

Maestro de Villahermosa
 Temple sobre tabla
 357 x 280 cm
 Ca. 1390-1395
 Iglesia parroquial de la Natividad
 de Nuestra Señora de Villahermosa
 del Río

BIBLIOGRAFÍA:

SARTHOU (1920); BENAGES (1928); POST (1930, III), pp. 124-125; POST (1935, VI), p. 568; SARALEGUI (1935); MAYER (1942), p. 44; SARTHOU (1945); GUDIOL (1955), p. 132; AINAUD (1964), p. 45; CAMÓN (1966), p. 268-271; LLONCH (1973); LLONCH (1975); JOSÉ (1979); JOSÉ (1981); MEDALL (1985); PRADO-FORÉS (1997); GÓMEZ (2004), pp. 21-25; RODRÍGUEZ BARRAL (2006); FAVÀ (2005-2006); ALIAGA-COMPANY (2007), pp. 428-430

EXPOSICIONES:

MADRID, 1939, pp. 21 y 48

Si duda la obra es una de las más hermosas piezas pictóricas de primitivos valencianos conservadas en nuestras tierras, y es un auténtico disfrute poder contar con un conjunto del calado del presente en la muestra. Pese a lo que se ha comentado, el retablo debe identificarse con el altar y el beneficio de ambos diáconos protomártires en la propia parroquia de Villahermosa del Río, descartándose cualquier otra procedencia, incluida de la sede metropolitana valenciana, de la que la población formó parte hasta 1960, en que pasó a la diócesis de Segorbe-Castellón. El retablo se ha conservado íntegro a excepción del guardapolvo, estructura en la cual aparecían representados diversos escudos —sobre fondo dorado un árbol de hoja de olivo coronado por una garza—, que informaban que el comitente de esta espléndida obra se pudo apellidar García, tal y como señala Pascual Medall. En atención a esta información, es importante observar que uno de los beneficiados de la iglesia de Villahermosa en el año 1372 se llamaba Antoni García. Esta noticia, dada a conocer por María Milagros Cárcer, deja constancia que en fecha 19 de diciembre: “Bernat Candell, prior de l'Olm i vicari general, atorga a Pere Osinyà la rectoria del lloc de Cortes, vacant feta per resignació de Joan Xativar per causa de pe muta feta amb ell per dos beneficis, l'un en l'altar de St. Jordi en la catedral i l'altre en l'església de St. Joan de l'Hospital de Jerusalem de València. És presentat per Jaume Escrivà, cavaller, habitant a València, procurador de Joan, comte de Prades, senyor del lloc de Cortes, com consta per instrument públic fet a València el 7 de desembre de 1369 per Ramon Gava, notari

públic. I mana al rector de Vilafermosa, al vicari de Sucaina, i a Antoni Garcia, prevere, beneficiat de l'església de Vilafermosa, que li donen possessió”. (María Milagros Cárcer Ortí, “Un formulari i un registre del bisbe de València en Jaume d'Aragó”, Doc. 175, ff. 160 v-161r.). Así pues, y por las fechas en las cuales nos movemos al tratar del retablo de los santos diáconos, hacen factible que el presbítero Antoni García, beneficiado de la iglesia de Villahermosa del Río, fuera el comitente del conjunto que ahora tratamos. En la valoración de estas noticias que vinculan a Villahermosa con Valencia y atendiendo otra de las referencias dadas a conocer por Cárcer, cabe destacar que Miquel Rull fue también beneficiado de la iglesia de Villahermosa del Río y a su vez de la iglesia de San Juan de Valencia en el año 1379, templo éste último para el cual Jaume Serra pintó el retablo mayor en el año 1370 y para el cual Francesc Serra II contrató el retablo de Sant Jordi en 1383 —conjunto que finalizó en 1388—, sin olvidarnos, evidentemente, que las cuatro tablas dedicadas a la vida de San Lucas que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuidas al Maestro de Villahermosa, debieron de ser pintadas en los inicios de la década de los ochenta y que también proceden de la valenciana iglesia de San Juan.

Aunque las escenas de la vida de ambos mártires se encuentran recopiladas en *La leyenda dorada* de Vorágine, donde se recoge toda la hagiografía propia de los santos que sirve al autor para reconstruir e inventar artísticamente los ciclos, son apreciables los paralelismos iconográficos de algunas de las secuencias del



retablo con las interpretaciones plasmadas por Fra Angélico en los muros de la capilla del papa Nicolás V del Vaticano bastantes años más tarde (1447), emparejando las escenas de manera doble como en el retablo valenciano. Dicha circunstancia se debe a la popularidad de los diáconos dentro del santoral romano desde antiguo, destacando plasmaciones tan trascendentes como la de los mosaicos de la basílica romana de San Lorenzo Extramuros (siglo VI), de los frescos de Santa María la Antigua (siglo VII), del políptico de Giotto del Museo Home de Florencia o del pórtico de la basílica de San Lorenzo Extramuros. En la Corona de Aragón tuvieron gran importancia dentro de las devociones propias de los pueblos, sobre todo Lorenzo, tenido como de procedencia aragonesa y también San Esteban en Cataluña, bienaventurado que en uno de sus milagros póstumos aparece relacionado con el linaje de los Pinós. En este sentido cabe destacar ejemplos tempranos, como el *Retablo de San Lorenzo* de la Iglesia parroquial de Santa Coloma de Queralt (1386), de Jordi de Déu, y el *Retablo de San Esteban* del monasterio de Santa María de Gualter (ca. 1385), ahora conservado en el MNAC, a pesar de contar de testimonios anteriores.

El presente es un retablo de tres calles, con las laterales dobles. La calle lateral izquierda presenta la vida del San Lorenzo, diácono aragonés, que según la tradición había nacido cerca de Huesca, y fue martirizado en la ciudad de Roma en el año 258. Siguiendo el orden lógico de lectura de sus hechos legendarios plasmados en las escenas de las tablas observamos, en el cuerpo superior, San Lorenzo ordenado diácono por el papa Sixto II y La caridad de San Lorenzo repartiendo a los pobres los bienes, que le había confiado el Santo Padre antes de su martirio. La doble calle central presenta a Lorenzo ante el emperador Decio, detenido y obligado a entregar las riquezas que el diácono ya había distribuido entre los pobres. En esta escena y ante la codicia del emperador, deseoso de los tesoros de la Iglesia, San Lorenzo aparece señalando a los pobres que le acompañaban, momento en que le dijo: "Estos son mis tesoros". Ello motivó la ira del soberano y San Lorenzo sufrió diversos suplicios, de los cuales, en el mueble de Villahermosa se representan la Flagelación del santo atado a la columna y ya en las dos escenas inferiores la Flagelación del santo

con varas candentes y San Lorenzo abrasado en la parrilla. Esta secuencia se completa con la escenificación del entierro del bendito que se incluye en el banal. En esta composición, se incluye la presencia de San Hipólito, soldado romano que fue el encargado de vigilar a San Lorenzo en la prisión y que no tuvo dudas de convertirse a la fe cristiana al ver el coraje del santo diácono ante los suplicios que padeció —es San Hipólito una figura de gran devoción en algunas poblaciones valencianas desde el medievo, como Cocentaina—. Acompañando a San Hipólito, aparecen también en los extremos las figuras de San Justino y Santa Ciriaca, patrona de Roma. Se cuenta que fue esta bienaventurada quien trasladó el cuerpo sin vida de San Lorenzo desde el lugar del martirio a un término de su propiedad, a las afueras de la ciudad, donde se alzó la basílica de San Lorenzo Extramuros en el siglo IV. En este templo se veneran actualmente los cuerpos sagrados de San Lorenzo, San Esteban y San Justino.

En la calle lateral derecha se presentan las escenas de la vida de Esteban, santo diácono que fue el primer mártir de la fe cristiana. No obstante, en la primera composición se constata la yuxtaposición de dos, y hasta tres imágenes distintas que tienen elementos en común. En este sentido, creemos que la imagen alude a la exaltación de San Lorenzo —por las vestiduras del bienaventurado, pero principalmente porque lleva la palma del martirio y porque también enlaza con el suplicio y entierro de la calle lateral izquierda—, y a la vez —por la cronología de ambos diáconos—, a la exaltación que ya se había dado con San Esteban. Asimismo y en el caso del protomártir, los puntos en común entre las características iconográficas de la escena de la exaltación y la de su ordenación, las hace casi coincidentes, ya que ésta le fue dada por los apóstoles. Ello permite efectuar la relectura de este registro e interpretarlo como la Ordenación de San Esteban —tal y como se aprecia en la primera escena hagiográfica del *Retablo de San Esteban* del monasterio de Santa María de Gualter, pintado por Jaume Serra, composición con la que guarda una estrecha relación—, pero como prefiguración a su exaltación y ésta a su vez a la de San Lorenzo. Este tipo de yuxtaposición, apreciable en las escenas emplazadas a la derecha del conjunto, es fácil confirmarla en el cambio del color de la dalmática que luce San Esteban en

cada una de las escenas, estableciéndose un proceso de hermandad entre ambos diáconos que finaliza en la reunión de San Lorenzo y San Esteban compartiendo un mismo sepulcro. La exaltación de San Esteban se menciona en los Hechos de los Apóstoles al decir que los discípulos de Cristo "impusieron las manos" a "Esteban, hombre lleno de fe y del Espíritu Santo, a Felipe, a Prócoro, a Nicanor, a Timón, a Parmenas y a Nicolás, un prosélito de Antioquía", la cual tuvo lugar como consecuencia de las murmuraciones de los helenistas contra los hebreos de que sus viudas eran desatendidas "en la distribución diaria" (Hch. 6, 1-6). De ahí que en la segunda composición aparezcan San Pedro y otro apóstol de semblante similar al de San Pablo, pero que no puede ser él, señalando hacia las viudas y mujeres que debían ser atendidas por San Esteban. Los prodigios y milagros del protomártir provocaron celos y falsos testimonios contra el bienaventurado que lo condujeron ante el juez. Una vez interrogado y sin voluntad alguna de adorar al falso ídolo que se representa en la imagen, al cual derrota, fue conducido ante el Sanedrín —la asamblea del consejo de sabios judíos— donde Esteban, como Jesús había hecho anteriormente, constató la sabiduría que le venía dada por el Espíritu Santo. Lo que antes fue recelo se convirtió en rabia y ésta fue la que condujo a San Esteban a la prisión y a su muerte por lapidación, escenas que completan la hagiografía del diácono en el cuerpo del retablo de Villahermosa del Río.

Fruto del traslado del cuerpo del santo a Roma, dichas escenas tienen su final en el entierro de San Esteban junto a San Lorenzo, en la ciudad santa. La llegada a Roma del cuerpo de San Esteban, que se guardaba en Constantinopla, tiene que ver con Eudoxia, hija del emperador Teodosio. Apoderada por el diablo, éste vaticinó que no saldría del cuerpo de Eudoxia hasta que San Esteban no fuera trasladado a Roma. Más tarde, ya en la ciudad eterna, también fue el demonio quien gritó que el santo quería ser enterrado junto a su hermano San Lorenzo. Acontecimiento oficiado por el papa San Pelagio y sus cardenales, "seguidamente se procedió a destapar la sepultura de San Lorenzo para enterrar en ella a San Esteban, y, al acercar los restos de éste al sepulcro abierto, el semblante de San Lorenzo se transformó, comenzó a sonreír y a dar muestras de alegría; luego por sí mismo todo su cuerpo se

corrió hacia un lado, como para dejar espacio suficiente para el de su compañero", de ahí el semblante sonriente de San Esteban en la pintura de Villahermosa del Río.



Además de la escena del entierro de San Lorenzo y la de éste junto a San Esteban, el bancal también incluye la escenificación del Varón de Dolores con las *Arma Christi*, —al igual que en la escena del Cristo del Juicio Final del mismo autor, también en Villahermosa—, con la Dolorosa y San Juan, ocupando el centro de la predela, y las imágenes de San Pedro y San Pablo. La presencia del Varón de Dolores junto a ambos entierros implica el cumplimiento de la resurrección de los dos santos diáconos, como hijos predilectos de la Iglesia, culminada en su exaltación por el colegio apostólico, al cual aluden sintéticamente San Pedro y San Pablo, sus dos máximos delegados. Por otra parte, en el contexto iconográfico de esta obra la presencia de San Pedro y San Pablo era casi obligada, ya que ambos siguieron de cerca la vida del protomártir Esteban y los dos intervinieron en su muerte y entierro. San Pablo en la lapidación y San Pedro como responsable de darle sepultura en la Jerusalén que presenció su muerte.

Como es bien visible, la pintura del retablo resulta claramente deudora de morfologías y tipologías producidas en el seno de las secuencias catalano-valencianas presentes y bien asentadas en nuestras tierras a lo largo de la segunda

mitad del trescientos y que devienen por estas fechas en afiliarse al tradicional elenco dentro de las aportaciones de esta línea pictórica. Una realización que, por cronología y repertorio formal, cabe encuadrar como una de las etapas más destacadas de este tipo de pintura encajillada por la historiografía al pincel del Maestro de Villahermosa. Una especial manera de pintar que, bajo diversos puntos de vista y diferentes denominaciones respecto a la autoría, ha coincidido a la hora de asimilar un corpus más o menos homogéneo de piezas que derivan o siguen esos mismos procedentes. Este retablo, junto con los de la Virgen —al que debemos asimilar las tablas del Juicio Final como se explica convenientemente en el estudio introductorio—, y el de la Eucaristía, configura el grupo pictórico de mayor entidad de la producción de dicho maestro, y resultan pinturas novedosas, incluso por sus interpretaciones iconográficas tan particulares, dentro del arte de su época en la Corona de Aragón.

Obras como la presente se han emparentado con otras como el retablo de la *Virgen de la Leche* de Chelva (MNAC), la *Virgen de la Leche* procedente de la Catedral de Albarracín (MNAC), las tablas de las calles del retablo

mayor de Santa María de Alpuente (hoy en la aldea de El Collado), las piezas de San Lucas del retablo del gremio de carpinteros de Valencia (Museo de Bellas Artes de Valencia), la *Natividad* de la Hispanic Society de Nueva York, el *Apostolado* del Ayuntamiento de Alzira, las tablas de *San Pedro* de la colección Wallace Simonsen, la *Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, la *Virgen de la Leche* del Museo Catedralicio de Valencia procedente del castillo de Penella, *Santa Agueda* de Castellnovo o la *Virgen* de la colección Godia de Barcelona procedente de Torroella de



Retablo de San Lorenzo y San Esteban (detalle); retablo del Centenar de la Ploma (detalle) ©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas); retablo de San Pedro y San Pablo de Xàtiva (detalle).

...entre otras. Todas estas piezas conforman uno de los entornos pictóricos más apasionantes y compactos de la pintura medieval valenciana, encuadrada en las últimas tres décadas del siglo XIV, conviviendo en los últimos años con la llegada de maestros italianos y franco-flamencos en Valencia, que produjo una progresiva desaparición de estos modelos ante la modernidad planteada por los nuevos príncipes.

Asimilada toda esta producción a Llorens Saragossà (documentado en Valencia entre 1374 y 1406) por José i Pitarch y más recientemente, reafirmada por Gómez Frechina, es una circunstancia que otros estudiosos, como Silvia Llonch principalmente, seguida de Hériard Dubreuil, han argumentado ampliamente a favor del pintor Francesc Serra II (ca. 1379-1396). Por nuestra parte y en relación a la controvertida figura del Maestro de Villahermosa y a la evaluación de su génesis pictórica remitimos al estudio introducido dedicado a la pintura que forma parte de este catálogo. Llorens Saragossà y Francesc Serra II llegaron a reinar en la pintura valenciana durante los años en los que se inicia la creación de las obras de la capital del ducado de Villahermosa, como así indican los documentos. Es pintura fuertemente icónica, simbólica y rotunda, de solemnes interpretaciones y presencia de las figuras, realmente corpóreas y cuyos modelos tipológicos parecen repetirse como parte de un repertorio establecido, aunque de un claro origen compositivo y formal italianizante.

Es precisamente desde el contexto italianizante que triunfó en la Corona de Aragón por estos años, fácilmente visible en este espléndido conjunto, por lo que queremos destacar el vínculo que une las escenas de San Esteban en la sinagoga y la Lapidación del protomártir con otras obras coetáneas. En relación con la composición de San Esteban en la sinagoga o San Esteban ante el Sanedrín cabe destacar su proximidad con la tabla de la Predicación de San Pedro pintada por el mismo artista —de la cual se habla en el artículo introductorio dedicado a la pintura de este catálogo—, y ambas respecto a creaciones que se dieron en Cataluña en época de los Bassa y que gozaron de mucho éxito en la oferta pictórica de los hermanos Serra, una circunstancia ya apreciada por Hériard Dubreuil. En esta misma línea, observaremos que escenas como la de la Exaltación de San Esteban o la del santo ante el juez, no

escondan su filiación respecto a algunas que forman parte de retablos como el de San Esteban de Gualter (MNAC) [En relación con la cronología de esta obra ver Ruiz i Quesada, Francesc, "Jaume Serra. Retablo de San Esteban", a *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 118-121 (catálogo de exposición)], San Julián y Santa Lucía del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (ca. 1384) o el del Santo Espíritu de la Iglesia de Sant Llorenç de Morunys, todos ellos pintados por el taller de los Serra en la década de los años ochenta [En lo que respecta al retablo de Zaragoza, ver López Rafadel, F., Marquesa Gil de Rada, Señora de Hijar y fundadora de las Canonisas del Santo Sepulcro de Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, Zaragoza, 2004, p. 87-94. Agradecemos a María del Carmen Lacarra su generosidad al proporcionarnos esta noticia.]. En lo que respecta a la muerte de San Esteban por lapidación, este martirio transcurrió en Jerusalén, cerca de la puerta de Damasco, y fue San Lucas el primero en darlo a conocer haciendo alusión tanto a la visión que San Esteban tuvo de Cristo: "¡He Aquí, veo los cielos abiertos y al Hijo del Hombre...!" (Hch. 7, 56), como a la presencia de Saulo, San Pablo, entre los que intervinieron en dicha lapidación: "pusieron sus vestidos a los pies de un joven llamado Saulo" (Hch. 7, 58). Más allá de la reproducción de los acontecimientos narrados por San Lucas, el interés de la composición de Villahermosa del Río surge al apreciar su proximidad respecto a la que aparece en el *Retablo de San Esteban* del Monasterio de Santa María de Gualter (MNAC), pintado por Jaume Serra hacia el año 1385, y a la que forma parte del *Retablo de San Pablo* del obispo Galiana, conjunto llevado a cabo con posterioridad a la muerte del prelado, acaecida en el año 1375, que se conserva en el Museo Diocesano de Mallorca, y que cabe enmarcar también en la década de los años ochenta [La figura del Maestro del obispo Galiana y la de los Comes de Mallorca las revisamos en Ruiz i Quesada, Francesc, Francesc: "Del vitrall al retaule. Els Francesc Comes de Mallorca (en prensa)]. Este tipo de contactos corrobora las importantes relaciones que el Maestro de Villahermosa tuvo con el taller de los Serra y con la pintura mallorquina en fechas anteriores a la incidencia florentina en la pintura valenciana. En este sentido, no podemos olvidar la figuración de la lapidación de San Esteban que forma

parte de la predela del *Retablo de Bonifacio Ferrer* de la Cartuja de Portaceli, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y que la crítica atribuye al pintor Gherardo Starnina. La escena de la Lapidación de San Esteban difundida en la década de los ochenta fue reelaborada años más tarde por el pintor Bernat Despuig en el compartimiento que forma parte del *Retablo de San Juan Bautista y San Esteban* (MNAC), en esta ocasión teniendo en cuenta los postulados expresionistas de Marçal de Sax.

La cronología supuesta a este conjunto de Villahermosa del Río también se corrobora por las vestiduras de algunos de los personajes, especialmente las amplias bocamangas triangulares que ocultan buena parte de las manos de Decio o de las del juez, por ejemplo, o también de algunos de los santos figurados en los montantes. Este aspecto iconográfico y las coincidencias respecto a la Lapidación de San Esteban del retablo de Gualter y del retablo del obispo Galiana pueden situar la obra en un momento muy avanzado de los años ochenta, en todo caso previa a la llegada de Starnina a Valencia (1395).

Por los testimonios conservados, pensamos que en poco tiempo el Maestro de Villahermosa pintó primero el *Retablo de la Institución de la eucaristía* seguido del *Retablo de los Santos diáconos* y el retablo mayor de Villahermosa y por último el retablo de Alpuente, conjunto en el que la intervención de Starnina puede fijar el punto final en la carrera del Maestro de Villahermosa. En relación con esta secuencia, es evidente que el Calvario del retablo de eucarístico es prácticamente un calco del que forma parte del *Retablo de los Santos diáconos*, pero se distancia en algunos aspectos del de Alpuente y también es indudable que el virtuoso figurado en uno de los montantes del *Retablo de los Santos diáconos* es prácticamente el mismo que aparece en la escena de la Epifanía del retablo mayor de Villahermosa y también de la de Alpuente, cuyas particulares vestiduras no le dan una validez muy larga en el tiempo a la hora de ser representado.

En lo que respecta a la contratación de diversas obras a un artista con destino a un mismo templo parroquial se conocen diversas noticias, como por ejemplo los conjuntos pictóricos que Guillem Ferrer realizó para Ares del

Maestrat, sin olvidar para este caso concreto —el de la iglesia de Villahermosa del Río—, que Gonçal Peris finalizó el retablo de los santos Juan Evangelista y Vicente Mártir, obra inacabada por la muerte de su sobrino García Peris Sarrià, y que en ese mismo tiempo contrató el retablo de los santos Antonio y Agustín (1440). En una fecha cercana a esta última, este mismo artista debió finalizar el retablo de la Virgen de Puertomingalvo, localidad para la que ya había pintado otros dos, el de Santa Bárbara y el de San Cristóbal.

Dicho esto y obviando otros detalles, que atenderemos en un próximo estudio, es cuando creemos conveniente tener en cuenta la posible incidencia de algunos aspectos iconográficos que podrían derivar de la presencia de Marçal de Sax en Valencia a partir del año 1390. En este sentido, reclamamos la atención hacia los estilizados ángeles que coronan el retablo de Alpuente en relación con los que aparecen en el magnífico *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma* que se conserva en el Victoria & Albert Museum de Londres, los cuales fueron precedidos por los que revolotean en el conjunto de San Lorenzo y San Esteban. Más allá de esta primera observación, todavía imprecisa, también podríamos añadir que el planteamiento de algunas de las escenas de este último conjunto no son indiferentes al de las diseñadas por Marçal de Sax en el retablo londinense, obviamente, dentro de las posibilidades del Maestro de Villahermosa y captados desde una cultura figurativa trecentista de cariz italianizante. Llegados a este punto y teniendo en cuenta todas estas concomitancias es cuando cabe destacar, especialmente, que la imagen de San Pablo emplazada en la predela de este retablo de Villahermosa del Río responde a la de uno de los discípulos de Cristo que Marçal de Sax figuró en el guardapolvo del retablo del Centenar de la Ploma. En este sentido y en relación a la tradicional iconografía del apóstol de los gentiles es especialmente interesante la peculiar manera que tiene San Pablo de ostentar la espada, cogiéndola invertida y por la hoja en lugar de asirla por la empuñadura.

Una vez resaltada la posible derivación a este conjunto de las novedades aportadas por Marçal de Sax a Valencia y conocida la cronología del retablo de Alpuente, su datación se podría fijar entre la llegada de Sax a la ciudad del

Serra (1390) y la intervención de Starnina en el mueble, la cual los críticos sitúan un año después de llegar a Valencia (ca. 1396) [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]. De ser así y dadas las especiales circunstancias del cambio de autoría del retablo de Alpuente, cuestión que se trata en el artículo introductorio dedicado a la pintura de este catálogo, la identificación más probable para el Maestro de Villahermosa sería la de Francesc Serra II. En atención a ella, reclamamos la atención hacia algunas coincidencias iconográficas entre las escenas dedicadas a San Bernabé del retablo de Villahermosa y las que forman parte de los compartimientos de la predicación de San Pedro y su liberación de la cárcel por un ángel del retablo de San Pedro de Cabells, pintado por Pere Serra, conjunto cuyo planteamiento cabe situar en la etapa previa al despuntar del pintor Jaime Cabrera (1394), dada su participación en el mueble.

Desafortunadamente no se ha conservado la documentación relativa al retablo del Centenar de la Ploma y no podemos avanzar más en esta dirección, pero no es improbable pensar en estos años. En todo caso, hablamos de la aceptación de unas propuestas que ahora visualizamos en el espléndido retablo de San Jorge, pero que debieron conocerse en Valencia a partir de su llegada en el año 1390. El mundo de la propuesta iconográfica de San Pablo plasmada por Francesc Serra II en la predela de Villahermosa se puede apreciar en la imagen del santo apóstol que preside el Retablo de San Pedro y San Pablo de la Iglesia parroquial de San Pedro de Xàtiva, localidad para la cual Francesc Serra II pintó diversas obras. La primera de ellas finalizando el Retablo de San Bernardo que había contratado el pintor mallorquín Francesc Comes, conjunto que finalmente llegó a su lugar de destino en el año 1389. En este mismo año, Francesc Serra II aparece relacionado junto al fabricante de paños Ramón Ferriol en la obra de un conjunto pictórico, pero no sabemos si se trata de un mueble nuevo o si se debe a una reclamación relativa al Retablo de San Bernardo, citado anteriormente. Finalmente y coincidiendo con la última noticia que se tiene del pintor Francesc Serra II, fechada en el mes de abril del año 1396, se sabe que hizo una apoca de 50 florines a Nicolau Redó, fraile

franciscano de Xàtiva, y a los prohombres de la almoينا de zapateros de la ciudad, restantes de los 310 florines en los que había sido valorado el retablo mayor del convento de San Francisco de Xàtiva, escritura en la que aparece como testigo el pintor Domingo Barbens.

La presente obra, al igual que las demás tablas góticas procedentes de la parroquial de Villahermosa, se salvó milagrosamente de la guerra civil por hallarse depositada en la aislada ermita santuario de San Bartolomé de dicha población. Allí habían sido cuidadosamente depositadas en el siglo XVIII, donde se realizaron altares laterales con ara ex profeso en la reforma de 1740 para contener un patrimonio que las autoridades eclesiásticas y civiles de la villa tenían en gran estima —recordar en este sentido que el afamado músico José Prades Gallén (Villahermosa del Río, 1689-1757) era canónigo de la Catedral de Valencia, y financió personalmente las obras de reconstrucción de una ermita en la que acabó situando su sepultura—, con motivo de la reforma de la parroquial trazada por el arquitecto Vicente Gascó, comenzada en 1768.

FRANCISCO RUIZ I QUESADA
DAVID MONTOLÍO TORÁN