



Detalle del Retablo de María Magdalena de Nicolás de Herrera

Capítulo V

DE PINTURA MEDIEVAL VALENCIANA

FRANCESC RUIZ I QUESADA

DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

DAVID MONTOLÍO TORAN

CONSERVADOR DEL MUSEO DE LA CATEDRAL DE SEGORBE

Como brevisimo repaso previo a la bibliografía de la pintura valenciana de primitivos, no quisiéramos pasar por alto, a modo de agradecimiento, el espléndido trabajo de diversos historiadores que, en el pasado y contemporáneamente, han procesado con esfuerzo y tesón el estudio de la pintura medieval de nuestras tierras. Un repaso historiográfico rápido que no debe olvidar, entre otros, el espléndido trabajo de autores como Luís Tramoyeres, Elías Tormo, Carlos Sarthou Carreras, José Sanchis Sivera, Cervero Gomis, Pérez Martín, Manuel Betí, Ángel Sánchez Gozalvo o Leandro de Saralegui, entre otros, quienes asentaron las bases actuales del conocimiento. O también, en tiempos más recientes los estudios de Garín Ortiz, Rodríguez Culebras, Silvia Llonch, José i Pitarch, Ximo Company, Joan Aliaga, Josep Ferre i Puerto, José Gómez Frechina y Fernando Benito, entre otros, que con diversas interpretaciones, metodologías y aportaciones documentales, han contribuido espléndidamente a este campo de nuestra particular historia del arte. En este sentido y en el marco cronológico en el que a continuación nos moveremos, no podemos pasar por alto el espléndido trabajo dedicado a los inicios italianizantes y al gótico internacional valenciano de José Gómez Frechina y a la relevante labor compendiadora de todas estas aportaciones de las fuentes, recientemente publicada por Aliaga-Company.¹

LOS INICIOS EN LA CONSOLIDACIÓN DE UNA ESCUELA PICTÓRIA

Los contactos de la pintura catalana con la italiana, producidos principalmente por el viaje que Ferrer Bassa hizo a estos territorios y también por la llegada de artistas italianos al Principado, abrieron una nueva etapa creativa que incidió en todos los territorios de la Corona de Aragón. En este tiempo Ferrer Bassa fue el maestro de retablos con más renombre y por ello el rey Pere el Cerimoniós le encargó los conjuntos pictóricos de las capillas de sus palacios, tales como el de la Suda de Lleida, de Santa María y San Martín de la Alfajería de Zaragoza, de Jesús y María del Palacio Real Mayor de

Barcelona, de Santa Ana de la Almudaina de Mallorca, de la Santa Cruz del Palacio Real de Perpiñán y también el de la capilla del Real de Valencia, el cual conjuntamente con el de la Almudaina fueron acabados por Ramón Destorrents, a raíz de la muerte de Ferrer Bassa hacia 1348.² Unos años más tarde, en 1363, Llorenç Saragossa estuvo en Valencia y en 1370 se le encargó a Jaume Serra, pintor activo en Barcelona, el retablo mayor de la Iglesia de San Juan del Mercado. Alrededor de este año fue realizado el magnífico retablo de la parroquia de Sot del Ferrer, obra que fue inicialmente destinada al claustro de la Catedral de Segorbe, como aparece documentado en la Visita pastoral del obispo Francisco Gavaldá a la catedral (1657),³ y que ha sido puesta en relación con la cultura figurativa del entorno del pintor Francisco Traino. Este tipo de necesidades artísticas, correlacionadas con el progresivo auge de la ciudad de Valencia, evidenció la falta de artistas singulares que residieran en la capital del Turia y ello conllevó que a finales del año 1374 se llegara a un pacto con el pintor Llorenç Saragossa, que entonces vivía en la Ciudad Condal, para que fijase su residencia en Valencia. Pocos años más tarde, la ciudad acogió a Francesc Serra II, sobrino de Jaume Serra, y también abrió taller en ella y en Xàtiva el pintor mallorquín Francesc Comes II (1380-1384), quien finalmente se trasladó a Palma (1390-1415).⁴ Todavía por estos años (1376), llegó a Valencia procedente de Híjar, el pintor zaragozano Enrique de Estencop, para llevar a cabo tres vidrieras con imágenes destinadas al aula capitular de la catedral. María Teresa Ainaga y Jesús Criado han dado a conocer que este artista, familiarizado con el arte de los Serra, pintó el *Retablo de la Virgen de los Angeles* de la iglesia parroquia de Longares (1391), conservado *in situ* a excepción de la tabla central (MNAC).⁵

De Llorenç Saragossa se tienen un buen número de noticias, como por ejemplo que fue pintor del rey y que en el año 1373, a raíz de un problema que tuvieron el justicia, jurados y prohombres de Albocàsser con el pintor de Tortosa Domènec Valls por un retablo que éste pintó para Albocàsser, Pere el Cerimoniós, desde Barcelona, lo cita como "lo millor pintor que en aquesta ciutat sia".⁶ La cita real ha generado una aureola al entorno de este maestro que, desgraciadamente, no encuentra ninguna correspondencia ni a la hora de vincular los documentos que hablan de su actividad con las obras conservadas, ni tampoco a la hora de justificar la calidad artística que se le supone con ninguna de las obras que le han sido atribuidas. Sabemos que Saragossa era nativo de Cariñena (Zaragoza) y que en sus inicios en la capital catalana pintó para diversos lugares de Cataluña y para Cagliari (Cerdeña). Fue al entorno de 1366 cuando comenzó a recibir encargos de la Corona y realizó dos retablos, uno dedicado a San Nicolás para el monasterio de las hermanas menoretas de Calatayud y otro a Santa Catalina para las menoretas de Teruel. Un año después fue nombrado familiar de la reina Elionor, "in domesticum et familiarem nostrum", y libró un ápoqa de 20 libras a Arnau de Carbasí, capellán del rey, por un retablo valorado en 30 libras. Ya en los inicios de los años setenta cobró diversos trabajos de pintura para las habitaciones del Palacio Real Menor de Barcelona (1372) y recibió 18 libras y 4 sueldos por las pinturas de la tumba de madera del cuerpo de Santa Susana, en el lugar de Maella, en Aragón, pagadas por la reina (1374). La cuenta habla también de una tela con la figura del papa San Urbano, que estaba en la capilla del palacio de la reina de Barcelona, pintura para la cual entonces se hizo un marco. En el mes de noviembre de 1374 se reunió el Consell de la ciudad de Valencia para dar incentivos a Llorenç Saragossa con el fin de que se instalase en la capital del Turia, calificándolo de "pintor molt subtil e apte en aquell offici". A raíz de esta reunión, el Consell acordó darle 50 florines para cambiar de domicilio de Barcelona a Valencia y 100 florines para comprar una casa en la ciudad, a condición de vivir en Valencia para siempre. Estas noticias sitúan a Saragossa en la capital de Turia en el año 1363, "d'on havia marxat a causa de la guerra i altres adversitats", información que coincide con el avance del rey Pedro I el Cruel hacia Valencia a raíz de la guerra "dels dos Peres", a la cual puso asedio en el mes de mayo del año 1363. El peligro de la guerra con el rey castellano para Valencia duró un año y ello motivó que Saragossa se trasladase a Barcelona para ejercer su oficio de pintor; la primera referencia documental en esta ciudad es del mes de diciembre de ese mismo año.

Uno de los conjuntos que el pintor Francesc Serra I, padre de Francesc Serra II, no pudo llevar a cabo a causa de su muerte a principios del año 1362 fue un retablo encargado por el presbítero Pere de Riusec y el hortelano Ramón de

Vila, en fecha 30 de abril de 1361. Por ello y unos meses más tarde de su muerte, ambos comitentes reclamaron la restitución de 8 libras, de las 33 pactadas por la pintura, a Elisenda, su viuda, la cual les dio un retablo sin pintar valorado en 4 libras y 9 sueldos y el resto en metálico, actuando como testigos los pintores Jaume Serra y Bartomeu Lloberes. El interés principal de esta noticia, poco comentada, reside en el hecho de que debió ser una de las primeras obras contratadas por Llorenç Saragossa en Barcelona, ya que el 9 de diciembre de 1363, fecha de la primera referencia documental que se conoce de este pintor en la Ciudad Condal, pactó un retablo y un tabernáculo para la iglesia de Castellnou de Bages con los presbíteros Pere de Riusec y Pere de Alou. Dado que el importe total de este tipo de encargos se fraccionaba normalmente en tres partes, hay que destacar que la cantidad abonada en esta época, 11 libras y media, es muy próxima a la tercera parte de las 33 libras que se pactaron por el retablo encargado a Francesc Serra I, cuestión que, añadida a la coincidencia del comitente Pere de Riusec, remite a que el encargo que recibió Saragossa es el mismo que no pudo realizar Francesc Serra I. Por otra parte y con respecto al soporte de madera que recibió Riusec, valorado en 4 libras y 9 sueldos, es evidente que alude a un segundo mueble, dado su bajo precio, el cual puede estar relacionado con una escritura inacabada de un contrato entre Llorenç Saragossa y Pere de Riusec, efectuada también el 9 de diciembre del año 1363. Las causas por las cuales Pere de Riusec prefirió el arte de Llorenç Saragossa frente al de Jaume Serra quizás haría falta situarlas en el hecho que Llorenç ofreció un arte alternativo al de Jaume Serra, a pesar de que los dos se debían mover en un terreno que respondía al amplio abanico de posibilidades ofrecido por Italia.⁷

Llorenç Saragossa pintó varios retablos con destino a localidades que forman parte de la actual provincia de Castellón. El primero fue el de San Jaime de Vila-real, contratado a finales de 1376, poco tiempo después de su llegada a Valencia. En 1394, pactó uno de los retablos más polémicos de la pintura gótica valenciana: el retablo de la Virgen y de Santa Agueda de Jérica, obra que probablemente por falta de recursos económicos, no llegó a llevarse a cabo. La conservación de un retablo hasta la Guerra Civil con esta advocación, junto a la de San Martín, hizo pensar que el conjunto de Jérica debió de ser el contratado por Llorenç Saragossa, pero los planteamientos de José i Pitarch han evidenciado finalmente que el mueble conocido fue una obra posterior, correspondiente a la producción de los años veinte del siglo XV del pintor Jaume Mateu. En 1402, Llorenç Saragossa contrató con Bernat Piquer, cofrade del Cuerpo Precioso de Jesucristo de Onda, un retablo para la capilla de esta cofradía en la iglesia parroquial de Onda, por el precio de 30 florines y, tres años más tarde, firmó un ápoca de 35 florines a Pere Ferriol senior, vecino de Burriana, por un retablo de San Salvador destinado a la iglesia parroquial de esta localidad.

Hijo del pintor Francesc Serra I y más joven que Llorenç Saragossa, Francesc Serra II debió de nacer alrededor del año 1355, aproximadamente, ya que el matrimonio de sus padres tuvo lugar en 1351 y la muerte de Francesc Serra I se produjo en los inicios del año 1362.⁸ En este momento, Elisenda, viuda del artista, consta como tutora de sus hijos Suau y Francesc. Estas fechas implican que la formación de Francesc Serra II tuviera lugar durante los años 1365-1375 y de hecho en 1376 ya aparece asociado con el pintor Jaume Castellar en las pinturas del artesonado del Palacio Real Menor de Barcelona. Un año más tarde, contrató el retablo de San Muç para la iglesia parroquial de Cànoves, del cual se conservó un compartimiento hasta la guerra civil que se conoce a través de una fotografía. No obstante, la calidad deficiente de esta imagen no permite de manera alguna precisar cómo era en ese momento la pintura de Francesc Serra II. También en 1377, se asoció con el pintor Bartomeu Soler y es a raíz de esta colaboración que Francesc Serra II fue desterrado a Valencia, acusado de un abuso de confianza con Soler. Ya en el Reino de Valencia, la primera noticia es del año 1379, momento en el que aparece como testigo en un pago firmado por Bernat Paganell, rector y procurador de Galceran de Castellví, a Pere Suau, *balle* de la Baronía de Arenós. La llegada de Francesc Serra II a Valencia coincide con la del pintor Francesc Comes II—posible hijo del pintor y vidriero homónimo activo en Mallorca y Barcelona, ya que este artista aparece en el año 1380 como «pictore vicino Val.»—, acogiendo en su taller y durante un año a Arnau Rubiols, joven de 18 años que era hijo de Guillem Rubiols, agricultor de Barcelona.⁹ Dos años más tarde, Francesc Comes II consta que era vecino de Xàtiva y que

pactó con Asensi Miralles la ejecución de un retablo dedicado a San Bernardo, el cual tuvo que acabar Francesc Serra II, según escritura firmada entre ambos artistas y el comitente en el año 1384. Entre las condiciones acordadas, el retablo, que se lo había llevado Comes en su partida de Xàtiva, había de ser devuelto a la ciudad, se tenía que proceder a su finalización y también se debían realizar otros encargos artísticos incluidos en el primer acuerdo con Comes —un frontal de altar de tela, la pintura de la clave de bóveda de la capilla y 25 señales del linaje de los Miralles— todo ello por el precio de 10 florines (110 sueldos), cuando la cantidad pactada en el contrato inicial fue de 1000 sueldos. La pintura de este conjunto resultó muy conflictiva y no fue hasta cinco años más tarde cuando se pudo dar por acabado un contrato que más bien remite a un trato de cortesía o a un pacto entre Francesc Serra II y Francesc Comes II que a la valoración real del trabajo pendiente por hacer, ya que en el abono de los 10 florines acordados también se incluía el coste de los traslados a la ciudad de Xàtiva de la obra. A pesar de que Francesc Serra II incumplió los plazos acordados en la finalización del retablo de San Bernardo, el artista llevó a cabo otros encargos para la ciudad de Xàtiva. Del primero de ellos, no podemos asegurar con plena certeza si es un nuevo trabajo o en realidad se trata del de Asensi Miralles, sólo tenemos noticia de este acuerdo a través de un mandamiento del justicia civil de Valencia del mes de abril de 1389, a instancia del fabricante de paños de Xàtiva Ramon Ferriol, "o principal de aquell", para que le acabase un retablo antes de Pascua de Resurrección. El otro encargo corresponde a la última noticia que se tiene del pintor Francesc Serra II, fechada en el mes de abril del año 1396, y corresponde a un ápoqa de 50 florines que el artista libró a Nicolau Redó, fraile franciscano de Xàtiva, y a los prohombres de la almoína de zapateros de la ciudad, restantes de los 310 florines en los que había sido valorado el retablo mayor del Convento de Sant Francesc de Xàtiva, escritura en la que aparece como testigo el pintor Domingo Barbens. Entre las relaciones con otros artistas que pudo tener Francesc Serra II, destaca que en el ápoqa final que firmó a la viuda de Antoni Romeu por un retablo dedicado a San Jorge y destinado a la Iglesia de San Juan de Valencia (1388), el mismo templo para el que había pintado su tío Jaume en 1370, aparece Domingo Crespi (doc. 1373-1438), iniciador de la escuela de iluminación de manuscritos valenciana y perteneciente a la dinastía de los Crespi, originaria de Altura,¹⁰ donde el infante Martí fundó el monasterio de Vall de Crist (1385).

La actividad documentada de Llorenç Saragossa y de Francesc Serra II en Cataluña y en Valencia y el hecho de que ninguna de las noticias de archivo de ambos pintores haga alusión de manera clara a ninguna de las obras conservadas da lugar que ambos nombres sean considerados por los investigadores a la hora de identificar al anónimo Maestro de Villahermosa, autor de un grupo de tablas del que cabe citar la de la *Virgen de Torroella de Montgrí* en Cataluña, actualmente conservada en el Museu Francisco Godia de Barcelona, y un gran número de pinturas del territorio valenciano, entre las cuales destacan principalmente los retablos de Villahermosa del Río. Nos referimos a la *Natividad* de la Hispanic Society de Nueva York, la *Virgen de la Leche* procedente de Albarracín (MNAC), las tablas de *San Lucas* del retablo del gremio de carpinteros de Valencia (Museo de Bellas Artes de Valencia), el *Retablo de Santa Agueda* de Castellnovo (desaparecido), el *Apostolado* del Ayuntamiento de Alzira, las tablas de *San Pedro* de la colección Wallace Simonsen, la *Virgen de la Leche* de la colección Muñoz Ramonet, la *Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza (?), un compartimiento de la *Resurrección* del Museo de Bellas Artes de Valencia, la *Virgen de la Leche* del Museo Catedralicio de Valencia procedente del castillo de Penella, el *Retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antonio Abad* de Chelva (MNAC) y las tablas del *Retablo mayor de Santa María* de Alpuente (conservadas en la aldea de El Collado y en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza).¹¹

Cabe destacar que se conocen otras pinturas contemporáneas valencianas de influencia italianizante de las que también desconocemos el nombre de su autor, tales como el bello *Retablo de Santa Bárbara* de Cocentaina, el *Retablo de Santa Lucta* de la parroquial de Albal (desaparecido), la magnífica tabla de *San Miguel* de la parroquial de Sot de Ferrer o un retablo de la *Trinidad* (desaparecido), entre otras. Por último, destacar la presencia en Barcelona de Guillem Ferrer -artista que no es el mismo que el que aparece trabajando en Barcelona y Morella-, del cual conocemos que era originario de Castelló de Borriana, según consta en sus últimas voluntades redactadas en fecha 6 de diciembre de 1401, publicadas

cinco años más tarde. Gracias a la información proporcionada por M^a del Carmen Lacarra, sabemos que otro de los artistas cuyos orígenes tienen relación con Castellón es Nicolás Solana, pintor del internacional activo en Aragón (1401-1441), cuyo padre era nativo de esta ciudad. Poco después de la muerte de Guillem Ferrer, hacia los años 1401-1403, el obispo de Segorbe, Francesc Riquer i Bastero (1400-1409) —que había sido obispo de Huesca (1385-1393) y Vic (1393-1400)— encargó al pintor de Barcelona Pere Serra los retablos dedicados a Santa Clara y Santa Eulalia y a San Antonio Abad y San Antonio de Padua, los cuales habían de ser destinados a capillas del claustro de la Catedral de Segorbe por él fundadas,¹² y para las que fueron realizadas las claves de bóveda y las pinturas murales con las heráldicas episcopales y escenas figuradas.¹³

LOS RETABLOS DE VILLAHERMOSA DEL RÍO

El amplio catálogo adscrito al Maestro de Villahermosa, no siempre considerado como obra de un único pintor, parte de la tabla de Torroella de Montgrí (Girona) y tiene como núcleo aglutinador el magnífico conjunto de tablas de Villahermosa del Río, el cual, si bien se ha pensado que pertenecieron a cuatro muebles, creemos que en realidad formaron parte de tres: el retablo mayor, el *Retablo de San Lorenzo y San Esteban* y el *Retablo de la Institución de la Eucaristía*. Respecto al retablo del altar mayor, creemos que debió acoger no tan sólo las tablas dedicadas a la Virgen sino también las tres pinturas que han sido consideradas pertenecientes a un supuesto retablo del Juicio Final y que en su día Medall relacionó con el mueble que debió decorar la capilla del Corpus Christi.¹⁴ Este conjunto de tablas ha despertado el interés de los estudiosos desde el siglo pasado. A partir de todos estos estudios y de fotografías antiguas, sabemos que el retablo dedicado a la Virgen tuvo en sus coronamientos escenas relativas al Antiguo Testamento, de las cuales se conservó hasta la Guerra Civil la de la *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso*, actualmente en una colección particular junto a los compartimientos del *Nacimiento* y de la *Resurrección de Cristo*, que también pasaron a manos privadas. La presencia en los remates de este tipo de escenas permite apreciar que el retablo de la Virgen de Villahermosa del Río tuvo un discurso ciertamente apartado del esquema más tipificado de los retablos dedicados a María y es por ello que queremos traer a colación un conjunto pictórico que, según nuestra opinión, pudo tener características cercanas al que ahora tratamos. Nos referimos al retablo que a principios del siglo XV pintó Ramon de Mur para la Iglesia de Santa María de Guimerà, el cual tiene la peculiaridad de que sus escenas van desde la creación de Adán y Eva hasta el Juicio Final e incluye, obviamente por la dedicación de esta iglesia, las escenas de los Gozos de la Virgen.¹⁵ A partir de aquí y recuperando las tres tablas antes citadas, que supuestamente formaron parte de un retablo dedicado al Juicio Final, hay que tener en cuenta que estas pinturas coinciden tanto por las medidas, como por la mazonería, como también por los montantes —como también demuestran fotografías antiguas— con las tablas dedicadas a la Virgen. La central, dedicada a la *Deesis*, que se corresponde en medidas con la de la Virgen de la Leche, y dos laterales, dedicadas a la *Resurrección de la carne* y a la *Entrada en el Paraíso* que se relacionan por dimensiones con las tablas dedicadas a la *Vida de María*. Se trataría pues de un retablo de tipo similar, como hemos dicho, al de Guimerà y cuyos coronamientos incluirían las escenas relativas a la *Creación de Adán y Eva*, el *Pecado Original* y la *Expulsión del Paraíso*, seguidas por las escenas dedicadas a María, en tanto que se corresponde con la dedicación de la *pasmoquia* y remiten a la identificación de la Virgen con la Iglesia, para acabar con la *Deesis*, la *Resurrección de la carne* y la *entrada en el Paraíso*, siendo las imágenes centrales la de la *Virgen de la Leche*, que en Guimerà pudo ser una escultura, y la del *Juicio Final*. En relación con la tabla de la Virgen de la Leche y su vinculación con la de la *Deesis*, cabe destacar el lazo iconográfico de esta composición con el Apocalipsis de San Juan (12,1), concretamente con



Expulsión del Paraíso del retablo de Villahermosa. Maestro de Villahermosa. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



Retablo de la Virgen de Villahermosa del Río.
Maestro de Villahermosa.
© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic.
Arxiu Mas

la Mujer apocalíptica, ya que la Virgen lleva: "la luna debajo de sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas".¹⁶ En relación con esta propuesta, la escena de la Resurrección de la carne muestra una peculiaridad que puede estar relacionada con la estructura de cinco calles del conjunto de Villahermosa, ya que al observar dicha tabla no es nada difícil apreciar que parece estar en relación con otra pintura, antiguamente situada justo a su lado. La direccionalidad que muestran los elegidos hacia un espacio que no existe en su reconstrucción actual, dando las espaldas a la imagen de Cristo figurado en la deísis, constata el diálogo que pudo tener este compartimiento con otra escenificación, posiblemente la de la Entrada en el Paraíso. En lo que respecta a las dos escenas que ocuparon el otro lado del retablo pudieron ser dedicadas a la representación del infierno, si atendemos a las leyendas que aparecen a los pies de Cristo, "Veniu... a vostra gloria celestial", a la izquierda del observador, y "Anau... al foch infernal", a la derecha. Este tipo de representación, pero reducida a dos registros, pudiera ser similar a la del retablo dedicado a Santa Ana, San Juan Evangelista y San Amador de la Iglesia de San Miguel de Cardona, en cuyo coronamiento se figuran la Entrada en el Paraíso y El Infierno a ambos lados de la Deísis. Por las fechas de la obra de Villahermosa del Río (ca. 1390-1395), pensamos que el remate de la calle central no fue ocupado por un pináculo y que debió ser similar al de Alpuente, acogiéndose en él las escenas de la Crucifixión de Cristo y de la Coronación de la Virgen. Mediante esta estructuración de la obra se establecía un diálogo entre la figuración de la Deísis y la escenifi-

cación que culminaba el retablo, la de la Coronación de la Virgen, a través de los Gozos de María. Philippe Verdier, en su obra dedicada al momento en el que se confirma María como Reina del Cielo, comenta el vínculo entre las teofantas del Juicio Final y de la Coronación de la Virgen y señala que esta última no sólo es la última teofanía del arte cristiano sino que «vient immédiatement après le jugement dernier, qu'il complète et qu'il consomme».¹⁷ El nexo entre las dos iconografías se puede apreciar en obras del siglo XIII y de la centuria posterior, estableciéndose un diálogo que se inicia en el Edén del Antiguo Paraíso, el de Adán y Eva, y acaba con la escenificación del Nuevo Paraíso, el del reencuentro glorioso de Cristo con su Madre, que se ejemplifica en la composición de la Coronación de la Virgen. En palabras de Christie, la representación de esta escena es "l'apparition de la Jerusalem nouvelle qui descend du ciel au-devant d'une terre et d'un ciel nouveaux, on voit à nouveau un couronnement de l'Eglise. Comme l'Eglise ne porte pas la coupe, son attribut habituel, on pourrait hésiter entre un couronnement de la Vierge et celui de l'Eglise".¹⁸

La coherencia del discurso iconográfico del conjunto propuesto, del que se acompaña una hipótesis de reconstrucción, conjuntamente con las coincidencias en medidas de las composiciones y la falta de correspondencia de las tablas del supuesto retablo del Juicio Final con las dedicaciones de las capillas laterales de la antigua iglesia de Villahermosa parecen confirmar que todas las tablas mencionadas formaron parte del retablo mayor de esta localidad. No obstante, una de las incógnitas que encierra este retablo tiene que ver con la predela del conjunto, ya que no tenemos noticia alguna que aluda a ella. La única constancia que hay en la iglesia de Villahermosa del Río en relación a un bancal de retablo de estas características es un fragmento que forma parte de esta exposición, el cual, por sus medidas, bien podría haber sido la predela del retablo mayor de Villahermosa del Río, pero el estilo pictórico constata que fue realizado casi cuarenta años más tarde. Un modelo arquitectónico que corresponde al empleado en el retablo de la Vida de María de Rubielos de Mora. La importancia de este corpus de Villahermosa ha motivado que en alguna ocasión se haya propuesto que pudieron ser destinadas inicialmente a la Catedral de Valencia, planteamiento que carece de fundamento si atendemos a los datos

conocidos, los beneficios de las capillas y a las tablas que pudieron presidir el altar mayor de Villahermosa, según ya ha sido expuesto. En esta misma dirección, la presencia del escudo del linaje de los García en el guardapolvo del retablo de los Santos diáconos, hoy perdido, podría estar relacionado con Antoni García, beneficiado en Villahermosa, mientras que personajes como Miquel Rull —apellido abundantísimo en las antiguas poblaciones de Arenós—, beneficiado en la Iglesia de San Juan de Valencia y también en Villahermosa del Río, podrían fácilmente conectar los encargos que el Maestro de Villahermosa atendió para esta localidad y para el templo valenciano, de donde proceden las cuatro tablas pintadas por el Maestro de Villahermosa, dedicadas a San Lucas (Museo de Bellas Artes de Valencia).

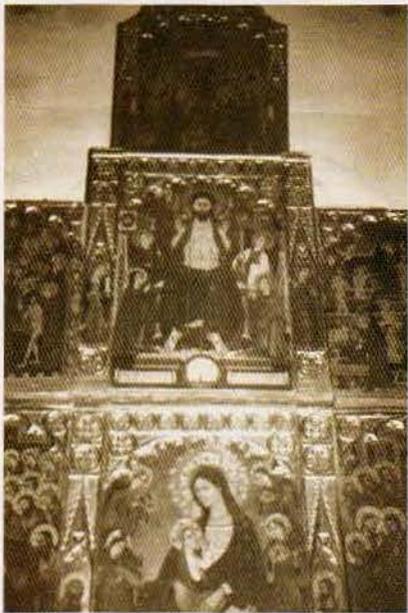
EL MAESTRO DE VILLAHERMOSA Y EL RETABLO DE LA VIRGEN Y SAN PEDRO DE TERUEL

En la Colección Wallace Simonsen de Sao Paulo se conservaban dos tablas de la vida de San Pedro con las representaciones de la *Predicación de San Pedro a los fieles* y la *Resurrección de Tabita*. De éstas, la primera sabemos que pasó a formar parte de la colección Brimo de Laroussilhe, que fue expuesta en el Salón de Anticuarios de Barcelona, en el año 2004, y que en la actualidad está integrada en otra colección particular. Siguiendo un paralelismo ya observado por Dubreuil, la identificación de La Predicación de San Pedro muestra sin recelo alguno su vinculación respecto a la pintura de los Serra y más concretamente a la tabla homónima que forma parte del *Retablo de Pentecostés* de la Iglesia de Santa María de la Asunción de Manresa, pintado por Pere Serra en 1394. Dicha composición aparece en el retablo mariano como consecuencia de la inspiración recibida por el Espíritu Santo en el Pentecostés, momento a partir del cual los apóstoles comienzan a predicar con el don de lenguas. Según Yarza, la imagen de la *Predicación de San Pedro* es la manifestación de la universalidad de una nueva Iglesia que potencia su carácter nacional contra el judaísmo y en la que Pedro toma el protagonismo.¹⁹ En relación con la otra escena de la vida de San Pedro, la *Resurrección de Tabita*, la fuente documental viene dada a través de los Hechos de los Apóstoles (9, 36-41). Encontrábase Pedro predicando en Lidia, quizás la figuración anteriormente comentada, cuando recibió la noticia de que una discípula suya del pueblo de Joppe había fallecido. Reclamado por los apóstoles, la proximidad entre ambas poblaciones permitió a Pedro trasladarse hasta Joppe y visitar la casa de Tabita. Al ver el cadáver, Pedro oró y le ordenó a Tabita que se levantara, momento en el que la discípula se recobró y volvió a la vida. El texto informa que Tabita “era rica en buenas obras y en limosnas que hacía” y pudo ser por ello que el Maestro de Villahermosa la representó como viuda e hija de nobles. Al lado del lecho mortuario, destaca la figuración de las parientes, las cuales habían de conducir el cuerpo de la devota a su lugar de enterramiento, y una de las viudas protegidas por Tabita.

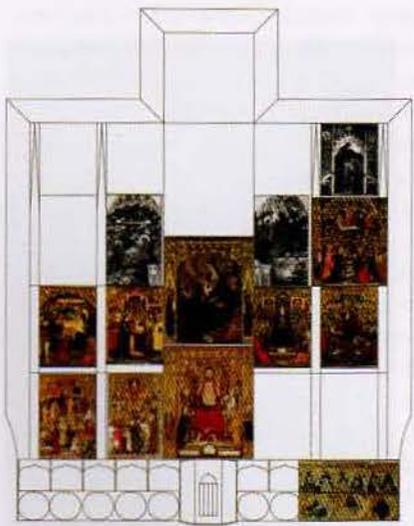
Como fruto de un ciclo de conferencias promovido por el profesor Verrié con motivo del centenario de la muerte del pintor Pere Serra y en el curso de un estudio más amplio que dedicábamos al Maestro de Villahermosa, tuvimos la oportunidad de consultar un estudio inédito, gracias a M^a Carmen Lacarra, en el que se constata con certeza de que ambas tablas se encontraban en la ciudad de Teruel a principios del siglo pasado y que en ese momento eran propiedad, junto con otras del mismo retablo, de Pedro Dolz, Señor del Puerto.²⁰ De ese conjunto pictórico todavía se encontraba la tabla central de la Virgen en la ermita del barrio del Puerto de Teruel. Las características de ambas tablas informan de que debieron ser las escenas hagiográficas más altas del cuerpo de un mueble, sobre las que descansaban otras figuraciones de tamaño inferior, siguiendo en este sentido una organización próxima a la de las tablas superiores del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río. Teniendo en cuenta la presunta dedi-



Tabla de la *Resurrección de Tabitha*. Maestro de Villahermosa © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



Retablo de Villahermosa del Río. Maestro de Villahermosa. Archivo diocesano del obispado de Segorbe-Castellón



Hipótesis de reconstrucción del Retablo mayor de Villahermosa del Río

cación del mueble, en una de estas tablas superiores se debió iniciar el ciclo hagiográfico del santo apóstol, como la escena de la Vocación de San Pedro. Observado esto y dado que además se conservan otras dos tablas de esta estructura de cimera se puede suponer que el retablo del que formaron parte fue de cinco calles y que debió acoger la representación de la Virgen en su calle central, además de la del San Pedro. No obstante, y también teniendo en cuenta esta estructura de cinco calles, otra posibilidad pudo ser que el conjunto de Teruel fuera dedicado a la Virgen y a San Pedro, a la Iglesia, y que el nexo entre ambos discursos fuera, como en el retablo de la Virgen de Santa María de la Aurora de Manresa, la escena de Pentecostés. Según esta última propuesta, las seis escenas de las dos calles de la izquierda acogerían los gozos de María, sería la última la escenificación de Pentecostés, y las seis escenas de las dos calles de la derecha mostrarían la vida de San Pedro, de las cuales la primera escena sería la de la Predicación del santo apóstol una vez recibido el don de lenguas.

Respecto a la tabla de la Virgen que se conservaba en la ermita del Barrio del Puerto de Teruel no se tiene ninguna noticia, pero una posibilidad sería que fuera la misma pintura que formó parte de la colección Bosch i Caterineu. Totalmente repintada en lo que respecta a la Virgen y al Niño, debe vincularse al Maestro de Villahermosa al observar los cuatro ángeles músicos que glorifican a María y a su Hijo. Conservada fraccionariamente, -perdida toda la parte inferior en la que debieron estar figurados otros dos ángeles y la media luna a los pies de María-, fue depositada en el MNAC en el año 1934 por el Instituto contra el Paro Forzoso y en el año 1950 fue reclamada, junto con muchas otras obras, por Julio Muñoz Ramonet.

Mucho menos probable es que la tabla de la ermita de Teruel fuera la que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, ya que el estado de esta obra genera amplísimas dudas de su adscripción al catálogo del Maestro de Villahermosa y, además, la anchura de dicha tabla es inferior a la de las escenas de San Pedro.²¹ Las importantes medidas del conjunto al que pertenecieron las tablas de San Pedro debieron ser similares al de Alpueyte y un poco más reducidas que las del retablo mayor de la parroquial de Villahermosa, razón por la cual su emplazamiento inicial debió ser un centro eclesiástico de importancia en la ciudad de Teruel. La cronología de este mueble, como también la del *Retablo de Santa Agueda* de Castellново, debe enmarcarse en los años ochenta del siglo XIV. Con este mismo destino, la ciudad de Teruel, recordemos que Llorenç Saragossa había pintado un retablo dedicado a Santa Catalina para las hermanas menoretas (1366-1369), pero igualmente hay que tener presente que, en las fechas en que ahora nos movemos y también en los primeros tiempos del internacional, fueron múltiples los encargos que se realizaron desde la ciudad a los principales talleres valencianos y morellanos.²² En relación con este último centro pictórico no podemos olvidar que en el año 1383, el rey escribió desde Tortosa al *batlle* de Morella para que se trasladase a aquella ciudad el "pintor que

en aquil en Morella, lo qual nos han loat per bon mestre", con el objeto de pintar un retablo dedicado a Santo Tomás para la capilla del castillo de la Suda, "la plus bella obra que ls pussa fer". Aunque no sabemos el nombre de este artista, el rey se debió referir al pintor Guillem Ferrer o más probablemente al genovés Bartomeu Centelles, artista hoy desconocido, que contrató importantes conjuntos, como el que probablemente había de ser el retablo mayor del convento de los franciscanos de Teruel (1385). Sólo la primera paga de este conjunto ascendió a la suma de 200 florines, pero se trata de un artista cuya estela desaparece en el año 1386.²³

Un precedente singular en la valoración de la actividad del Maestro de Villahermosa para estas tierras fue el *Retablo de la Virgen de la Leche* que realizó para la catedral de Albarracín (CABRÉ, 1908-1910), donde se encontraba a principios del siglo pasado del cual la tabla central se conserva en el MNAC, procedente de la Colección Plandiura. La identificación de los blasones que ornamentan dicha pintura y su posible correspondencia con los beneficios del principal templo de Albarracín abre otra vía de investigación en la complicada trama que un día u otro ayudará a desvelar uno de los secretos más bien guardados del arte valenciano, el de la identidad del Maestro de Villahermosa. La distinción del linaje de los Dolz en estas tierras y la intrincada red de enlaces matrimoniales que resiguen sus ramificaciones en el paso del tiempo quizás puedan aportar alguna novedad al respecto.

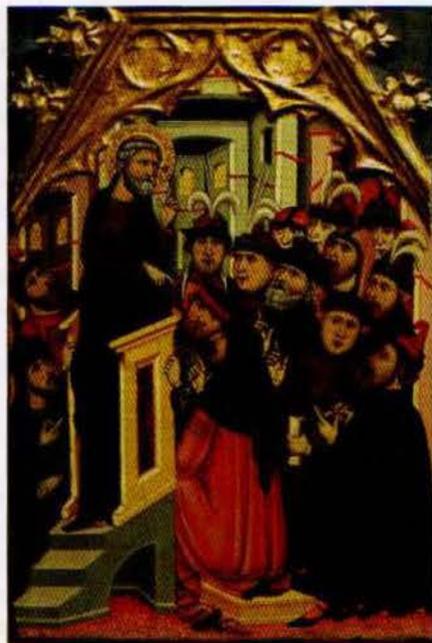


Tabla de la Predicación de San Pedro. Maestro de Villahermosa. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

EL MAESTRO DE VILLAHERMOSA. UN DEBATE ABIERTO

La singularidad del conjunto de tablas atribuido al Maestro de Villahermosa, obviamente, ha suscitado diversas propuestas de identificación por parte de la crítica, de las cuales destacan la elaborada por Silvia Llonch, autora que le da el nombre de Francesc Serra II, y la de José i Pitarch, que le da la identidad de Llorenç Saragossa. Con anterioridad a estos dos planteamientos, Saralegui ponderó la posibilidad de que el anónimo fuese Guillem Ferrer, pintor de Barcelona que se trasladó a Morella.²⁴ No obstante y a pesar de la vigencia del enigma que hay a la hora de poner el nombre de un pintor al conjunto, cabe destacar que últimamente diversos estudiosos han identificado el grupo de obras vinculado al Maestro de Villahermosa con el pintor Llorenç Saragossa, basándose en el nexo documental con dos obras conservadas.²⁵ Nos referimos a la desaparecida tabla de la Virgen de la Leche de la Iglesia de San Salvador de Valencia y al fragmento de la predela de los Apóstoles de Alzira, las cuales han sido acercadas a un ápoca de 466 sueldos firmada por Saragossa a Caterina de Girona, viuda del caballero Ramón Costa, por un retablo destinado al altar mayor de la Iglesia del Salvador (1382) y a un conjunto firmado por el pintor y los albaceas de Antoni Pujalt, mercader y ciudadano de Valencia, para llevar a cabo un retablo de los santos Sebastián y Anastasia de la capilla de dicho difunto por el precio de 35 libras (1388-92). En lo relativo a la supuesta base documental de estas pinturas, cabe precisar que ninguna de las dos noticias es nada clara y que, por tanto, el debate que rodea la identificación del Maestro todavía permanece abierto. El documento de la Iglesia del Salvador alude a un conjunto del altar mayor, supuestamente dedicado a esta advocación, y la tabla que se conservaba en este templo estaba dedicada a la Virgen, la cual, si el coste del retablo hubiese sido importante, podríamos pensar que formaba parte del retablo mayor, pero el bajo precio abonado por la obra, 466 sueldos, descarta esta posibilidad. Por otro lado, y en relación con la tabla de Alzira, cabe concretar que en ningún momento la noticia indica que la capilla de Antoni Pujalt, ciudadano de Valencia, estuviese en Alzira, tan sólo dice que uno de los dos albaceas era vicario de esta villa. Así pues, ninguno

de los dos vínculos establecidos entre las referencias escritas y las obras conservadas son nada decisivos para poder afirmar que Llorenç Saragossa es el autor de la obra del Maestro de Villahermosa. En nuestra opinión y sobre la trayectoria artística de Llorenç Saragossa sólo podemos decir que no sabemos dónde se formó ni si tuvo contactos con Ramón Destorrents, tan sólo podemos precisar que su aprendizaje tuvo lugar con anterioridad al año 1363 y que en este año se encontraba en Valencia, desde donde se trasladó a Barcelona, ciudad en la que tuvo contactos con el pintor valenciano Simó Despuig (1366). Siguiendo la cronología de estos inicios y en referencia a la propuesta de que Llorenç Saragossa es el autor del conjunto de obras atribuido al Maestro de Villahermosa, es obvio que nos preguntemos cómo es posible que la producción de este anónimo mestre, sin recelo alguno, importantes contactos con la pintura de los hermanos Serra de fechas avanzadas e incluso con la del pintor Francesc Comes II, maestro de retablos activo entre los años 1380 y 1415, más cuando todo indica que el estilo de Saragossa ya estaba consolidado a su llegada a Barcelona, a finales del año 1363, y la documentación parece revelar que aportó a la ciudad una pintura alternativa a la de los Serra, según ya ha sido comentado. En la valoración de que estas aportaciones artísticas estuvieran vinculadas a Destorrents, no podemos olvidar que en el taller contemporáneo de Jaume Serra estaba integrado su hermano Pere, del cual sabemos que fue un gran pintor y que se formó en el obrador de Ramón Destorrents (1357 - 1361). En lo relativo a la otra propuesta de identificación, esbozada por Ainaud y ampliamente desarrollada por Llonch, la noticia que vincula a Francesc Serra II con la baronía de Arenós y la producción artística del Maestro de Villahermosa con la del taller de los Serra son los puntales más sólidos a la hora de darle el nombre de Francesc Serra II, dado que Villahermosa perteneció a la baronía, la cual, en 1355 se vinculó con la casa de Gandía, tras el matrimonio de Violante de Arenós con Alfonso I de Aragón, duque de Gandía (1372) y conde de Denia y Ribagorza. Según nuestro parecer y atendiendo a algunas de las características iconográficas de las obras más avanzadas del catálogo del Maestro de Villahermosa, como son las bocamangas que cubren hasta media mano y acaban en forma triangular, observamos que éstas fueron ejecutadas en un momento avanzado de la década de los ochenta o en la de los noventa, coincidiendo con muebles como el *Retablo de San Julián y Santa Julia* del Convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (c. 1384), o el *Retablo del Santo Espíritu* de Manresa (1394) —ambos del taller de los Serra—, entre otros muchos.²⁶ En la valoración de estos puntos de contacto con la pintura elaborada desde el obrador de los Serra, ampliamente aceptada por los especialistas, obviamente y desde el acercamiento al Maestro de Villahermosa desde la figura de Francesc Serra II, es evidente el fuerte nexo familiar del artista con este linaje, ya que era hijo del pintor Francesc Serra I y sobrino de Jaume, Pere y Joan Serra.

Por otra parte y teniendo en cuenta los puntos de contacto que se dan entre la pintura del Maestro de Villahermosa y la del pintor Francesc Comes II, ya hemos observado la coincidencia documental de este artista con Francesc Serra II en el *Retablo de San Bernardo* de Xàtiva y el posible pacto que pudo haber en la contratación de la finalización del mueble. En el contexto de estos artistas y de la procedencia mallorquina de Comes, no podemos dejar de citar que el antiguo socio de Francesc Serra II, el pintor Jaume Castellar, aparece activo en Mallorca en el año 1380 y que la primera obra documentada de Comes en la isla, el *Retablo de la Virgen de la Humildad* de Pollença (1390-1394), muestra coincidencias con la tabla de la Virgen de Torroella de Montgrí, primera obra del catálogo del Maestro de Villahermosa. Más allá del planteamiento compositivo de la Virgen en la tabla central de Pollença, próximo al modelo de la Virgen de la Leche que tanta fama dio al Maestro de Villahermosa, creemos importante destacar que el motivo que decora el manto de María en Pollença es el mismo que el que luce la Virgen en la tabla de Torroella de Montgrí y el que forma parte de la decoración del manto de la Virgen de la Leche del retablo mayor de Villahermosa. Este motivo, que también se da en la decoración del manto de la Virgen de una calle lateral de retablo que en alguna ocasión se ha relacionado como perteneciente al conjunto de Torroella de Montgrí, apreciamos que fue utilizado igualmente por el entorno de los Serra próximo al Maestro de Sixena, otro de los grandes referentes en la obra del Maestro de Villahermosa. Nos referimos a una tabla de la Virgen subastada en Caylus (1993-1994), como obra de Jaume Serra y cuya datación se fijó basándose en la del *Retablo del Salvador* del Santo Sepulcro de Zaragoza (c. 1381), que se conserva en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad. Se trata de un motivo decorativo tan próximo al águila de los Hohenstaufen, la de las insignias de la reina Elionor de Sicilia —esposa del rey Pere el

Comenios—, cuya representación en el manto de la Virgen puede plantear dudas que se produjera durante el mandato de esta soberana (1349-1375). Ello implicaría retrasar unos años la datación anterior al año 1374 que se ha supuesto para la tabla de Torroella de Montgrí —basada en su atribución a Llorenç Saragossa y al viaje que realiza a finales de este año para instalarse en Valencia—, cuestión que justificaría la presencia de los regresos de yeso presentes en la composición, también utilizados por Francesc Comes II, especialmente los que ensalzan la corona de la Virgen. Algunas de las coincidencias formales e iconográficas observadas, las cuales también afectan a otros artistas coetáneos, parecen remitir a una cultura figurativa común aprendida en la Barcelona del taller de los Serra, en los inicios de los años setenta, momento en el cual podemos datar el *Retablo de la Virgen* del Monasterio de Santa María de Sixena (MNAC), y no parecen surgir de la evolución de un pintor ya formado en el año 1363, como es el caso de Saragossa.²⁷ En la valoración de la trama de intercambios entre creadores que pudieron tener relación con Francesc Serra II, nos parece singular la figura del Maestro de Rubió, uno de los artistas anónimos más polémicos de la pintura gótica catalana. La datación del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Rubió, obra que da nombre al artista y que contiene elementos iconográficos paralelos a los del catálogo del Maestro de Villahermosa, es factible encuadrarla también en la década de los años setenta o en los inicios de la siguiente si se atiende al vínculo de los escudos que ornamentan el conjunto con Bernat de Boixadors.

Así pues y siguiendo el camino consolidado por Llonch, algunas de estas observaciones vendrían a corroborar lo ya apuntado por esta estudiosa en la identificación del Maestro de Villahermosa a favor de Francesc Serra II. No obstante y a pesar de que continuaremos dando más datos que apuntan en esta dirección, la pluralidad de opiniones y el intenso debate suscitado al entorno de este artista aconsejan que el nombre más válido sea, hoy por hoy, el de Maestro de Villahermosa. Del catálogo de obras adscrito a la mano del Maestro de Villahermosa, las últimas pinturas son el retablo de la Virgen con santas Bárbara y Lucía, Santa Clara y San Antonio Abad de la parroquia de Chelva, ahora custodiado en el MNAC, y el *Retablo de la Virgen* de la localidad próxima de Alpuente, que se conserva entre la parroquia de San Miguel Arcángel de El Collado y el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.²⁸ La singularidad de éste marca un punto final y a la vez uno de inicio en la pintura gótica valenciana, ya que se trata de una obra que pudo dejarse inacabada y cuya predela fue realizada por Starnina con la colaboración de otros artistas. Mucho se ha hablado de este conjunto pictórico, pero creemos conveniente ponderar tanto las razones por las que se pudo dar el cambio de creadores como la cronología en la que se produjo. En este sentido, la documentación es generosa al darnos a conocer que el periodo de tiempo en el que Starnina pudo estar en Valencia fue entre los años 1395 y 1401, cuestión que en la dualidad de nombres propuestos a la hora de identificar al Maestro de Villahermosa es importante tener en cuenta que Francesc Serra II desaparece del panorama artístico en el año 1396, ausencia que justifica el cambio de autoría del retablo de Alpuente y que podría potenciar todavía más la identificación del Maestro de Villahermosa a favor de Francesc Serra II, mientras que la actividad de Llorenç Saragossa permanece activa hasta 1405, cuando cobró un *Retablo de San Salvador* destinado a Buziana, poco antes de su muerte en el año 1406.

EL RETABLO DE ALPUENTE. PUNTO DE ENCUENTRO DE ARTISTAS

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 había pintado buena parte de ellas. Estos acontecimientos motivan la intervención de otro pintor que ultime la obra y es a partir de este proceso que se puede canalizar la intervención de Starnina en la predela del conjunto.²⁹ La posibilidad inversa, que situaría el banal 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, Banal de Sax y Pere Nicolau. En este sentido, es importante destacar que, en este caso, se repitió el modelo del retablo de

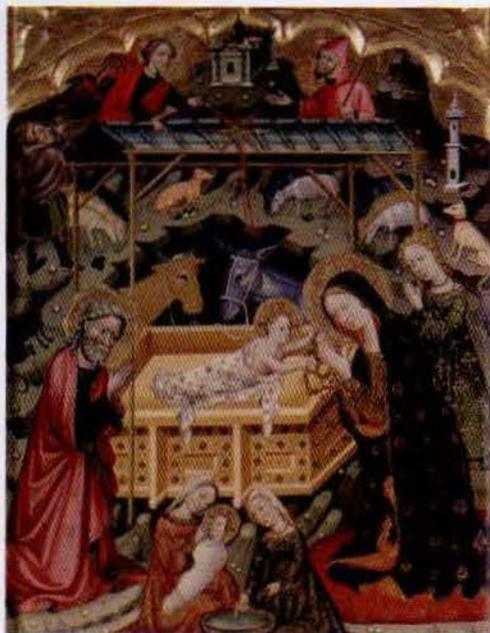


Tabla de la Epifanía del Maestro de Villahermosa. El Collado. Obra restaurada por la Fundación de la C.V. La Luz de las Imágenes con motivo de la exposición "Desconocida, Admirable", Segorbe. 2001-2002

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, difícilmente es sostenible si no partimos de un encuentro previo y muy directo con ambos artistas, cuestión que se trata en el comentario que acompaña la tabla de *San Vicente Mártir* del taller de Marçal de Sax de este catálogo. En este sentido, las recientes 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, 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, obra a la cual Saralegui vinculó las dos calles laterales de retablo que se conservan en el Musée des Beaux Arts de Lyon y un Calvario.³³ La presencia innovadora de Starnina en Valencia dejó como huella el soberbio *Retablo de los Sacramentos*, comisionado por Bonifacio Ferrer y procedente del monasterio de Portaceli (Museo de Bellas Artes de Valencia).³⁴ Dicha estancia fue precedida por el establecimiento en la capital de diversos artistas de gran capacidad creadora años antes, como Esteve Rovira, Pere Nicolau y Marçal de Sax, los cuales incidieron en la divulgación de los postulados pictóricos propios del internacional italiano, los dos primeros, y del repertorio formal de fuerte expresionismo germánico, el último.

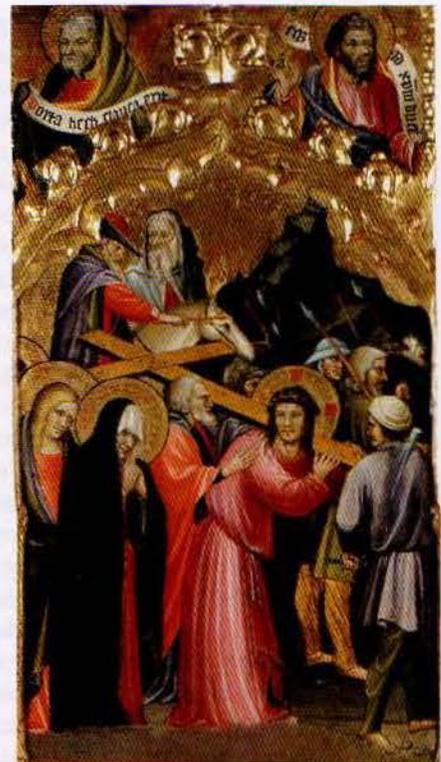
LA LLEGADA DE NUEVOS CREADORES EN TIEMPOS DEL INTERNACIONAL

A finales del reinado del rey Pere el Cerimoniós ya empezaron a darse una serie de cambios respecto a la estética más consolidada de los hermanos Serra y empezaron a darse los primeros brillos del lenguaje internacional, de lo que era una

Rubielos de Mora, de retablo mixto de pintura y escultura, existiendo una imagen escultórica anterior, la Virgen de la Consolación.

No obstante, la problemática del retablo de Alpunte es bastante más amplia ya que es evidente la intervención de otros artistas, razón por la cual creemos conveniente recuperar la propuesta realizada por Gudiol en torno a la participación de Miquel Alcanyís en el cuerpo del retablo.³⁰ El tono general de este mueble, especialmente el dibujo, corresponde al Maestro de Villahermosa y ello desdibuja 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 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 a Valencia por otros maestros, como Marçal de Sax, de quien se ha dicho que pudo participar en la predela del conjunto, junto con Starnina.³¹ 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.³² Es a partir de este momento, poco después del año 1396, cuando Alcanyís, que podría formar parte del taller de

muestra el progresivo desinterés que el rey mostró hacia su pintor Llorenç Saragossa y la propia formación del maestro de retablos Pere Nicolau en la Ciudad Condal, la cual pensamos que debió darse al entorno del pintor Esteve Rovira, alias *de Chipre*. No sabemos con seguridad si Esteve Rovira es el mismo artista que aparece en Barcelona en 1369, relacionado con los Serra, pero sí tenemos constancia de su presencia en esta ciudad como mínimo durante los años 1384 y 1385, momento en el cual llevaba a cabo diversas obras para la ciudad y al mismo tiempo también el retablo mayor de los franciscanos de Zaragoza. Ello implicó un conflicto en el que tuvo que intervenir el rey, remitiendo una carta al *batlle* de Barcelona para suspender las reclamaciones que se pudieran levantar contra maestro Esteve por incumplimiento de contrato (1384). La relación de Esteve Rovira con diversos mercaderes florentinos y con el arzobispo de Toledo, para el cual también trabajó Starmina, ha hecho suponer que Esteve Rovira fuese italiano, origen que podría avalar la formación de cariz italianizante de Pere Nicolau en Barcelona, alejada del esquema de los Serra, hasta el punto de que los dos decidieron trasladarse a Valencia al final de los años ochenta.³⁵ De las noticias de Esteve Rovira en Valencia, sabemos que a principios del año 1387 devolvió los 5 florines que fray Pere Roca le había dado en depósito para la realización de un retablo que no pudo realizarle. En ese mismo año, maestro Esteve estaba en Brihuega, donde firmó el contrato del retablo del trasaltar mayor de la Catedral de Toledo, el precio del cual fue fijado en 1.200 florines, cifra que ratifica el gran reconocimiento que tuvo este pintor. No obstante, un año más tarde todavía no lo había iniciado y ello conllevó el recibir un requerimiento para que procediera a trasladarse a Toledo y pintar el retablo que se había comprometido hacer con el obispo de esta ciudad. Ya en septiembre del año 1389, suponemos que con el propósito de consolidar su taller en Valencia, acogió a dos aprendices por espacio de un año: Alfonso, hijo del difunto pintor humanista, de Córdoba, y Arnau, hijo del pintor Bernat, vecino de Camprodon, también fallecido.³⁶

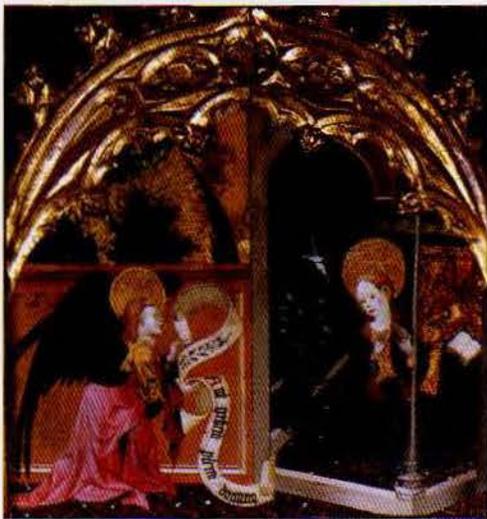


Detalle de la predela del Retablo de la Virgen de Gherardo Starmina. El Collado. Tabla restaurada por la Generalitat a través de la Fundación La Luz de las Imágenes con motivo de la muestra "Desconocida, Admirable", Segorbe. 2001-2002

Nacido en Igualada (Barcelona), Pere Nicolau (doc. 1390-1408) fue uno de los artistas más importantes del panorama artístico del internacional, trabajó para los principales templos valencianos y recibió encargos de todo el Reino de Valencia, Cataluña y Teruel. De su obra en tierras catalanas podemos pensar que prácticamente no ha quedado nada, solamente ha sido propuesta como tal una tabla de la Virgen de la Humildad que se conserva en el Museo del Prado, atribuida por Bernard Dubreuil a su primera etapa.³⁷ Pese a las dudas, esta obra puede ser un punto de inicio coherente con la futura evolución artística del pintor en tierras valencianas, a partir del año 1390, ámbito en el que dio sus obras más emblemáticas, influenciadas por sus contactos con otros pintores, y donde fue capaz de crear una importante escuela. El *Retablo de la Virgen* del Museo de Bellas Artes de Bilbao o el retablo de Sarrión (1404) —única obra documentada— fueron pintados por Pere Nicolau y evidencian que el artista supo armonizar los postulados italianizantes, posiblemente heredados de Esteve Rovira, con los modelos más expresionistas de cariz germánico. En este sentido, fueron del todo determinantes los trabajos realizados con Marçal de Sax (doc. 1390-1410). Dos de los trabajos compartidos con Marçal fueron el *Retablo de Santa Eulalia* (1399) y el de *Santa Margarita* (1400), ambos para la catedral de Valencia. Ya en los inicios del siglo XV, Pere Nicolau fue solicitado por el rey para pintar un retablo dedicado a los Gozos de la Virgen para el convento de Valldecrist, una obra que acabó en 1403, el mismo año en que recibió el encargo de realizar el retablo mayor de la iglesia conventual de la

Cartuja de Portaceli. La singularidad del proceso que siguió a la muerte de Pere Nicolau, dado a conocer por Aliaga, con la disputa entre Jaume Mateu y Gonçal Peris por la herencia de Nicolau, constata, a nuestro parecer, que Peris tuvo un papel singular en las últimas obras pintadas por el taller de Nicolau. Este vínculo puede ser el responsable de que algunos conjuntos, como el retablo de Albentosa o el de la Santa Cruz de Moya, entre otros, hayan sido atribuidos a Pere Nicolau por unos autores y a Gonçal Peris, por otros, cuestión de la que se trata en el comentario de la tabla central del retablo mayor de El Burgo de Osma, en este catálogo. Gracias a investigaciones recientes, sabemos que Pere Nicolau contrató el *Retablo de San Matías y San Pedro Mártir* para la iglesia de Onda (1405).³⁸ Encargado por Maciana de Tolsa para su capilla, este conjunto tenía que ser como el de las santas Clara e Isabel de la Catedral de Valencia, obra también contratada por ella a Pere Nicolau, con anterioridad. El conjunto debía medir 2,5 m x 3,6 m y su precio se fijó en 45 libras, incluyéndose en él unas cortinas con el escudo de los Tolsa y un portapaz. Los múltiples encargos de Pere Nicolau debieron favorecer el retraso del mueble y no fue hasta el 11 de septiembre de 1409, una vez muerto este maestro, que Jaume Mateu libró el ápoca final del retablo, haciéndose constar que había sido pintado por ambos artistas.

Más allá de Pere Nicolau, la llegada de artistas extranjeros, la mayoría italianos ya comprometidos con las nuevas formas del gótico internacional, también ayudó a fomentar un cambio carismático en las creaciones surgidas desde los diferentes talleres valencianos. Además de Marçal de Sax i Gherardo Starnina, también visitaron la capital del Turia los florentinos Niccolò d'Antonio y Simone di Francesco, maestros de retablos que mantuvieron relación con Starnina. En el conocimiento de la pintura de Marçal de Sax ha sido importantísima la conservación de una tabla del retablo de Santo Tomás de la Catedral de Valencia, conjunto que Bernat Carsi, canónigo de esta catedral, contrató al maestro de retablos en el año 1400. El *Retablo del Centenar de la Ploma*, obra atribuida a Marçal de Sax, actualmente en el Victoria & Albert Museum de Londres, es el principal exponente de una producción paralela a la de los principales centros pictóricos europeos. El renombre que tuvo Sax en el seno de la sociedad valenciana, avalado por obras como la londinense, facilitó la entrada de múltiples encargos en su taller. Esta demanda debió favorecer las colaboraciones con otros artistas y, en algunas, la intervención de diversos pintores en su taller, las cuales, estas últimas principalmente, desdibujan parcialmente su particular pintura. En este sentido obras como la de la *Muerte de San Vicente*, en esta exposición, o la del *Martirio de Santa Catalina* subastada en Finarte en el año 1999, ostentan un



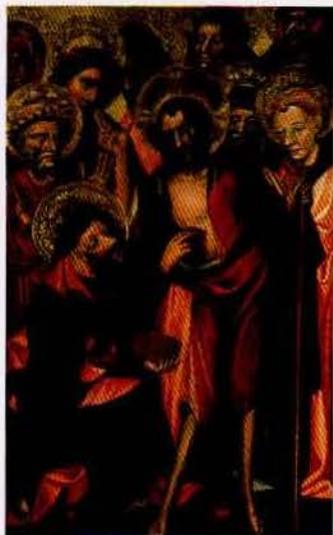
Anunciación. Detalle del Retablo de los Gozos de la Virgen de Pere Nicolau. Museo de Bellas Artes de Bilbao

lenguaje estilístico a medio camino entre Marçal de Sax y Miquel Alcanyis, el cual no hace más que constatar las deudas de este artista respecto a Sax.³⁹ En el ámbito valenciano su obra y sus nuevas propuestas tuvieron una respuesta inmediata por parte de artistas de lenguaje italianizante que, como el Maestro de Villahermosa, se esforzaron en actualizar algunos de sus repertorios formales. La representación de San Pablo con la espada invertida de la predela del *Retablo de San Lorenzo y San Esteban* de Villahermosa pudiera ser una de estas respuestas y tener correspondencia con una de las imágenes de los apóstoles figuradas en el guardapolvo del *Retablo del Centenar de la Ploma*, tema que se contrasta en el comentario que acompaña al *Retablo de los Santos diáconos*. Por otra parte, la repercusión que tuvo el *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma* en la pintura de la Corona de Aragón fue indudable. En Cataluña y a través de Guerau Gener y de artistas valencianos que residieron en Barcelona fue su pintura conocida por Lluís Borrassà y cabe destacar que todavía fue válida en la obra de Bernat Martorell al pintar el magnífico *Retablo de Sant Pere* de Púbol (1437-1442). Sólo hace falta prestar atención a los inquietos y a la vez maliciosos demonios que Mar-

Corbell pintó en la escena de la Caída de Simón el Mago en Púbol para apreciar que son hermanos de los que Marçal de Sax representó en la composición de la Muerte de san Jorge del *Retablo del Centenar de la Ploma*.⁴⁰ A más de estas incidencias y de sus colaboraciones con Pere Nicolau en los años 1399 y 1400, Marçal de Sax contrató obra conjunta con Antoni Peris y también con Gonçal Peris, según veremos a continuación. Además del *Retablo de los Gozos de la Virgen* realizado por Pere Nicolau (1403), encargado por el rey Martín el Humano para la Cartuja de Vall de Crist, hay que destacar también como procedente de este monasterio el espléndido *Retablo de Todos los Santos* que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. Se trata de una obra muy bella del arte valenciano que ya en el año 1881 se vendió a M.E. Vaise de Marsella, procedente de la colección Étienne Martin, Barón de Beurnonville de París. Más tarde y después de pasar por la colección Foule de París, fue vendida al Metropolitan Museum de Nueva York en el año 1939.⁴¹ El conjunto, conocido con el nombre de *Retablo de San Miguel y la Adoración de todos los santos a la Trinidad*, esta coronado por el Calvario e incluye en los dos compartimientos superiores la escena de la Anunciación. Asimismo, en los montantes se puede advertir la presencia del blason de los Cervelló. Como primera aproximación a esta obra y dentro de las posibilidades limitadas de este estudio, cabe destacar que la referencia a la Cartuja de Valldecris y al linaje de los Cervelló, obviamente hace pensar en Dalmau de Cervelló i de Queralt, camarero del rey Martí, de quien recibió el castillo de Jérica, y fue gobernador de Orihuela. Citamos a este miembro del linaje de los Cervelló porque se sabe que fue uno de los pocos privilegiados, junto con los príncipes Jaume, Joan y Margarida de Aragón y Lluís Cornell, que fue enterrado en la Cartuja de Valldecris durante el reinado del rey Martín y porque la fecha de su muerte, anterior al año 1401, se correlaciona con la datación del retablo. También cabe destacar que la capilla de Vall de Crist estuvo dedicada a San Martín y todos los santos, advocación esta última que coincide con la temática del retablo. Además y en relación con el oratorio funerario de Dalmau de Cervelló en la capilla de San Martín de Valldecris hay que decir que de esta tumba se conserva una tarja con su escudo en el Museo de Bellas Artes de Castellón. Todas estas coincidencias potencian a este personaje como el más probable comitente del retablo de Nueva York.⁴² Respecto al discurso iconográfico completo de la obra, poco frecuente en la Corona de Aragón, se inicia con la Anunciación de la Virgen, momento en el que se da lugar a la Santísima Trinidad, pasa por la Crucifixión de Cristo y la implícita redención del pecado como prefiguración a la segunda venida de Cristo en la Apocalipsis, escenario que, en la forma de Trinidad, es el que ocupa el compartimiento central y su tabla superior, seguida, por último, por la glorificación de los santos. Si bien en un primer momento esta imagen remite a la escenificación de la deísis, es decir a la intercesión de la Virgen y San Juan ante la humanidad en el Juicio Final, es evidente que existe la ausencia significativa de San Juan, normalmente San Juan Evangelista aunque en diversas ocasiones y siguiendo la modalidad oriental su lugar fue ocupado por san Juan Bautista. Es por ello que creemos probable que el momento representado no sea el más conocido de la deísis, aunque próximo, y constatare en realidad el estremecimiento y el ruego de la Virgen a Dios al ver el cruel combate de San Miguel y las cortes celestiales con Lucifer. Aunque en referencias muy posteriores, conocemos este tema por Émile Mâle, distinguido estudioso que lo cita al hablar del arte religioso de la Constanza y bajo una doble lectura, ya que también alude al estremecimiento que tuvo la Virgen al observar el pecado original. Posiblemente en referencia a la falta de Adán y Eva, es fácil advertir que en el compartimiento superior donde aparece la Virgen de este retablo, María se encuentra en una habitación emplazada entre una valla de juncos que cierran un jardín —el del Edén— tapiado por una puerta que permanece abierta al lugar donde se encuentra María —la puerta del Paraíso— y le sigue un muro con almenas que también encierra un jardín —la Jerusalén celestial—.



Tabla de la Virgen de Sarrión, Pere Nicolau.
© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic.
Arxiu Mas

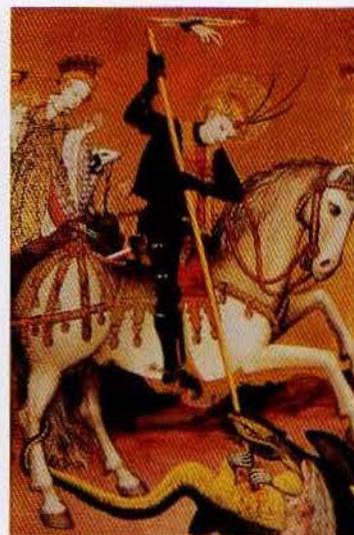


Duda de Santo Tomás de Marçal de Sax. Catedral de Valencia

Dejando en este punto la interesantísima iconografía del conjunto y desde el aspecto estilístico, diversos rasgos iconográficos de la obra remiten al arte de Bohemia y concretamente al arte del Maestro de Trebon. Esta referencia surge al observar tanto algunas de las imágenes del cortejo celestial como al advertir que el fondo estrellado de los compartimientos centrales del retablo —el cual podría estar justificado por la escena figurada, pero no por ello deja de ser inusual en la pintura valenciana del 1400— tiene un referente en los compartimientos de *Cristo en el Monte de los Olivos*, en el *Santo Entierro* y en la *Resurrección de Cristo*, obras fechadas hacia 1380 que se conservan en la National Gallery de Praga y en cuyo reverso también aparece un séquito de santos con evidentes concomitancias con los representados en el retablo de Dalmau de Cervelló. Como otros autores anteriores,⁴³ traemos a colación el Maestro de Trebon, como en parte también podríamos traer al Maestro Teodorico, porque establecen un posible referente en la obra de Marçal de Sax y porque una vez señalados los tres compartimientos de la National Gallery de Praga no es difícil constatar que la organización de la escena de Cristo en el monte de los Olivos —en la que el perfil de la montaña divide en diagonal la escena— es próxima a la que forma parte del *Retablo de San Miguel Arcángel* del Museo de Bellas Artes de Valencia, antiguamente destinado al convento de la Puridad y que en algún momento se ha puesto en la órbita de Marçal de Sax; que la organización del sepulcro y las transparencias del sudario son las mismas que las del *Santo Entierro* del Museo de Bellas Artes de Sevilla —obra que ha sido atribuida a Pere Nicolau y últimamente a Gonçal Peris— y que la imagen de Cristo y la del soldado que alza la mano de la escena de la *Resurrección* no son nada indiferentes a las figuras de Cristo y Santo Tomás, respectivamente, en la tabla de la *Duda de Santo Tomás* de la Catedral de Valencia, única obra documentada de Marçal de Sax (1400).

Conscientes del camino arriesgado que vamos tomando, ubicaremos la obra en el marco de la muerte de Dalmau de Cervelló, anterior al año 1401, y recuperaremos las referencias ya apuntadas según las cuales Marçal de Sax colaboró en 1399 y 1400 con Pere Nicolau, y que hizo lo mismo con Gonçal Peris (1404) y también con Gonçal Peris y Guerau Gener (1405). Dichas colaboraciones, evidentemente, significaron una incidencia importante del arte de Sax sobre todo para los pintores más jóvenes y es en este contexto que queremos subrayar diversos puntos de encuentro entre estos artistas y la obra del Metropolitan Museum. En lo que respecta a la producción de Pere Nicolau o Gonçal Peris, según sea el crítico que la catalogue, la tabla central del desaparecido retablo de Albentosa, la de Santa Cruz de Moya y la de la colección Gualino de Turín presentan el mismo rasgo iconográfico que el de la escena de la Trinidad de Nueva York al emplazar dos ángeles en la obertura de los brazos del trono —incidencia que no se da ni en las tablas de Sarrión ni en la de El Burgo de Osma, pero que sí que se produce en lo que respecta a la prolongación redondeada de la base del trono de María—. Asimismo y en lo relativo a Gonçal Peris, es destacable la solución de la figura de Cristo y el emplazamiento del cáliz de la tabla de la Oración en el Huerto que forma parte del retablo de Rubielos de Mora, ya que remiten de nuevo al modelo del Maestro de Trebon en la escena homónima ya citada. En lo relativo a Guerau Gener, es bien sabido que el retablo del altar mayor del Monasterio de Santes Creus lo dejó inacabado a causa de su muerte entre los años 1409 y 1410 y que fue finalizado por el pintor Lluís Borrassà.⁴⁴ Una de las escenas de este conjunto que se debe sin lugar a dudas a la mano de Guerau Gener es la de la Anunciación y es en relación a ella que queremos evidenciar el nexo que se da con su homónima de Vall de Crist al observar algunas similitudes del ángel, las cuales llegan a la identidad al observar que ambos llevan cetro y que tanto éste como la manera de llevarlo y acoger la filacteria es totalmente igual en los dos muebles, cuestión más atenuada, pero que también se da al apreciar ambas Vírgenes. Nos referimos a la situación frontal de María, a la posición de la mano, al cruce del manto, y a la inclinación de la cabeza. En referencia a Jaume Mateu, artista que por las fechas

en que estamos no contrataba obra pero que conoció de cerca las novedades aportadas, dado que formaba parte del taller de Pere Nicolau, resaltaremos los ángeles emplazados en los brancales del trono de la Virgen de la Anunciación del retablo del Metropolitan —la cual también alcanza a la Virgen de la Leche del retablo del Centenar de la Ploma—, ya que esta iconografía fue utilizada por Mateu en gran número de ocasiones, tal y como se comenta en el estudio que acompaña la tabla de *Sant Blai* glorios de este catálogo. Siguiendo con este artista, la atribución a Jaume Mateu del *Retablo de San Miguel* de la Puritat de Valencia todavía incrementa más la repercusión de la obra de Sax, dadas las incidencias anteriormente comentadas.⁴⁵ En lo que respecta a Miquel Alcanyis, pintor que frecuentemente se ha considerado que formó parte del taller de Marçal de Sax, cabe destacar algunas de las semejanzas apreciadas por Frechina entre el retablo de San Miguel de Lyon y el retablo de Dalmau de Cervelló —a pesar de que en esta cuestión se integra la personalidad de Starnina si se admite que las tablas del arcángel provienen de Jérica—, y tampoco podemos olvidar en relación a este artista, la presencia de los ángeles en los brancales del trono del *Retablo de la Virgen y San Marcos* de la colección Serra de Alzaga de Valencia. Es precisamente desde el cruce de Starnina y Sax que se vertebra la pintura de Miquel Alcanyis del *Retablo de la Santa Cruz* del Museo de Bellas Artes de Valencia, obra en la que cabe destacar, en este contexto, la asociación realizada por Aliaga y Company entre la cabeza de Cristo de este conjunto y la homónima realizada por un Maestro bohemio, precisamente del mismo ámbito geográfico que el Maestro de Trebon.⁴⁶ También en el entorno de este ámbito cabe emplazar el origen de imágenes como la reparación del techo de paja del cobertizo que acoge la escenificación de la Natividad, figurada por Guerau Gener en el retablo mayor del Monasterio de Santes Creus.⁴⁷



Detalle del Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma. Marçal de Sax. Victoria & Albert Museum de Londres

También es necesario resaltar que el tema más impactante del conjunto que ahora tratamos, la boca del leviatán, presenta asimismo contactos con el *Retablo de San Miguel* del Museo de Bellas Artes de Valencia y que tendrá una amplia resonancia en el arte valenciano. Además, queremos destacar que también fue figurada en una de las obras realizadas por Bernat Despuig (MNAC) y que forma parte del *Retablo de San Miguel y San Pedro* de la Seu d'Urgell, artista que colaboró con G. Peris, según se constata en el testamento redactado por este último artista. No obstante y en lo que respecta a la boca del leviatán, se debe tener en cuenta su prolífica representación y que como en el retablo de D. de Cervelló también aparece en el Salterio anglocatalán de París, obra atribuida a Ferrer Bassa. Igualmente del ámbito catalán, una obra que no esconde algunos vínculos con Valencia es el *Retablo de la Virgen* de la Secuita del Museu Diocesà de Tarragona, obra en cuya tabla central también se advierte la presencia de los ángeles ubicados bajo los arcos de los brazos del trono de María.

La obra del Metropolitan se ha atribuido en alguna ocasión al círculo de Marçal de Sax y Pere Nicolau y ha sido datada en el año 1420, una vez desaparecidos ambos artistas. Llegados a este punto podría ser razonable atribuir el retablo de Valdecris a Marçal de Sax, pero esta cuestión y otras relativas a la obra en sí misma y a las fuentes de su iconografía las redactaremos en un estudio próximo donde se valorarán los contactos del Maestro de Trebon con la Borgoña y el papel que pudieron tener creadores como Pseudo-Jacquemart, por ejemplo. Por otra parte, evidentemente, no hay que olvidar la integración de esta obra respecto al resto de pinturas atribuidas a la mano de Marçal de Sax, como el impresionante *Retablo del Centenar de la Ploma*, ni tampoco el papel que desarrollaron los colaboradores de este genial maestro de retablos en su producción. Otro dato interesante que surge a la hora de acercarnos al mecenazgo de Dalmau de Cervelló es que su hermano, como también su padre, fueron, entre otros títulos, señores de la baronía de Sant Martí Sarroca, población en la que nació el pintor Jaume Mateu y al cual, como ya veremos más adelante, le atribuimos un compartimento de *Retablo de la Virgen con ángeles músicos* que se conserva en el MNAC, procedente de Vilafranca del Penedès,



Retablo de San Miguel y todos los Santos del Metropolitan Museum of New York. Círculo de Marçal de Sax© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

localidad vecina a Sant Martí Sarroca. Este enlace podría fijar en esta villa el origen inicial de la obra y potenciar a la familia Cervelló como posible comitente del conjunto en el que fue integrada la composición mariana del MNAC.

Uno de los pintores que, desde sus posibilidades artísticas, mejor supo incorporar a su catálogo las novedades aportadas por los maestros italianos fue Antoni Peris. Atribuida su obra pictórica durante muchos años al anónimo maestro de la Olleria, fue Hériard Dubreuil quién en 1975 puso la primera y hasta el momento única pista segura, al correlacionar un documento publicado por Cervero Gomis en 1963 con una tabla conservada en la Catedral de Valencia. Así pues, la personalidad de Antoni Peris se construye mediante esta composición procedente de la capilla de San Gregorio de la seo valenciana llevada a cabo en 1419, en la que se representa el martirio de San Bernardo y de sus hermanas María y Gracia. Compañero de oficio de Pere Nicolau, colaboró con el pintor catalán en el año 1393 en un trabajo que también se dedicó al principal templo de Valencia, y sus obras conservadas más repre-

sentativas son el *Retablo de la Virgen de la Esperanza* de Pego, cuya predela desapareció en la guerra civil, y el de la *Virgen de la Leche* (Museo de Bellas Artes de Valencia) procedente del claustro del Convento de Santo Domingo de Valencia. Documentado hasta el año 1423, la cultura figurativa de Antoni Peris se modeló desde el taller del pintor Pere Nicolau y desde la especial incidencia de pintores como Starnina, principalmente, y también como Sax, con quién contrató obra de manera conjunta en 1404. Sus buenas relaciones con los principales artistas del momento le llevaron también a pintar obras con G. Peris y con J. Mateu, colaboración esta última que se constata en el *Retablo de la Virgen de la Esperanza* de la iglesia parroquial de Albocàsser, obra para la que realizó el Calvario. En relación con el trabajo conjunto con G. Peris, ambos contrataron un retablo para la iglesia parroquial de Castielfabib en el

año 1414, por el importe de 100 libras, y otro mueble, dedicado a la Santísima Trinidad, para la capilla de San Agustín de la Catedral de Valencia (1422). Para Castellón y además de su colaboración en el *Retablo de la Virgen de la Esperanza* de Albocàsser, ya mencionado, A. Peris contrató posiblemente un retablo para la iglesia parroquial de Alcalà de Xivert por el precio de 35 libras (1415) y otro para Jérica (1421). Este último mueble lo pactó con Lop de Muntalbà, notario y procurador de la villa. Coronado por el tradicional calvario, estaba dedicado a la Virgen y a la vida de Santa Ana y San Joaquín, mientras que en la predela, de siete casas, se tenían que representar la Piedad con la Virgen y San Juan, junto con cuatro santos. El precio del mueble se pactó en 53 florines, pero fue cancelado en el mes de marzo del año 1422 y el artista desaparece de la documentación a finales de 1423. Entre las obras más desconocidas del pintor A. Peris destaca el fragmento de predela que se expone en esta muestra y en cuyo comentario se aportan más datos del artista y de su producción. Se trata de una pintura que formó parte de un retablo de cierta importancia y que simpatiza con otras composiciones del maestro tanto por temática como por iconografía, tales como el fragmento de predela de los Apóstoles de la parroquial de la Yesa y la desaparecida predela del retablo de Pego.

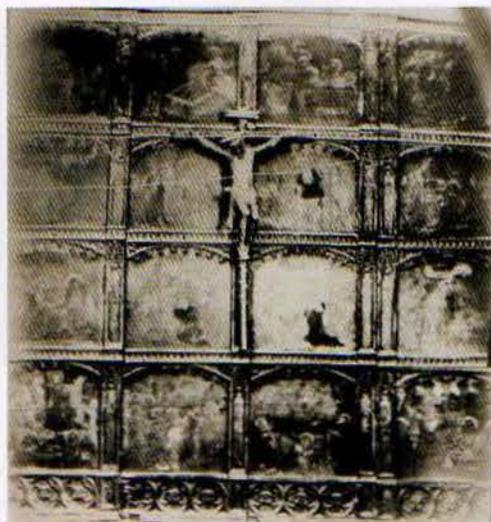


Retablo de la Virgen de la Esperanza. Jaume Mateu y Antoni Peris. Iglesia de los Santos Juanes de Albocàsser

Además de los pintores que fijaron su residencia en Valencia, el norte de Castellón se consolidó como un gran centro pictórico, especialmente singular entre Valencia y Cataluña. Las investigaciones de Sánchez Gallo sobre la actividad artística en las poblaciones de Morella y Sant Mateu, aportan un gran número de datos relativos a maestros de retablos, de los cuales Jaume Sarreal (1402-1432) perfeccionó su oficio en el taller de Nicolau. Además de este artista, Pere Lembri (doc. 1399-1421), juntamente con los Ferrer y los Vallserà, son los maestros de retablos principales. Unas magníficas pinturas descubiertas no hace muchos años en Cincorres, evidencian la elevada calidad artística de la pintura de estas tierras. Además, una tabla de la *Virgen rodeada de ángeles músicos* (Museu de la Catedral de Barcelona), obra del Maestro de Cincorres, es también un magnífico testimonio de la pintura del primer internacional. En este entorno pictórico, cabe destacar la tabla del *Pentecostés* que forma parte de esta exposición y en cuyo comentario se aportan más datos sobre la pintura vinculada al Maestrazgo y a la vecina Sierra de Guadarrama-Javalambre. Otro pintor que trabajó para Castellón fue Juan de Bruselas —mencionado en ocasiones con el nombre de Enequi [Henricus]—, pintor de la casa del infante Martín. Este maestro, probablemente el mismo que trabajó en Aragón para el arzobispo Lope Fernández de Luna en el año 1379 —tiempo en el que cobraba el elevadísimo sueldo diario de 13 sueldos—, se ha tratado de identificar en alguna ocasión con el artista más inmerso en el gótico internacional del tríptico reliquiario del Monasterio de Santa María de Piedra, mueble finalizado en 1390 y relacionado con el futuro rey Martín el Humano, entonces duque de Montblanc, conde de Jérica y de Luna y señor de la ciudad de Segorbe. Por estas fechas, el infante Martín, en recompensa a los servicios realizados, concedió a Juan de Bruselas la truanería de la villa de Tarrega (1388) y después la sustituyó por la de Segorbe (1390). Además, Matilde Wiggel ha dado a conocer que un año más tarde (1391), el infante Martín le encargó una tabla dorada para la Cartuja de Vall de Crist, monasterio fundado por el infante en el año 1385, por valor de 30 florines.⁴⁸ Testimonios espléndidos de dicha institución son los Códices de fundación de Valldecris. El primero y el segundo, realizados en el año 1404, son el de los Privilegios del monasterio de Valldecris y el de la confirmación de los privilegios reales otorgados a este cenobio por parte del rey Martí el Humano, mientras que el tercero, fechado un año después, corresponde a los otorgados por el rey de Sicilia Martí el Joven.

LAS SEGUNDAS GENERACIONES DEL INTERNACIONAL

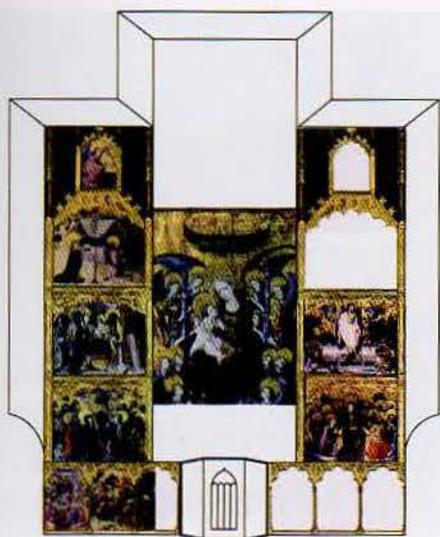
Entre los artistas formados en el obrador valenciano de Nicolau destacan G. Peris Sarrià, su sobrino J. Mateu (doc. 1395-1452) y M. Alcanyís (doc. 1408-47). No obstante y ante la posible consulta del lector en relación al pintor G. Peris Sarrià (1404-1451), debemos precisar que algunos estudiosos, como Aliaga y Company, creen que la obra que se adscribe a este creador en realidad corresponde a dos maestros de retablos del mismo nombre: G. Peris (1404-23) y G. Peris Sarrià (1421-51). En la captación del papel que pudieron tener en el obrador de Nicolau estos artistas y su futura evolución,



Antiguo retablo de la Virgen de Mosqueruela (Teruel)



Retablo de la Virgen de Gonçal Peris de la iglesia parroquial de Albentosa (Teruel). © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



Hipótesis de reconstrucción del Retablo de la Cruz de Moya de Gonçal Peris. Palacio Episcopal de Cuenca

nos referimos concretamente a G. Peris y J. Mateu, es del todo excepcional la conservación de buena parte de la documentación relativa al pleito que interpuso Mateu a Peris, en reclamación de la herencia de su tío Nicolau, dada a conocer por Aliaga.⁴⁹ En relación con este asunto, del cual ya apuntamos nuestra interpretación en el comentario de la *Dormición de la Virgen* del retablo mayor de la Catedral de El Burgo de Osma, en esta exposición, creemos que los dos pleitos esconden alguna trama de intereses que tienen que ver con el vínculo artístico que se advierte en la obra de G. Peris respecto a la de Nicolau, el cual afecta a buena parte de las obras que durante muchos años se han atribuido a este artista y que, de manera progresiva y con el respaldo en ocasiones de la documentación, actualmente se reconocen como obras de G. Peris. Nos referimos especialmente a los retablos marianos que muestran singulares puntos de contacto con el retablo documentado de Sarrión (1404) —que con excepción de la tabla central, perdida en 1936, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia—, tales como los de Albentosa, Cruz de Moya y también los de la colección Gualino de Turín y de El Burgo de Osma. Otra de estas obras es el desaparecido retablo de la Transfiguración de Pina de Montalgrao, considerada también por algunos estudiosos como de la mano de Nicolau, mientras que otros la atribuyen a G.

Peris. Del retablo mayor de Pina de Montalgrao conocemos por fotografías algunas escenas. Estudiado por Rodríguez Culebras, queremos destacar de él su espléndida iconografía dedicada a El Salvador.⁵⁰ Sin posibilidades de poder extendernos, de la iconografía resaltaremos la presencia en las composiciones de sólo tres apóstoles —Pedro, Jaime y Juan—, incidencia que probablemente remite a identificar la primera de las escenas del conjunto con la resurrección de la hija de Jairo (Mc. 5, 21-42; Mt. 8; Lc. 8) —en lugar de la de Lázaro—, ya que ellos fueron los escogidos que presenciaron dicho milagro. Asimismo, dichos apóstoles fueron los designados por Cristo para presenciar la gloria venidera cuando el Señor dijo, pocos días antes de su Transfiguración: “En verdad os digo, que algunos de los aquí están no han de morir sin que vean la llegada del Reino de Dios, o al Hijo del hombre, en su majestad” (Mc. 9, 1; Mt. 16, 28). Basándose en estas palabras se centra la segunda de las composiciones y en la referencia al Reino de los cielos se constata la validez única, entre los tres, del tabernáculo celestial al que Cristo señala en dicho registro y a los que aludirá San Pedro en la venidera Transfiguración. Es también conforme a las palabras de Cristo y a pesar de que iban dirigidas a todos sus discípulos, que sólo ante los tres apóstoles se abre una puerta que pocos días después les conducirá a la visión de la gloria, siendo testigos de ello dos miembros del antiguo testamento que ya gozaban de ella, juntamente con Moisés y Elías, posiblemente Henoch y el sacerdote Esdras —de ahí la vestiduras eclesiásticas que lleva este último—. A continuación, Jesús conduce a los tres escogidos al monte Tabor, lugar donde se cumple la visión de la gloria de Cristo mediante la Transfiguración y en la que forman parte Moisés y Elías. Ya como composiciones de la otra calle del retablo y en correspondencia con el evangelio de San Lucas “Pero os digo en verdad, que hay algunos de los que están aquí, que no gustarán la muerte hasta que vean el reino de Dios” (Lc. 9:27), dicha promesa les lleva a ser partícipes del próximo banquete celestial en la Jesuralén celeste —interpretada como las bodas de Caná— y es en el transcurso del camino de regreso de la ciudad paradisiaca, que todavía se divisa a lo lejos, cuando Jesús exhorta a los tres apóstoles que no revelen aquello que han visto y ocurre el milagro de la curación del niño epiléptico. Mediante esta sintética interpretación iconográfica del *Retablo de El Salvador* de Pina de Montalgrao —que también afecta a la posible doble identificación de una de las escenas del *Retablo de la Transfiguración* de la Catedral de Barcelona, pintado por Bernat Martorell—, observamos la dimensión que alcanza en esta obra la visión que tuvieron los tres apóstoles de la gloria del Hijo del hombre y del Reino de los cielos. La importancia de esta visión se

centra en la revelación de la gloria venidera que se producirá después del retorno de Cristo al seno de Dios Padre —la Ascensión—, y a través del Juicio Universal. Estas escenas forman parte del cuerpo del retablo mayor de San Salvador de la Catedral de Zaragoza, conjunto en el que la composición central, la de la Epifanía, es la manifestación de Cristo a todos los hombres, cuyos representantes venían de todas partes del planeta, y prelude su segunda manifestación a toda la humanidad en el Juicio Final.⁵¹

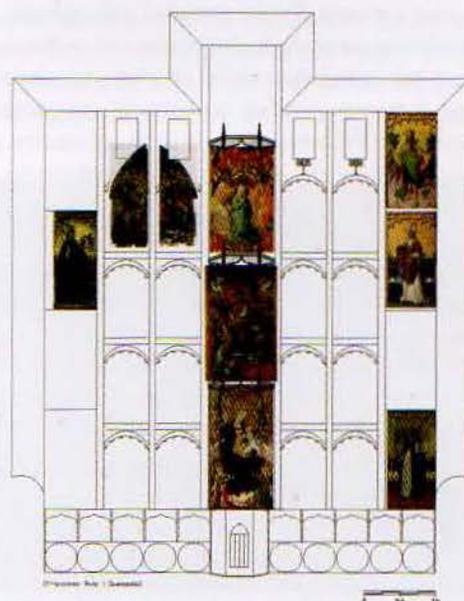
Como ya hemos comentado Nicolau y Sax colaboraron en alguna ocasión de manera conjunta (1399) y ello recondujo la pintura de G. Peris imprimiendo a sus modelos nicolasianos una cierta blancura y agresividad expresionista, propias del esquema figurativo de Sax. El fuerte carácter de este tipo de propuestas triunfó y Guerra Gener también se añadió a la nómina de artistas mediante diversos encargos en colaboración con Sax y G. Peris. En el año 1405, estos dos pintores pactaron con el albacea de Jaume Prats, antiguo rector de la iglesia de Ontinyent, la confección de un retablo dedicado a los santos Domingo, Cosme y Damián, destinado a la capilla del santo dominico en la Catedral de Valencia y finalizado en 1407, del cual se conserva la tabla del titular en el Museo del Prado de Madrid. Otra composición documentada de G. Peris es la tabla de Santa Marta y San Clemente de la Catedral de Valencia, la cual formó parte del retablo que le fue abonado por Francesc Climent, obispo de Barcelona, en el año 1412.

A la lista de obras destinadas a la Cartuja de Valldecris que hemos comentado anteriormente, también hay que añadir que para dicho monasterio G. Peris pintó la magnífica Verónica de la Virgen y la Anunciación que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, pinturas que debió realizar no muy lejos del retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma. Rememoremos a este conjunto pictórico, se puede admirar en esta exposición el compartimiento de la *Dormición de la Virgen* que se conserva en el Museo Marés de Barcelona, una de las grandes joyas del arte gótico valenciano. Se trata posiblemente de uno de los conjuntos de dimensiones más grandes que surgieron de los talleres del Reino de Valencia en tiempos del gótico y probablemente fue una obra pionera en lo que respecta a la evolución del retablo en estas tierras. Destinado a Castilla, suponemos que las tablas dedicadas a los santos que se conservan en El Burgo de Osma y en el Musée du Louvre de París fueron tablas anexas que, añadidas a las correspondientes a las escenas de la vida de la Virgen, cumplieron el objetivo de dar al conjunto la anchura deseada. Con el propósito de facilitar al espectador de esta impresionante pintura las características excepcionales del conjunto al que perteneció, hemos incorporado una hipótesis de reconstrucción en el estudio dedicado a dicha obra.

A pesar de que algunos especialistas ya han apostado por el nombre de G. Peris, de manera más que loable, a la hora de concretar el autor del



Retablo de la Transfiguración de Gonçal Peris de Pina de Montalgrao.
© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



Hipótesis de reconstrucción del Retablo de El Burgo de Osma



Retablo de la Virgen de Gonçal Peris de Rubielos de Mora (Teruel)

Retablo de la Virgen de Rubielos, es de suma importancia que finalmente Carme Llanes haya visto recompensada su investigación documental, aún no publicada, y que gracias a ella sepamos con seguridad tanto el nombre del autor del magnífico conjunto mariano de Rubielos, G. Peris, como también su datación, a finales de la segunda década del siglo XV. La singularidad artística, iconográfica y retablistica de este mueble fija una de las cotas más altas del arte valenciano y confirma a G. Peris como el heredero artístico de la pintura de Nicolau, aspecto que no puede pasar desapercibido a la hora de acercarnos al punto de encuentro entre este maestro de retablos y los, no menos carismáticos, G. Peris y J. Mateu. En este sentido cabe, por fin, destacar que el presente retablo ha llegado íntegro en su parte pictórica hasta nuestros días, y se descarta definitivamente la existencia de tabla central alguna. La visita pastoral a la parroquia de Rubielos certifica que el centro de dicho retablo estaba ocupado por una imagen de bulto redondo de la Virgen con el Niño, cuyo beneficio, instituido por Domingo Bellmunt, databa del año 1300.

Una referencia documental del año 1427 hace referencia al abono de 9.191 sueldos y 9 dineros a los pintores G. Peris Sarrià, J. Mateu y Joan Moreno por el oro empleado en el techo de la Sala del Consell y por los trabajos que habían realizado en un friso de catorce tablas que incluían una inscripción en letras rojas, en trece tablas decoradas con dos ángeles cada una que sostenían el escudo de la ciudad de Valencia, y en las quince "tabulis sive postibus pictis imaginibus regum Aragonum". Un

año más tarde, estos artistas, juntamente con Bartomeu Avella, cobraron la elevada suma de 30.042 sueldos y 6 dineros como a cuenta de una cantidad más elevada. En el Museu Nacional d'Art de Catalunya se conservan cuatro pinturas que formaron parte de la decoración del techo de la antigua sala del Consell de la casa de la ciudad de Valencia. Estas tablas, que han sido relacionadas con los retratos de los reyes Jaume I, Alfons el Liberal, Pere el Cerimoniós y Alfons el Magnànim, formaron parte de un conjunto de quince figuraciones de los reyes del casal de Aragón, once de las cuales han desaparecido. Probablemente la serie comenzaba por Ramon Berenguer IV y por su esposa Petronila, monarcas que inician la serie de reyes de la corona catalanoaragonesa, y finalizaba con la imagen de Alfons el Magnànim y de su esposa María.⁵² El encargo de estas pinturas y de otros trabajos que a continuación citaremos se produjo a causa del fuerte incendio que destruyó la Sala del Consell en los primeros meses de 1423, tiempo en el cual se acordó la sustitución de la cubierta de dicha cámara. En noviembre de 1424 se propuso tomar a censo once mil libras, parte de las cuales se destinaban a las obras de las salas. Poco más tarde, en enero de 1425, se iniciaron las obras y se nombró como administrador de este encargo al jurado Mateu Llansol, siendo necesario que en mayo de este mismo año se ampliase la dotación económica con novecientas libras más, destinadas únicamente a la Sala del Consell. Una vez ultimada la obra de madera del techo y diversos trabajos de reparación de la piedra de las ventanas de la Sala, se procedió a la elaboración del artesonado y a su decoración pictórica. A partir de diversos documentos, entre los que cabe destacar el contrato de la cubierta, se sabe que las obras fueron dirigidas por el maestro de obras Joan de Poyo mientras que los imagineros que trabajaron en ella fueron Joan Llobet y los hermanos Andreu y Joan Sanon. Esta documentación contradice la posibilidad de que las pinturas pudieran estar situadas a cada extremo del salón, en el espacio existente entre las vigas, ya que cada una de las figuras reales se representó en tablas de cerca de tres metros de ancho, las cuales debían decorar todo el perímetro de la cámara. Las letras que se pueden observar en las pinturas conservadas informan de que las figuraciones debieron ocupar el centro de cada tabla y que en los lados se incluyó la identificación del rey. Por otra parte, el precio que se abona por este trabajo imposibilita la propuesta de que las imágenes de los monarcas fuesen de cuerpo entero y que las pinturas hubiesen sido mutiladas más

tande. Respecto a las tablas que incluían una inscripción en letras rojas, debían estar situadas más externamente, tal vez entre las dos cabezas de viga que sustentaban cada uno de los extremos de los soportes de madera. Así pues, la serie pintada de los reyes de la Corona aragonesa debió de ser el faldón del artesonado, encima del cual había una moldura esculpida de un palmo de ancho sobre la que descasaban ocho canes pequeños con las representaciones de profetas, a cada lado de la sala. Por encima de ella, había una moldura lisa, compuesta por catorce tablas pintadas con letras rojas, la cual decoraba todo el perímetro del recinto y servía de apoyo a dieciséis canes grandes decorados con figuraciones de ángeles, ocho con el escudo de la ciudad y el resto con dicha señal en forma de tarjeta, sobre los que descansaban seis jácenas enteras y dos medias. Finalmente, el artesonado se remataba con una moldura esculpida con motivos vegetales, similar a la primera, sobre la cual se asentaban ocho vigas que soportaban unos casetones decorados con animales. En el recibo firmado por G. Peris Sarrià, Joan Moreno y J. Mateu los pintores cobraron el dorado de una parte de la primera moldura esculpida con motivos fitomorfs, de cuatro canes situados bajo una de las dos medias jácenas, dos grandes y dos pequeños, y de otros siete pares de canes. Estas referencias nos informan de que, en relación con este trabajo, los artistas habían dorado poco más de la mitad de los treinta y dos canes que decoraban la estancia. Además, también habían pintado trece de las veinticuatro tablas que estaban esculpidas con dos ángeles cada una. Este friso de figuraciones angélicas, emplazado entre los canes grandes, motivó que la Sala también fuese conocida con el nombre de "Sala de los Ángeles". Asimismo, buena parte de la suma abonada correspondía a la pintura de los casetones que decoraban los espacios que había entre las vigas. La destrucción del edificio de la antigua Casa de la Ciutat de Valencia se efectuó entre 1859 y 1860. En estas fechas, las cuatro pinturas debieron de ser adquiridas por Settier y, más tarde, fueron traspasadas a la colección Pau Milà i Fontanals, y legadas por su hermano a la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de Barcelona, en el año 1883. Por otra parte, respecto a la talla del artesonado, Luis Tramoyeres comenta que se debió vender como madera vieja y que sólo se conservaban algunos fragmentos utilizados en el pedestal y en la base del paso de San Vicente, construido en 1855 para solemnizar el cuarto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, el cual fue desmontado en el año 1860.

Poco antes de colaborar en estos trabajos, G. Peris había pintado el retablo mayor de la parroquia de San Jaime de Algemesí (1423), cuya tabla central está en el MNAC, y debía pintar los retablos de Santa Bárbara y San Cristóbal de Puertomingalvo (MNAC y colección Muñoz Ramonet de Barcelona). Unas viejas fotografías confirman que el *Retablo de los Gozos de la Virgen* que se conserva en el Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City también procede de Puertomingalvo, conjunto que ha sido atribuido a G. Peris y que posiblemente fue encargado por la familia de los Pomar.⁵³ Respecto a este último conjunto, cabe destacar el nexo que lo une al *Retablo de la Creación* de Rubielos a través de la utilización de una misma plantilla en lo que respecta a la figuración del Varón de Dolores que preside la predela de ambos conjuntos. El *Retablo de la Creación*, que también forma parte de esta exposición, debió ser contratado a G. Peris por el fundador del beneficio don Jaime Plahensa o Plasencia (véase ficha del retablo), regi-



Verónica de Vall de Crist. Gonçal Peris. Museo de Bellas Artes de Valencia



Tabla de la Virgen, procedente de Vilafranca del Penedés. Atribuida a Jaume Mateu. © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2008. Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristà

dor de la Comunidad de Aldeas de Teruel desde 1441, pero es una obra de aquellas que, por su bajo coste, debió de ser relegada a los miembros del taller. No obstante y pese a ello, los pocos retablos conservados que aluden a las escenas de la creación imprimen un valor singular en el retablo de Rubielos. También en la década de 1430 G. Peris Sarrià hizo el guardapolvo del retablo mayor de la Catedral de Valencia y colaboró con su sobrino García Sarrià, autor del Calvario del retablo mayor de la Iglesia parroquial de San Martín de Valencia. La muerte de García Sarrià motivó que fuese Gonçal Peris el artista encargado de acabar el *Retablo de San Juan Evangelista y San Vicente Mártir* de Villahermosa, una obra que García Sarrià no pudo finalizar (1440), momento en el que también se comprometió con Bruno Navarro, presbítero, a construir de madera y pintar un retablo dedicado a los santos Antonio y Agustín, para la misma iglesia (1440). Una de las pinturas que se le han atribuido a García, por la supuesta proximidad a la producción de su tío es el fragmento de predela de Villahermosa que forma parte de esta exposición y a cuyo comentario remitimos en relación a la actividad conocida del artista. La última etapa de Gonçal Peris tiene como punto culminante el *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad* (Museo de Bellas Artes de Valencia), una obra encargada por Berenguer Martí de Torres para la Cartuja de Portaceli (v. 1443), estudiada por Gómez Frechina.⁵⁴ Del entorno de Gonçal Peris son las pinturas de las Claves de bóveda que, procedentes de la catedral de Segorbe, pasaron a la iglesia parroquial de El Toro, de donde partieron hacia el Museo Catedralicio de Segorbe y al Museu Diocesà de Barcelona.

Otro de los grandes maestros de retablos de la pintura gótica valenciana fue Jaume Mateu. Sabemos que era hijo de Marc Mateu y de Gualda, hermana de Nicolau, y que nació en la localidad de Sant Martí Sarroca (Barcelona) hacia 1383, ya que en el pleito que interpuso contra su compañero de oficio G. Peris, pidiendo la herencia de su tío Nicolau (1408), ya era mayor de edad y porque un año después, en la demanda que interpone de nuevo contra Peris, le reclama el trabajo realizado durante los 14 años que trabajó en el taller de Nicolau. Ello supondría que ingresó en el taller a la edad de 12 años, aproximadamente o a la de 10 años de ser exacta la información dada por el pintor A. Peris cuando comenta que J. Mateu llegó a la casa de su tío por primera vez cuando ambos, Peris y Nicolau, pintaban el retablo de mosén Eixeménez destinado a la catedral de Valencia "lo qual retaule ha pus de XVI anys que és fet". Además de las pinturas realizadas en la antigua Sala de Consell de Valencia, ya comentadas anteriormente, es muy importante



Retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda de Jaume Mateu. Iglesia parroquial de San Roque de Jérica. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas

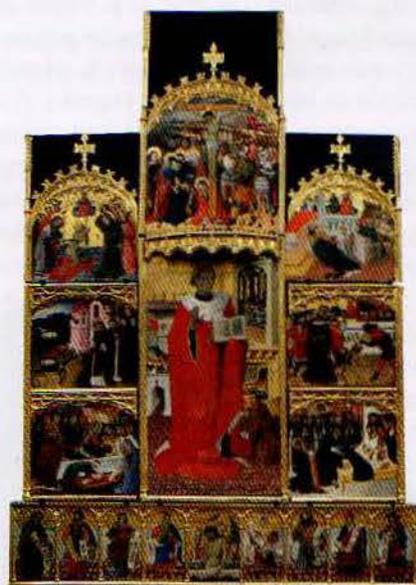
el *Retablo de la Virgen* que realizó para la localidad de Cortes de Arenós en el año 1430, dado que de éste se ha conservado la escena del Nacimiento, composición que forma parte de esta exposición y que es la única pintura documentada de Mateu. A partir de este compartimiento, José i Pitarch ha atribuido un gran número de obras a su mano, algunas de las cuales no se justifican plenamente dado que la pintura de Cortes no es lo suficientemente explícita para asignarla al maestro de retablos sin ninguna otra justificación. No obstante, cabe destacar el acierto de José i Pitarch a la hora de definir la obra de Mateu, a partir de este compartimiento. De acuerdo con lo comentado con anterioridad, al hablar del linaje de los Cervelló, creemos que es de su período más inicial una pequeña tabla de la *Virgen con ángeles músicos* (MNAC), procedente de Vilafranca del Penedès y atribuida al círculo de Nicolau. Dicha atribución se ha propuesto a partir de la formación de Mateu en el taller de su tío, la filiación de la obra y los vínculos familiares del artista con Sant Martí Sarroca, localidad muy próxima, colindante, a Vilafranca del Penedès. De las pinturas atribuidas a su primera etapa artística, anterior a 1430, resalta el desaparecido *Retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda de Jérica* y la también desaparecida tabla de la *Virgen del Pópulo* de Teruel, obras conocidas por antiguas fotografías. Entre las creaciones conservadas desta-

ca el Retablo de la Virgen de la Esperanza de Albocàsser, a excepción del Calvario pintado por A. Peris, la Virgen y el Niño del Museum of Fine Arts de Boston y la Virgen con el Niño de la Walters Art Gallery de Baltimore, entre otras. Los personajes representados por Mateu casi siempre tienen como característica formal común una mirada frecuentemente triste o a veces melancólica, de ojos ojerosos. A dichos personajes se les representa normalmente con un mentón pronunciado, en ocasiones con hoyuelo, y con labios pequeños cuya definición viene dada por el color, más que por el dibujo. Es en el transcurso de este primer período cunado Mateu, junto con su taller, debió de pintar también la tabla de *San Miguel* (Los Angeles Country Museum of Art) y la tabla de *San Blas* de Burriana, obra singular que sintetiza el punto de encuentro del artista con el pintor Blasco de Grañén, el principal creador del segundo internacional aragonés.⁵⁵ Del segundo período, que finalizará en 1452, año de su muerte, y al entorno de 1440 es posible que Mateu visitase Barcelona, ya que en esta fecha aparece un pintor homónimo, *habitor Barchinone*. Dicho traslado pudo prolongarse hasta 1443 —tiempo en el que aparece de nuevo en Valencia—, y viene a dar soporte a los contactos que tuvo con el pintor Jaume Huguet. Gracias a las últimas investigaciones documentales de Ferré sabemos que en fecha 30 de julio de 1445 Mateu contrató un retablo encargado por el caballero de Elche Pere Fernández para esta localidad. El precio del conjunto se fijó en la elevada cantidad de 700 florines, dándose la circunstancia que uno de los testigos en dicho pacto fue el pintor catalán J. Huguet.⁵⁶ Entre las obras conservadas de esta segunda etapa productiva destacan dos muebles que se guardan en la diócesis de Segorbe: el Retablo de *San Valero* (Vall de Almonacid) y el de *San Jerónimo* (Museo Catedralicio de Segorbe). Al observar ambos conjuntos, distanciados en el tiempo en menos de una década, se constata el inicio de una nueva etapa en la que Italia cede terreno ante las aportaciones que arripan desde Flandes y llegan por diversos caminos hasta Valencia.

Los modelos marianos elaborados desde el taller de Nicolau, y continuados desde los obradores de G. Peris y Mateu desde concepciones diferentes, tuvieron una amplia resonancia no sólo en el Reino de Valencia sino también en Cataluña, Aragón y Mallorca. El diálogo entre los territorios de la antigua Corona de Aragón fue continuo y algunas excepcionalidades artísticas, como la que ahora tratamos y a la que cabe añadir las aportaciones de otros artistas que dejaron huella como Sax, tuvieron una amplia repercusión en la que se vieron involucrados pintores tan importantes como el catalán Guerau Gener —autor junto con Borrassà del retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santes Creus, una de las obras más bellas del arte gótico—, el mallorquín Guillem Arnau —artista altamente reconocido en el seno de la sociedad valenciana pendiente de identificar, pero que podría tener como principal respaldo productivo la excelente creación mallorquina atribuida al Maestro de Monti-sión, que se da en Mallorca a partir de estas fechas—, y la de maestros de retablos aragoneses de la talla de Blasco de Grañén, por no citar el catálogo artístico de anónimos activos en Aragón tales como el Maestro de Restascón y el Maestro de Langa.⁵⁷



Atribuida a Jaume Mateu. Detalle de la Tabla de la Virgen de la Leche. MNAC (Barcelona). Atribuida a Jaume Mateu. Detalle del Retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda de Jérica (desaparecido)

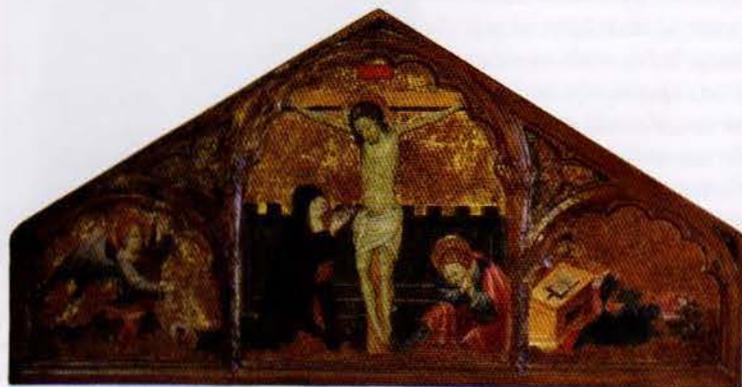


Retablo de San Jerónimo de Jaume Mateu. Museo Catedralicio de Segorbe. Obra restaurada por la Fundación de la C.V. La Luz de las Imágenes con motivo de la exposición "Desconocida, Admirable", Segorbe. 2001-2002



Comparativa detalle de la Virgen de la tabla de Cortes de Arenoso de Jaume Mateu, San Miguel de Blasco de Grañen y San Miguel atribuido a Jaume Mateu.
© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2008
Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagrístà

ante la Puerta Dorada (Museo Catedralicio de Segorbe), que forma parte de esta muestra. En relación a esta última obra, dada a conocer en la exposición "El siglo XV valenciano" (1973), han sido diversas las propuestas que se han dado no tanto por su autoría como por su origen y por el formato del conjunto que la acogió inicialmente. Procedente de la localidad de El Toro, en el comentario que se dedica a dicha obra se aportan nuevos datos documentales e iconográficos y se ponderan diversas cuestiones que reubican el espléndido compartimiento en la villa en la que se encontró. Asimismo se emplaza la obra en un conjunto, del que se reproduce una hipótesis de reconstrucción, cuyas dimensiones tienen poco que ver con las supuestas por algunos autores como José i Pitarch, llegándose a decir que formó parte del retablo mayor de la Catedral de Segorbe. Como ya se indicó anteriormente, las dotes artísticas de Alcanyís pudieron encontrar su mejor camino a partir de un fructífero punto de encuentro con Sax y Starnina, en un marco que tiene como mejor testigo avalador el retablo de la Virgen de Alpuente. Las calles laterales de retablo que se conservan en Lyon dedicadas a San Miguel fueron relacionadas por Saralegui con el retablo que Alcanyís contrató para Jérica en el año 1421, llevando a este estudioso a proponer la identificación del anónimo con éste, en el año 1953. No obstante, en relación con el vínculo de las tablas de San Miguel y el contrato de Xèrica, cabe decir que sólo es una propuesta ya que no hay ninguna prueba documental que la avale y es que lo mismo que ya comentamos al hablar de Nicolau, Sax, A. Peris y Mateu pasa también en lo que respecta a Alcanyís, ya que tan sólo hay un documento que tiene correlación con la producción conservada. Establecida dicha conexión por Gabriel Llompart, la correspondencia se da en las escenas de la Dormición de la Virgen y de la Entrega del cingulo a Santo Tomás pertenecientes a una predela que Alcanyís contrató para la iglesia parroquial de Alcudia en el año 1442.⁵⁸



Calvario y Anunciación de Jaume Mateu. Museo de Bellas Artes de Castellón

De Miquel Alcanyís ya hemos hablado al tratar del retablo de la Virgen de Alpuente y es otro de los grandes maestros de retablos del internacional valenciano. Se trata de un artista cuya excepcionalidad ha dado lugar a opiniones contrastadas por la crítica, dado que la obra que se le atribuye goza de los brillos más intensos que se pudieron dar en Valencia en tiempos del internacional. A excepción de José i Pitarch, la crítica es unánime en atribuirle el *Retablo de la Santa Cruz* (Museo de Bellas Artes de Valencia), obra maestra del arte valenciano, y del espléndido compartimiento del *Abrazo*

Teniendo presente la razonable evolución artística de Alcanyís, ambas composiciones enlazan con las primeras composiciones atribuidas a su primer catálogo, pero el amplio margen de tiempo que las distancia no ha permitido disuadir algunas de las posturas más radicales respecto a la autoría de las obras iniciales. En la valoración de dicha evolución es destacable, por el hecho de conservarse en Mallorca y porque tenemos noticia de que viajó a la isla en 1420, la tabla de *San Antonio Abad* de la Iglesia de San Nicolás de Palma, obra atribuible a la producción de estos años.

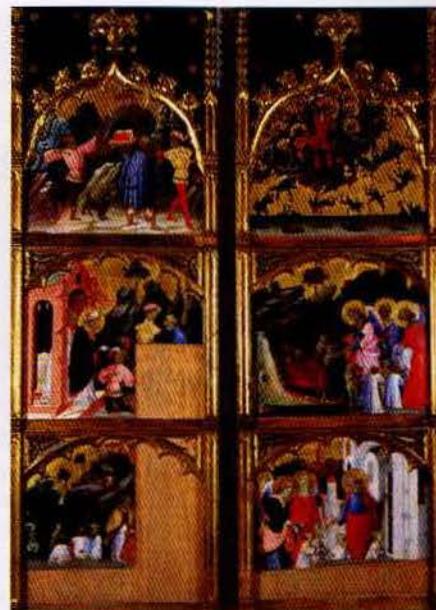
Otro de los pintores atractivos del panorama pictórico valenciano, todavía anónimo, es el Maestro de Jérica, autor del *Retablo de San Jorge* que se conserva en el Museo Municipal de esta población. Este conjunto sitúa al artista en la escuela de seguidores de Sax de la cual también formó parte el Maestro de Retascón. Particularmente interesantes son las arquitecturas que acogen las composiciones de ambos artistas, las cuales también tuvieron incidencia en la producción del pintor Ramón de Mur, en la del Maestro de Santa Basilisa y ya de manera más puntual en algunas de las tablas del taller de Blasco de Grañén. La tabla de la *Virgen de la Leche* procedente de Cervera, de Ramón de Mur, el *Retablo de Santa Bárbara* del Maestro de Santa Basilisa o las tablas de un retablo dedicado a San Miguel y a la Virgen del taller de Blasco de Grañén (todos en el MNAC), muestran este tipo de incidencias, algunas de las cuales tienen también deudas con el arte que se desarrolla en el entorno de Morella. En la difícil trama de relaciones artísticas en la que se vertebró cada uno de estos artistas y en lo que respecta a la pintura del Maestro de Retascón, cabe destacar su similitud con la tabla de la *Virgen de la Walters Art Gallery* de Baltimore, atribuida a Mateu. El Maestro de Retascón desarrolló su actividad artística en Aragón y en ocasiones trabajó con el Maestro de Langa, otro de los creadores todavía anónimos que no esconde sus contactos con la pintura valenciana. Este tipo de obras plasman una realidad artística a la que se alude en la documentación a través de los múltiples viajes que los maestros de retablos hicieron por los diferentes territorios de la antigua Corona de Aragón y también a través de la convivencia en un mismo taller de pintores de diferentes procedencias.

Una obra contemporánea enmarcada desde el ámbito del taller pudo ser la tabla de la *Virgen de Betxí*, obra actualmente desaparecida y que ya se encontraba en un estado lamentable en las primeras décadas del siglo pasado.

En la amplia nómina de pintores mencionados también hay que incluir Bernat Despuig, pintor activo entre Barcelona, Valencia y probablemente Morella, autor del *Retablo de los santos Juan Bautista y Esteban* (MNAC), procedente de la Iglesia de Santa María de Badalona.⁵⁹ Inicialmente influido por los expresionismos de Sax, también colaboró con G. Peris, en cuyo testamento, otorgado en el mes de diciembre de 1451, dejó "a-n Bernat Dexpuig, pintor, qui està en Barcelona i lliures que li havia promès per soldades, e vull que li sien pagades, si fer si porà o almenys que li sia dita ma voluntat per sa contentació". Las deudas llevaron a G. Peris casi a la pobreza y la voluntad de pagar a Despuig no se pudo cumplir porque casi no tenía dinero y porque Despuig había muerto poco antes, en febrero de ese mismo año. La larga actividad artística de los máximos representantes de la estética internacional valenciana implicó que tuvieran que adaptar su esquema formal inicial a las novedades aportadas desde Flandes, período en el que se produjo el despertar de nuevos artistas levantinos y en el que la acogedora Valencia fue otra vez el mejor destino de algunos maestros extranjeros formados en el *ars nova*, o realismo flamenco, y de otros de Cataluña, Aragón y Mallorca que quisieron aprender de cerca la mejor pintura de los maestros de retablos valencianos.

LOS PRIMEROS CAMINOS DEL ARS NOVA A VALENCIA

En los años en que llegaron a Valencia las primeras influencias del arte flamenco permanecían activos en la ciudad tanto G. Peris como Mateu, mientras que Alcanyis fijó su residencia en Mallorca a partir del año 1433. Entre los nuevos pintores destacan Lluís Dalmau (1425-1461), y Luis Alincbrood, originario de Brujas y documentado en Valencia a partir del año 1439



Tablas de San Miguel de Miquel Alcanyis del Museum of Fine Arts of Lyon (Musée des Beaux-Arts de Lyon). © MBA Lyon/Photo Alain Basset.

hasta su muerte en 1463, a los cuales seguirán Reixach, Jacomart y Miquel Nadal, artista éste último que se trasladó a Barcelona y también trabajó para Tortosa. Más allá de estos maestros, algunas de las pinturas conservadas, como la tabla del *Descendimiento de la cruz* de la antigua Colección Muntadas (MNAC), atribuida por Sterling a Jacomart, así como algunas de las influencias que se aprecian en la producción de los artistas mencionados sugieren que el panorama artístico valenciano todavía fue más amplio. En la valoración de la influencia flamenca en la pintura valenciana hay que destacar los importantes estudios realizados por Benito y Gómez Frechina en la exposición *La Clave Flamenca*, dando al estudio de esta etapa del arte levantino un reenfoco decisivo. La aparición de la firma de Dalmau al pie del trono del *Retablo de la Virgen María de los Consellers* de Barcelona, donde figura la inscripción: "SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUI DEPICTUM.", motivó su reconocimiento artístico por parte de la crítica desde el siglo XIX.⁶⁰ La fama de este maestro se confirmó al saber que este conjunto pictórico fue encargado a "lo millor e pus apte pintor qui encercar e trobar se pogués" en Barcelona en 1443, según consta en el acta de una reunión del Consejo de Ciento barcelonés celebrada el 6 de junio de este año.⁶¹ Gracias a recientes investigaciones documentales de Gomez-Ferrer sabemos que Dalmau ya trabajaba para el rey en 1425, tres años antes de su primera referencia conocida. En esta noticia, librada el 22 de diciembre de 1425, hay constancia de un pago "a Lluís Dalmau pintor, per pintar sis senyals reyls que eren ja cavats en fusta a bor e vermell a obs de la porta de la sala de la segona torre" del Real vell.⁶² Muchos de los datos que se conocen de Dalmau fueron dados a conocer por Tramoyeres a principios del siglo XX, publicación por la que se pudo saber que Dalmau era originario de Valencia y que en 1428 ya era pintor de la casa "del señor rey", año en el que Alfons el Magnànim le envió al reino de Castilla.⁶³ Por este viaje cobró 330 sueldos de Valencia, por ciertos gastos que de mandato del señor "rey anant en Castella li cove fer ...", además del salario fijo que él percibía por el hecho de ser pintor del monarca. Esta noticia ha hecho suponer a más de un historiador que Dalmau coincidió con van Eyck por estas fechas, dado que éste viajó desde la Borgoña a Lisboa entre octubre de 1428 y diciembre de 1429, y Dalmau debió formar parte del séquito que acompañó Isabel de Aragón a Lisboa para casarse con el infante Pedro de Portugal, en 1428. Tres años más tarde, en 1431, Dalmau cobró 100 florines de oro como ayuda por los gastos que el pintor tendría al viajar a Flandes para cumplir unos asuntos relativos al servicio del rey que constaban en una carta del monarca escrita en Barcelona el 6 de septiembre de ese año. No se tiene constancia del tiempo que estuvo el maestro en Flandes, pero pudo ser casi un lustro, puesto que la siguiente noticia relativa al artista es de julio del 1436. En esta fecha cobró los jornales y el material invertido en la decoración de una tienda levantada en Valencia por orden del rey, y su permanencia documentada en esta ciudad se prolonga documentalmente hasta el mes de julio de 1438. El 11 de septiembre de 1436, Dalmau firmó un ápoca por razón de su salario por pintar y dibujar el saludo de la Virgen María en un frontal de altar de tela para el altar de la capilla del castillo de Xàtiva. La capilla de este castillo, dedicada a María, fue construida por orden de la reina María (1431-1434), esposa del Magnánimo. El conde de Urgell, encarcelado en el castillo tras el Compromiso de Caspe, fue enterrado en dicho oratorio en el año 1434. En el inicio del año siguiente, el 4 de enero de 1437, Dalmau firmó un ápoca por dorar y pintar una silla del rey de Navarra (futuro Juan II de Aragón) y el 5 de febrero del año siguiente cobró los salarios tasados por los pintores Gonçal Sarriá, su sobrino Garcia y Reixach por pintar la imagen de San Miguel de la clave del cuarto de la tienda del rey. A partir de esta noticia, no volvemos a saber nada más de Dalmau hasta el 18 de noviembre de 1443, momento en que contrató el *Retablo de la Virgen María de los Consellers* de Barcelona. Aun así, hace falta precisar que en 1438 Dalmau ya tenía el propósito de trasladar su residencia a la Ciudad Condal. Este deseo consta en el acta de las declaraciones efectuadas por los testigos presentados por Manuel Dalmau, hermano de Lluís, que era mercader natural de Valencia, al solicitar la ciudadanía de Barcelona. Los testigos hacen constar que Manuel Dalmau estaba solo y por esto no habitaba la casa que tenía alquilada en Barcelona, pero que se trasladaría apenas llegara su hermano Lluís. La llegada de Dalmau a la Ciudad Condal debió producirse entre 1438 y 1443. En este último año y en una reunión del Consejo de Ciento barcelonés, celebrada el 6 de junio, se decidió que se deliberase sobre la procedencia de encargar un retablo para la capilla que estaba en las dependencias del Consejo de Treinta del edificio consistorial porque tanto la capilla como el altar carecían de ornamentación. El 4 de septiembre de 1443, escogidos doce prohombres, se resolvió encargar un retablo para la capilla de la Casa de la Ciudad, así como también la apertura de un ventanal en la capilla y el pedido de la correspondiente cristalera para mejorar la

iluminación del conjunto pictórico. Fue en esta reunión cuando se acordó que se hiciera el pedido al mejor pintor que se pudiese encontrar en Barcelona. La pintura de Dalmau muestra un preciosismo esmerado que se refleja en un gusto por la descripción detallista de la indumentaria o por la recreación minuciosa de las joyas y de los elementos arquitectónicos. El *Retablo de la Virgen María de los Consellers* revela que no sólo plasmó el espíritu de la pintura flamenca en la pintura consistorial, sino que también supo depositar buena parte de la simbología que caracteriza la pintura del norte. En opinión de los estudiosos dicha obra constata puntos de contacto con muchas obras pintadas por van Eyck, especialmente con el *Políptico de la Adoración del Cordero místico* de Gante, conjunto que fue expuesto en Brujas coincidiendo con el viaje de Dalmau a Flandes, hasta el 26 de mayo de 1432, fecha en la cual fue trasladado a la capilla funeraria de Jadocus Vijd y de su esposa de la Iglesia de San Juan de Gante. En el retablo de la Virgen de los Consellers, Dalmau transgredió los pactos firmados, en los que se fijaba que los fondos tenían que ser dorados, y creó un "trompe-l'oeil" en el que la figuración del ábside, del transepto y del crucero de una iglesia como lugar de acogida de la visión de la Virgen María daban profundidad y agrandaban las dimensiones de la reducida capilla de la

Casa de la Ciudad de Barcelona. Esta transformación, Dalmau la circunscribe con un guardapolvo similar al enmarcamiento de una puerta o ventana y deposita en el espacio pictórico buena parte de la simbología que caracteriza este tipo de edificios. Buen retratista, tuvo que representar los consejeros según "proporcions e habituts de lurs còssors, ab les façs axí pròpies com ells vivents les han formades" y depositó en el trono de la Virgen buena parte del mensaje simbólico del retablo consistorial. Un lenguaje que aprendió en Flandes y que le llevó a representar cuatro leones emplazados en la parte baja del solio, aludiendo al trono de Salomón y a la visión de la Virgen María como *Sedes Sapientiae*, y la escena de la Negación de San Pedro en la zona alta, en referencia a la cátedra de San Pedro. De esta manera, el sitio de la Virgen María acontece a la vez cátedra de la Iglesia de Cristo y trono de Salomón, el cual alude a la Iglesia que la prefigura: la Sinagoga. Estas referencias al Antiguo y Nuevo Testamento también están presentes en las imágenes incluidas en los capiteles del crucero emplazados detrás la Virgen María, en los cuales San Pedro, como cabeza de la Iglesia de Cristo, preside el de la derecha de María y de su Hijo, mientras que San Juan Bautista, como último profeta veterotestamentario, está en el centro del de la izquierda. También de acuerdo con el lenguaje aprendido durante su viaje a las tierras del norte, los ángeles que aparecen en el retablo consistorial no tocan ningún instrumento musical, relegándose el tipo de música instrumental a los humanos. De acuerdo a este orden, es fácil comprender que en la parte baja del trono y dentro de dos hornacinas, aparecen dos monos sentados sobre un taburete tocando una cornamusa i un flautín, instrumentos de aire de uso popular. La presencia del mono hace referencia al pecado original y es especialmente significativa su presencia en la zona baja del sitio de la Virgen que el valenciano Miquel Nadal pintó para la Catedral de Barcelona y que forma parte del *Retablo de San Cosme y San Damián*. Al observar la cara de la Virgen de esta composición todavía se aprecia el eco de la magnífica *Verónica* del Museo de Bellas Artes de Valencia, pintada por Gonçal Peris para la Cartuja de Valldecris. Otra de las novedades aportadas por Dalmau en el *Retablo de la Virgen de los Consellers* es la sustitución de los dorados por la representación del paisaje, el cual se aprecia tras los amplios ventanales que acogen los diez ángeles cantores. Se trata de un paisaje idílico en el que ubica cuatro ciudades amuralladas, una de las cuales hace referencia al Reino de Aragón por la presencia del blasón de las cuatro barras, el escudo del reino, en la puerta de entrada de la villa amurallada. Los estudios dedicados al *Retablo de la Virgen de los Consellers* han sido diversos, ya sea desde el punto de vista estilístico, iconográfico, espacial y simbólico, pero en ningún caso se ha podido abarcar el conocimiento de Dalmau respecto a la pintura flamenca desde la vertiente que afecta la técnica al óleo, cuestión que se trata en un estudio reciente, cuya publicación tendrá lugar en este mismo año 2008.⁶⁴ En sintonía con lo ya observado, dicha investigación



Retablo de la Virgen dels Consellers de Lluís Dalmau.
© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2008 Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristá

verifica que Dalmau aprendió también la técnica al óleo en Flandes, cuestión que, en conjunto, pone de relieve que la estancia del maestro de retablos en Flandes pudo ser larga. Uno de los colaboradores de Dalmau en Barcelona debió ser el pintor valenciano Bartomeu Almenara, artista con el que aparece relacionado en la pintura del retablo mayor, dedicado a San Baudelio, de la iglesia parroquial de Sant Boi de Llobregat en el mes de noviembre del 1447. A este conjunto, del que se conserva la tabla central *in situ*, vinculamos una tabla con la escena de la Decapitación de San Baudelio y otra con la representación de San Baudelio ante el emperador, esta última gracias a las generosa información de Gómez Frechina. El pintor Bartomeu Almenar o Almenara era hijo del también pintor Francesc Almenar.⁶⁵ La noticia que lo sitúa en Valencia en 1461 puede estar relacionada con el hecho que Dalmau, a raíz de la constitución de la compañía de banderas y pendones con el también valenciano Gaspar Gual, ya no contratara retablos a partir de 1460 y hace posible que Almenar no solamente trabajara con Dalmau durante los años 1447-48, sino que la colaboración se prolongara hasta el año 1460.

En 1439, destaca la llegada a Valencia del pintor originario de Brujas Luis Alincbrood, artista del que tenemos pocas referencias documentales y ninguna que aluda a obra alguna conservada. Además de la noticia del año 1439, tan sólo conocemos que en el año 1448 estaba en la ciudad del Turia y que murió en ella en el año 1463, tres años después de haber redactado sus últimas voluntades. Conocida su presencia en Valencia y sus orígenes flamencos, le ha sido atribuida a su mano el *Tríptico de la Crucifixión* del Convento de monjas carmelitas de la Encarnación de Valencia (Museo del Prado) y una *Crucifixión* que formó parte de la colección Bauzá, obras espléndidas llevadas a cabo en la década de los años cuarenta. Gracias a la conservación de diversos escudos heráldicos en el Tríptico del Museo del Prado sabemos que los comitentes de dicha obra fueron los Roís de Corella, condes de Cocentaina. Casado con Catalina, consta que envió a su hijo Jordi a Brujas para concluir su aprendizaje de pintor, artista que aparece de nuevo en Valencia a partir del año 1463, una vez fallecido su padre. Las nuevas propuestas de Dalmau y Alincbrood incidieron en el esquema figurativo valenciano derivándolo hacia las innovadoras coordinadas flamencas. Otra vía de iniciación a la pintura flamenca serían las estancias de Jacomart en la corte de Nápoles del Magnánimo, entre los años 1442-1446 y 1447-1448. Una pintura atribuida por Post a Dalmau. La tabla del *Descendimiento de Cristo* de la antigua colección Muntadas (MNAC, inv. 64093), fue atribuida por Post a Dalmau, mientras que M. Natale y Frédéric Elsig la han relacionado con el ámbito valenciano-apolitano.⁶⁶ Según estos estudiosos, la pintura recuerda particularmente el arte de van Eyck y de su taller en el inicio de los años treinta a la vez que también observa puntos de contacto con fórmulas propuestas por la generación de Rogier van der Weyden y de Fra Angelico, que tienen un paralelo interesante en la producción de Colantonio o en la de Jean Fouquet. Contrario a la asociación de la tabla del *Descendimiento* con la *Crucifixión* (Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid), ambos autores la atribuyen a un pintor flamenco activo en Valencia en la década de 1450. Cabe destacar una nota manuscrita de Charles Sterling (Musée du Louvre), en la que este investigador atribuyó el *descendimiento* del MNAC al pintor de Brujas residente en Valencia Alincbrood.⁶⁷ En Madrid se conserva una pequeña pintura, en la que se representa a *San Dimas*, que presenta importantes vínculos con la tabla del *Descendimiento* Muntadas hasta el punto que ambas pertenecen a la misma cultura figurativa. Este vínculo se manifiesta parcialmente enmascarado a causa de los repintes que afectan a la pintura del MNAC. Natale, con quien coincide Pierluigi Leone di Castro, es partidario de adscribir ambas obras a un mismo autor, mientras que Benito no comparte esta opinión. Recientemente y a instancias de José Antonio de Urbina y de Enrique G. de Calderón pudimos juntarlas en Barcelona, donde se puso de manifiesto la importante afinidad estilística que hay entre ambas tablas, hasta el punto que, además, ambas presentan en su parte posterior la misma decoración marmorizada.

JACOMART Y EL MAESTRO DE LA PORCIÚNCULA

En estos momentos, la obra artística se caracterizaba por la enorme influencia del eco flamenco, introducido a partir de las décadas de los treinta y cuarenta en la ciudad de Valencia. Una tendencia artística de la que no era ajeno Martín de Viciana, que fue nombrado gobernador de la Plana en el año 1477. Como en todas las tierras del Reino, en la segunda mitad del siglo

triunfaron las maneras flamencas en los acercamientos pictóricos locales. La gran vertigine o movimiento de artistas y obras de esta procedencia o influenciados por esas maneras por tierras valencianas es, cada vez más, mejor conocida. Si significativa es la presencia en los reinos hispanos del propio Jan Van Eyck por el año 1428, así como la compra de algunas de sus obras desde la monarquía de Alfons el Magnánim, también la presencia de dos posibles obras del entorno de Dirk Bouts, una en la iglesia parroquial de Ayódar, un rostro de Cristo desaparecido en 1936 del que conservamos testimonio gráfico, y otra en el Convento de Carmelitas del Desierto de las Palmas, todavía pendiente de un profundo estudio clarificador.

Uno de los pintores que más destacaron en el nuevo lenguaje de orientación flamenca fue el Maestro de la Porciúncula, artista que acusa una gran influencia de las creaciones del pintor Jan van Eyck. Atendiendo las peculiares montañas eyckianas que aparecen en la tabla de la *Virgen de Penáguila*, el primero en advertir la expresión en clave eyckiana del Maestro de la Porciúncula fue Siering. Además, dicha incidencia se constata tanto en la pintura de la *Estigmatización* que forma parte de esta exposición, la cual remite sin dudas a las pinturas homónimas de van Eyck, conservadas en Turín (1435-1440) y Filadelfia (1440), como al observar la tabla de la *Virgen de la Porciúncula*, obra que da nombre al anónimo, ya que remite al Tríptico Giustanini (1437), también conocido con el nombre de "Tríptico de Dresde", así como a otras obras del maestro flamenco.⁶⁸ El conocimiento que el pintor tenía de esta última obra de Van Eyck se hace explícito al observar el pelicano y el ave fénix que coronan los brazos de los dos solios marianos.⁶⁹ Dicha confluencia de modelos también se comprueba en los doseles de características parecidas que dignifican ambas vírgenes —con la presencia de pequeños animales que corren entremedio de las flores adamascaadas—, así como en las placas de un material petreo translúcido, cercano al ámbar, que se pueden advertir en ambos sitalia. En la tabla de la *Virgen del canónigo Van der Paele* (1436), van Eyck incluyó la escena de Sansón desbarrando el león en uno de los brazos del trono mariano, imagen que también forma parte del sitial de la *Virgen de la Porciúncula*, haciendo pareja con la de Hércules atrayendo el toro por los cuernos que el rey Minos de Creta no había querido sacrificar.⁷⁰ También cabe añadir que la figuración del torso y especialmente la cara del Niño de la tabla de la Porciúncula resulta muy próxima, casi una copia, del Niño de la Virgen del canciller Rolin, incluyendo también la representación del globo del mundo de acuerdo con un modelo bastante cercano inspirado en el mundo de la orfebrería. Siguiendo estos estudios, últimamente Corradiella ha añadido al catálogo de obras del Maestro de la Porciúncula el *Retablo de San Miguel, San Juan evangelista y Santa Catalina* de Sarrión, conjunto desaparecido en 1936.⁷¹ Aunque era evidente (CABRÉ, 1908-1910), y también conocido, este autor segrega las tablas pintadas por el Maestro de la Porciúncula de otras composiciones pintadas por Reixach, también para Sarrión, que en fecha muy posterior, quizás en el siglo XVIII o XIX, se habían juntado en un mismo retablo. Se trata de un mueble que ya Post puso en relación con la tabla de la *Virgen de la Porciúncula* y en el que también se hace evidente el reflejo de la imagen homónima del *Tríptico de Dresde*. Tal número de coincidencias han sido en alguna ocasión justificadas por la presencia en Valencia de una copia del tríptico de Van Eyck, posibilidad que no descartamos, mientras que sobre la incidencia eyckiana de este autor en la tabla de la *Estigmatización* de las Capuchinas se ha llegado a decir que debería ser porque el Maestro de la Porciúncula compró la tabla de "Santanes" al pintor Reixach. Siguiendo este tipo de eventualidades, también hubiera sido posible que la tabla de la *Estigmatización* hubiese ido finalmente a Nápoles y que Jacomart la conociera de primera mano, por ejemplo.



Tabla de la Virgen de Albocàsser. Maestro de la Porciúncula y Joan Reixac. © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2008
Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristà



Jan van Eyck. Detalle de la Tabla de la Virgen del canciller Rolin. Musée du Louvre (París) Maestro de la Porciúncula (¿Jacomart?). Detalle de la Tabla de la Virgen de la Porciúncula. MNAC (Barcelona). Maestro de la Porciúncula (¿Jacomart?). Detalle de la Tabla de la Virgen de la iglesia parroquial de Penáguila (Alicante)

Génova, en el transcurso de su estancia en Italia. No obstante y sin dejar de lado esta eventualidad, queremos incidir en la contingencia de que el Maestro de la Porciúncula, para nosotros el más posible Jacomart, hubiese podido ir a Flandes entre los años 1435 y 1438, momento en el cual, como ya hemos observado, van Eyck pintó las obras que significan un referente en la producción del Maestro de la Porciúncula, tales como la *Virgen del canciller Rolin*, la *Estigmatización de San Francisco*, la *Virgen del canónigo Van der Paele* y el *Tríptico de Dresde*. Cabe recordar que Jacomart era hijo de un sastre extranjero establecido en Valencia hacia el año 1400 y que su nombre, como el de su padre, era Jacomardus, gentilicio que podría remitir a unos posibles orígenes septentrionales a los que Tormo ya aludió, proponiendo que la familia fuese originaria de la Picardía. Dejando de lado esta génesis, la cual, evidentemente, pudo facilitar el viaje a Flandes, sabemos que nació hacia el año 1409, o poco antes, pero resulta que la primera noticia que hace referencia al artista es del año 1440, momento en que el Magnánimo lo reclama en la corte de Nápoles. Aún no habían pasado dos años, que fue nombrado por el monarca *pictorem nostrum*, no dejando de insistir en el traslado de Jacomart a Italia. Las concomitancias observadas en relación con la producción de van Eyck y las aptitudes probadas documentalmente del artista a partir del año 1440, las cuales le hicieron tener la gracia del rey



Anunciación del Maestro de Bonastre. Museo de Bellas Artes de Valencia

y el deseo de tenerlo a su servicio más próximo, podrían tener relación con la posible estancia de Jacomart en Flandes durante los años mencionados, la cual, y más allá que sus orígenes la favoreciesen, también pudo ser financiada por el mismo Magnánimo, como unos años antes lo había hecho con Dalmau. En esta dirección y ante el auge del favor real de Jacomart no deja de sorprender que fuese precisamente en el año 1438 cuando Dalmau decide abandonar la capital del Turia y fijar su residencia en Barcelona. De Jacomart se ha dicho en más de una ocasión que quizás no llegó a ser pintor y también que sus creaciones pudieran ser más mediocres de lo que se puede suponer a partir de las noticias escritas.⁷³ En este sentido, pensamos que algunas de las informaciones que tenemos de Jacomart se deben interpretar con lecturas complementarias y pensar, por ejemplo, que alguna calidad pictórica tendría este artista si los responsables que le encargaron el retablo de Museros, en 1450, esperaron la obra del maestro durante once años y no lo volvieron a pactar hasta el año 1461, con Reixach, meses más tarde de la muerte de Jacomart. Por otra parte y en relación con el *Retablo de Santa Catalina* de la capilla real, contratada en 1458 y de la que se conoce un ápoca del año 1460, se ha interpretado un párrafo de este último

Con motivo de la exposición "La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época" propusimos, desde postulados diferentes y a la vez complementarios, la posibilidad de que el Maestro de la Porciúncula fuese en realidad el pintor Jacomart.⁷² Entre las diversas argumentaciones dadas para avalar esta identificación, se incidió en el conocimiento directo que Jacomart tuvo de la obra de van Eyck, el cual podía derivar del hecho que el Magnánimo atesoró en Nápoles diversas pinturas del maestro flamenco, ciudad donde Jacomart residió durante años, por mandato del monarca. Así, comentamos la posibilidad que Jacomart hubiese podido ver el Tríptico Giustiniani, que entonces se encontraba en

documento: “per fer fer un retaule de fusta ab ses polseres e sotabanch tot acabat de talla ab archets e ab sa tuba de talla en lo mig de aquell, e per enguiscar aparellar aquel e encara per debojar e acabar lo decors al olli de Santa Caterina en lo mig...” como prueba de que Jacomart no lo había pintado, cuando en realidad lo que indica el escrito, como en otros muchos casos conocidos, es que el soporte y la talla de madera del retablo lo había encargado el pintor a un imaginero, cuestión que, obviamente, no tiene nada que ver con la pintura del conjunto. Benito y Gómez Frechina han propuesto que el Maestro de Bonastre, el otro gran anónimo coetáneo, sea Jacomart, vínculo que sería avalado por obras como la *Anunciación* (Museo de Bellas Artes de Valencia) o la tabla de la *Virgen Anunciada* (Pinacoteca Cívica de Còmo).⁷⁴ Las pinturas del Maestro de Bonastre muestran una desproporción de las manos con relación al cuerpo de las imágenes representadas que puede tener su origen en el mismo problema figurativo que caracteriza la producción de Dalmau, incidencia que podría evidenciar algunas de las deudas heredadas del arte de Dalmau, el pintor que más debió incidir en la personalidad artística del Maestro de Bonastre. La magnífica *Anunciación* de Valencia no esconde las deudas que tiene en relación con la escena homónima del *Políptico del Cordero místico* de Gante (1431), especialmente en lo que respecta a la figura del ángel, obra que sabemos conoció de cerca Dalmau y que es previa al punto de encuentro que tiene el Maestro de la Porciúncula con la cultura figurativa de van Eyck. Así, al hablar del Maestro de Bonastre y del Maestro de la Porciúncula hacemos referencia a dos artistas contemporáneos que desarrollan su pintura a partir de postulados eyckianos distanciados, cuestión que no imposibilita que ambos, principalmente el primero, sean deudores del arte de Dalmau. No sabemos como se dieron los puntos de contacto que hay entre la pintura del Maestro de la Porciúncula y la de Reixach, pero es evidente que los hubo. Destacable es la proximidad entre la figura de Judas de la *Santa Cena* de Sarrión y la del homónimo de la *Santa Cena* del Museo Catedralicio de Segorbe, ya observada por Gómez Frechina, como significativa podría ser la presencia de los adamascados próximos que enmarcan los bienaventurados pintados por ambos artistas o también la corona vegetal que luce el arcángel Gabriel del *Retablo de Santa Ana* de la colegiata de Xàtiva y los que llevan los seres angelicos de la tabla de la *Virgen de la Porciúncula*, por no hablar del modelo eyckiano que tanto el anónimo como Reixach tuvieron cuidado de representar a la hora de vestir a San Miquel con el arnés. Más allá de esto y quizás por la influencia septentrional o por la tabla de “Iohannes” que tenía Reixach, las montañas eyckianas se impusieron en muchas de las composiciones de este pintor, circunstancia que la obra del Maestro de la Porciúncula acusa de manera especial. Este creador de retablos tuvo un cuidado minucioso al representar la incidencia de la luz sobre las composiciones que pintaba y la correspondiente proyección de sombras, aspecto que, más discretamente, Dalmau también tuvo en cuenta en la *Virgen de los Consellers*. En relación con Reixach, es el *Tríptico de la Virgen con el Niño, San Miguel y San Jerónimo* (Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt) la obra que más ostenta este tipo de tratamiento, el cual y en lo relativo a la zona de los pies del Niño evidencia un vínculo más que singular con la *Virgen de la Porciúncula* de Albocàsser, situando la ejecución de ambas obras en un espacio cronológico muy próximo.

LOS HEREDEROS DE UN LEGADO EXCEPCIONAL

Gracias a los descubrimientos documentales de los últimos años, especialmente los de Ferre Puerto y Montolío Torán, y a las propuestas de Ferre, Benito y Gómez Frechina, el catálogo de obras adscrito a la mano de Reixach se ha visto incrementado con el conjunto de obras hasta hace poco atribuido a Jacomart.⁷⁵ El legado de Dalmau y el prestigio alcanzado por Jacomart después de su estancia en la capital partenopea originó que la vuelta del artista motivara cambios radicales en el ambiente artístico valenciano, uno de ellos, quizás el más evidente, es



Retablo de San Martín de Joan Reixach.
Museo Catedralicio de Segorbe.
Obra restaurada por la Generalitat a través
de la Fundación La Luz de las Imágenes con
motivo de la muestra “Desconocida, Admirable”, Segorbe. 2001-2002

el refinamiento de la pintura de Reixach y la participación directa del artista en las obras que se le contrataban. El pulso que tuvo que mantener con Jacomart hasta la muerte de este artista (1461), dio origen a la mejor pintura de Reixach, pues sólo de esta manera podía competir con Jacomart a la hora de conseguir los principales encargos pictóricos. Previamente (1444), Reixach finalizó el retablo de la iglesia parroquial de Burjassot, obra que Jacomart dejó inacabada porque fue reclamado en Nápoles por el rey y a la que Ferre Puerto ha vinculado la tabla de *San Miguel* (Galleria Parmeggiani de Regio l'Emilia).⁷⁶ Así pues el importante y a la vez poco conocido taller de Reixach tuvo una participación secundaria en las pinturas ejecutadas desde 1448 hasta 1461 tal y como se advierte al observar obras como la tabla de *San Benito* de la Catedral de Valencia (1448), el *Retablo de Santa Ana* de la Colegiata de Xàtiva (1452) y el Retablo de la iglesia mayor de la Cartuja de Vall de Crist (1455). En este momento también hay que situar la calle central de un excelente retablo dedicado a la Virgen y coronado con un Calvario, conservado en una colección particular.⁷⁷ Este conjunto pictórico, dado a conocer recientemente, muestra relaciones importantes con el retablo de la Colegiata de Xàtiva, con el *Tríptico de la Virgen con el Niño, San Miguel y San Jerónimo* del Städelches Kunstintitut de Frankfurt y con las tablas de *Santa Helena* y *San Sebastián* del Museo de la Colegiata de Santa María de Xàtiva, abriendo una interesante vía de diálogo con algunas producciones catalanas, como por ejemplo la de la tabla de *María con su Hijo* que Pere Garcia de Benabarre pintó para Belcaire d'Urgell (c. 1450), cuestiones que se tratan en el comentario que acompaña la tabla de *San Salvador* de Manzanera (1465), representando los diversos trabajos del obrador del maestro Reixach para algunas poblaciones limítrofes de la cuenca alta del Mijares, como el *Retablo de los Reyes* de Rubielos de Mora (1469), del MNAC, siempre mediando contactos personales de personajes locales vinculados a la ciudad de Valencia y su seo. Unas influencias similares a las recibidas en otras zonas limítrofes, como en el obispado de Tortosa (Morella) y sólomente explicables conforme al fluido contacto con la capital del reino. En este sentido, la presencia de la obra de Reixach trabajando para muchas iglesias castellanenses es trascendental, pues su monopolio pictórico se asentó en la Plana y el alto Mijares, llegando incluso hasta el Maestrazgo y Poblet.

Estudiadas por el profesor Pérez Sánchez, en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile se conservan dos tablas con las representaciones del Arcángel Gabriel y el ángel Custodio, en la primera, y la Virgen y San Gil, en la segunda, que no se sabe con certeza si formaron parte del retablo que Joan Reixach contrató para Vila-real en el año 1458.⁷⁸ Las imágenes superiores de ambas tablas escenifican la Anunciación a la Virgen y en una de las dos composiciones restantes aparecen representados tres donantes. Coronado por el tradicional calvario, el retablo, encargado por Lluís Gil, notario de Vila-real, debía ser dedicado al Arcángel Miguel, Santa Lucía, Santa Catalina, Santo Ángel Custodio, San Gil y a la Anunciación a la Virgen. La predela incluía cinco composiciones, de las cuales la central era la de la Piedad, con San Pedro y San Pablo a los lados, acompañadas de dos imágenes de santos más, mientras que en el guardapolvo del conjunto también se debían incluir representaciones de bienaventurados. Las medidas señaladas del mueble fueron de 14 palmos de alto y de 9 palmos de ancho y el precio convenido fue de 43 libras. Si atendemos a la frecuentada estructura de tres calles del retablo, es evidente, según señala el profesor Pérez Sánchez, que los compartimientos conservados en Chile no se corresponden con el contrato de Vila-real, dado que las medidas de éstos aluden a un retablo de mayores dimensiones. No obstante, dado el amplio número de advocaciones que se debían figurar y que en el contrato no se hace ninguna referencia a la estructura de la obra, no es imposible que ambas tablas —cuyo ancho total es de 9 palmos y medio, muy próximo al contratado por Reixach—, coronasen una única composición con las imágenes de San Miguel, Santa Lucía y Santa Catalina, siendo la apariencia general de la obra la de una gran tabla con escenas en la parte superior. Todo ello y el número impar de las advocaciones justificaría la presencia en dos registros de la escena de la Anunciación. Dicha división en estas fechas tan avanzadas atiende, como en otras obras catalanas de finales del siglo XV, a un recurso que, más allá de su integración en la escena de la Anunciación, aísla al arcángel San Gabriel y lo pone en relación con los otros dos seres angélicos representados en la obra: San Miguel y el ángel Custodio.⁷⁹ Así, la lectura más tradicional del arcángel Gabriel, la del ángel de la Anunciación, se enriquece con su interpretación como ángel de la Resurrección,

de la Misericordia, de la Revelación y de la Muerte. Desde esta interpretación, en la que las flores de azucena del jarro hacen referencia a la pureza y a la castidad y el Ave María defiende de los peligros y de la ira de Dios —según pregona-ba San Vicente Ferrer—,⁸⁰ San Miguel es la verdadera guía de los difuntos en el Juicio Final y el ángel Custodio, al amparo del cual se pone el comitente y su familia, es el tutor que los guarda del pecado y de los peligros como ciu-dadanos del Reino de Valencia. Así pues, el retablo visualiza el auxilio de los ángeles y arcángeles en la salvación de los donantes y probablemente debió ser destinado a la capilla funeraria del notario Lluís Gil. No obstante, independientemente de que las pinturas conservadas en Chile provengan o no del retablo Vila-real, a pesar de que son muchas las coin-cidencias entre lo especificado en el contrato y la obra conservada, es del todo evidente que ambas tablas se correspon-den con el momento artístico de Reixach a finales de los años cincuenta, tiempo en que fue contratado dicho conjunto. Uno de los posibles atractivos añadidos a las escenas que acogen las tablas de Chile, especialmente la dedicada a San Gil abad, es su viable correspondencia con alguna de las fórmulas espaciales utilizadas por Huguet, en la figuración del pavi-mento, las cuales han sido objeto de estudio por Joaquim Garriga.⁸¹ Nos referimos, por ejemplo, a la tabla central de San Bernardino y el ángel Custodio de la Catedral de Barcelona y a la escena de San Gil, circunstancia sugerente, aunque desconocida por nosotros, después de darse a conocer el vínculo de Huguet con la pintura valenciana. También para Castellón y posiblemente como consecuencia del espléndido conjunto que había pintado para el monasterio de Vallde-crist, Reixach recibió en el año 1458 la propuesta de los jurados de Castellón para pintar el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de esta ciudad, cuya rectoría dependía del cenobio. Ya en los inicios de la década siguiente, Reixach llevaba a cabo el *Retablo de la Virgen* de la iglesia parroquial de Museros, anteriormente contratado a Jacomart en el año 1450, y el retablo de la capilla del rey en el Monasterio de Santo Domingo de Valencia, conjunto que ultimó en el año 1469. La tabla de San Salvador de Manzanera (1464) y el fragmento de guardapolvo con la imagen del Padre Eterno (MNAC) procedente de Albocàsser, también en esta exposición, visualizan el arte de Reixach de los años sesenta. De estas fechas cabe destacar el *Retablo de San Lorenzo* y *San Pedro Mártir* de Catí —contratado a Jacomart en el mes de enero de 1460, pero finalmente realizado por Reixach después de 1461, año de la muerte de Jacomart—, el *Retablo de Santa Úrsula* del monasterio de Poblet (MNAC) —firmado en 1468— y el *Retablo de la Epifanía* (MNAC), o “de los Reyes”, financiado en 1469 por Guillem Joan “de la familia dels Joans”. Al entorno de este momento artístico, pero ya sin documentar, Reixach debió pintar el retablo del que forman parte dos tablas del Musée Goya de Castres, la tabla de la *Visitación de María* (c. 1461-1465), custodiada y otra tabla con la misma escena, casi coincidente a la de Morella, que se conserva en una colec-ción particular americana, entre otras composiciones.⁸² Además y también de esta cronología, se conserva una tabla de *San Pedro entronizado* en el Museo Basílica Santa María de Morella. En los años siguientes, Reixach atendió encargos des-tinados a la Iglesia de San Francisco y a las parroquiales de San Pedro y San Antonio de Valencia. En 1482 recibió el encargo de un retablo para Denia que no pudo finalizar, ya que al mismo tiempo realizaba el retablo del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba y otras obras. La última noticia, dada a conocer por Falomir, lo sitúa contratando el retablo mayor, dedicado a la Virgen, del Convento de Santa Magdalena de Valencia. Esto ocurrió el 15 de agosto de 1486, nada menos que 55 años más tarde de su primera referencia documental y 47 años después de la primera contratación de la que tenemos constancia. Un largo período de tiempo en el cual surgieron de las manos de Reixach algunas de las mejores obras del arte gótico del Mediterráneo y en el que supo imprimir su carisma a un buen número de nuevos pintores que alargaron la sombra de su maestro hasta las primeras décadas de la centuria siguiente.

Otro de los grandes maestros valencianos de la segunda mitad del siglo XV es el pintor Bartomeu Baró, cuya firma aparece en los pies de la tabla de la *Virgen y el Niño con ángeles* del Museo de Bellas Artes de Bilbao.⁸³ Artista controvertido por sus contactos con el Maestro de la Porciúncula, Saralegui y otros autores que todavía le siguen, llegó a pensar que ambos pin-tores eran el mismo. De este maestro de retablos se tienen noticias poco antes del año 1466, según hace constar Fernan-do Benito, fecha en la que Damià Moltó, presbítero que residía en Valencia, ya había encargado un retablo dedicado a los santos Cosme y Damián, en cuya predela debían figurar San Nicolás y San Bernardo y San Vicente y Honorato a ambos

lados de la Piedad, todo ello por 20 libras.⁸⁴ Poco más tarde, en 1468, aparece pintando unas telas para la Catedral de Valencia, templo en el cual continuó trabajando en los tres años siguientes en la reparación del retablo viejo de la capilla de San Pedro, en un proyecto mural de la capilla mayor dirigido por Nicolás Florentino, pero interrumpido a causa de la muerte de este artista, y en las pinturas de la *Adoración de los Magos*, llevadas a cabo también por Florentino. En este tiempo fue cuando aparece mencionado en el documento de compra de una viña que hizo Caterina Martorell —esposa de Andrea Baco y cuñada del pintor Jacomart, ambos ya difuntos— a Joan Olzina, pero dicha referencia se da al acotar la viña, dado que el pintor poseía otra colindante. Un año más tarde, pactó con los jurados de Almenara el recibo de 10 libras por adobar algunas partes del retablo que ya había pintado para la iglesia de esta villa, “de or fi e en les imatges dels dos Johans, fressadures d’or de tres dits d’ample”. Ya en el año 1478, Baró firmó un contrato con el magnífico Joan de Vila-rasa, en el cual se comprometía a pintar un retablo dedicado a los santos Sebastián, San Andrés y San Atanasio obispo por el precio de 45 libras. Coronado por el calvario, el mueble había de incluir una historia de cada uno de los santos y en la predela se tenía que representar el apostolado, mientras que en el guardapolvo se incluirían imágenes y el escudo de armas de Joan de Vila-rasa. Un año más tarde, cuando debía librar el conjunto anteriormente citado, Baró recibió del administrador de la casa de los “beguins” 8 libras y 10 sueldos por un retablo de la Virgen de Montserrat que había pintado. Por último, Company dio a conocer un documento de finales del año 1480, en el que Baró actuó como albacea en el testamento de su hija Beatriz, casada con el tornero Pere Ramos. Estas escasas referencias depositan toda la confianza de quien fue Bartomeu Baró en la firma que aparece en la tabla de Bilbao, la cual tampoco se ha librado de la polémica a la hora de transcribirla, dada su conservación parcial. En lo relativo a la configuración de un posible catálogo para este artista y más allá de su identificación con el Maestro de la Porciúncula, con la que no estamos de acuerdo, existe cierta unanimidad en atribuirle también la tabla de la *Virgen de la Leche* de la iglesia parroquial de Ademuz, localidad de la antigua diócesis de Segorbe, obra que todavía se distancia más de los postulados que despliega la *Virgen de la Porciúncula*. Más allá de esta limitada lista de pinturas, también se ha querido ver como obra documentada de Baró el *Retablo de San Sebastián, San Nicolás y San Bernardino* de Siena de la colección Mateu de Barcelona —haciéndolo coincidir con el contratado por Joan de Vila-rasa—, pero desgraciadamente el único vínculo con el conocido pacto es la dedicación a San Sebastián de la tabla central. La personalidad artística de Baró, como la de otros tantos artistas del gótico valenciano,

merece un estudio aparte, pero no podemos dejar de observar que su aparición en el mundo artístico valenciano se produce poco después de la muerte de Jacomart. Este incidente y la insistencia de las voces que tanto resaltan los puntos de contacto de Baró y el Maestro de la Porciúncula podrían confirmar, desde una vía alternativa, la posible identificación del anónimo con Jacomart. Otra vía complementaria a ésta pero con idénticas conclusiones, podría ser el hecho que fue Reixach el responsable de finalizar el *Retablo de la Virgen de la Porciúncula* de Albocàsser, incidencia que ocurrió tanto en el momento de la partida de Jacomart a Nápoles —en el retablo de Burjassot— como tras el fallecimiento del pintor del rey —el *Retablo de San Lorenzo y San Pedro mártir* de Catí y el *Retablo de la Virgen* de Museros—. También cabría esgrimir la documentada presencia de un “Mestre Bertomeu” documentado en la Catedral de Segorbe de manera contemporánea a la muy posible intervención del arquitecto Pere Compte en la fábrica del claustro y capilla de San Lucas de la seo.



Tabla de la Virgen de Jaume Huguet procedente de Vallmoll.

© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2008
Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagrístà

INCIDENCIA DE LA PINTURA VALENCIANA EN LA CORONA DE ARAGÓN

Este importante círculo artístico favoreció que Huguet estuviera en Valencia en 1445, donde aparece documentado trabajando con el pintor J. Mateu, concretamente en el retablo de Elche, y más tarde, en 1448, se trasladó Jaume Vergós II para ingresar en el

taller de Jacomart. Contrariamente, fueron a Barcelona desde Valencia, Dalmau, Bartomeu Almenara, Miquel Nadal, Gaspar Gual y muy probablemente Mateu. Originario de Córdoba, pero vinculado a Valencia, Bartolomé Bermejo viajó por gran parte de los territorios de la Corona de Aragón. Desde Valencia, donde aparece en el año 1468, viajó a Daroca, Tarragona y Barcelona, centros para los cuales pintó algunas de las composiciones más relevantes del arte gótico europeo. Provenientes del Reino de Mallorca, llegaron a Valencia los pintores Martí Torner y Pere Terrens, de los cuales el primero fijó su residencia en la capital del Turia y el segundo fue reclamado desde la isla. Ambos se formaron en el taller de Reixach, ámbito en el que compartieron pinceles con el catalán Joan Barceló, pintor que finalmente fijó su residencia en la isla de Cerdeña. Recientemente, se han dado a conocer dos documentos otorgados el 30 de julio de 1445 que sitúan a Huguet en Valencia, concretamente relacionado con Mateu.⁸⁵ En el primero, Huguet actúa como testimonio de la venta al pintor Mateu de una casa propiedad del carpintero de Oriola Jaume Espina en la calle de San Vicente, lugar donde tenían el taller la mayoría de pintores valencianos. En el segundo, Huguet también actúa como testigo del compromiso de Jaume Espina para hacer la carpintería de un retablo encargado por el caballero de Elche Pere Fernández para esta villa y que tenía que ser pintado por Mateu. Se trataba de una gran obra, ya que el precio pactado fue de 700 florines. Gracias a las investigaciones de Joan Papell sabemos que Huguet vivía en la villa de Villahermosa del Río hacia el año 1447-1448.⁸⁶ Según este autor, es probable que en estas fechas muriese Gila, la primera esposa de Huguet, con la que tuvo dos hijos, Sanç o Sancho, entre 1443 y 1444, y Jaume sobre 1446. El traslado de Huguet a Barcelona en 1448 pudo motivar, según Papell, que Jaume viajase con su padre a la Ciudad Condal, donde fue ordenado subdiácono en el año 1468, y que Sanç se quedase en Villahermosa junto a sus abuelos maternos "dado que el apellido Huguet figura durante muchos años más tarde en los libros sacramentales de la parroquia". La residencia de Huguet en la localidad de Villahermosa del Río no impidió que este artista colaborase en Valencia con el pintor Mateu en el año 1445 ni tampoco que contratase obra por su cuenta, pues en el año 1448 otorgó dos escrituras de poderes a favor de su hermano Antoni, presbítero residente en Puig-tinyós (Montseny), facultándolo para cobrar diversas cantidades en su nombre y para cancelar, con el consentimiento de los prohombres de Arbeca, el contrato que Huguet había firmado para pintar un retablo en Tarragona con destino a esta localidad. La relación de Huguet con Mateu en Valencia probablemente desde dista del año 1443, momento en que como representante de la casa real, inspeccionó, conjuntamente con Reixach, el retablo de San Miguel de la parroquia de Burjassot. Dada la proximidad de Villahermosa a la diócesis de Segorbe, es interesante recordar que en 1447 el pintor Reixach estuvo documentado en esta localidad dorando el tabernáculo del *Corpus Christi* y pintando el *Retablo de San Martín* para la Cartuja de Valldecris, mientras que en febrero de 1448 finalizó el *Retablo de Santa Catalina* de la parroquia de Villahermosa. Esta última noticia parece corroborar que Huguet no realizaba su actividad artística en Villahermosa, al menos durante 1447-1448, ya que de haber sido así parece más lógico que el retablo de Santa Catalina de esta localidad se le hubiese encargado a él y no a Reixach. De hecho, la noticia de la cancelación del contrato de Arbeca ratifica que Huguet tenía un taller en la ciudad de Tarragona en 1448, en donde debió pintar el retablo mayor de la iglesia de Vallmoll, conjunto del que se conserva la tabla principal (MNAC) y un compartimiento con la escena de la Anunciación (Museu Diocesà de Tarragona), que forma parte de esta decoración. Más allá de su matrimonio con Gila, la actividad de Huguet en tierras valencianas pudo tener alguna cosa que ver con el vacío que Jacomart dejó en estos territorios al trasladarse a Nápoles en 1442, mientras que la fijación de un taller en Tarragona hacia 1447-1448 pudo tener relación con el retorno de Jacomart a la ciudad de Valencia en 1446 y de manera definitiva en el año 1448, dado



Retablo de la Visitación del Maestro de Segorbe. Museo Catedralicio de Segorbe. Obra restaurada por La Luz de las Imágenes con motivo de la exposición "Desconocida, Admirable", Segorbe. 2001-2002



Triptico de la Virgen de Bartolomé Bermejo y tablas laterales de Rodrigo de Osona. Acqui Terme (Italia)

que en 1447 volvía a estar en Nápoles. Coincidiendo con la aparición de las primeras noticias de Jaume Huguet en Barcelona en el año 1448, se tiene constancia que Jaume Vergós II firmó un contrato de perfeccionamiento por dos años con Jacomart, justo cuando este artista acababa de llegar de Nápoles.⁸⁷ La importancia de esta noticia viene dada por la profunda amistad que hubo entre Huguet y Vergós II y a la opinión generalizada, aunque no probada documentalmente, de que este último artista participó desde el taller en muchas de los conjuntos contratados por el pintor de Valls, hasta el punto de que la continuidad artística de Huguet en Barcelona, después de su muerte, viene dada por el taller de los Vergós. Un ejemplo que sintetiza las deudas que este obrador tuvo con la pintura de Huguet, entre otros muchos, viene dado por el importante nexo que une la escena de la Santa Cena de la predela del *Retablo de San Esteban* de Granollers —pintado por los Vergós— respecto a la que formó parte del bancal del retablo de los Blanquers de

Barcelona (MNAC), composición en la que Huguet compartió tarea con los principales maestros de su taller. Mediante la noticia que lo sitúa en Valencia en fecha 22 de junio de 1448, sabemos que en ese momento Jaume Vergós II tenía más de 20 años, y las primeras referencias documentales que lo emplazan en Barcelona son de los años 1459-1460 y corresponden a la redacción de las últimas voluntades y muerte de su padre, el pintor Jaume Vergós I, de las que Huguet fue uno de los albaceas. Traemos a colación estos datos relativos al pintor Jaume Vergós II dado su vínculo con la pintura valenciana y atendiendo a una vieja propuesta efectuada por Post, a través de la cual vinculaba al autor del *Retablo de la Visitación* de la Catedral de Barcelona con algunas de las obras atribuidas al catálogo de los Vergós. El interés principal del llamado por Post “Maestro de la Visitación” es la correspondencia que tiene el conjunto que le da nombre, actualmente reducido a un Triptico, con el *Retablo de la Visitación* (Museo Catedralicio de Segorbe). En relación con el conjunto barcelonés, sabemos que fue encargado por el canónigo Nadal Garcès y que su realización pudo darse entre 1466, año de la concesión de la capilla, y 1476, momento de su muerte. Cambiada la denominación del artista por la de “Maestro de Segorbe”, Josep Gudiol, destacó la superioridad artística del conjunto segrobicense a la del retablo de Barcelona y subrayó, respecto a su autor, “la misma confluencia de factores formativos italianos y flamencos que en Jacomart, del cual deriva, y en Reixac”, refiriéndose en realidad sólo a éste último, ya que las obras por él atribuidas a Jacomart han sido finalmente adscritas por la documentación al pintor Reixach. Sin poder desarrollar más esta cuestión, sólo apuntaremos la necesidad de revisar si ambos conjuntos son obra del mismo pintor, desde el punto de vista pictórico y no únicamente compositivo, y el nexo que todavía permanece entre la imagen de San Sebastián del *Retablo de la Visitación* y el homónimo del *Retablo de Santa Tecla y San Sebastián* de la Catedral de Barcelona —atribuida al taller de Huguet—, muebles que ocupaban capillas contiguas y que fueron contratados por canónigos de la sede catedralicia.

Bartolomé de Cárdenas, llamado “el Bermejo”, es un pintor de origen cordobés documentado entre los años 1468 y 1501, cuya carrera transcurrió, en gran parte, entre las ciudades de Valencia, Daroca, Zaragoza y Barcelona.⁸⁸ La primera referencia documental a Bartolomé de Cárdenas de la que tenemos noticia lo sitúa en Valencia. En fecha 5 de febrero de 1468 recibió 50 libras como primer pago por el retablo mayor destinado a la Iglesia de Sant Miquel de Tous, un encargo del *senyor* de dicha población, Antoni Juan. La característica paleta de Bermejo aparece ya en su plena madurez y también quedan demostradas sus dotes de retratista. Asimismo, Bermejo dominó la técnica de superponer veladuras de color en una suspensión de aceite de linaza o de nuez, la cual se había perfeccionado en Flandes de la mano de artistas como Robert Campin y los hermanos Van Eyck.

A partir de la única referencia que acomoda a Bermejo en Valencia en 1468 se han supuesto como obras del período levantino una tabla de la *Virgen con el Niño* que se conserva en una colección privada de Madrid, la *Virgen de la Leche* del Museo

de Bellas Artes de Valencia, la tabla de *San Juan Bautista* del Museo de Bellas Artes de Sevilla y la tabla de un santo obispo en su estudio del Art Institute of Chicago. Esta última obra, identificada con la representación de *San Agustín en su estudio*, creemos que fue pintada para el monasterio de los agustinos de Valencia y muestra ampliamente la destreza de Bermejo a la hora de depositar en sus composiciones la simbología que caracteriza la pintura del norte, dominio que también refleja la tabla de la *Dormición de la Virgen* de la Gemäldegalerie de Berlín. Esta espléndida pintura, realizada según algún especialista en Flandes, pudo haber sido una de las primeras obras pintadas por Bermejo en Aragón, momento en el que, probablemente, visitó de nuevo Valencia. El retorno a Valencia de Bermejo durante su estancia aragonesa entre Daroca y Zaragoza, afecta la datación del *Triptico de la Virgen de Montserrat* de Acqui Terme, encargado por Francesco Della Chiesa, y tendría que ver con las vinculaciones que se dan entre la tabla de Berlín y el *Calvario* de Roderic de Osona, pintado en el año 1476. Todo ello justificaría el incumplimiento del contrato del retablo de Santo Domingo de Silos, coincidiendo así con el jubileo extraordinario montserratino del año 1475 y el inicio de la documentación de Francesco Della Chiesa en Valencia que data del año 1476, momento que coincide con la tabla de Roderic de Osona. Asimismo, esta cronología explicaría el nexo que se da entre las tablas que se sitúan en Aragón, como la de la *Dormición de la Virgen* y el *Retablo de Santa Engracia*, con la *Presentación en el Templo* del Triptico de Acqui Terme, así como con obras que creemos pintadas en Valencia, tales como la tabla del *San Agustín* de Chicago. Un caso aparte son las cuatro tablas dedicadas a Cristo Redentor que se conservan en el MNAC y en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, las cuales, según ya hemos observado en diversas ocasiones, es muy probable que formaran parte del bancal del retablo de Santo Domingo de Silos.⁸⁹ La participación de Roderic de Osona en el tríptico de Acqui Terme al pintar las puertas laterales viene dada por su presencia en Valencia, ciudad en la que aparece documentado desde el año 1464, pintando el retablo del hospital de los Beguinos. Autor de la impresionante *Crucifixión* de la Iglesia de San Nicolás de la capital del Turia (1476), su obra acusa la influencia de Bartolomé Bermejo así como de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, artistas que llegaron a Valencia en 1472. Fallecido en el año 1518, su principal colaborador fue su hijo Francisco de Osona, autor de la *Epifanía* del convento de monjas cistercienses Gratia Dei, o de la *Saidia* (Victoria & Albert Museum de Londres), y en la que aparece la firma de "LO FIL[L] DE MES/TRE RODRIGO".⁹⁰ Una muestra singular de la irradiación de la pintura de Roderic de Osona en Aragón, establecida por Lacarra, viene dada a través del *Retablo de Santa Ana, San Sebastián y San Roque* de la parroquial de Santa María de Tauste. La imagen del ángel custodio situada en la predela de este conjunto reproduce bastante fielmente la figura homónima emplazada en el bancal del *Retablo de la Crucifixión* de la Iglesia de San Nicolás.⁹¹

En la valoración de los contactos de Mallorca con la pintura valenciana destacan dos artistas, Martí Torner y Perre Terrencs. Ambos ejemplifican la continuidad de una relación afortunada del arte de la isla en relación con Valencia a lo largo de todo el siglo xv.⁹² En lo relativo a la estancia de Terrencs en Valencia, aparece documentado entre los años 1479 y 1483, y sabemos cuál fue su manera de pintar a partir de la tabla de *San Jerónimo* del monasterio homónimo de Palma. En la formación artística de Terrencs el referente principal fue el pintor Reixach, ya que muy probablemente fue miembro de su taller, coincidiendo con el otro mallorquín Torner. En fechas un poco anteriores, la pintura mallorquina todavía se expresaba de acuerdo con los últimos esquemas del internacional, plenamente vigentes en la obra de Rafel Mòger, y conoció de primera mano los modelos flamencos gracias a la estancia de Pere Nisard en la isla entre los años 1468-1470, momento en que pintó la magnífica tabla de *Sant Jordi*.⁹³ Así pues y tras la marcha de Nisard de Mallorca, la mejor opción para la formación de Torner y Terrencs fue Valencia, siendo éste último reclamado desde Palma para volver a la isla ofreciéndole franquesa de impuestos, una vez acabada su formación. Una vez allí, los contactos entre Terrencs y el pintor Alonso de Sedano acaban de definir la personalidad de un pintor que se mueve en el terreno de la tradición tardogótica, pero que consolida la introducción del esquema visual nórdico en la isla de Mallorca. En lo que respecta a la pintura de Martí Torner se conoce a partir de las sargas que decoraban las puertas del órgano de la Iglesia de Santa María de Morella, contratadas en el año 1497, y conforme a ella se le ha atribuido la bella tabla del *Nacimiento* que forma parte de esta exposición.⁹⁴ Además, cabe incluir en su estela la

realización del retablo mayor de la Catedral de Segorbe, realizado con motivo de las reformas del coro y presbiterio de la seo a partir de 1480. En fecha 3 de diciembre de 1482, Reixach contrató un retablo para la iglesia de Dénia, el cual muy probablemente sea el que en 1492 todavía no se había finalizado, a causa de la muerte del artista. En el mes de noviembre de ese año, se pactó la continuidad del conjunto con Mestre Martí, artista que ha sido relacionado con el pintor Martí Girbès. Esta identificación se basa en el hecho de que en el año 1495, Martí Girbès dio testimonio de la muerte de Reixach. No obstante y atendiendo a la formación de Martí Torner en el taller de Reixach, la cual se constata al observar las sargas de Morella, cabe la posibilidad que dicho Mestre Martí sea en realidad el pintor Torner. De hecho, a finales del año 1492, el mismo en el que se pacta la continuidad del retablo de Dénia, Torner contrató un retablo para la iglesia de Carcer y en dicho documento se le cita con el nombre de "Mestre Martí". La última referencia que alude a la actividad artística de Reixach es del mes de agosto del año 1486, momento cercano al retorno de Terrencs a Mallorca (1483) y al de la aparición en Barcelona de Joan Barceló (1485), otro de los últimos colaboradores de Reixach. Finalmente Barceló, originario de Tortosa, optó por fijar su residencia en la isla de Cerdeña en el año 1488, isla en la que pintó el *Retablo de la Visitación* para la Iglesia de Sant Francesco di Stampace que se conserva en la Pinacoteca Nazionale de Cagliari.

Otro de los maestros de retablos que compartieron residencia entre Cataluña y Valencia fue el pintor Valentí Montoliu. Originario de Tarragona, trabajó en esta ciudad entre los años 1433 y 1447 y fue a raíz de la muerte de Antoni Vallserà, pintor de Sant Mateu, cuando trasladó su residencia a esta villa y con la cual tenía lazos familiares su esposa. De su obra contratada en tierras del Maestrazgo se ha conservado el *Retablo de la Virgen, Santa María Magdalena y San Onofre, San Abdón y San Senén* de la Ermita de la Virgen del Llosar de Vilafranca, contratado en el año 1455 y actualmente en la Casa de la Villa, y la predela del *Retablo de San Antonio y Santa Bárbara* de la Ermita de Santa Bárbara de la Mata de Morella, obra pactada en el año 1467 y que se conserva en la iglesia parroquial de la villa. También pintó para Sant Mateu, Catí, Tortosa, Anglesola, Morella, Ibiza y su actividad artística se prorrogó hasta el año 1469. En la última fase de su vida, tuvo un papel importante la colaboración de sus hijos en el taller. De ellos sabemos que el primero Francesc, fue presbítero, mientras que Lluís, Mateu y Joan se dedicaron a la pintura de retablos. Lluís, nacido en el año 1446, trabajó en el taller familiar hasta poco antes de la muerte de su padre, ya que se trasladó a Tortosa en el año 1468. De Mateu, nacido entre los años 1447 y 1448, se conoce que se trasladó a Castellón, ciudad donde en 1492 contrató un retablo para la Ermita de San Miguel de las Torrecelles, y en relación con Joan, nacido hacia 1450-1452, es probable que sea el mismo que aparece en Tarragona, entre los años 1496 y 1529.⁹⁵ En relación con la pintura de Valentí Montoliu, su aparición en el año 1433, fecha de la desaparición del pintor Mateu Ortoneda, remite a una posible formación en el taller de este último artista.⁹⁶ Esta eventualidad se confirma al apreciar que en su primera obra documentada, el retablo del Llosar de Vilafranca todavía persiste la peculiar forma de pintar las cabezas que tenía Ortoneda, claramente visible en las escenas de la Dormición y de la Coronación de la Virgen. Respecto a esta última composición, un rasgo iconográfico común entre ambos maestros de retablos, es la triple corona con la que Jesús glorifica a su Madre. No obstante, la pintura de Valentí Montoliu de estos años se enriquece de otras fuentes y en esta madurez no es indiferente al arte de Jaume Huguet. En este sentido y más allá de la rotundidad de diversos perfiles, comparemos por ejemplo la de San Senén del Llosar y la de la Virgen Anunciada del retablo de Vallmoll, en esta exposición, resaltan algunos puntos de contacto entre la escena del martirio San Abdón y San Senén en la fosa de los leones respecto a la realizada por Huguet en el retablo dedicado a estos santos de Terrassa (1459-1460). La influencia valenciana se hace más patente en el Calvario, próximo a los que Reixach pinta a partir del *Retablo de San Martín* del Museo Catedralicio de Segorbe (1447), mientras que la cerca del fondo de los santos Abdón y Senén simpatiza con la representada en la escenificación de Santa Lucía, en la predela del *Retablo de Santa Catalina* de Villahermosa del Río. El vacío artístico dejado por Montoliu en Tortosa fue cubierto de manera muy breve por el pintor valenciano Miquel Nadal entre los años 1449 y 1451, pero, como ya hemos comentado, la obra de Montoliu será de nuevo reclamada desde la catedral de la ciudad con un encargo ciertamente importante, el *Retablo de la Virgen, San Miguel y San Agustín* (1455).⁹⁷ Especialmente interesante para el ámbito que acoge este catálogo es la

personalidad artística del pintor Mateu Montoliu, la cual se conoce a través del retablo que para Torrocelles contrató en el año 1492. No obstante, dicha obra estaba tan repintada que es imposible conocer a través ella cuál fue el estilo del pintor. En el año 1468 ya participó, junto a sus hermanos y su padre, en el *Retablo de San Miguel* de Morella. Desaparecido durante 13 años, en 1481 consta que estaba casado con Juana Comí, hija del mercader Joan Comí y de Esperanza. Un año más tarde consta como vecino de Sant Mateu y ya en 1492, según se ha comentado, lo era de Castellón, en donde llegó a ser *conseller* en 1497 y donde murió con anterioridad al año 1504, tiempo en que estaba casado con Violant Cerdà, probablemente hija de Sant Mateu. Las limitaciones de este estudio no nos permiten desarrollar las bases que afianzan a Mateu Montoliu como el más posible Maestro de Altura, como referimos en la ficha del *Retablo de la Magdalena* de Fuentes de Rubielos del presente catálogo, con una actividad acotada que ahora podemos extender hasta el área del alto Mijares, cuestión que trataremos próximamente basándonos en la producción más desconocida y en su correspondencia con la documentación que nos informa de la actividad artística del pintor.

Seguidores de estos grandes obradores encontramos en la Plana vestigios de la actividad pictórica contratada a otros talleres encargados de dotar a estas demarcaciones, tan distantes de la capital, de nuevos retablos. Tal es el caso del Maestro de Perea, con el fragmento de predela de la parroquia de Betxi y con la tabla de *Santa Lucía y Santa Águeda* del Ayuntamiento de Vila-real (ca. 1495), presente en la exposición, y del Maestro de Xàtiva. En la línea del primero parece desarrollarse la pintura del desaparecido *Retablo de Santa Bárbara y San Bartolomé* de la Ermita de San Bartolomé de Villahermosa, realizado en un momento tardío.



Retablo de San Lucas del Maestro de San Lucas.
 Museo Catedralicio de Segorbe.
 Pieza intervenida por la Generalitat a través de la Fundación La Luz de las Imágenes con motivo de la muestra "Desconocida, Admirable", Segorbe. 2001-2002

NOTAS:

- ¹ GÓMEZ FRECHINA, José, *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad*: Museo de Bellas Artes de Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2004 y ALIAGA, J. y COMPANY X., "Pintura valenciana medieval y moderna (siglos XIV-XVI)", en *La Luz de las Imágenes*, Xàtiva, 2007, pp. 409-426 (Catálogo de exposición).
- ² En relación con el pintor Ferrer Bassa remitimos a los estudios realizados por Rosa Alcoy. Una síntesis en Alcoy i PEDRÓS, Rosa, "Ferrer Bassa. Un creador d'estil", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 146-170, ver también los dedicados al hijo del artista, "Arnau Bassa, hereu i intèrpret", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 170-187.
- ³ MONTOLÍO TORÁN, D., BORJA CORTIJO, H., "El Retaule de Sant Miquel de Sot de Ferrer. Noves aportacions", en *Primer Congrés sobre Patrimoni Cultural Valencià, Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, novembre-desembre 2002.
- ⁴ Entre los estudios de la pintura trescentista valenciana destaca LLONCH, Silvia, ". Para la consulta de los documentos relativos a esta época y a pesar de algunas ausencias significativas, destaca la excelente recopilación de COMPANY, Ximo et al., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, I, Universitat de València, Valencia, 2005 y también el vol. II, Valencia, 2007, de esta misma colección.
- ⁵ AINAGA ANDRÉS, M. T. & CRIADO MAINAR, J., "Enrique de Estencop y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: El Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)", *El ruego. Revista de estudios históricos y sociales* 4 (1998) p. 107-140.
- ⁶ Respecto a la documentación relativa a Llorenç Saragossa, ver JOSÉ PITARCH, A., "Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, 5, 1979, pp. 21-50.
- ⁷ Integrados en el ámbito del reinado de Pere el Cerimoniós, algunos de los argumentos relativos a Llorenç Saragossa y Francesc Serra II forman parte del artículo, MANOTE I CLIVILLES, M. Rosa - RUIZ I QUESADA, Francesc, "Les arts en temps de Pere el Cerimoniós (1348-1387)", *L'Art gòtic a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana (en prensa).
- ⁸ Para las noticias relativas a Francesc Serra II, LLONCH PAUSAS, S., *Pintura italogótica valenciana*, tesis de licenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1973 y LLONCH PAUSAS, S., "Pintura italogótica valenciana", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII, 1967-1968, Barcelona, 1975.
- ⁹ Para la consulta de cualquier artista activo en Mallorca es obligado remitir a los estudios de Gabriel Llompart, ver LLOMPART, Gabriel, (1977): *La Pintura Medieval Mallorquina*, vol. 1, Palma, pp. 69-71; LLOMPART, Gabriel, (1980): *La Pintura Medieval Mallorquina*, vol. 4, Palma, doc. 195-199, 109-113; LLOMPART, Gabriel (1987), "Novedades de pintura medieval mallorquina (1980-1987)", en *BSAL*, vol. 43, 1987, pp. 147-155; LLOMPART, Gabriel (1999): *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Palma, doc. 81-83 i 84, pp. 45-47. En relación con los Comes de Mallorca, una última revisión en RUIZ I QUESADA, Francesc, *Del vitrall al retaule. Els Francesc Comes de Mallorca* (en prensa).
- ¹⁰ RAMÓN MARQUÉS, Nuria, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 128-137.
- ¹¹ El estudio de este catálogo de obras se incluye en las publicaciones de Silvia Llonch y Antoni José i Pitarch mencionadas con anterioridad. Más recientemente, en *La Luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001. Respecto a la tabla de la Resurrección del Museo de Bellas Artes de Valencia, ver GÓMEZ FRECHINA, José, "Obrador de Llorenç Saragossa. Resurrecció de Cristi", *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, vol. I, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, pp. 34-35. De este mismo autor y para una visión de la incidencia italianizante en la pintura valenciana, ver "Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI", *La impronta florentina i flamenca en València. Pintura de los siglos XIV-XVI*, Generalitat Valenciana - Provincia de Firenze, Valencia, 2007, pp. 17-50.
- ¹² Una última revisión de la producción de Pere Serra en RUIZ I QUESADA, Francesc, "Pere Serra", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 284-296.
- ¹³ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., OLUCHA MONTINS, F. y MONTOLÍO TORÁN, D., *Museo Catedralicio de Segorbe*, Catálogo, Segorbe, 2007.
- ¹⁴ Para la bibliografía relativa a los retablos de Villahermosa remitimos a la que se incluye en los estudios que acompañan los dos retablos atribuidos a este anónimo, en este catálogo. Respecto al Retablo del Juicio Final, ver JOSÉ I PITARCH, Antoni, "Compartimientos del retablo del Juicio Final", *La Luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, pp. 270-271. En cuanto a las imágenes reproducidas de estos compartimientos, hay que tener presente que las tablas laterales no guardan la misma escala que la tabla central.
- ¹⁵ GUDIOL I RICART, Joseph - ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Pintura gòtica catalana*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1986 (edición en catalán: Barcelona 1987), pp. 106. En relación a Ramon de Mur, ver también ALCOLEA I BLANCH, Santiago, "Ramon de Mur", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 162-170.
- ¹⁶ SARALEGUI, Leandro de, "La Virgen de la Leche", *Archivo de Arte Valenciano*, any XIV, 1928, pp. 85-98.
- ¹⁷ VERDIER, Ph., *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal-Paris, 1980, p. 9. La vinculación entre las escenas de la Deisis y de la Coronación de la Virgen también se da en la fachada de la Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, ver MANOTE I CLIVILLES, M. Rosa, "Santa Maria del Mar. Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portalada", *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4, Barcelona, pp. 51-59 y RUIZ I QUESADA, Francesc, "Santa Maria del Mar. La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal", *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4, Barcelona, pp. 61-69.
- ¹⁸ CHRISTE, Y., *Jugements Derniers*, La Pierre qui Vire 1999, pp. 88-90.
- ¹⁹ YARZA, Joaquín, *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Fundació Caixa de Manresa, Angle Editorial, Barcelona, 1993.
- ²⁰ Concretamente a raíz de la conferencia "Els retaules de Vilaformosa i Santa Maria de Camelàs" que Francesc Ruiz impartió en el Curs monogràfic Els Serra en el síes centenari de la mort de Pere Serra, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2007. Como en tantas otras ocasiones, deo agradecer a María del Carmen Lacarra su infinita generosidad y amistad a la hora de atender cualquier consulta relativa a la investigación del arte gótico y, más concretamente, las facilidades dadas para la consulta de la copia del manuscrito del Catálogo monumental de Teruel, redactado por Juan Cabré Aguiló entre 1908 y 1910.
- ²¹ LACARRA DUCAY, M. del Carmen, Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (CSIC), Zaragoza, 1970, pp. 41-43.
- ²² MIQUEL JUAN, Matilde, "Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia Gótica", *Tierras de Frontera*, Teruel, 2007, pp. 241-247.
- ²³ SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel, *Pintores de Morella*, Castellón de la Plana, 1943.

- ²⁴ SARALEGUI, Leandro de, "La pintura valenciana medieval", *Archivo de Arte Valenciano*, XXI, 1935, pp. 3-68.
- ²⁵ GÓMEZ FRECHINA, José, *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2004, pp. 22-25.
- ²⁶ En lo que respecta al retablo de Zaragoza, ver LÓPEZ RAFADEL, F., *Marquesa Gil de Rada, Señora de Hajar y fundadora de las Canonas del Santo Sepulcro de Zaragoza*, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, Zaragoza, 2004, p. 87-94. LACARRA DUCAY, M. del Carmen, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, p. 20.
- ²⁷ Una nueva propuesta para la pintura de Llorenç Saragossa en ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Llorenç Saragossa", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 250-253.
- ²⁸ Una reproducción de la obra en *La Luz de las imágenes, Segorbe*, Valencia, 2001, p. 273. Pertenecientes a este conjunto se conservan dos compartimientos en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, ver LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, pp. 32-34.
- ²⁹ En relación con la producción de Starnina en Valencia, un excelente artículo en STREHLKE, Carl Brandon, "Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer (1396-1397)", *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2002, pp. 22-33.
- ³⁰ GUDIOL RICART, J., *La Pintura Gótica (Ars Hispaniae IX)*, Madrid, 1955, pp. 148-150.
- ³¹ ALIAGA, Joan - COMPANY, Ximo, "Pintura valenciana medieval y moderna", *La Llum de les imatges. Lux Mundi*, Xàtiva, 2007 (catálogo de exposición. Libro de estudios), pp. 447-451.
- ³² Para estas escenas ver LACARRA DUCAY, M. del Carmen, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, pp. 32-34.
- ³³ SARALEGUI, Leandro de, "La pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marzal de Sas. Miguel Alcañiz", *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, pp. 3-41.
- ³⁴ Ver n. 30.
- ³⁵ RUIZ I QUESADA, Francesc, "L'estil cortesà a Barcelona", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 48-52.
- ³⁶ Estas últimas noticias se dan a conocer en COMPANY, Ximo et al., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, I, Universitat de Valencia, Valencia, 2005, pp. 322-323.
- ³⁷ DUBREUIL, Hériard, *L'Œil*, n. ° 236, 1975, pp. 13 y 15 y RUIZ I QUESADA, Francesc, "L'estil cortesà a Barcelona", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 49-50.
- ³⁸ LLANES DOMINGO, Carme, "Pere Nicolau i la Catedral de València: aclaracions sobre els retaules de "Santa Clara i Santa Isabel" (1403) i "Sant Maties i Sant Pere Màrtir" d'Onda (1405)", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, n. ° 80, 2004, pp. 83-96.
- ³⁹ GÓMEZ FRECHINA, E., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2004, pp. 62-63.
- ⁴⁰ Detalles de las escenas del retablo de Púbol en RUIZ I QUESADA, Francesc, *Bernat Martorell. El Mestre de Sant Jordi*, Generalitat de Catalunya - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2002, pp. 82-83.
- ⁴¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, pp. 92. Ver también POST IV, 2, p. 594.
- ⁴² En relación con la Cartuja de Vall de Crist hay que destacar los trabajos realizados por MIQUEL JUAN, Matilde, *La capilla palatina de la cartuja de Valldecríst (Valencia, 1395-1400)*. II Simposio Internacional de Jóvenes Medievalistas (2004), pp. 179-187.
- ⁴³ Véase por ejemplo KAUFFMAN, CM., "The Altar-Piece of St. George from Valencia", *Victoria & Albert Museum Yearbook*, n. ° 2, Londres, 1970, pp. 65-100.
- ⁴⁴ Una última revisión de la pintura de Guerau Gener y Lluís Borrassà en RUIZ I QUESADA, Francesc, "Lluís Borrassà" y "Guerau Gener", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 53-73 y pp. 84-88. En lo relativo a la integración de Guerau Gener en la cultura figurativa valenciana, destaca como trabajo relevante ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. VIII (V Col·loqui d'Amics de l'Art Romànic: Les catedrals catalanes. Arquitectura i art medieval. Barcelona, 8-10 de novembre de 1995), Barcelona, pp. 179-213.
- ⁴⁵ BENITO DOMÈNECH, Fernando - GÓMEZ FRECHINA, José, *El Retable de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de Valencia. Una obra mestra del gòtic internacional*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.
- ⁴⁶ ALIAGA, Joan - COMPANY, Ximo, "Pintura valenciana medieval y moderna", *La Llum de les imatges. Lux Mundi*, Xàtiva, 2007 (catálogo de exposición. Libro de estudios), pp. 446.
- ⁴⁷ Concretamente con una pintura conservada en el Deutches Museum de Berlín, ver ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Pere Serra, Guerau Gener i Lluís Borrassà a l'entorn del gran retable gòtic de Santes Creus" en *Bulletí de l'Arxiu bibliogràfic de Santes Creus*, XV-XVI, Santes Creus, 1996, pp. 65-107.
- ⁴⁸ MIQUEL JUAN, Matilde, *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Lorenzo Hernández Gardiola (coord.), Alicante, 2006, pp. 13-44.
- ⁴⁹ ALIAGA MORELL, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996.
- ⁵⁰ RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, "Pintura gòtica castellonense desaparecida y dispersa II", *Millars*, 5, Castellón, 1978. Para la iconografía del San Salvador, ver los estudios que acompañan las longitudes de Cristo de la Catedral de Valencia y del Museo de Bellas Artes de Castellón, así como la tabla del Dios Padre que se conserva en el MNAC, procedente de Albocàsser, en este catálogo.
- ⁵¹ Para el retablo mayor de la catedral de Zaragoza ver, MANOTE I CLIVILLES, M. R., *Escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó. Pere Joan i Guillem Sagrera*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1994 y Lacarra Ducay, M. C., *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000 [con la colaboración de Rafael Conde y Delgado de Molina y de Javier Delgado Echeverría].
- ⁵² ZACARÉS, 1856, *La Ilustració Catalana*, 1881; MOLINS, 1888, p. 167, cat. 1401; TORMO, 1916, p. 319; TRAMOYERES, 1917, pp. 31-71. La propuesta de reconstrucción que aquí se desarrolla en RUIZ I QUESADA, Francesc, "Gonçal Peris Sarrià e Jaume Mateu. Supposto ritratto del re Giacomo I", *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Venecia, 1999, pp. 116-119 (catálogo de exposición).

- 53 RUIZ I QUESADA, Francesc, "La difusió dels nous esquemes visuals als països de la Corona d'Aragó", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 210-217.
- 54 GÓMEZ FRECHINA, F., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2004.
- 55 Para la figura de Blasco de Grañén, pintor antiguamente conocido con el nombre de Maestro de Lanaja e identificado por María del Carmen Lacarra, remitimos a la excelente monografía escrita por esta investigadora, LACARRA DUCAY, M. del Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Zaragoza, 2004.
- 56 FERRE PUERTO, 2003
- 57 Para la posible relación entre el pintor Guillem Arnau y el Maestro de Montesión, ver RUIZ I QUESADA, Francesc, "Repercussions i incidències del períple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes" en *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43 (catálogo de exposición).
- 58 LLOMPART, 1980, IV, p. 144.
- 59 Artista conocido hasta no hace muchos años con el nombre de Maestro de Badalona, los datos de su identificación y de su obra en ALCOY I PEDROS, Rosa - RUIZ I QUESADA, Francesc, "Bernat Despuig i Jaume Cirera", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 256-262.
- 60 Para la fortuna crítica de Lluís Dalmau a lo largo del siglo XIX, ver SUREDA I PONS, J., "La pintura del gòtic tardà i la seva invenció", *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, p. 17-45.
- 61 Para la revisión más reciente de la pintura de Lluís Dalmau vegeu BENITO F. - GÓMEZ FRECHINA J., (eds.), *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Museo de Belles Arts de Valencia, Valencia, 2001 (catálogo de exposición); RUIZ I QUESADA, F., "Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, (catálogo de exposición); RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Dalmau"; SUREDA I PONS, J., "Lluís Dalmau i l'anhelat retorn a Catalunya d'Alfons el Magnànim"; i COMPANY, X., "El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau", en *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 51-67, 48-50 i 68-85, respectivament; RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña", *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 2007, pp. 243-297.
- 62 GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Jacomart: revisió de un problema historiogràfic", *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación* (coord. L. Hernández Guardiola), Alacant, 2006, p. 75, n.º 22.
- 63 TRAMOYERES BLASCO, LL., "El pintor Luis Dalmau. Nuevos datos biográficos" a *Cultura Española*, Madrid, 1907.
- 64 SÀLVADÓ, Nati; Buti; Salvador; RUIZ I QUESADA, Francesc; Emerich; Hermann; Pradell Trinitat, "La Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular", *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (en prensa).
- 65 SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, p. 172; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación" en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 70; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación" en *Archivo de Arte Valenciano*, 1965, p. 23; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación" en *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 24.
- 66 NATALE, M - ELSIG, F., "Pintor activo en Valencia (c. 1450-1460). Descendimiento", *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Valencia 2001, pp. 291-293 (catálogo de exposición).
- 67 Ximo Company també es partidari de atribuir la tabla del MNAC a Alincbrood, ver "El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau", *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 71 i 72.
- 68 La datación de las obras de Jan van Eyck no fechadas con seguridad las hemos recogido de la última revisión de la pintura del maestro en *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, Brujas, 2002, [catálogo de exposición].
- 69 GÓMEZ FRECHINA, José, "San Antonio Abad. San Miguel Arcángel", *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001, pp. 63-103 (catálogo de exposición). GÓMEZ FRECHINA, 2001, pp. 124-127.
- 70 RUIZ I QUESADA, Francesc, "Joan Reixac. Visitació de Maria", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 226-231, (catálogo de exposición). RUIZ I QUESADA, Francesc, "Lluís Dalmau", en *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 51-67.
- 71 CORNUDELLA, Rafael "Mestre Johannes, lo gran pintor del illustre duch de Burgunya: la risposta valenzana a Jan van Eyck e la sua trascendenza in altri territori della Corte d'Aragona", *Nord/sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Padua, 2008.
- 72 MONTOLÍO TORÁN, David, "Mestre de la Porciúncula: Jaume Baço, àlies Jacomart (?) y RUIZ I QUESADA, Francesc, "Joan Reixach. Visitació de Maria", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 208-213 y 226-231, (catálogo de exposición).
- 73 Una brillante recopilación de los datos relativos a Jacomart en GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Jacomart: revisió de un problema historiogràfic", *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación* (coord. L. Hernández Guardiola), Alicante, 2006, p. 71-99.
- 74 Véase el catálogo de la exposición *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001.
- 75 FERRE PUERTO, J., "San Benito. Joan Reixach", *La llum de les imatges*, vol. II (I), Valencia, 1999, pp. 92-93, (catálogo de exposición); FERRE PUERTO, J., "Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: Puntualitzacions a l'obra valenciana, XVI Congresso Internazionale di Storia Della Corona d'Aragona", Nápoles, 2000, pp. 1681-1686; BENITO DOMÉNECH, F., "Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, pp. 23-62 (catálogo de exposición); GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, pp. 63-103 (catálogo de exposición); BENITO DOMÉNECH, F., "La pintura hispanoflamenca a Valencia", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, pp. 29-39 (catálogo de exposición); MONTOLÍO TORÁN, David, "Joan Reixac. Sant Miquel Arcàngel", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, pp. 220-225 (catálogo de exposición); GÓMEZ-FERRER, Mercedes - CORBALÁN DE CELIS, Juan, "El retablo de la parroquia de Museros, obra de Joan Reixach", *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2003, pp. 19-24; 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; FERRE PUERTO, J., "Joan Reixach. Sant Joan Evan-

- gòtica" y "Joan Reixac. Calvari", *Els reis catòlics i la monarquia d'Espanya*, València, 2004, pp. 477 y 601-602; FERRE PUERTO, J., "La pintura gòtica a Banyeres de Mariola", *Figueres*, Associació Cultural Font Bona. Centre d'Estudis locals, Banyeres de Mariola, 2006, pp. 43-49.
- ¹²⁵ FERRE PUERTO, J., "Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac. Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida. Aiolo de Malferit, 1996, Diputació de València - Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida, València, 1997, pp. 311-320.
- ¹²⁶ RUIZ I QUESADA, Francesc, "Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña", *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, María del Carmen Lacarra Ducay (Coord.), Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 243-297, fig. 28 y 29.
- ¹²⁷ PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso, "Dos nuevas tablas de Joan Reixac", *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milán, 1994, pp. 164-172.
- ¹²⁸ Dicha iconografía es muy próxima a la del Retablo de San Miguel, San Juan Bautista y San Sebastián conservado en una colección particular, ver GUDIOL I RICART, Josep -SUCOLEA I BLANCH, Santiago, *Pintura gòtica catalana*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1986 (edición en catalán: Barcelona 1987), fig. 985, conjunto encargado por miembros de los linajes de los Llordat y de los Siscar al que hemos dedicado un estudio todavía inédito, ver RUIZ I QUESADA, Francesc, "Retable dels sants arcàngels, san Joan Baptista i sant Sebastia". Para la iconografía del ángel custodio ver Llopart, G., "El Ángel Custorio en los reinos de la Corona de Aragón", *Boletín de la Càmera Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Palma de Mallorca*, 673 (1971), pp. 147-188.
- ¹²⁹ LLOMPART, G., "Precisiones sobre la iconografía de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario", *Analecta Sacra Tarraconensis*, xx-xix (1968), pp. 291-303, p. 299.
- ¹³⁰ GARRIGA I RIERA, J., "La representació espacial en la pintura de Jaume Huguet", *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, pp. 54-73 [catálogo de exposición].
- ¹³¹ RUIZ I QUESADA, Francesc, "Joan Reixac. Visitació de Maria", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, pp. 226-231 (catálogo de exposición).
- ¹³² GAUREA ANTÓN, Ana, *La pintura gòtica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995.
- ¹³³ BENITO DOMÉNECH, F., "Bertomeu Baró. Virgen de la Leche", *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, 2001, pp. 146-149, cat. n.º 10 [catálogo de exposición].
- ¹³⁴ FERRE PUERTO, Josep, "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor", *Ars Longa*, 12, València, 2003, pp. 27-32.
- ¹³⁵ SAPPÉL, J. (coord.) *Valls i la seva història. Edat Mitjana: del buit a la plenitud*, vol. 3, Institut d'Estudis Valencs, Valls, 2006, referencia que conocemos gracias a la generosidad de Jordi Paris.
- ¹³⁶ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros", *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1994, LXXV, pp. 20-24.
- ¹³⁷ En relación con la figura de Bartolomé Bermejo, ver BERG-SOBRE, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo». Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997 y al catálogo de la exposición *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003.
- ¹³⁸ RUIZ I QUESADA, Francesc, "Bartolomé Bermejo y el entorno iconográfico del retablo de Santo Domingo de Silos" (en prensa).
- ¹³⁹ Para los Osona ver *El Món dels Osona ca. 1460-ca. 1540*, València, 1994, pp. 43-81 [catálogo de exposición] y diversos estudios en *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Museu de Belles Arts de València, València, 2001 (catálogo de exposición) y *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003 (catálogo de exposición).
- ¹⁴⁰ LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Retablo de Santa Ana, entre san Sebastián y san Roque", *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza 1995-1999*, Zaragoza, 1999, pp. 83-97.
- ¹⁴¹ LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, 4 vol., Palma de Mallorca y LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1999), "Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina" a *Trabajos del Museo de Mallorca*, 55, Govern de les Illes Balears, Palma de Mallorca. RUIZ I QUESADA, Francesc, "Models i derivacions en la pintura mallorquina del darrer gòtic", XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals, *Al tombant de l'edat mitjana. Tradició medieval i cultura humanista*, Institut d'Estudis Balearics, Palma, 2000, pp. 531-554.
- ¹⁴² LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria; PARDO, José; RUIZ I QUESADA, Francesc, *El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001.
- ¹⁴³ Manuel Beti fue quien relacionó las sargas conservadas en Morella con el contrato del año 1497 ver, BETI, Manuel (1915), "Dos originales del cuatrocentista Martí Torner" en *Almanaque de Las Provincias*, València, pp. 123-128.
- ¹⁴⁴ BETI I BONFILL, Manuel, El pintor cuatrocentista Valentin Montoliu, *Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón de la Plana, 1927*; SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintors del Maestrat. Contribució a la història de la pintura valenciana quatrecentista*, col. "Art Migeval", n.º IV, Castellón de la Plana, 1932, pp. 31-79 (reedición facsímil: 1988); BOSTA, Sofia, "Valentí Montoliu", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 327-331.
- ¹⁴⁵ BOSTA, Sofia, "Mateu Ortoneda", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, pp. 152-157 y RUIZ I QUESADA, Francesc, "Les escoles pictòriques de Tarragona", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*.
- ¹⁴⁶ VIDAL FRANQUET, J., "Quatre pintors de Tarragona a la Ciutat de Tortosa. Algunes notícies d'arxiu", *Anuario de estudios medievales*, 33/1, Barcelona, 2003, pp. 463-485.