se alude en el centro del bancale.



Gherardo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalles). Museo de Bellas Artes, Valencia

Dicho emplazamiento informa de su significación eucarística y su relación con el sacrificio eucarístico de la misa: "El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna; y yo le resucitaré en el día postrero" (Jn 6:54).¹³³ La imagen del Varón de Dolores –Cristo surgiendo del sepulcro–, substituía, en cierta manera, la peregrinación a Roma y estaba dotada de importantísimas indulgencias de miles de años de perdón, condescendencias que implican la representación de la familia Ferrer Despont a ambos lados del icono.



Gherardo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalle). Museo de Bellas Artes, Valencia

La Anunciación a María conlleva el inicio del periplo cristológico terrenal, proyectado por Dios Padre, y, asimismo, el inicio de la Santísima Trinidad. El siguiente encuentro trinitario se produce durante el Bautismo de Cristo, el primero de los siete sacramentos, ciertamente primordial, pues sin él no se puede percibir otro sacramento.

En el Jordán, san Juan Bautista confirma la profecía veterotestamentaria de Isaías y anuncia el inicio de la nueva era: "Arrepentíos, porque el reino de los cielos se ha acercado. Pues éste es aquel de quien habló el profeta Isaías, cuando dijo: Voz del que clama en el desierto: Preparad el camino del Señor, Enderezad sus sendas" (Mt. 3:2) y anuncia el sacramento del Bautismo en Cristo como inicio de una nueva vida: "Yo a la verdad os bautizo en agua para arrepentimiento; pero el que viene tras mí, cuyo calzado yo no soy digno de llevar, es más poderoso que yo; él os bautizará en Espíritu Santo y fuego." La representación de las aguas vivas bautismales implica la iniciación como hijo de Dios en el nuevo programa de salvación que permite alcanzar al Salvador "porque todos los que habéis sido bautizados en Cristo, de Cristo estáis revestidos" (Gal 3:16).

¹³³ Conocido con el nombre de Varón de dolores, *Vir dolorum*, esta representación estuvo vinculada con el icono de la *Imago Pietatis* de la Misa de sant Gregorio de la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, lugar donde, de acuerdo con la tradición, tuvo lugar la aparición milagrosa de Cristo de dolores al papa Gregorio mientras celebraba la liturgia de la palabra. El relato comenta la crisis de fe que tuvo el pontífice mientras celebraba la misa, sobre la presencia de Cristo y su transubstanciación en el rito del sacrificio de la Eucaristía. La iconografía del Varón de Dolores en VALERO MOLINA, J., "Ecos de una iconografía francesa de la *imago pietatis* en la Corona de Aragón", en M. C. Cosmen Alonso, M. V. Herráez Ortega & M. Pellón Gómez-Calcerrada (coord.) *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, 2009, p. 333-342.



Gerardo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalle). Museo de Bellas Artes, Valencia

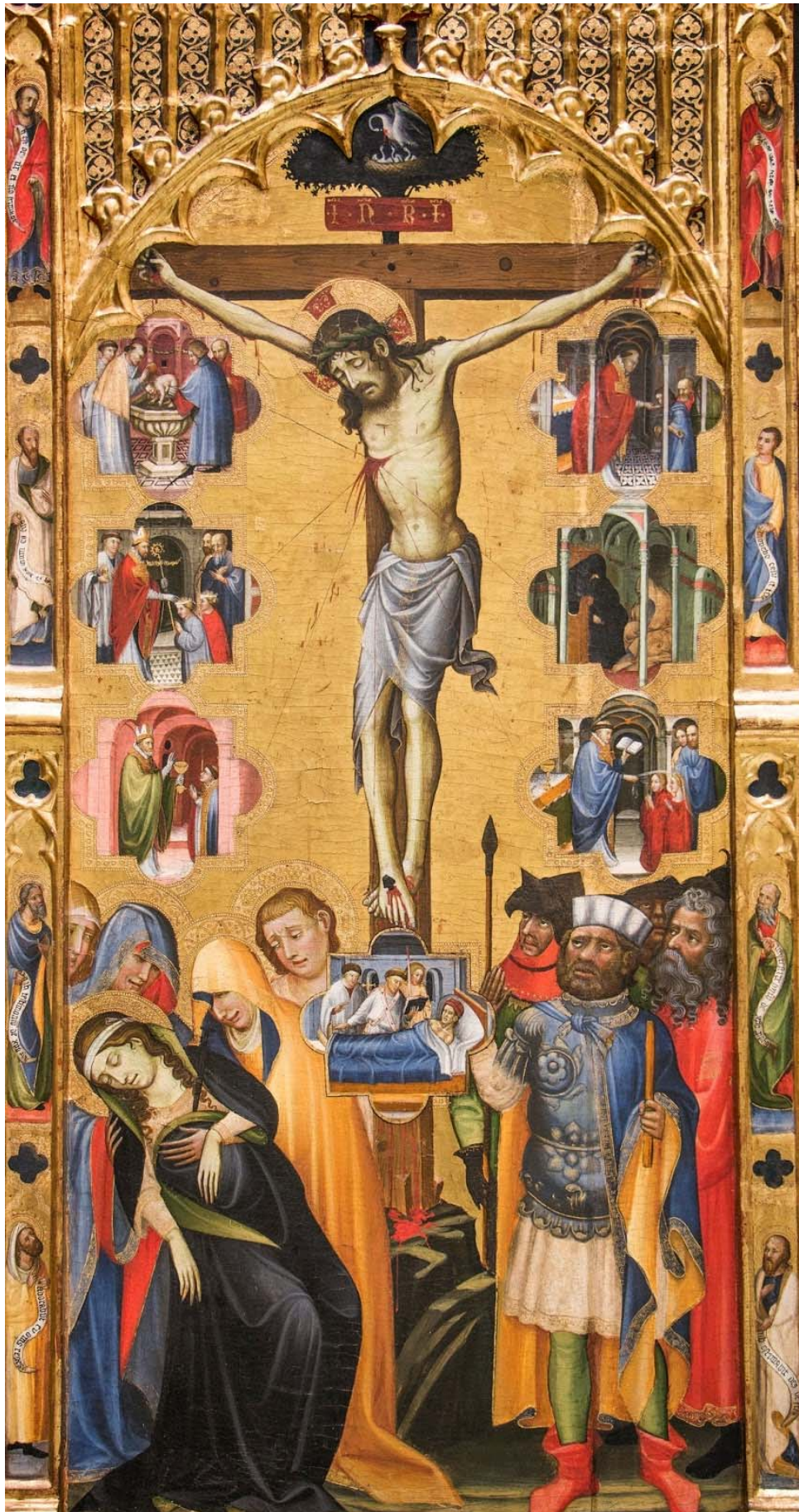
Las últimas palabras de Jesús a los apóstoles, poco antes de ascender a los cielos fueron: "El que creyere y fuere bautizado, será salvo; mas el que no creyere, será condenado" (Mc 16.16) y, trinitariamente: "...id, y haced discípulos a todas las naciones, bautizándolos en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo" (Mt 28:19).¹³⁴ En la representación del Bautismo de Cristo, el último profeta veterotestamentario, san Juan Bautista, identifica a Jesús como Hijo de Dios ("Ecce Agnus Dei") y de este modo se verifica el reconocimiento del Antiguo Testamento a la Nueva Alianza, en la figura de Jesús.

La salvación en el Juicio Final, representado en la tabla cimera del conjunto pictórico, se alcanzará mediante el bautismo que reemplaza la circuncisión y la sangre derramada por el Cordero, liberadora del pecado y a la cual tiene acceso el creyente mediante la santa misa. Son el agua y la sangre descritas por san Juan cuando narra la lanzada de Longino: "Empero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y luego salió sangre y agua" (Jn 19:34).¹³⁵ El Sacrificio de Cristo en la cruz redime el pecado original y posibilita al creyente a la salvación, a través de los sacramentos representados en la tabla central, alrededor de la imagen del Crucificado y unidos a Él por un hilo de sangre que brota de su costado: "Bautismo, Eucaristía, Confirmación, Penitencia, Orden sacerdotal, Matrimonio y Extremaunción."¹³⁶

¹³⁴ Este mensaje es explícito en las palabras de san Pedro: "Arrepentíos, y bautícese cada uno de vosotros en el nombre de Jesucristo para perdón de los pecados; y recibiréis el don del Espíritu Santo" (Hch 2:38). Gracias al bautismo, el creyente puede alcanzar la luz de la vida, la salvación (Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no camina a oscuras, sino que poseerá la luz de la vida). San Juan Bautista precede al Mesías y da testimonio de Él, según las propias palabras de Jesús, es "más que profeta. Porque éste es de quien está escrito: He aquí, yo envío mi mensajero delante de tu faz, El cual preparará tu camino delante de ti (Mt. 11:9-10).

¹³⁵ El agua que mana del costado de Cristo cabe relacionarla con las aguas vivas del río de la Vida, a las cuales se refiere la antífona *Vidi aquam* y la sangre remite a la redención del pecado. La relación a ambas, las aguas bautismales y la sangre de Cristo, aparecen representadas en la espectacular tabla de la Piedad del Museo del Castillo de Peralada (Girona). Pintada por Bartolomé Bermejo, el artista incluye, en el suelo del Santo sepulcro, la leyenda "O V(IDI) AQ(UA)M E(GREDIENTEM) D(E) (TEMPLO) ... VIBI AQ(UAM)" y el Santo Cáliz. Es un himno que se canta como antífona en el tiempo pascual en lugar de los Asperges: "*Vidi aquam egredientem de templo, a latere dextro, alleluia: et omnes ad quos pervenit aqua ista salvi facti sunt, et dicent: Alleluia, alleluia*" (Vi agua fluyendo desde el templo, de su derecha, aleluya; y todos a quien vendrán las aguas de la vida sanados serán, y dirán: Aleluya, aleluya). Dicha antífona deriva de la visión que tuvo Ezequiel del templo reconstruido, de cuyo lado derecho manaba agua (Ez 47:1): "Me hizo volver luego a la entrada de la casa; y he aquí aguas que salían de debajo del umbral de la casa hacia el oriente; porque la fachada de la casa estaba al oriente, y las aguas descendían de debajo, hacia el lado derecho de la casa, al sur del altar. Y me sacó por el camino de la puerta del norte, y me hizo dar la vuelta por el camino exterior, fuera de la puerta, al camino de la que mira al oriente; y vi que las aguas salían del lado derecho" y anuncia las palabras de san Juan cuando narra la lanzada de Longino. Así pues, el agua que mana del costado de Cristo cabe relacionarla con las aguas vivas del río de la Vida, a las cuales se refiere la antífona *Vidi aquam* y la sangre remite a la redención del pecado. Con el agua que brota del costado, Cristo consagra su Iglesia. Véase 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) (link activo en el mes de octubre de 2016).

¹³⁶ Para las escenas de los sacramentos, ver SARALEGUI, L. DE, *El Museo Provincial de BB.AA. de San Carlos. Primitivos valencianos*, Valencia, 1954, p. 36-38; STREHLKE, C.B., "Retablo de Bonifacio Ferrer (1396-1397)", *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2002, p. 28-29 y FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 35-36.



Gherardo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalle). Museo de Bellas Artes, Valencia

El referente iconográfico de la representación del crucificado y los sacramentos era ya conocido por Bonifaci Ferrer, al menos desde el año 1384, momento en el que le fue reclamado por el infante Martín "lo drap que mícer Bernat de Pont feye fer aquí ab lo Crucifix e ordinació dels Sagraments." Más allá de esta alusión, los textos que describen el nacimiento de los siete sacramentos del costado de Cristo parten de san Agustín: "Ut illic quodammodo vitae ostium panderetur, unde sacramenta Ecclesiae manaverunt, sine quibus ad vitam, quae vera vita est, non intratur."¹³⁷ También del santo Padre de la Iglesia, "Duerme Adán, para que Eva sea hecha; muere Cristo para que sea hecha la Iglesia. Del costado es hecha Eva para Adán durmiente: una lanza perfora el costado a Cristo muerto, para que desciendan los sacramentos con que será formada la Iglesia."¹³⁸ En el capítulo 26 del libro 15 de la *Ciudad de Dios*, el de Hipona comenta: "Et quod ostium in latere accepit. Profecto illud est vulnus, quando latus crucifixi lancea perforatum est. Hoc quippe ad illum venientes ingrediuntur quia inde sacramenta manarunt, quibus credentes initiuntur." E insiste en la misma idea en *Contra Faustum* (12, 16): "Nadie entra en la Iglesia si no es por el sacramento de la remisión de los pecados; sacramento que manó del costado abierto de Cristo..."¹³⁹

Otra fuente escrita es la segunda lectura del Oficio de la solemnidad del Corazón de Jesús, que está tomada del opúsculo El árbol de la vida, de san Buenaventura obispo: "Para que del costado de Cristo dormido en la cruz, se formase la Iglesia y se cumpliese la Escritura que dice: Mirarán a quien traspasaron, uno de los soldados lo hirió con una lanza y le abrió el costado. Y fue permisión de la divina providencia, a fin de que, brotando de la herida sangre y agua, se derramase el precio de nuestra salud, el cual, manando de la fuente arcana del corazón, diese a los sacramentos de la Iglesia la virtud de conferir la vida de la gracia, y fuese para los que viven en Cristo como una copa llenada en la fuente viva, que brota para comunicar la vida eterna."¹⁴⁰



¹³⁷ "Para que allí quedase en cierta manera abierta la puerta de la vida, en donde brotaron los sacramentos, sin los cuales no se entra en la vida, que es la vida verdadera...". Ver *In Evangelium Ioannis Tractatus* 124, 2.

¹³⁸ *In Evangelium Ioannis Tractatus* 9, 10. Ver SARALEGUI, L., "El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos: Tablas de las salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos, Valencia, 1954, p. 35.

¹³⁹ Saralegui también cita a Vincent de Beauvais en su *Speculum Historiale*, libro VI, capítulo XLVI y destaca la permanencia de los sacramentos que brotan del costado de Cristo en los escritos valencianos de mosén Bernat Fenollar, Pere Martines, Joan Escrivà y Joan Roís de Corella en *Lo Passi en cobles* (1493) y en los de Isabel de Villena en el capítulo CCX de su *Vita Christi*, así como en los de Joan de Timoneda. Ver SARALEGUI, L., *cit. supra*, p. 35.

¹⁴⁰ Opúsculo 3, El árbol de la vida, 29-30. 47: Opera omnia 8, 79. Ver MANESCAL, O., *Apologetica dispyta: donde se prveva, qve la llaga del costado de Christo N. Señor fue obra de nuestra redencion*, Barcelona, 1611.

Asimismo, san Juan Crisóstomo comenta que: “Puesto que de aquí (del costado abierto de Jesucristo) toman principio los sacramentos, cuando te llegues al tremendo cáliz, llégate como si bebieses del costado mismo de Cristo.” En esta misma línea, santo Tomás de Aquino glosa: “Praeterea, sacramenta Ecclesiae fluxerunt de latere Christi pendentis in cruce, ... Sed inde fluxit non solum aqua, sed etiam sanguis.”¹⁴¹

Según Madurell, a la carta dirigida a Bonifaci Ferrer en el año 1384 le seguía otro escrito del infante Martín destinado a fray Vicent Ferrer instándole el envío del texto de la "ordinació dels Sacraments". El aludido texto de la “ordinació dels Sacraments” tiene que ver con las diversas teorías relativas al orden de los sacramentos. En este sentido, es interesante apreciar la disposición en la que aparecen en el retablo valenciano, muy especialmente en lo que respecta al emplazamiento del sacramento eucarístico, previo al de la confirmación, pues según Soto, la eucaristía es alimento espiritual y como tal debía preceder a la confirmación, ya que el alimento es causa del crecimiento.¹⁴²



¹⁴¹ *Summa Theologiae*, III^a q. 66^a. 3 arg. 3. Véase PALUMBO, M. L., “Rappresentazione dei sacramenti e cicli cristologici nella pittura valenzana del gotico internazionale”, en R. Alcoy & P. Beseran, *Imatges indiscretes. Art i devoció a l'Edat Mitjana*, Barcelona, 2011, p. 109-119.

¹⁴² Respecto al orden sacramental entre eucaristía y confirmación ha habido dos sentencias. La de Dionisio, que dice que la eucaristía puede preceder a la confirmación y la del Maestro de las Sentencias, que afirma que la confirmación debe preceder a la eucaristía. Ver BOROBIO, D., *Historia y teología comparada de los Sacramentos. El principio de la analogía sacramental*, Salamanca, 2012, p. 186.

Santo Tomás y Soto argumentaron la correspondencia de los sacramentos con el desarrollo o evolución de la vida del hombre. "A la generación se le atribuye el ser, el cual se realiza en el bautismo; al crecimiento se le atribuye la cantidad, lo que se expresa en la confirmación; al alimento se le atribuye la conservación del ser, lo que se da en la eucaristía; a la enfermedad responde la curación, que se logra con la penitencia; a la debilidad responde el alimento o fortaleza, que se da por la unción; a la propagación espiritual responde el sacramento del orden; y a la procreación natural por los hijos responde el matrimonio."¹⁴³ En el retablo valenciano, los cuatro primeros sacramentos: bautismo, eucaristía, confirmación y penitencia aluden a la perfección personal. Este estado permite el perfeccionamiento de los demás a través del quinto sacramento: el orden sacerdotal. La espiritualidad de los cinco sacramentos ya citados precede a la naturalidad del sexto: el matrimonio. Finalmente y a pesar de su espiritualidad, el sacramento de la extremaunción es el que cierra el ciclo de la vida física del creyente.



Como en tantas obras trescentistas, el pelícano culmina el árbol de la vida del crucificado, en alusión a la purificación, muerte redentora y resurrección de Cristo.¹⁴⁴ Bonifaci Ferrer dedicó el *De Passione Domini* a la pasión de Cristo y también cabe

¹⁴³ BOROBIO, D., *cit. supra*, p. 184.

¹⁴⁴ La alusión a Cristo del pelícano aparece en el salmo 101:7: "Similis factus sum pellicano solitudinis", en el Fisiólogo, Efrén el Sirio, Melitón de Sardes y en el "Adoro te devote" de santo Tomás de Aquino: "Oh, piadoso pelícano, Señor Jesús, a mí, manchado, limpiadme con tu sangre, con una sola gota de la cual puedes hacerme salvo y limpio de todo delito." Ver GARCÍA BORRAS, X., "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX (1988), p. 30 y RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "El retablo de fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, XLIX (1978), p. 12-17.

destacar la intensa devoción del cartujo hacia la eucaristía, dedicándole, ya como prior general de la orden, el opúsculo *De coeremoniis in Carthusia*.¹⁴⁵ Dicha devoción también se refleja en una de las disposiciones del capítulo general de 1404, mediante la cual ordenó que las hostias para la misa fueran del trigo más puro, que bajo ningún concepto sean hechas por seglares y que el religioso que se encargue de su fabricación proceda vestido con cogulla de lino y sin desviar la atención de su cometido, concentrando su pensamiento en el misterio eucarístico.¹⁴⁶



La validez de los siete sacramentos no fue reafirmada por la Iglesia hasta el año 1547, en el transcurso del Concilio de Trento (1545-1563). No obstante, Bonifaci Ferrer se anticipó y quiso ensalzarlos en su retablo como la vía para llegar a Cristo y así alcanzar su salvación y la de su familia en el Juicio Final.

¹⁴⁵ LLORENS RAGA, P.L., *Fray Bonifacio Ferrer como religioso y como literato*, Castellón, 1955, p. 26 y 28 y RODRÍGUEZ BARRAL, P., "La imagen del juicio final en la retablistica gótica catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal", *Cuadernos de arte e iconografía*, 26 (2004), p. 397-430.

¹⁴⁶ LLORENS RAGA, P.L., *cit. supra*, p. 18. Recordemos las palabras de san Pablo "desháganse de la vieja levadura para que sean masa nueva, panes sin levadura, como lo son en realidad. Porque Cristo, nuestro Cordero pascual, ya ha sido sacrificado. Así que celebraremos nuestra Pascua no con la vieja levadura, que es la malicia y perversidad, sino con pan sin levadura, que es la sinceridad y la verdad" (1 Co 5:7-8).

Más allá de los puntos de contacto entre el cartujo y san Pablo, cabe destacar el reconocimiento que Ferrer tuvo hacia el apóstol. Desde el aspecto más personal, le impuso el nombre de Pablo al primero de sus hijos varones y ya como cartujo, cabe recordar que entre los escritos de san Bruno, fundador de la orden de los cartujos, destacan los comentarios místicos a las cartas de san Pablo. Bonifaci era doctor *en cascun Dret e en la facultat de sacra Theologia* y el segundo se había formado en la escuela de los mejores doctores de la Ley, junto al célebre rabino Gamaliel, y destacó por su sólida formación teológica, filosófica y jurídica. Los dos cambiaron su vida radicalmente a raíz de acontecimientos importantes y ambos optaron por el camino que más les acercaba a Cristo. En esta tesitura, Bonifaci coincidió con Saulo en la defensa de los "mysterion" que la *Vetus Latina* tradujo por "sacramentum".¹⁴⁷ Defendidos tenazmente por san Pablo, el apóstol concibió los sacramentos como la verdad oculta en Dios, incluyendo diversas fases que aluden a la Santísima Trinidad: misterio escondido en los designios del Padre, la revelación y realización en Cristo y la continuidad y participación, por el Espíritu en la Iglesia y en cada creyente.¹⁴⁸ Descritos los sacramentos por Berengario de Tours como la "forma visible de la gracia invisible", la capacidad de dar gracia de los sacramentos derivaba de la pasión de Cristo. Dicha pasión es la que preside el mueble valenciano y es a partir de la cual que el apóstol Pablo consideraba los sacramentos veterotestamentarios de "infirmata et egea elementa."¹⁴⁹ En la suplantación de los sacramentos del Antiguo Testamento por los de la Nueva Alianza, a partir de la muerte y resurrección de Cristo, san Pablo es determinante pues proclama que el bautismo es la circuncisión del Nuevo Pacto en su Carta a los Colosenses (Col. 2,11–13).¹⁵⁰

Así pues, la trascendental atención que tuvo Pablo hacia los sacramentos de la Nueva ley fue concluyente para Bonifaci a la hora de integrar al santo apóstol en el discurso de su magnífico retablo sacramental.¹⁵¹ La escena escogida fue la de su caída, momento con el que pudo identificarse el nuevo cartujo: "ya no vivo yo, es Cristo que vive en mí" (Gál 2:20).¹⁵²

¹⁴⁷ BOROPIO, D., *Historia y teología comparada de los Sacramentos. El principio de la analogía sacramental*, Salamanca, 2012, p. 16.

¹⁴⁸ BOROPIO, D., *cit. supra*, p. 30.

¹⁴⁹ "Mas ahora, habiendo conocido a Dios, o más bien, siendo conocidos de Dios, ¿cómo os volvéis de nuevo a los débiles y pobres elementos, en los cuales queréis volver a servir?" (Gál 4:9).

¹⁵⁰ "En quien también sois circuncidados de circuncisión no hecha de mano, en el despojamiento del cuerpo del pecado de la carne, en la circuncisión de Cristo. Sepultados con Él en el bautismo, en el cual también sois resucitados con Él, mediante la fe en el poder de Dios que le levantó de los muertos. Y a vosotros, estando muertos en pecados y en la incircuncisión de vuestra carne, os dio vida juntamente con Él; perdonándoos todos los pecados."

¹⁵¹ "Los sacramentos de la ley vieja no encerraban en sí la virtud de la pasión de Christo para dar gracia, porque la pasión de Christo aun no avia sido en el mundo. Por esta razón el Apostol S. Pablo q los sacramentos de la vieja ley llama pobres, y elementos vazios de fuerza y virtud para dar gracia, y ansi ni encerraban en sí gracia ni la davan, sino Dios la dava en la aplicación del sacramento. Pero los sacramentos de la ley de gracia encierran en sí la virtud de la pasión de Christo, que ya fue en el mundo. Tienen en sí fuerza y virtud para dar gracia, y en hecho de verdad la da a aquellos que no ponen impedimento." Ver LEDESMA, P. DE, *Primera parte de la Summa, en la qual se summa y cifra todo lo que toca y pertenece a los sacramentos: con todos los casos y dudas morales, sesueltas y determinadas: principalmente lo que toca y pertenece al Sacramento de la Confession*, Salamanca, 1611, p. 8 y SAN JUAN EVANGELISTA, L. DE, *Tratado sobre el del maestro de las sentencias: donde ... se tratan todas las materias de los sacramentos*, Madrid, 1642, p. 13.

¹⁵² GARCÍA BORRAS, X., "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX (1988), p. 30.



Gherardo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalle). Museo de Bellas Artes, Valencia

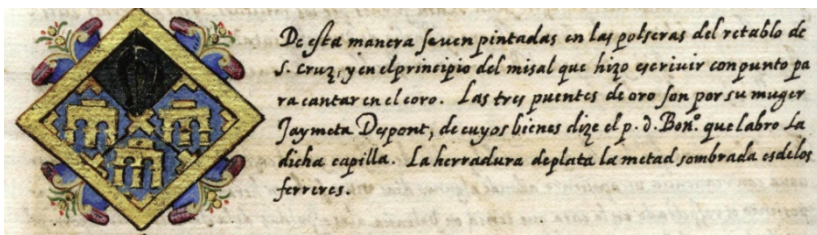
El retablo valenciano ensalza la figura de María, anuncia la venida de Cristo y muestra su sacrificio en la cruz. Un sacrificio que cierra la etapa veterotestamentaria de la Ley de Moisés y otorga la gracia a los sacramentos del nuevo periodo trinitario, tutelado por

la Iglesia. Un nuevo espacio de tiempo en cuyos inicios la figura de san Pablo fue del todo singular tanto por el reconocimiento que tuvo hacia los sacramentos como por la proyección universal que el apóstol de los gentiles dio a la Iglesia. María-Iglesia permanecerá a la diestra de su Hijo hasta el Juicio Final que aparece en la tabla cimera del mueble, momento en el que el bautismo, principalmente, y los otros seis sacramentos permitirán la salvación de los justos, gracias a la intercesión de María. Tras la obertura del séptimo sello, acaece el sonido de las siete trompetas apocalípticas, representadas en la tabla cimera. En dicho trance, la gloria eterna de la salvación se alcanza mediante los siete sacramentos.



Gherardo Starnina y taller. Retablo de los Sacramentos (detalle). Museo de Bellas Artes, Valencia

Actualmente desaparecido, del guardapolvo se conserva un dibujo con la representación del blasón heráldico de los Ferrer Despont en los *Anales de la Cartuja de Portaceli*.¹⁵³



Dibujo del blasón heráldico del guardapolvo del retablo de los Sacramentos. Anales de la Cartuja de Portaceli (The Hispanic Society of America, Nueva York, Ms. B1141, p. 276

¹⁵³ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p.61.

Entre Valencia y Florencia: La tabla del Juicio Final



La estancia de Gherardo Scarnina en Valencia, desde 1395 hasta 1401, y en Florencia, a partir de 1402, significa que la pintura del Juicio Final pudo ser pintada en Valencia, según la opinión de diversos investigadores, o en Florencia, si se considera la procedencia italiana del marco que rodeaba la pintura.¹⁵⁴

Entre los diversos motivos que motivaron al infante Martín el Humano erigir el monasterio de Valldecris, Alfaura comenta que el futuro monarca tuvo un sueño del Juicio Final que originó la solicitud de licencias al papa Clemente VII y el General de la Orden cartujo, Guillem Raynald, para llevar a cabo la fundación. Alcanzados ambos beneplácitos, Martín pidió al obispo de Segorbe, Ènnec de Vallterra, al procurador general de sus estados, Bonanat de Sant Feliu, y al prior de la cartuja de Portaceli, Simó de Castellet, que buscasen el emplazamiento más idóneo para el futuro monasterio.¹⁵⁵

Sin embargo y pasados casi dos años, los delegados reales aún no habían encontrado el lugar y fue por ello que el Humano decidió intervenir personalmente. Siempre según la leyenda y en correlación con el sueño de Martí, el lugar que se tenía que escoger sería similar al Valle de Josaphat en Jerusalén, por lo que fueron asistidos por un peregrino que había estado en Tierra Santa. Aparte de la leyenda, una carta del infante a Bernat Safàbrega, de fecha 27 de marzo de 1385, da a conocer que Martín sí intervino y que junto con Vallterra y Castellet acordaron que el Valle de Canova, en el término de Altura (Castellón), era "los pus (bel) loch que res que y fos per fer la dita fundació."¹⁵⁶ Más tarde, el 8 de junio del mismo año, el infante, el obispo de Segorbe, los priores de Portaceli y Scala, así como los seis primeros monjes, fueron hasta la nueva cartuja y oyeron la misa.

¹⁵⁴ Una primera aproximación a esta doble posibilidad, la valenciana o la florentina, ya fue expuesta en RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43, tema posteriormente ampliado en PALUMBO, M.L., "Una tavola misteriosa: il Giudizio Universale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina", en R. Alcoy (dir.) *Art fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat*, p. 87-108. Fruto de las investigaciones relativas al Políptico que encargó el rey Martín el Humano para la cartuja de Valldecris, desarrollé un apunte iconográfico relativo a la tabla del Juicio Final que, atribuida a Starnina, se conserva actualmente en la Alte Pinakothek de Munich, procedente del monasterio mallorquín de Miramar. Este estudio, "Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'Humà: "El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valldecris", fue publicado en la revista *Retrotabulum. estudis d'art medieval*, con posterioridad a la comunicación "Una tabla misteriosa: el Juicio Final de Munich atribuido a Gherardo Starnina" presentada por María Laura Palumbo en el marco del congreso "Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat", en fecha 2 de mayo de 2012. Al respecto, quiero destacar que en dicho congreso María Laura Palumbo no expuso, en ningún momento, la factible asociación de la obra con el sueño del Juicio Final que había tenido el futuro monarca. Dado el posible interés que pudiera tener Palumbo hacia esta propuesta, dicha asociación le fue comunicada poco antes de la publicación de mi artículo, en noviembre de 2013, pero, por aquel entonces y según la autora, su texto ya había sido maquetado. Ver PALUMBO, M.L., "Una tavola misteriosa: il Giudizio Universale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina", en R. Alcoy (dir.) *Art fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat*, p. 87-108, publicado en el mes de noviembre de 2014.

¹⁵⁵ GÓMEZ I LOZANO, J.-M., *La Cartuja de Vall de Crist y su Iglesia Mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica*, La Vilavella, 2003, p. 53-61.

¹⁵⁶ GIMENO BLAY, F.M., "Vos scrivim...per fer la fundació de Vall de Jesucrist", *La cartuja de Valldecris (1405-2005). VI centenario del inicio de la obra mayor*, Sogorb, 2008, p. 141-181. En fecha 17 y 18 de marzo de 1385, el consejo municipal de Altura eximió al monasterio de Valldecris de los tributos derivados de la propiedad y el infante Martín libró a la orden cartuja las posesiones en las que se debía construir el monasterio.

En ese momento reinaba el rey Pedro el Ceremonioso y aunque el monarca aprobó el proyecto personal de su hijo, el monasterio de Altura no fue ni una prioridad suya ni disfrutó de ingresos importantes derivados de la tesorería real. Sin embargo, la muerte del rey Pedro, en 1387, y la de Juan el Cazador, en 1396, promovieron que el infante Martín fuera rey en ese mismo año y, en consecuencia, la proyección e importancia de la cartuja tuvieron un gran empuje.



Gherardo Starnina. Juicio Final. Alte Pinakothek, Múnich

Con los precedentes áulicos fijados por el rey Juan, el *aimador de la gentilesa*, fue proclamado rey Martín el Humano y nació de nuevo la cartuja de Valldcrest. La profunda religiosidad del nuevo monarca, llamado también el Eclesiástico, favoreció la difusión de la orden cartujana en la Corona de Aragón y en 1399 cedió el palacio real de Valldemossa (Mallorca) a los frailes cartujos. En esta localidad mallorquina, concretamente en la capilla del Crucificado del monasterio de Miramar, se conservaba la magnífica tabla del Juicio Final de Starnina, ahora en la Alte Pinakothek de Múnich. En la pintura, aparece un miembro de la realeza con la divisa de la Corona doble en el cuello del vestido que lleva, y ha sido propuesta, entre otras opciones, su identificación con el rey Martín el Humano.¹⁵⁷

En cuanto a la procedencia, se ha dicho que podría ser una de las obras que los jerónimos del monasterio de Cotalba (Valencia) llevaron cuando anexionaron Miramar, en 1400. Sin embargo, en estas mismas fechas y en tanto no se llevaba a cabo la nueva cartuja de Valldemossa también residieron en Miramar los monjes procedentes de Portaceli. Pere Despujol fue elegido primer prior de la nueva fundación de Valldemossa y fue a Barcelona, en junio del año 1400, para besar las manos del rey y recoger sus donaciones, antes de dirigirse a Mallorca.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ver LLOMPART, G.,: *La Pintura Medieval Mallorquina*, Palma, 1978, vol. 3, p. 93-95; JOSÉ PITARCH, A., "Les arts plàstiques: L'escultura i la pintura gòtiques", a Llobregat, E. A. & Yvars, J. F. (ed.), *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I, Valencia, 1986, p. 216 y 217 y MIQUEL JUAN, M., "Martín I y la aparición del gótico internacional en el Reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2 (2003), p. 781-814.

¹⁵⁸ Ver SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, p. 127. En relación con la cartuja de Valldemosa, ver BAUÇÀ DE MIRABÓ GRALLA, C., *La Real Cartuja de Jesús de*



Gherardo Starnina. Juicio Final (detalle). Alte Pinakothek, Múnich

Anteriormente, ya hemos comentado la leyenda relativa al sueño del Juicio Final que tuvo el infante Martín, que esta supuesta "revelación" motivó la construcción de la cartuja y que fue por eso que la fundó con el nombre del valle de Jesucristo. Es en base a esta referencia que hace unos años planteamos la posibilidad de que la espléndida tabla mallorquina del Juicio Final pudo haber sido encargada por el rey Martín para recrear su sueño apocalíptico en el valle de Josafat.¹⁵⁹ La supuesta proximidad de los monarcas de la Corona de Aragón a la divinidad fue bastante frecuente y tuvo su punto álgido con la llegada de los Trastámara.¹⁶⁰ La aparición de San Jorge, como *miles Christi*, en las conquistas de Valencia y Mallorca es suficientemente advertida y en el caso de Martín, conocido también con el sobrenombre del Eclesiástico, hay que atender, evidentemente, su destacada religiosidad.¹⁶¹

Nazareth de Valldemossa. Formación y evolución de su patrimonio histórico-artístico, Palma, 2008.

¹⁵⁹ 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 Valldecrist", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 8 (11/2013) <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum> (link activo en el mes de octubre de 2016).

¹⁶⁰ Por ejemplo, Alfonso el Magnánimo reveló que la capitulación de Nápoles fue por voluntad de la Virgen y que fue María quién le comunicó en un sueño la manera de entrar en la ciudad, sin gran peligro. Así mismo, encargó a Jacomart, el mejor pintor de la Corona de Aragón, la representación del supuesto milagro en la iglesia napolitana de Santa Maria della Pace. Ver RUIZ I QUESADA, F., "Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d'un llinatge", en R. Terés (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 71-112.

¹⁶¹ Relativo a la aparición de san Jorge en la batalla de Portopí, vegeu LLOMPART, G. & PALOU, J.M. & RUIZ I QUESADA, F., & PARDO, J., *El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001.