

RETROTABULUM



Estudis d'art medieval
Núm 13. Juliol 2014
ISSN 2014-5616

Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)

**Francesc Ruiz i Quesada
David Montolío Torán**

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, a partir del segundo cuarto del siglo XIV, 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 Pedro el Ceremonioso le encargó los conjuntos pictóricos de las capillas de sus palacios en la Suda de Lleida, de Santa María y San Martín en la Alfajería de Zaragoza, de Jesús y María en el Palacio Real Mayor de Barcelona, de Santa Ana en la Almudaina de Mallorca, de la Santa Cruz en el 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 1348.¹

Alrededor de 1350, nos consta ya la muerte de Ferrer y de Arnau Bassa así como la aparición de diversos artistas en el panorama artístico barcelonés, entre los cuales destacan Ramón Destorrents y Francesc Serra. Después del primer brote de la Peste Negra (1348), en Cataluña, como en el resto de Europa, el arte manifiesta una regresión en relación a la producción anterior. En líneas generales, la pintura de la mayor parte de la segunda mitad del siglo XIV responde a la continuidad de los esquemas italianizantes anteriores, pero, en ningún caso se llega a los altos niveles de calidad logrados por los Bassa. La carencia de alternativas a las novedosas soluciones aportadas por Ferrer y Arnau Bassa, produce un cierto estancamiento de la expresión pictórica catalana, la cual no se superará hasta el final de la centuria, con la llegada de la corriente internacional. Ramón Destorrents es el pintor que articula la continuidad artística de los Bassa hacia el arte posterior de los Serra.² En el ámbito artístico

¹ En relación con el pintor Ferrer Bassa remitimos a los estudios realizados por Rosa Alcoy. Una síntesis en ALCOY I PEDRÓS, R., "Ferrer Bassa. Un creador d'estil", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 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, p. 170-187.

² Ver VERRIÉ, F.-P., "Dos contratos trecentistas de aprendizaje de pintor", *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, I-1 (1944), p. 67-80; VERRIÉ, F.-P., "Mas sobre Destorrents", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II-3 (1944), p. 63-65 y VERRIÉ, F.-P.,

barcelonés de los años cincuenta del siglo XIV también fue muy destacable Francesc Serra, cuya muerte, muy probablemente a consecuencia del brote pestífero del año 1362, coincidió con la de Destorrents. Este artista, hermano mayor de los pintores Jaume, Pere y Joan Serra, es el primer componente de un taller que permanecerá activo durante toda la segunda mitad del siglo XIV y los primeros años de la siguiente centuria.



A pesar de la actividad de Jaume, Pere y Joan en la década de los años setenta, estos pintores parecen tener menos eco artístico en su tiempo que Llorenç Saragossa, el cual es calificado por el rey Pere el Ceremonioso en una carta escrita desde Barcelona en 1373, como “*lo millor pintor que en aquesta ciutat sia.*” La carencia de obras suyas documentadas impide poder comprender los argumentos de la consideración real y limita la visión de los intercambios estilísticos que, a buen seguro, debieron acontecer entre Llorenç Saragossa y los Serra.³



Mapa de la diócesis de Segorbe y Albarracín en el siglo XV

El arte producido desde el taller de los hermanos Serra no sólo tuvo un peso importante en la Ciudad Condal, sino que su influencia alcanzó todo el Principado, el Rosselló, Aragón y muy especialmente las tierras de Valencia. En relación con este último ámbito, el presente artículo lo centramos en la pintura gótica italianizante destinada a uno de sus obispados: el de Segorbe y Albarracín, ejecutada en el transcurso del tercer

“Una obra documentada de Ramón Destorrents”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (1948), p.321-340.

³ La pintura del obrador de los Serra se conoce a partir de las obras documentadas de la última etapa artística de Jaume y Pere Serra. Así, el retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, obra de Jaume Serra, corresponde al año 1381, y el del santo Espíritu y el de san Bartolomé y san Bernardo, ambos para la ciudad de Manresa, fueron realizados por Pere Serra en los años 1394 y 1395, respectivamente.

cuarto del siglo XIV y primeros años del XV, ya plenamente inmersa en el periodo del gótico internacional.⁴



El retablo de San Miguel Arcángel

Relacionada con el obispo de Segorbe y Albarracín, Sancho d'Ull (1319-1356), la primera pintura que atenderemos es la magnífica tabla de San Miguel que actualmente se conserva en Sot de Ferrer, muy probablemente procedente de la capilla dedicada al Príncipe de las cortes celestiales, san Honorato y santa María Magdalena de la catedral de Segorbe.⁵



De origen navarro, como más tarde el obispo Ènnec de Vallterra, Sancho d'Ull era originario de Puy d'Ull o de El Real, localidades actualmente desaparecidas próximas a Sangüesa. Religioso carmelita, aparece relacionado con la ampliación de la iglesia del Carmen de Sangüesa y formó parte del convento carmelita de Zaragoza hasta 1319, año en que inició su obispado en Segorbe-Albarracín. Al principio de su prelatura, en el año 1323, ganó un pleito contra las órdenes militares de montesa y Calatrava, que tuvieron que retornar los diezmos de Ademuz, Castielfabib y Bejís. Fue el mismo año en que viajó a Aviñón, donde consiguió que el obispado de Valencia retornase al de Segorbe-Albarracín la propiedad de un buen número de parroquias, de las que tomó posesión entre 1355 y 1357. Controló la administración del obispado con la celebración de dos sínodos (1320 y 1323) en sus dos sedes diocesanas, destinando un tercio de los diezmos a la construcción de las catedrales de Segorbe y Albarracín y otras iglesias del obispado.⁶ Fue un personaje muy

San Miguel Arcángel. Iglesia parroquial de Sot de Ferrer (Castellón)

⁴ Queremos agradecer, muy especialmente, la atención prestada por Helios Borja al presente estudio. Su gran generosidad y sus amplios conocimientos relativos a la diócesis segobricense han dado respuesta a cada una de las consultas realizadas.

⁵ LLORENS RAGA, P. L., *Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón*, I, Madrid, 1973, p. 175.

⁶ Vilagrassa cita que Sancho d'Ull era natural de El Real, diócesis de Pamplona, y que fue Penitenciario, en la corte pontificia de Aviñón, de los papas Clemente V y Juan XXII. Ver VILLAGRASA, F., *Antigüedad de la iglesia catedral de Segorbe y catálogo de sus obispos*, Valencia, 1664, p. 112. Estos datos y también que fue maestro en Teología, en RODRÍGUEZ, J., *Biblioteca valentina*, Valencia, 1747, p. 610 y MONTOLÍO TORÁN, D. & SABORIT BADENES, P., "De

vinculado a Aviñón, ciudad en la que vivió largas temporadas y murió en el año 1356.



Promotor de la capilla de las Once Mil Vírgenes de la catedral de Segorbe, donde serían depositados sus restos trasladados desde Aviñón, este recinto fue el que Ènnec de Vallterra impuso como modelo a su tesorero, Martín Pérez de Aldana, sobrino de Sancho d'Ull, a la hora de construir la capilla colindante de san Miguel, en 1374.⁷ "Postquam anno 1374 Ennecus episcopus in registro Joannis Gerardo Vernorum (sic), notarii, die 30 Martii, dat licentiam Martino Perez de Aldana, thesaurario et canonico, filio sororis Sancii episcopi, aedificandi capellam S. Michaelis et iubet opus fieri simile capellae fratris Sancii episcopi, avunculi sui. Hic Martinus Perez de Aldana fuit Avenione et collegit schedas et processus Sancii episcopi, avunculi sui, ibidem mortui, ut diximus infra in Joanne episcopo, et credibile est hunc Martinum retulisse ossa Sancii episcopi ex Avenione Segobricam et illi sepulchrum aedificasse."⁸

Sabemos que en el año 1300 el cabildo estaba constituido por doce miembros, como lo confirmaba una constitución de 1311, siendo Pérez de Aldana miembro del mismo en el último tercio del siglo XIV. En 1381 el cabildo estaba constituido por el deán Gil Pérez de Toyuela, el arcediano de Segorbe Francesc de Mora, el de Albarracín Salvador de Gerp, el chantre Juan de Alfonso, el tesorero Martín Pérez de Aldana, el arcipreste que lo es el cardenal diácono Pedro de Santa María in via lata, el obrero Domingo del Roselló, el enfermero puesto que detenta el Cardenal diácono de Santa María in Cosmedin Pedro de Luna, el maestrescuela Iñigo Martín de Ayvar, y los canónigos Bernat Fort y Pedro de Covis.

El oratorio catedralicio acogió también los beneficios de San Honorato y santa María Magdalena, advocaciones que junto a la de san Miguel fueron trasladadas a la capilla de la Santa Cruz del claustro, situada entre la de san Valero y san Jerónimo.⁹ En la visita efectuada por el obispo Gavaldá en el año 1657, la capilla ya no figura como de la Santa Cruz sino que aparece dedicada a San Miguel, san Honorato y santa María Magdalena, haciéndose constar que el retablo es antiguo y que también había un frontal de raso.

los inicios al año 1500", en *Historia de las diócesis españolas: La Iglesia de Segorbe-Castellón*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2006, p. 481-511.

⁷ Sancho d'Ull instituyó también un beneficio bajo la invocación de san Narciso en la capilla de San Vicente y las Once Mil Vírgenes. Ver LLORENS RAGA, P. L., *Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón*, I, Madrid, 1973, p. 153-154. La edificación de dicho oratorio fue anterior al año 1353, momento en que el cabildo se reunió allí para acordar que el cargo de mayordomo o administrador de las rentas capitulares se desempeñasen cada año por una dignidad o canónigo en turno.

⁸ BORJA CORTIJO, H. & MONTOLÍO TORÁN, D., "El retaule de sant Miquel de Sot de Ferrer: noves aportacions", *Braçal, revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 28-29 (2004), p. 157-168.

⁹ Por el *Llibre d'Aniversaris* del año 1547, de la catedral de Segorbe, se tiene constancia que en dicha capilla se celebraban diversas doblas: "Mayo 3, dobla a la Santa Cruz "en la capella de Santa Creu en la Claustra...", instituida por el canónigo mosén Diego Navarro, arcipreste de Segorbe; junio, sábado después de la octava de Corpus Christi, dobla de la Transfixión de la Virgen María, instituida por el canónigo mosén Luís Despont; julio 22, María Magdalena, instituida por el antedicho arcipreste mosén Diego Navarro; septiembre, 14, dobla a la Exaltación de la Santa Cruz, instituida por el mismo Mosén Navarro." LLORENS RAGA, P., *El claustro gótico de la Catedral de Segorbe*, Valencia, 1970, p. 26. Diego Navarro, familiar y procurador del papa Benedicto XIII ante la Cámara Apostólica, figura como canónigo de la catedral de Segorbe en 1409, pero vivía en Aviñón, y en 1413 como arcediano. Ver CUELLE ESTEBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. II. La curia itinerante (1404-1411)*, Zaragoza, 2005, doc. 133 y 299.

Ello pudo motivar que el prelado dispusiera que fueran renovados: "los rostros de los santos Honorato y Madalena..."¹⁰



La tabla de san Miguel de Sot de Ferrer, atribuida a un artista pisano, ha sido vinculada al retablo segobricense que ahora comentamos.¹¹ Se trata de una bellísima pintura dedicada al arcángel y en la que Miguel da muerte al dragón satánico. Emplazados a ambos lados de la tabla, también han perdurado dos montantes con las imágenes de los cuatro evangelistas, uno de los cuales aparece con el libro abierto mostrando la inscripción: "*recumbentibus undecim discipulis*" (Mc 16,14).¹² La destinación inicial a Sot de Ferrer, por aquel entonces Barraques de Sot, pudiera estar avalada por la presencia en este lugar de una capilla dedicada a San Miguel, el apóstol Santiago y santa Lucía, pero la cronología de la tabla no corresponde a la del oratorio, próxima al año 1409, y mucho menos la calidad de la obra si se compara con la sencillez del oratorio, tal y como ha sido destacado por Borja y Montolío.¹³ Así pues, la excepcionalidad de la obra y su cronología, cercana al año 1376, suponen los principales pilares a la hora de vincular la tabla con el retablo catedralicio, existiendo, no obstante, diversos interrogantes pendientes de respuesta. En este sentido, cabe destacar tanto la factura de la obra, las advocaciones y los blasones que aparecen en la tabla de San Miguel.

Tampoco en las crónicas manuscritas existentes en el libro de fábrica de la iglesia de Sot de Ferrer (Archivo de la Catedral de Segorbe, en depósito), de finales del siglo XVIII, donde se recopila la génesis de la parroquia desde el oratorio del palacio del Señor a las sucesivas construcciones eclesiásticas a lo largo de los siglos XVI y XVII que desembocaron en la edificación del actual templo clasicista dieciochesco, se da noticia en ningún momento de la presente obra y si de otras de igual importancia artística, como el retablo de la Inmaculada Concepción de Juan de Juanes, procedente de la

¹⁰ LLORENS RAGA, P., *El claustro gótico de la Catedral de Segorbe*, Valencia, 1970, p. 27.

¹¹ JOSÉ PITARCH, A., "San Miguel Arcángel", *La Luz de las imágenes, Segorbe*, Valencia, 2001, p. 260-261. Ver también SARALEGUI, L. DE, "Miscelánea de tablas valencianas", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IV (1932) p. 60-64; SARALEGUI, L. DE, "Fuentes del influjo catalán en tierras valencianas", en *Archivo de Arte Valenciano*, XXI (1935), p. 3-68. GUDIOL I RICART, J. (1955): "Pintura Gótica", en vol. IX de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955, p. 131; LLONCH PAUSAS, S., "Pintura italogótica valenciana", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII (1967-1968), 1975, p. 34-36 y 43; BORJA CORTIJO, H. & MONTOLÍO TORÁN, D., "El retaule de sant Miquel de Sot de Ferrer: noves aportacions", *Braçal, revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 28-29 (2004), p. 157-168 y RESSORT, C., "San Miguel Arcángel y cuatro santos", en Aliaga, J., Company, X. y Pons V., *La llum de les imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Catálogo*, Valencia, 2007, p. 296-297.

¹² CALVÉ MASCARELL, O., "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval", *Ars Longa*, (20, 2011), p. 51-53. El texto que muestra san Marcos desde uno de los montantes de la obra: "*recumbentibus undecim discipulis*" (Mc 16,14) y los versículos que le siguen pudieran tener relación con el tema representado en la tabla: el arcángel dándole muerte al dragón. En estos pasajes bíblicos, previos a la Ascensión, Cristo censuró a los once apóstoles que no hubiesen creído a los que le habían visto resucitado, les dijo que predicaran el evangelio por todo el mundo y la trascendencia del bautismo para la salvación, "Y estas señales seguirán á los que creyeren: En mi nombre echarán fuera demonios; hablarán nuevas lenguas; quitarán serpientes."

¹³ En fecha 1 de mayo de 1409, Benedicto XIII otorgó indulgencias a cuantos ayudasen al mantenimiento de una capilla, que había sido fundada bajo la invocación de San Miguel, del apóstol Santiago y de Santa Lucía en Barraques de Sot (Barracas), diócesis de Segorbe. Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, 2009, doc. 383 y BORJA CORTIJO, H. & MONTOLÍO TORÁN, D., "El retaule de sant Miquel de Sot de Ferrer: noves aportacions", *Braçal, revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 28-29 (2004), p. 157-168.

antigua capilla de palacio del señor de Sot. De ahí se desprende que dicha tabla no debió llegar a la localidad hasta el siglo XIX procedente, como en otros casos, de parroquias diocesanas dependientes de una canongía de la Catedral, como es el caso. Sabemos que la obra fue reutilizada en el siglo XX en una de las techumbres de la casa abadía, lo cual pudo ocasionar la pérdida del resto del conjunto que la conformaba.

Tema ampliamente debatido, Helios Borja y David Montolío han relacionado con Aviñón tanto la tabla como la presencia de las tres advocaciones en la catedral de Segorbe, las de san Miguel, san Honorato y santa María Magdalena, dada la singular relación que tuvieron Sancho d'Ull y su sobrino, Martín Pérez de Aldana, con la antigua sede papal y por la amplia devoción popular de la que gozaron los tres santos titulares en la Provenza.¹⁴

Como en el resto de los territorios de la Corona de Aragón, la devoción hacia san Miguel en tierras de la diócesis de Segorbe y Albarracín viene dada por el singular vínculo que el arcángel mantiene tanto con el Apocalipsis como con el Peso de las almas, cuestiones ambas que promovieron un amplísimo culto popular en el reino de Valencia, desde fechas muy tempranas.¹⁵ La construcción de la capilla dedicada a san Miguel prácticamente coincide con la boda entre el infante Martín el Humano y María de Luna (1372), condes de Xèrica y de Luna y señores de Segorbe, la cual había sido concertada años antes por la madre de la novia, Brianda de Agaut, y el arzobispo de Zaragoza, Lope Fernández de Luna, curador de la futura reina.¹⁶ Este prelado, de cuya metropolitana dependía la diócesis de Segorbe y Albarracín, inició también en el año 1374 la edificación de la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza, la cual, por su trascendencia singular, ya que acabaría siendo su capilla funeraria, también pudo haber incidido en la elección del Príncipe de las cortes celestiales como titular del oratorio segobricense.¹⁷

Respecto a san Honorato, quizás se debiera tener en cuenta la posibilidad de que corresponda a una devoción particular de Sancho d'Ull y de su sobrino Martín Pérez de Aldana. La vinculación de ambos con el reino de Navarra, que también alcanza a Ènnec de Vallterra –obispo de la catedral de Segorbe que dio permiso a la construcción de la capilla– podría apuntar hacia san Honorato de Navarra, en detrimento de san Honorato de Arlés, segundo obispo de San Sernin de Toulouse, convertido y bautizado

¹⁴ BORJA CORTIJO, H. & MONTOLÍO TORÁN, D., "El retaule de sant Miquel de Sot de Ferrer: noves aportacions", *Braçal, revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 28-29 (2004), p. 157-168. En lo relativo a la devoción hacia los tres bienaventurados en la diócesis de Segorbe, cabe destacar que las tres advocaciones aparecen en el retablo de la Virgen, san Miguel y Todos los Santos intercediendo ante la Trinidad, conjunto pictórico que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, procedente de la cartuja de Valdecríst.

¹⁵ La capilla de San Miguel de la catedral de Valencia ya aparece documentada en el año 1260, mientras que la de Santa María Magdalena lo fue en 1287. Ver SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 286 y 305.

¹⁶ PÉREZ GARCÍA, P., *Segorbe a través de la historia*, Segorbe, 1998, p. 101.

¹⁷ Algunas fuentes comentan que la razón de la dedicación a san Miguel de la capilla de la Seo cesaraugustana fue un suceso extraordinario protagonizado por el propio don Lope: "Al pasar por un pinar del término de Villarroya, oyó una voz lamentable que decía: Arzobispo Don Lope, confesión. Siguió la voz y halló una Cabeza humana separada del cuerpo, que se movía a saltos; la que confesándose dixo: Que habiendo invocado a San Miguel al tiempo de cortar la cabeza, le conservó Dios la vida para confesarse, y luego le faltaron los vitales alientos." Ver P. Fr. LAMBERTO DE ZARAGOZA, *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, IV, Pamplona, 1785, p. 19 y LACARRA DUCAY, M.C., "Las Necrópolis de Zaragoza. Edad Media", *Cuadernos de Zaragoza*, 63 (1991), p. 216-223.

por san Saturnino. Vinculado a Pamplona, dicho bienaventurado fue el que consagró a san Fermín como primer obispo de Amiens.¹⁸ Finalmente y en relación con Santa María Magdalena, la ruta provenzal es la más probable, dado el supuesto hallazgo del cuerpo de la santa en el año 1279.¹⁹



No obstante, la presencia de la devoción en tierras limítrofes al obispado de Segorbe y Albarracín era muy importante desde tiempos bajomedievales. Baste recordar los ejemplos conocidos del ermitorio de la Magdalena, en el antiguo castillo en Castellón de la Plana, de la antigua diócesis de Tortosa, o la ermita de la Santa en Fuentes de Rubielos o la parroquia de Tronchón, en aquellos momentos ambas de la diócesis de Zaragoza.

Otro interrogante a la hora de identificar la tabla de San Miguel con el retablo catedralicio reside en los blasones que aparecen en los ángulos superiores de la obra: en campo de oro, un toro, o buey, pasante de gules. Dicho escudo ha sido identificado con el de los linajes de los Boil o los Borja y, más recientemente, con el de los Bou.²⁰ Por nuestra parte, queremos destacar que dicho blasón es el mismo que decora la tabla de la Virgen de la Leche que se conserva en la Fundació Godia de Barcelona, procedente de Torroella de Montgrí (Girona). Obra atribuida al Maestro de Villahermosa, en esta ocasión, el escudo heráldico ha sido identificado con el de los Tort, pero también coincide con el de los Huguet de Castelló d'Empúries.²¹

En la valoración del escudo se pudieron dar, además, diversas posibilidades tales como que las tablas laterales ostentasen otros escudos, o que el beneficio de los santos Honorato y Magdalena no correspondiese a Martín Pérez de Aldana y que su fundador fuera el comitente del retablo, tal y como sucedió, por ejemplo, con el retablo de Santo Domingo, san Cosme y san Damián de la catedral de Valencia, conjunto pictórico del

¹⁸ En la visita realizada a la catedral de Segorbe por el obispo Muñatones, en el año 1585, se citan dos beneficios, uno dedicado a la Virgen de la Esperanza y otro bajo la advocación de san Honorato "dándose el sobrenombre familiar de los patronos de ambos beneficios, es decir, "...los de Vayo..." No obstante, en la visita efectuada por el obispo Serrano en 1648, se concreta que uno corresponde a la Transfixión de la Virgen María, san Honorato y santa Magdalena y otro, posiblemente el fundado por Martín Pérez de Aldana, a San Miguel, san Honorato y santa Magdalena. Ver LLORENS RAGA, P., *El claustro gótico de la Catedral de Segorbe*, Valencia, 1970, p. 27.

¹⁹ Tanto la vía navarra y la metropolitana aragonesa tuvieron importantísimos templos dedicados a la bienaventurada desde el siglo XII, los cuales respondían al papel singular que tuvo el camino de Santiago en la propagación del culto a Santa María Magdalena. Una de sus variantes hasta la navarresa localidad de Puente la Reina, fue la que partía desde Vézelay, y pasaba por Périgueux, ciudad de la que, tal vez, era originario Elías de Périgueux, obispo de Segorbe y Albarracín entre los años 1357 y 1363. La abadía de Santa Magdalena de Vézelay junto a Sainte-Baume y Saint Maximin, estos últimos en la Provenza, se disputaron la posesión del cuerpo de la bienaventurada. Ver SARALEGUI, L. DE, "Notas sobre la iconografía valenciana de santos Lázaro, Marta y Magdalena. I. Pintura en tabla-tradiciones y leyendas", *Archivo de Arte Valenciano*, XVI (1930), p. 117-152.

²⁰ SAMPER EMBIZ, V., "San Miguel", *La Luz de las Imágenes. II Áreas expositivas y análisis de las obras*, Valencia, 1999, p. 354. Para su posible identidad con el blasón de los Bou, ver RESSORT, C., "San Miguel Arcángel y cuatro santos", en Aliaga, J., Company, X. y Pons V., *La llum de les imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Catálogo*, Valencia, 2007, p. 296-297.

²¹ Ver VERT I PLANAS, J., *El temple parroquial de Sant Genís de Torroella de Montgrí*, Girona, 1984, p. 79-81. En lo que respecta al linaje de los Huguet, con blasón de oro, un toro de gules, "estas se ven en una sepultura en la capilla de todos los ss[an] tos de castillon [de Empurries] y la llave de la boveda de dicha capilla, y en otra sep[ultu]ra en la de Sta cruz de la misma iglesia del año de 1378." [Ms B-87].

que se conserva en el Museo del Prado la tabla dedicada al santo dominico.²² No obstante y en lo que respecta a esta última posibilidad, la citada fundación tendría que haber sido simultánea a la construcción de la capilla, ya que de no ser así la cronología sería posterior a la que explicita la obra pictórica.



El Maestro de Villahermosa y los tres arcedianatos de la diócesis

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), actualmente en el Museo Fundación Francisco Godia de Barcelona, y tiene como núcleo aglutinador el magnífico conjunto de tablas de Villahermosa del Río: el retablo mayor de la parroquial, el retablo de San Lorenzo y San Esteban y el retablo de la Institución de la Eucaristía.²³ Un conjunto pictórico realizado en un momento de gran potencial económico, en que la población pertenecía al señorío de Arenós, donde permaneció hasta 1471, tras protagonizar rebeliones de Jaime de Villahermosa y sus descendientes y pasar a ser capital del Ducado del mismo nombre en tiempos de Juan II, el cual hizo donación del mismo a su hijo Alfonso de Aragón. Respecto al retablo del altar mayor, no tan sólo debió acoger 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 de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río.²⁴

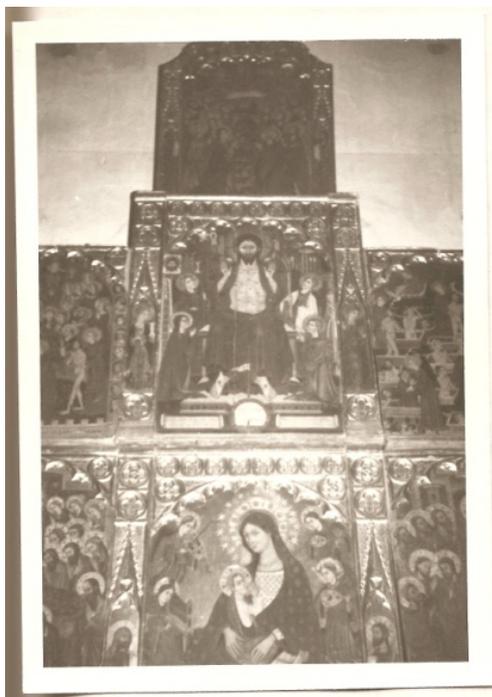
La actividad documentada de Llorenç Saragossa y de Francesc Serra II en Cataluña y en Valencia y el hecho de que ninguna de las noticias de archivo de ambos pintores

²² JOSÉ PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", *Història de l'art valencià*, Llobregat, E.A. & Yvars, J.F. (eds.), Valencia, 1986, p. 228 y ALIAGA MORELL, J., "Una pintura valenciana atribuida a Guerau Gener y Gonçal Peris en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 33 (1994), p. 7-9.

²³ Ya sea como obra del Maestro de Villahermosa o de su entorno, nos referimos a la Natividad de la Hispanic Society de Nueva York, la Virgen de la Leche procedente de la catedral de Albarracín (MNAC), las tablas de San Lucas del retablo del gremio de carpinteros de Valencia (Museo de Bellas Artes de Valencia), un Calvario que se conservaba en el convento de las Agustinas de Sant Mateu (Castelló), el conocido como retablo de Santa Águeda de Castellnovo, pero que en realidad fue dedicado a santa Bárbara (desaparecido), el Apostolado del Ayuntamiento de Alzira, las tablas de San Pedro de la antigua colección Wallace Simonsen, procedentes del retablo de la Virgen y san Pedro de Teruel, 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 de Xelva (MNAC), 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), y una tabla de la Resurrección del Museo de Bellas Artes de Valencia, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Obrador de Llorenç Saragossa. Resurrecció de Crist", *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, vol. I, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, pp. 34-35. Para el Calvario procedente de Sant Mateu, JOSÉ PITARCH, A., & SILVESTRE MARDOMINGO, R., *Obra invitada. Calvari (ca. 1366-1374). Llorenç Saragossà*, Castelló, 2013. Para las tablas del retablo de la Virgen y san Pedro de Teruel, RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 131-133.

²⁴ Para las tablas de Villahermosa del Río, ver MEDALL, P., *Monografía historico-artística de Villahermosa del Río*, Valencia, 1985. Respecto al supuesto retablo del Juicio Final, ver JOSÉ I PITARCH, A., "Compartimientos del retablo del Juicio Final", *La Luz de las imágenes, Segorbe*, Valencia, 2001, p. 270-271. Dichas pinturas estuvieron integradas inicialmente en el retablo mayor de dicha localidad castellonense, según se demuestra en RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 128-136.

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. Entre las diversas propuestas efectuadas por la crítica, destacan la elaborada por Silvia Llonch, autora que le da el nombre de Francesc Serra II, y la de José Pitarch, que le da la identidad de Llorenç Saragossa.²⁵ 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.²⁶



Maestro de Villahermosa. Tablas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río. Fotografía del Archivo diocesano del obispado de Segorbe y Albarracín

Por nuestra parte y siguiendo la propuesta de Ainaud y Llonch, pensamos que el Maestro de Villahermosa pudiera ser identificado con Francesc Serra II. Al respecto, hemos aportado nuevos datos relativos a la producción artística del anónimo, su procedencia, la iconografía de algunas de sus obras y también nuevas observaciones relativas a las fechas en las que pudo ser pintado el retablo de San Lorenzo y san Esteban, el retablo de la Institución de la Eucaristía y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río.²⁷ La importancia de estas obras ha motivado suponerlas procedentes de la catedral de Valencia, planteamiento que carece de fundamento si atendemos a los datos conocidos, los beneficios de las capillas y las tablas que formaron parte del retablo mayor de Villahermosa. 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 de la iglesia de 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

²⁵ LLONCH PAUSAS, S., *Pintura italogótica valenciana*, tesis de licenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1973; LLONCH PAUSAS, S., "Pintura italogótica valenciana", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII (1967-1968), 1975; JOSÉ PITARCH, A., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, 5 (1979), p. 21-50. Respecto a la identificación del Maestro de Villahermosa con Llorenç Saragossa y una vez descartado el vínculo entre el Apostolado de Alzira con un documento relativo al retablo que encargaron los albaceas de Antoni Pujalt al pintor Llorenç Saragossa, dedicado a los santos Sebastián y Anastasia (1388-1392), el único supuesto aval, muy impreciso, reside en la desaparecida tabla de la Virgen de la Leche de la iglesia del Salvador de Valencia, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "El gótico internacional en Valencia", *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004, p. 24-25.

²⁶ SARALEGUI, L. DE, "La pintura valenciana medieval", *Archivo de Arte Valenciano*, XXI (1935), p. 3-68. En lo relativo a la figura de Guillem Ferrer, ver RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum*, 6 (12/2012), p. 1-89. <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en junio de 2014).

²⁷ RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", "Maestro de Villahermosa. Retablo de San Lorenzo y San Esteban" y RUIZ I QUESADA, F., "Maestro de Villahermosa. Retablo de la Institución de la Eucaristía", en *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 128-136, 218-223 y 224-231.

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 este anónimo maestro, dedicadas a san Lucas, que se custodian en el Museo de Bellas Artes de Valencia.



Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón). La predela y subpredela son una modificación posterior del conjunto realizado por el maestro de Villahermosa

Además, como se aprecia por los testimonios orales y fotográficos, dicho conjunto pictórico se encontraba, al menos desde la realización del nuevo templo parroquial iniciado en 1768 con trazas del arquitecto Vicente Gascó, ubicado en las capillas laterales de la ermita de San Bartolomé de Villahermosa, en el camino hacia Zucaina y Cortes de Arenoso. De haber procedido, como se ha indicado, de la catedral de Valencia, como era habitual entre las seos y las parroquias de su misma diócesis en tierras valencianas con las renovaciones ilustradas de los templos, todo este conjunto de obras no se habrían destinado a un templo o santuario menor de carácter rural; sino que allí se guardaron, expuestas al culto, y lograron salvarse del expolio de 1936.

El nuevo templo seguía unos planteamientos directamente emanados del sentir eucarístico planteado en el primitivo retablo. Las capillas laterales del nuevo espacio académico diseñado por Gascó contienen unos pasadizos para el paso del palio por la nueva iglesia claustral, herencia preclara de la tradición al Corpus de la parroquia y argumento más a considerar a considerar estas obras como originalmente de la parroquia.

Para el obispado de Segorbe y Albarracín, el Maestro de Villahermosa pintó también el retablo de la Virgen de la Leche de Xelva (MNAC) y posiblemente trabajó para los principales templos de los tres arcedianatos de la diócesis: Segorbe, Albarracín y Alpuente (restablecido este último a partir de la sentencia definitiva de la Curia papal en el año 1357). En relación con el primero, a continuación trataremos del retablo de santa Bárbara de Castellnovo, mientras que de los otros dos destacan la tabla de la Virgen de la Leche de la catedral de Albarracín, conservada en el MNAC, y el retablo mayor de Santa María de Alpuente, cuyas tablas se custodian en la aldea de El Collado y en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza).

El retablo de Santa Bárbara y el arcedianato de Segorbe

En relación con el retablo de Castellnovo, recientemente se ha demostrado que el mueble custodiado en la parroquial de esta villa hasta el año 1936, momento de su destrucción, no estuvo dedicado a santa Águeda, como se creía, sino a santa Bárbara.²⁸ Debió ser pintado hacia 1380-1390 por el Maestro de Villahermosa y fue dado a conocer por Tormo y, posteriormente, ha sido tratado por Post, Saralegui, Rodríguez Culebras y José Pitarch.²⁹

Coronado por un Calvario y con la representación de la Anunciación, a ambos lados del registro más elevado, la mala calidad de las imágenes dificulta la identificación de todas las composiciones. La primera escena parece representar el bautismo de la bienaventurada, por el sacerdote Valentín, aprovechando que Dióscoro está durmiendo. En las siguientes, la marcha de Dióscoro y la escena en que éste observa la apertura de la tercera ventana. En la sucesiva, el momento en que santa Bárbara es amenazada por su padre. Más explícita es la imagen que les sigue, ya que en ella se representa a los dos pastores que son interrogados por Dióscoro. El buen pastor

²⁸ RUIZ I QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum*, 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en julio de 2014).

²⁹ TORMO, E., *Levante*, Madrid, 1935, pág. 68; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*. Vol. IV-II, 1933, p. 566-570; SARALEGUI, L., "La pintura valenciana medieval", *Archivo de Arte Valenciano*, XXI, 1935, pág. 24; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "Pintura gótica castellanense desaparecida y dispersa", *Millars*, 5 (1978), JOSÉ PITARCH, A., "Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 97-147, p. 128.

aparece pintado de acuerdo a una gama cromática, grisácea en la fotografía, mientras que el mal pastor, el que delata a la santa, es totalmente monocromo, como sus ovejas, confirmando la imagen marmórea propia del castigo que padeció. En la siguiente representación, el monarca atrapa de los cabellos a la princesa según se narra en el *Flos sanctorum*: "la arrastró por los cabellos por lugares fragosos, y ásperos, y la encerró en una casilla, poniéndola guardas, y cerrando, y sellando la puerta; y para más vengarse de ella, y mostrar el zelo, que tenía de la honra de sus Dioses, dió orden como fuese presa, y llevada delante de Marciano." Las dos escenas que le siguen parecen representar el presidio, en el que la santa parece ser atendida por un ángel que la reconforta, y la comparecencia ante Marciano. En el primer castigo dos verdugos le amputan los senos, suceso por el que fue identificada con santa Águeda, y en el siguiente sufre el tormento de la lapidación.³⁰

Interrumpida la secuencia hagiográfica, es evidente que las fotografías de la obra dan a conocer un conjunto, ciertamente importante, que ya había perdido el registro inferior y con él la escenificación de otros martirios, como la degollación y el castigo a Dióscoro. El bancal, de trece tablas y centrado con la imagen de la Virgen y el Niño, fue dedicado a diversas vírgenes mártires.³¹

En dichas fotografías destaca la presencia de una escultura de la Inmaculada Concepción que actualmente se conserva en el Museo catedralicio de Segorbe, procedente de Castellnovo, gracias a la cual podemos calcular las medidas que pudo tener el conjunto dedicado a la Virgen de Nicomedia. La monumentalidad de este retablo permite suponer que se trataba de un mueble ciertamente singular cuyo primer emplazamiento no pudo ser ni una ermita, ni la iglesia de Castellnovo, constituida en parroquia en fecha muy avanzada del siglo XVI, en 1597, y que en origen fue dedicada a san Miguel.³² Un edificio totalmente transformado en 1662 en sustitución del antiguo, después de la enorme crisis que en la comarca trajo la expulsión de los moriscos

³⁰ Resumiendo las propuestas anteriores, Rodríguez Culebras identifica las siguientes escenas: "1. La pasión amorosa que el gobernador de Sicilia Quintiano siente por Águeda (Escena poco frecuente en la iconografía, como se comprende). 2. La Santa, acusada, comparece ante el gobernador y se niega a sacrificar a los ídolos. 3. Es llevada al lupanar de Afrodísia para someterla a la prostitución ritual. 4. Habiendo superado la prueba, es arrastrada antes de su encarcelamiento. 5. Encarcelamiento. 6. Le arrancan los senos con tenazas. 7. Curación de los pechos heridos. Pero no por San Pedro, según versión más común (Leyenda Dorada), sino por un ángel (Actas Bolandistas). 8. Nueva comparecencia ante el juez que se irrita ante su renovada belleza, serenidad y firmeza de las respuestas. 9. Tormentos finales y muerte", ver RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *cit. supra*.

³¹ Ver JOSÉ PITARCH, A., "Capítulo III. Los primeros tiempos (siglo XIII-Último tercio del siglo XIV)", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 128-129.

³¹ RUIZ I QUESADA, F., "Del obispo Saper a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum*, 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en julio de 2014). Ya perdidas en el momento de ser fotografiado el conjunto, desconocemos si la primera y la última escena de dicha predela corresponden a santas mártires o a las imágenes de san Pedro y san Pablo, tal y como ocurre en el retablo de la Institución de la Eucaristía de la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de Villahermosa del Río. En este último conjunto, el artista también establece un nexo de unión, a través de la sangre, entre la narrativa del mueble y las santas mártires representadas en la predela, ver FAVÀ, C., "El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó", *Locvs Amoenvs* 8 (2005-2006), p. 105-121 y RUIZ I QUESADA, F., "Maestro de Villahermosa. Retablo de la Institución de la Eucaristía", *Espais de Llum. (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 218-223.

³² RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "Pintura gótica castellanense desaparecida y dispersa 11", *Millars* 5 (1978), p. 228.

muchas décadas antes. Contrariamente, la proximidad entre dicha villa y Segorbe abre la posibilidad de que el retablo de santa Bárbara presidiera la capilla que la Virgen de Nicomedia tenía en el interior de dicha catedral, desde el siglo XIV.³³ Un hecho contrastado con la ausencia de dicha devoción en Castellnovo en tiempos pretéritos, que el antiguo oratorio medieval de la población morisca, como en Sot, se encontraba en el castillo, y por la completa renovación de la parroquial en 1780.

De dicha obra se conservan diversas fotografías antiguas, las efectuadas en la sacristía de la iglesia de Castellnovo –en las que aparecen incorporadas al retablo gótico tres tablas del Maestro de Perea dedicadas a san Ivo–, y las realizadas en otro oratorio, tal vez el de la calle de san Antonio del citado templo. Gracias a un original, mecanografiado conservado en el Obispado de Segorbe-Castelló, titulado Cuadros, Altares e Imágenes que había en la iglesia de Castellnovo antes del 16 de julio de 1936, se sabe que: “también teníamos en la capilla de la calle de San Antonio un retablo del siglo catorce catalogado por el Estado, de grandioso valor las dimensiones eran desde la mesa del altar hasta el techo terminando ovalado.”³⁴ En todas las imágenes fotográficas, las realizadas en la sacristía y en la supuesta capilla de la calle de San Antonio, el conjunto pictórico ya había sufrido la citada pérdida del registro inferior del cuerpo del retablo, tal vez objeto de una venta a principios de siglo XX, al tratarse de obras sueltas de un primitivo conjunto y ajenas al resto.



Maestro de Villahermosa. Detalle de la predela del retablo de Santa Bárbara de Castellnovo (Castellón). Obra desaparecida

En relación con su estructura ovalada, pensamos que ésta fue la original y que responde a su mimetismo con la arcada gótica de la capilla, posiblemente catedralicia. La degradación del marco derecho del conjunto pictórico debió originar cambios y de ahí que en las fotos sea mucho más grueso que el marco del lado opuesto. Esta intervención, posiblemente de finales del siglo XIX o principios del XX, significó la

³³ A la dispersión del mobiliario gótico de la catedral de Segorbe responden obras como la tabla de San Miguel que fue a Sot del Ferrer, las claves de bóveda de la antigua catedral a El Toro, el retablo de San Lucas a Cárrika y el retablo de San Valero a la Vall d'Almonacid, entre otras. Ver JOSÉ PITARCH, A., "San Miguel Arcángel", "Retablo de San Valero", "Claves de bóveda procedentes de la catedral gótica de Segorbe", "Retablo de San Lucas", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 260-261, 304-307, 312-315 y 336-339 y RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "Atribuida a Jaume Mateu. Retablo de San Valero", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 250-255.

³⁴ JOSÉ I PITARCH, A., "Compartimientos del retablo del Juicio Final", *La Luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 271.

pérdida de una parte de la cabeza de la Virgen Anunciada. Se puede afirmar que debió ser así, dado el emplazamiento escalonado de los escudos heráldicos de la parte superior, reproduciendo el mismo trazado que establece la forma oval del mueble. De lo contrario, no tendría mucha lógica que el artesano que restauró la obra tuviese tanto cuidado en recolocar los escudos escalonadamente y sin embargo no tuviese ningún apuro en seccionar la cabeza de la Virgen, en la escena de la Anunciación.³⁵

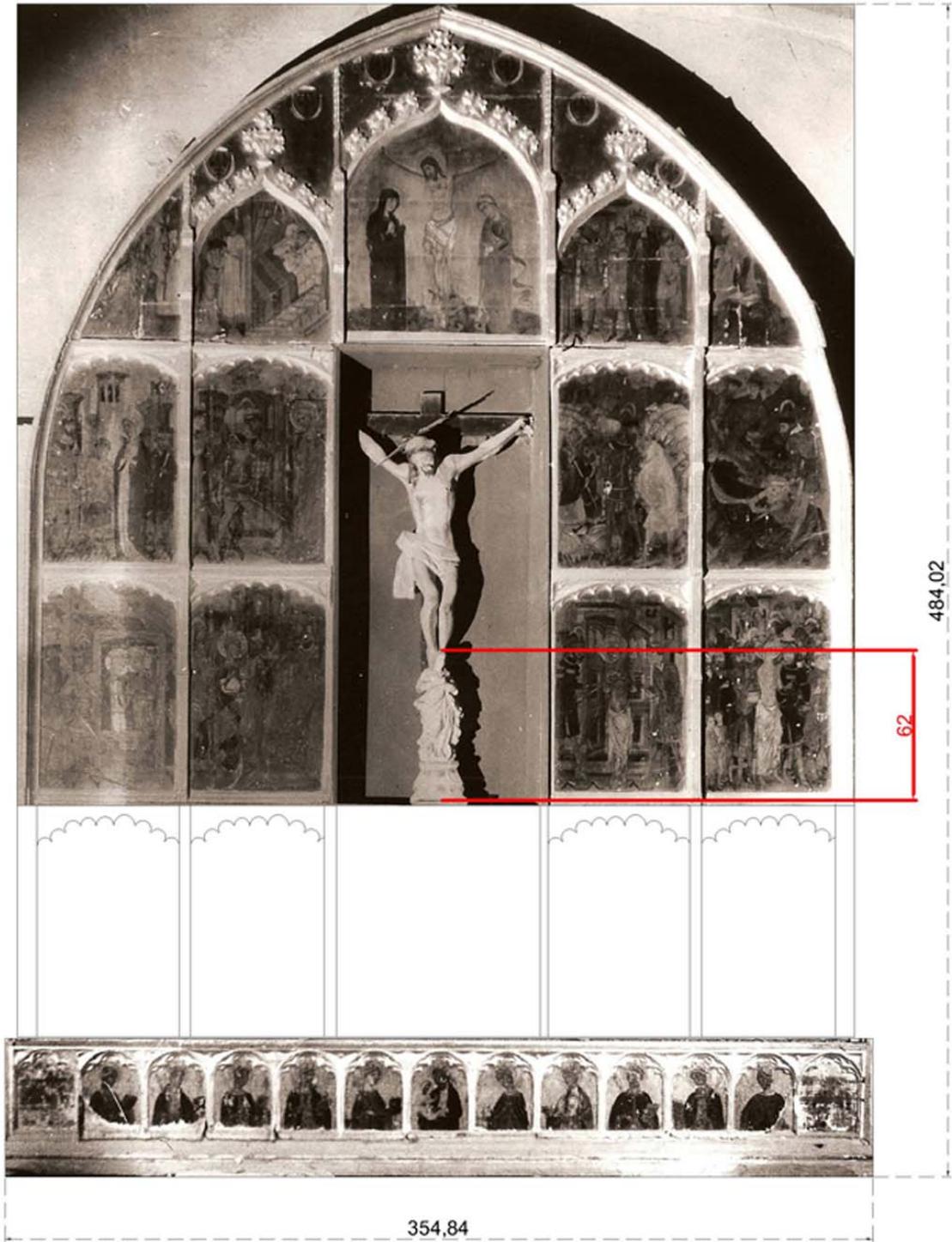
En lo relativo a las importantes dimensiones del conjunto, propias de un retablo mayor, cabe destacar que la mayoría de los retablos mayores acogieron el tabernáculo, con el sagrario, en el centro de la predela, circunstancia que no se dio en el retablo de Castellnovo dada la presencia de la Virgen con el Niño. Así pues, la ausencia del sagrario y la importancia de la obra potencian su adscripción a la capilla de Santa Bárbara de la catedral gótica segobricense.



**Maestro de Villahermosa. Retablo de Santa Bárbara de Castellnovo (Castellón).
Obra desaparecida**

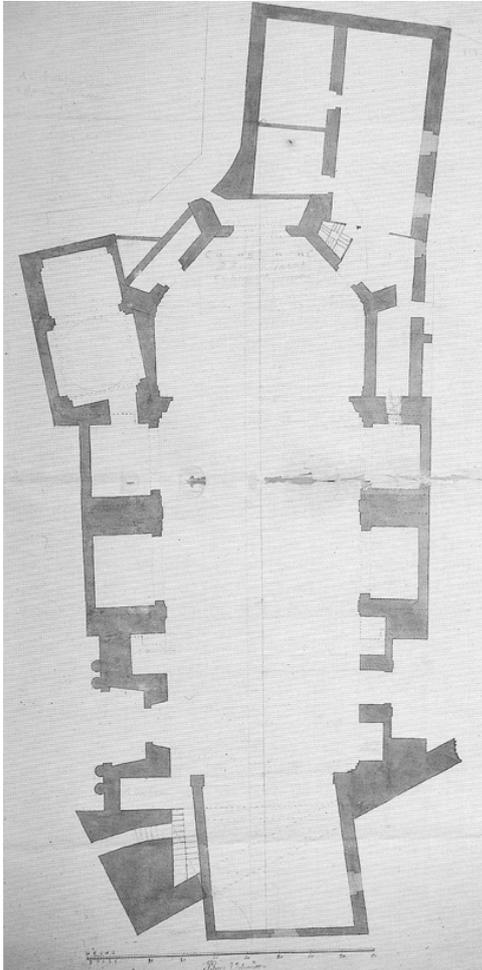
**Inmaculada Concepción procedente de Castellnovo (Castellón). Museo catedralicio
de Segorbe**

³⁵ Una hipótesis de reconstrucción muy discutible del conjunto de Castellnovo, tanto por la supuesta forma del retablo como por la supuesta presencia de un tabernáculo, dada la representación de la Virgen con el Niño en el centro del bancal, en JOSÉ I PITARCH, A., *Obra invitada. Calvari (ca. 1366-1374). Llorenç Saragossà*, Castelló, 2013, p. 15.



Maestro de Villahermosa. Hipótesis de reconstrucción del retablo de Santa Bárbara de Castellново (Castellón). Obra desaparecida

La imagen de la Virgen, de 62 cm de altura, permite conocer cuál fue la altura total del retablo, teniendo en cuenta el registro perdido.³⁶ Sin poder valorar el guardapolvo, también ausente en el momento de efectuar las fotografías, la altura total del retablo de Santa Bárbara fue de casi cinco metros y su ancho de tres metros y medio, según la hipótesis de reconstrucción del conjunto.³⁷



Planta de la catedral de Segorbe (siglos XIV-XV), según Vicente Gascó y Enrique Martín Gimeno

Entre 1791 y 1795 el templo fue revestido y renovado por el arquitecto académico Vicente Gascó. El resultado supuso la práctica ocultación de toda la obra gótica. Se agranda el coro mediante la eliminación de uno de los arcos, se derriba la bóveda y se amplía el presbiterio a costa de algunas edificaciones anexas. Sólo al exterior puede verse de la fábrica antigua, algún muro y contrafuertes recreados. Las bóvedas de crucería de las capillas laterales se mantienen ocultas, sobre el revestimiento neoclásico. La bóveda de una de las capillas góticas de la catedral, la actual de San Vicente Ferrer, puede ser todavía contemplada desde un óculo de la antigua cubierta, situado en el actual claustro alto de la catedral. Tapada por bóvedas tabicadas de ejecución posterior, despliega una crucería estrellada de terceletes y 5 claves con rampante llano.³⁸

Más allá de la reforma mencionada, tampoco se sabe con plena seguridad cual pudo ser la capilla que estuvo dedicada a santa Bárbara, advocación que, años más tarde, tuvo un oratorio en la torre del campanario de la catedral.

A pesar de estos obstáculos, las medidas de las capillas de la catedral segobricense son muy próximas a las del antiguo retablo dedicado a la virgen de Nicomedia, según se puede apreciar en la hipótesis de reconstrucción que adjuntamos a continuación. La anchura visible de la obra, desde el exterior de la capilla, es de 4 metros, medida que coincide con los 3,54 metros del conjunto más el guardapolvo.

³⁶ En relación con la figura de la Virgen, ver RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., & OLUCHA MONTINS, F., & MONTOLÍ I TORÁN, D., "Inmaculada Concepción", *Catálogo del Museo catedralicio de Segorbe*, Segorbe, 2006, p. 302-303.

³⁷ Sin tener en cuenta la pérdida del primer registro pictórico, ya perdido cuando fueron tomadas las fotografías, José Pitarch realizó una aproximación a las medidas del conjunto de 400 de alto y 297 de ancho. Ver JOSÉ I PITARCH, A., "Compartimientos del retablo del Juicio Final", *La Luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 270.

³⁸ Ver NAVARRO FAJARDO, J.C., *Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI*. Traza y monte, <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9967/fajardo1.pdf?sequence=1> (link activo en julio de 2014)



Bóveda de la capilla actual de San Vicente Ferrer de la catedral de Segorbe

Maestro de Villahermosa. Hipótesis de reconstrucción del retablo de Santa Bárbara de Castellnovo (Castellón) y su relación respecto a las medidas de las capillas de la catedral de Segorbe



Maestro de Villahermosa. Escudo del retablo de Santa Bárbara de Castellnovo (Castellón). Obra desaparecida

A pesar de la baja calidad fotográfica de las imágenes que dan a conocer el retablo, el escudo heráldico que adornaba el mueble de Castellnovo parece ser el de una de las ramas de los Cerdá o Cerdán: una flor de lis, acostada de dos pájaros, puestos en las hojas o brazos de la flor de lis. En algunas ramas, como la de los Cerdán de Escatrón, los pájaros fueron sustituidos por gallos.

Además de la capilla del Salvador del claustro, tanto el presbiterio de la sede catedralicia como algunas de las capillas laterales de la catedral de Segorbe fueron construidos durante el obispado de Ènnec de Vallterra (1370-1380/1387).

Martín Pérez de Aldana, canónigo, tesorero de la catedral y promotor de la capilla de San Miguel, y el canónigo Francesc de Mora, arcediano de Segorbe, destacaron por su gran influencia en la diócesis de Segorbe y Albarracín.³⁹ Este último, con escritura de 20 de febrero de 1378 fundó el beneficio de San Andrés y san Francisco dotado con 20 libras anuales en la capilla de la catedral de Segorbe; previniendo que en caso de que en alguna provisión el presentado no pudiese ser admitido, el patrono recogiese los frutos durante la vacante y los distribuyese en el término del hospital mayor de la Seo de Segorbe y pobres que en él se recogen y mantienen.⁴⁰ En relación con la capilla de San Andrés de la sede catedralicia segorbina, también se aduce la fundación de otro beneficio en la misma capilla por parte de Mateo Montón y de su mujer María de la Cerda, dama tal vez vinculada al retablo de santa Bárbara o bien al linaje que sufragó dicha obra.⁴¹ Respecto a los de la Cerda, cabe tener presente que fue una de las primeras familias que se estableció en Segorbe, tras la conquista cristiana, y que en las fechas del retablo de

³⁹ La muerte de Francesc de Mora acaeció en los inicios del año 1395, mientras que la de Martín Pérez de Aldana, en ocasiones citado con el apellido Pérez de Aldaba, sucedió con anterioridad al año 1408. En fecha 2 de octubre de este año, Benedicto XIII confirió "de nuevo" la tesorería de las catedrales de Segorbe y Albarracín al canónigo Bernat Fort, mientras que la canonjía y prebenda vacantes las confería "de nuevo" a Joan de Sant Sadurní, licenciado en decretos, oficial y vicario del obispo de Segorbe. Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. II. La curia itinerante (1404-1411)*, Zaragoza, 2005, doc. 670 y 671.

⁴⁰ AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, p. 134.

⁴¹ JOSÉ PITARCH, A., "Capítulo III. Los primeros tiempos (siglo XIII-Último tercio del siglo XIV)", *La Luz de las imágenes, Segorbe*, Valencia, 2001, p. 110. Por otra parte, Helios Borja también documenta en Segorbe diversos miembros de la familia Cerdán. Ver BORJA CORTIJO, H., "Antroponimia del Sogorb baixmedieval", en *IV Col·loqui d'Onomàstica Valenciana. Ontinyent, 1995*, Alcoy, 1997, p. 197-212. Además de la capilla de Santa Bárbara en la catedral de Segorbe, esta ciudad también tuvo de antiguo una ermita dedicada a la bienaventurada de Nicomedia y a la Virgen de la Esperanza, en la fuente de la Esperanza, servida por dos capellanes. El día 20 de Mayo de 1495 y por deseo de Enrique Fortuna, duque de Segorbe, "se hizo entrega de la capilla y local á la Orden Gerónima representada por los PP. Fr. Juan B. Vilaragut profeso de Nuestra Señora de la Murta y prior de Santa Engracia de Zaragoza y Fr. Juan Miso profeso de Cotalva. Para mantenimiento de religiosos señaló don Enrique la renta de 450 libras anuales." Ver AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, p. 197.

Santa Bárbara destacó Vicent de la Cerda, como notario de la ciudad.⁴²

Una tabla mariana del arcedianato de Albarracín

Como ya hemos comentado, el Maestro de Villahermosa pintó para el arcedianato de Albarracín, probablemente para su catedral, la tabla de la Virgen de la Leche que actualmente se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, procedente de la adquisición de la Colección Plandiura (1932).⁴³



Masetro de Villahermosa. Virgen de la Leche, procedente de la catedral de Albarracín (Teruel). MNAC, Barcelona

⁴² PÉREZ GARCÍA, P., *Segorbe a través de la historia*, Segorbe, 1998, p. ???, MAGDALENA NOM DE DÉU, J.R., "La aljama de judíos de Segorbe durante la Baja Edad Media", *MEAH*, sección Hebreo 44 (1995) 121-148; HINOJOSA MONTALVO, J., "Morvedre y Segorbe revisan sus límites municipales en 1373", *ARSE* 40 (2006), p. 69-86.

⁴³ CABRÉ, J., *Catálogo monumental-artístico de la provincia de Teruel*, 1909-1910.

En relación con esta obra y con uno de los escudos heráldicos que luce, tal vez podría tratarse de un blasón con armas parlantes y la representación de una fruta, similar a la mora –pediculada y de aspecto arracimado– pudiera tener relación con el arcediano Francesc de Mora. Respecto a este personaje, en fecha 18 de febrero de 1395, Benedicto XIII confirió *motu proprio* a Pedro de Luna, noble, bachiller en decretos, canónjia, prebenda y el arcedianato en las iglesias, canónicamente unidas, de Segorbe y de Santa María de Albarracín, "vacantes por defunción de Francisco de Mora, capellán de la Sede Apostólica".⁴⁴ Natural de Xèrica, bendijo la ermita de Santa Bárbara de esta localidad, en fecha 4 de diciembre de 1381, y fue arcediano de Segorbe entre los años 1378 y 1395.⁴⁵



La posible identidad del pintor Francesc Serra II con el anónimo Maestro de Villahermosa reclama nuestra atención hacia una referencia documental del año 1389, dado que intervino Francesc de Mora. En dicha anotación, que evidencia un trato muy cercano entre Francesc de Mora y Francesc Serra II, el procurador del arcediano embargó 35 libras a Joan Boïl, de aquellos 5000 sueldos correspondientes a la venta de una casa "que-l dit en Johan Boyls havia comprat d'en Francesc Serra, pintor..."⁴⁶



Del catálogo de obras adscrito a la mano del Maestro de Villahermosa, las últimas pinturas son el retablo de la Virgen de Xelva, –procedente de la antigua parroquial de la población, templo diafragmático recientemente descubierto en la plaza mayor–, ahora custodiado en el MNAC, y el retablo de la Virgen de la localidad próxima de Alpuente, que se conserva entre la iglesia parroquial

Escudo de la tabla de la Virgen de la Leche, procedente de la catedral de Albarracín (Teruel). MNAC, Barcelona

⁴⁴ CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. I. La curia de Aviñón (1394-1403)*, Zaragoza, 2003, p. 245, doc. 513. Respecto a Francesc de Mora, sabemos que en el año 1375 actuó como síndico procurador del capítulo segobriense en la cesión hecha por Bonaventura de Arborea a don Juan, conde de Ampurias, de 3.000 florines de oro de Aragón. Ver <https://www.google.es/#q=%22Cesi%C3%B3n+hecha+por+Bonaventura+de+Albores%22>. Ya en 1381, el canónigo Francesc de Mora se hizo cargo de la prebenda de Xèrica y, como arcediano, fue nombrado, junto al ciudadano de Segorbe Joan Vicent, obreros de la fábrica y obras de reconstrucción del templo catedralicio de Segorbe, para dicho año. Ver AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, p. 159 y LLORENS RAGA, P. L., *Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón*, I, Madrid, 1973, p. 186.

⁴⁵ Santiago Sebastián informa que durante el año 1395 se estuvo obrando en la catedral de Albarracín. Ver SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Teruel y su provincia*, Barcelona, 1959, p. 106 y LACARRA DUCAY, M.C., "La influencia de los pintores italianos en los talleres aragoneses durante el siglo XIV", *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, 1987, p. 439, n. 25.

⁴⁶ COMPANY CLIMENT, X., *et alii, Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Valencia, 2005, p. 319-320, doc. 549.

El arcedianato de Alpuente y su retablo mayor

Según las *Noticias de Segorbe y su obispado*, "Alpuente completó su iglesia en 1376, trasladándose á ella el Santísimo Sacramento y celebrándose la primera misa á 4 de junio. En un privilegio de 1378 se le llama villa insigne y muy poblada."⁴⁸ No obstante, en fecha 14 de junio de 1387, Diego Pérez de Heredia, obispo de Segorbe, otorgó indulgencias a cuantos, con sus donaciones, contribuyeran a las obras de la iglesia de Santa María y a otras necesidades del edificio, como su iluminación, objetos de culto y demás.⁴⁹ Debió ser a raíz de estas indulgencias que se llevó a cabo la construcción y pintura de su retablo mayor. La singularidad de este mueble marca un punto final y a la vez otro de inicio en la pintura gótica valenciana, ya que se trata de una obra que pudo dejarse inacabada 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, de nuevo, tanto las razones por las que se pudo dar el cambio de creadores como la cronología en la que se produjo.⁵⁰ 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 propuesta 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 una época del retablo de San Salvador destinado a Burriana, poco antes de su muerte en el año 1406.

La posible muerte del Maestro de Villahermosa en el transcurso de la pintura del retablo de Alpuente le pudo sorprender una vez ya había dibujado las tablas y pintado buena parte de ellas. Como en tantas otras ocasiones, 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.⁵¹

La problemática del retablo de Alpuente es bastante más amplia, ya que en dicho conjunto también intervinieron otros artistas. Es por ello que ya consideramos oportuno recuperar la propuesta realizada por Gudiol en torno a la participación de Miquel Alcanyís en el cuerpo del retablo.⁵² El tono general de este mueble,

⁴⁷ Pertencientes a este conjunto se conservan dos compartimientos en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, ver LACARRA DUCAY, M.C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, p. 32-34.

⁴⁸ AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, p. 137.

⁴⁹ Archivo del Reino de Valencia, caja 1, 7.

⁵⁰ RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 135-136.

⁵¹ En relación con la producción de Starnina en Valencia, un excelente artículo en STREHLKE, C. B., "Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer (1396-1397)", *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2002, p. 22-33

⁵² GUDIOL RICART, J., *La Pintura Gótica (Ars Hispaniae IX)*, Madrid, 1955, p. 148-150 y RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 135-136.

especialmente el dibujo, corresponde al Maestro de Villahermosa y ello desfigura parcialmente la participación de Alcanyís, pero algunos destellos evidencian sin lugar a dudas su intervención en la obra, los cuales advertimos en imágenes como la escena de la Epifanía, ya observada por Gudiol, la Natividad, la Coronación de la Virgen, determinados apóstoles de la Dormición de María y algunos de los ángeles que revolotean en las cúspides del conjunto, entre otros. En esta participación se reconoce el interés del artista hacia las novedades aportadas en Valencia por otros maestros, como Marçal de Sax, de quien se ha dicho que pudo participar en la predela del conjunto, junto con Starnina.⁵³

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.⁵⁴ Es a partir de este momento, poco después del año 1396, cuando Alcanyís, que podría formar parte del taller de Marçal de Sax, pudo establecer un nuevo pacto con el pintor florentino que le llevaría a ser uno de los principales pintores del panorama artístico valenciano. La colaboración directa y continua con Starnina, y también con Marçal de Sax, es la única vía que puede avalar la atribución del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia a Alcanyís, la cual, dadas las fechas en las que se supone el encargo, difícilmente es sostenible si no partimos de un encuentro previo y muy directo con ambos artistas.⁵⁵

La posibilidad inversa, que situaría el bancal como obra anterior al cuerpo del retablo, es ciertamente improbable teniendo en cuenta que en las fechas en las que ahora nos movemos, próximas al año 1400, la opción Starnina era la más relevante del panorama artístico valenciano, mientras que la del Maestro de Villahermosa resultaba ya retardataria dada la aceptación de las nuevas propuestas del gótico internacional aportadas por maestros tan importantes como Esteve Rovira, Marçal de Sax y Pere Nicolau. Es importante destacar que, en este caso, se repitió el modelo del retablo de Rubielos de Mora, existiendo una imagen escultórica anterior, la Virgen de la Consolación actualmente conservada en Corcolilla, aldea de Alpuente, a la que luego se

⁵³ ALIAGA, J. & COMPANY, X., "Pintura valenciana medieval y moderna", *La Llum de les imatges. Lux Mundi, Xàtiva*, 2007 (catálogo de exposición. Libro de estudios), p. 447-451.

⁵⁴ Para estas escenas ver LACARRA DUCAY, M. C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, p. 32-34.

⁵⁵ Dicha cuestión fue tratada en RUIZ I QUESADA, F., "Miquel Alcanyís. Muerte de San Vicente", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 232-237. En este sentido, las investigaciones documentales de Matilde Miquel han dado a conocer que Starnina pintó un retablo dedicado a San Miguel para la cartuja de Portaceli (1401), mueble que se puso de ejemplo a imitar en el contrato que firmaron Bartomeu Terol, clérigo de Jérica — parroquia con algunas rentas y beneficios vinculados a la Cartuja de Valdecris—, y Miquel Alcanyís para la realización de un conjunto pictórico dedicado al santo arcángel y destinado a la iglesia de Jérica, en el año 1421, obra que trataremos en un próximo estudio y 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. Ver SARALEGUI, L. DE, "La pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marçal de Sas. Miguel Alcañiz", *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, p. 3-41 y MIQUEL JUAN, M., "Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale", a *Nuovi studi sulla pittura tardogotica Intorno a Lorenzo Monaco*, Florencia, 2007, p. 35-43.

complementó con un gran retablo pintado, ocupando la talla la parte central del mueble.⁵⁶



Maestro de Villahermosa y Gherardo Starnina. Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de la iglesia parroquial de Alpuente

⁵⁶ RAMIRO DE MINAGANANTE, L., *Historia de la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Consolación Venerada en la Masía de Corcolilla, término de la Villa de Alpuente*, Pamplona, 1758; HERRERO HERRERO, V. & HERRERO NAVARRO, G., *Alpuente y la santísima Virgen de Consolación*, Segorbe, 1969 Mocholi Martínez, M.E., "No juzgar por las apariencias. Aspectos de la devoción mariana en el reino de Valencia", *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, 2009, <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/1021/991> (link activo en el mes de julio de 2014).



Virgen de la Consolación. Actualmente conservada en Corcolilla, aldea de Alpuente

Dos retablos supuestamente procedentes de Xelva

El conjunto pictórico de Alpuente quizás pudo favorecer la contratación del retablo de la Virgen, santa Clara (?) y san Antonio Abad de Xelva, que, procedente de la colección Muntadas, se conserva actualmente en el MNAC (MNAC/MAC 64027).⁵⁷ Respecto a

⁵⁷ *Catálogo de la Colección Muntadas*, Barcelona, 1931, p. 13, núm. 30; POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge, 1933, IV, p. 569-570; GUDIOL I RICART, J., *Pintura gòtica*, (Ars Hispaniae, vol. IX), Madrid, 1955, p. 132; *Colección Matías Muntadas. Catálogo-Guía*, Barcelona, 1957, p. 8, núm. 5; LLONCH I PAUSAS, S., "Pintura italogòtica valenciana", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII (1967-68), p. 75-76; JOSÉ PITARCH, A., "Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art, revista del Departament d'Història de l'Art*, 5 (1979) y 6-7 (1981), p. 21-50 y 109-119, respectivamente; ALCOY I PEDRÓS, R., "La Pintura Gòtica", en Barral i Altet, X. (ed.), *Art de Catalunya. Pintura antiga i Medieval*, 8, Barcelona, 1998, p. 201-202; JOSÉ PITARCH, A., "Retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antonio Abad", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 716-717; RUIZ I QUESADA, F., "Mestre de Villahermosa. Retaule de la Mare de Déu de la Llet, santa Clara i sant Antoni Abat", *Guia Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2004, p. 92-93; ALCOY PEDRÓS, R., "Llorenç Saragossa", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici fins a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 250-253. En un excelente trabajo sobre la Colección Muntadas, realizado por Jaime Barrachina, este estudiosos da a conocer un inventario manuscrito de Maties Muntadas en el que se lee: "Retablo (altar) compuesto de seis cuadros. El del centro con el calvario en la parte superior y luego la Virgen con el Niño Jesús mamando sentado en un trono con Santa Bárbara a la derecha y Santa Lucía a la izquierda, en la parte inferior. En uno de los lados -arriba- hay un ángel y abajo una santa con un libro en la mano. En otro de los lados -arriba- hay la Virgen y abajo San Antonio" [tota la fitxa ratllada amb llapis i inscripció a la ploma, afegida, potser per Muntadas: "(De Valencia)." Ver BARRACHINA NAVARRO, J., "Unes anotacions de procedències de la mà de Maties Muntadas", en Bassegoda, B. &

esta obra, la identificación de la bienaventurada representada en la tabla lateral con santa Clara es cuestionable, ya que sorprende el color rosado del manto así como la ausencia del báculo abacial y el cordón franciscano.



Maestro de Villahermosa. Retablo de la Virgen, santa Clara (?) y san Antonio de Xelva. MNAC, Barcelona

Por todo ello, Rosa Alcoy ha propuesto, no sin dudas, su identificación con santa Marta. La iconografía y los atributos que ostenta, el rosario y el libro, son muy próximos a los representados por el primer taller de los Serra en el compartimiento central del retablo de Santa Marta de Iravalls o en la tabla de Santa Marta y santa Eulalia de la catedral de Barcelona, coincidencias que pudieran ser suficientes a la hora de reconocer a la santa de Xelva con Marta.⁵⁸

Domènech, I. (eds), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, Memòria Artium 15, Barcelona, 2013, p. 18 y 19.

⁵⁸ ALCOY PEDRÓS, R., "El taller dels Serra", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici fins a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 254-272. El rosario o *pasternoster* aparece de nuevo en las manos de santa Magdalena, hermana de santa Marta, en el retablo de la Virgen del monasterio de Sixena (MNAC), conjunto también atribuido a los Serra.

La identificación de la bienaventurada con santa Clara viene dada por ser Xelva sede del convento de San Francisco, lugar de dónde Saralegui supuso que procedía el retablo del MNAC.⁵⁹ En 1373, tres frailes franciscanos procedentes de Zaragoza fijaron su morada en unas cuevas de Xelva y fue el señor de la villa quién solicitó al cardenal Pedro de Luna, futuro papa Benedicto XIII, la autorización fundacional del convento.⁶⁰ Otorgada en 1388, el papa Clemente VII firmó en Aviñón la bula que debía regular la vida de esta comunidad franciscana.⁶¹ El primer convento constaba de nueve celdas y una pequeña iglesia y a pesar de la humildad que les caracterizaba, dado que eran observantes, fue prácticamente destruido por uno de los hermanos en el año 1400, por creerlo lujoso. La reina María de Luna, en 1401, y el vizconde de Xelva y Manzanera, Pedro Ladrón de Vilanova, en su testamento de 1408, legaron diversas cantidades para la edificación del nuevo monasterio. Asimismo, este noble también dejó rentas para la construcción del convento franciscano de Manzanera.⁶²

Una fundación en los límites diocesanos que, tras la de San Blas de Segorbe, Santa María de la Vega de Manzanera y de Santo Espíritu en Gilet, ambos en poblaciones limítrofes con el obispado segobricense, acabaría posibilitando, en 1424, la bula *Ad ea quae ex Apostolicae* del papa Martín V, que configuró la primera Custodia Observante de los territorios hispánicos. De estos hechos se deduce la importancia que tuvo la reforma franciscana y su presencia en la diócesis entonces de Segorbe y Albarracín y en la articulación mendicante de su obispado.

Estas vicisitudes relativizan el supuesto lugar de procedencia de la obra, el convento de San Francisco, y podrían desplazar su origen hacia la iglesia del castillo, tal y como

⁵⁹ SARALEGUI, L. DE, "Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, XXI (1935), p. 37.

⁶⁰ Aguilar informa que: "Doña Buenaventura de Arborea vendió en 1380 por 26.600 libras el señorío de Chelva, tantos años unido al de Jérica, á don Ramón señor de Vilanova, lugar próximo á Chelva hoy destruido, y señor de Manzanera por su esposa doña María Ladrón de Vidaura; pero solo en cuanto á lo civil, que era de lo que podía disponer la viuda de don Pedro de Jérica. Después don Ramón de Vilanova que prestó buenos servicios á los reyes, alcanzó los demás derechos del señorío. En 1385 le sucedió su hijo, que se llamó Pedro Ladrón de Vilanova, secretario del rey don Pedro y muy privado suyo. Por este tiempo algunos frailes franciscanos deseosos de mayor observancia de la que solía haber en los conventos después de las pasadas guerras y del trastorno de la peste, obtuvieron permiso para salir de ellos, y se retiraron á vivir estrechísimamente en cuevas ó ermitas alrededor de Chelva; un breve de Pedro de Luna, como legado Apostólico, les autorizó para admitir novicios Para esta nueva vida. Así comenzó la reforma franciscana en España, como poco antes en Italia, dividiéndose la orden en claustrales ó conventuales que vivían en los antiguos conventos, y en observantes título con que aquellos zaherían á los que se retiraban para observar mejor la regla. En los alrededores de Chelva moraron no pocos varones de extraordinaria santidad, entre los cuales debemos nombrar con respeto á los BB. Juan de Catina sacerdote y Pedro Dueñas lego, que habiendo ido á predicar á los moros de Granada, recibieron allí la corona del martirio en 1387: la cueva que habitaron en Chelva, se llama todavía la cueva de los SS. Mártires." Ver AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, p. 137-138.

⁶¹ Ènnec de Vallterra, Benedicto XIII y Francesc Eiximenis dieron soporte a la formación de la comunidad del eremitorio de Xelva y poco más tarde la de Manzanera. Ver PERARNAU I ESPELT, J., "Documents i precisions entorn de Francesc Eiximenis (c. 1330-1409)", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 1 (1982), p. 191-215.

⁶² Los conventos de Xelva y Manzanera (1388), junto a los del Santo Espíritu del Desierto, cerca de Morvedre (1402) y el de San Blas de Segorbe (1413) formaron la primera custodia de observantes regulares de la provincia de Aragón, aprobada per Martín V (1424), por recomendación del obispo Juan de Tahust, y erigida en vicaria provincial en 1425. Unos años más tarde, en 1440, fue dividida en las custodias de Aragón, Cataluña y Valencia, dándose facultad a esta última para crear tres nuevos conventos, de los cuales uno fue el de Santa Catalina de Onda (1455).

supuso Vicente Vallet, antiguo cronista de Xelva, o hacia la iglesia parroquial, tal vez la capilla descubierta delante de la parroquial actual.⁶³



Maestro de Villahermosa. Detalle del retablo de la Virgen, santa Clara (?) y san Antonio de Xelva. MNAC, Barcelona

Taller de los Serra. Detalle del retablo de Santa Marta de Iravalls (Cerdanya)

La composición principal es deudora del modelo utilizado por el Maestro de Villahermosa a la hora de representar la Virgen de la Leche –entre los que destaca la tabla de Torroella de Montgrí (Girona) que se custodia en la Fundació Godia de Barcelona o la tabla de la catedral de Albarracín–, algunas de las pinturas de este retablo de Xelva reproducen la plantilla utilizada por el artista en el retablo de la Eucaristía de Villahermosa del Río. Las imágenes de los santos que acompañan a María, en las tablas laterales, han sido destacadas por diversos historiadores, como José Pitarch y Rosa Alcoy, dado que acusan una densidad que ultrapasa la pintura más característica del Maestro de Villahermosa.⁶⁴ José Pitarch centra la atención en la ampulosidad e importancia concedida a las vestiduras de ambos santos y relaciona sus caídas y pliegues con "ciertos ecos de los cambios de finales del siglo XIV", mientras que Alcoy observa la incidencia de Starnina en la tabla de San Antonio y subraya la relación de los coronamientos del conjunto pictórico de Xelva con el retablo de Alpuente y el retablo de la Eucaristía de Villahermosa del Río.

El hilo conductor que vincula el retablo de Alpuente y el de Xelva, principalmente en lo que se refiere a las tablas laterales de este último, puede estar relacionado con algunos

⁶³ Respecto a Xelva, Aguilar comenta que en el siglo XVII fue descubierta una iglesia subterránea y recoge los comentarios que a ella había dedicado Vicente Marés: "Una iglesia bajo tierra ancha y espaciosa, cuya entrada guiaba una ondeada y estrecha zanja, que desde donde ahora está la torre de las campanas cruzaba la plaza, todo el cementerio y toda la cuesta, viniendo á dar su disimulada puerta á la entrada de una casa de una bisabuela mía dicha de los Aliagas. Había en la anchura de la cueva su altar 'formado de cal y piedra con buena proporción, que cogía todo el hueco de la torre y capilla de Santa Lucía que hoy es hasta cinco ó seis pasos de la plaza á la parte del Oriente. Tenía al circuito de la cueva sus bancos de piedra...Fue descubierta en 1626 al abrir las zanjas para los fundamentos de la iglesia actual; es muy dé lamentar que no se conservase." Ver AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, vol. I, Segorbe, 1890, p. 32.

⁶⁴ JOSÉ PITARCH, A., "Retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antonio Abad", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 716-717 y ALCOY PEDRÓS, R., "Llorenç Saragossa", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici fins a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 250-253.

de los comentarios dedicados al retablo de Alpuente y tienen como límite temporal la intervención de Starnina en el bancal del conjunto, la cual sitúa ambos retablos del Maestro de Villahermosa en un espacio temporal previo al fin del siglo XIV.

Muy posiblemente también procedente de la villa de Xelva, destaca otro retablo dedicado a los Gozos de la Virgen. Dado a conocer por Saralegui en el año 1926, este estudioso lo clasificó como "italo valenciano del siglo XV" en el que se observaba "cierto lejano regusto de los Serra."⁶⁵ Tras la consulta del archivo fotográfico de Saralegui, José Gómez Frechina comenta que dicho estudioso anotó en la foto de la tabla central del retablo mariano: "Madrid. Col. Byne. = Fue de D^a Natividad Domínguez, esposa de D. Gil Roger Vázquez, adquiriéndolas Apolinar Sánchez que las traspasó a Byne (hacia 1935). Me indicaron que procedían de Xelva probablemente."⁶⁶ En lo que respecta a la tabla central, en 1954 formaba parte de la colección Batlló y actualmente se custodia en una colección particular de Murcia, mientras que de las tablas laterales, algunas ya fraccionadas cuando se dieron a conocer, se desconoce el paradero.

La tabla central acoge en su predela la Estigmatización de san Francisco y la representación de San Jorge dando muerte al dragón en presencia de la princesa, tal vez pudiera ser destinada a la desaparecida parroquial sin olvidar que Xelva tuvo una ermita dedicada a san Jorge, en el siglo XIV, lugar que desde el siglo XVIII ocupa la actual ermita de la Soledad.

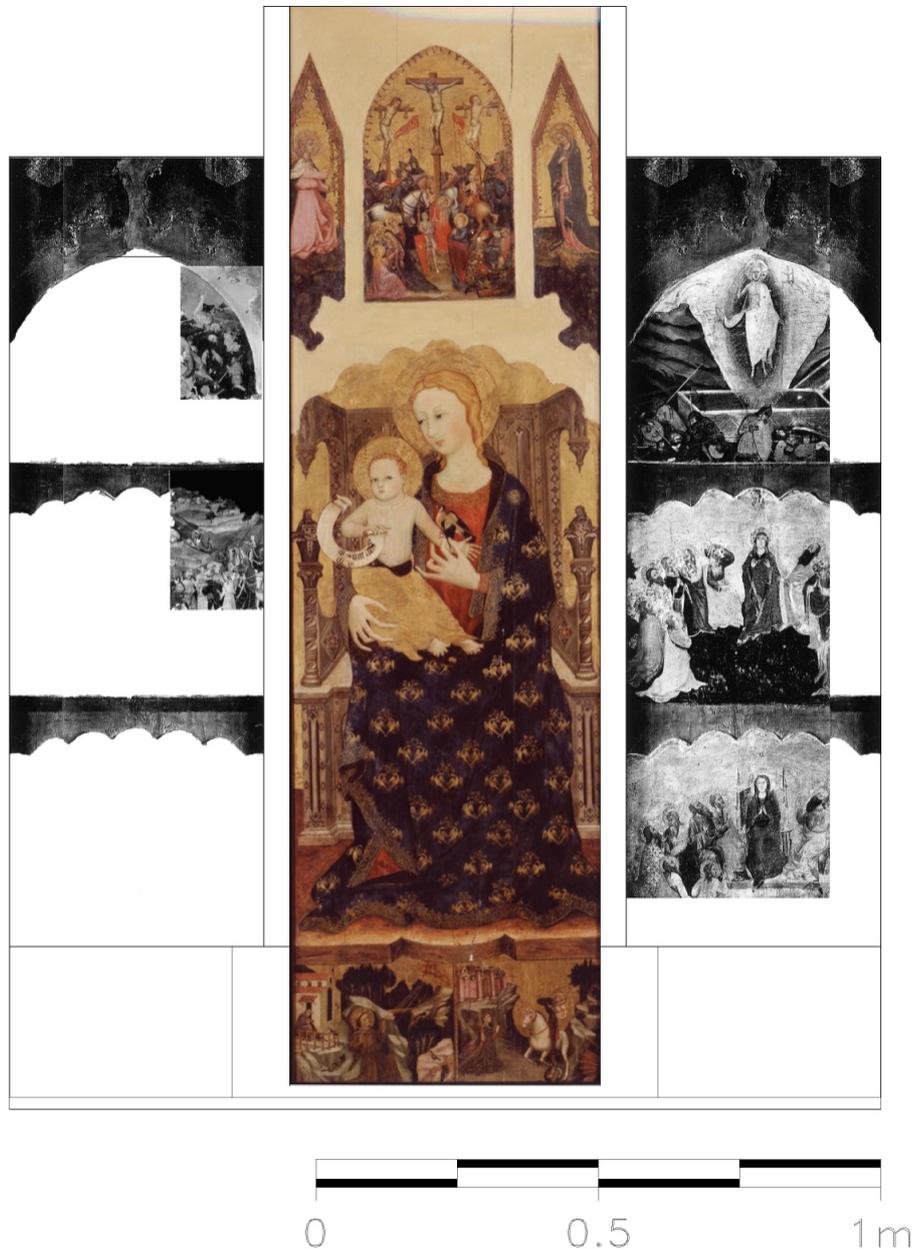
La autoría del retablo ha sido y es bastante cuestionada, ya que no se sabe si fue llevado a cabo en Valencia o bien corresponde a una obra importada. Respecto a la primera opción, la valenciana, la presencia de "gallinetes" en el manto de la Virgen parece corroborar que fue pintado en la Capital del Turia.⁶⁷ Obra que sintoniza con Italia, diversos aspectos iconográficos, como las figuras que emergen de los brazos del trono de María, la presencia de las columnas entorchadas, las imágenes cobijadas en las arquitecturas del sitial mariano o la representación de la Anunciación sobre un suelo pétreo rodeado por un jardín, forman parte del repertorio del gótico internacional ya vigente en Valencia a finales del siglo XIV, ciudad dónde lo aprendió el Maestro de

⁶⁵ SARALEGUI, L. DE, "En torno a los Serra", *Museum*, VII (1926), núm. 98, p. 290; SARALEGUI, L. DE, "Pere Nicolau. II sus obras", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1942, p. 150-152 y LLONCH PAUSAS, S., "Pintura italogótica valenciana", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII (1967-1968), p. 37-39 y 44-45.

⁶⁶ Gil Roger Vázquez, destacado abogado y político valenciano, nació en Xelva (1862). Apolinar Sánchez Villalba fue un acreditado anticuario de Madrid. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Anónimo. Virgen con el Niño", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 32-35. Apolinar Sánchez Villalba fue un acreditado anticuario de Madrid.

⁶⁷ GÓMEZ FRECHINA, J., "Anónimo. Virgen con el Niño", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 32-35. Segons Matilde Miquel "il dipinto presenta molti riferimenti ad opere di artisti italiani e in particolare lucchesi (Francesco dell'Anguilla, Giuliano di Simone, Angelo Puccinelli). L'opera può forse essere posta in relazione con la presenza di Simone di Francesco nel regno di Valencia alla fine del secolo XIV, o, meno probabilmente, con Nicolao d'Antonio. L'opera, che potrebbe provenire da Chelva, ci mostra un maestro italiano che convive con le mode valcnzane: la composizione della Crocifissione sulla punta della tavola piena di personaggi si accorda perfettamente con le composizioni lucchesi dello stesso tema, quelle di Giuliano di Simone (Zurigo, Kunsthaus e Firenze, Museo Bartolini. Allo stesso tempo alcune caratteristiche come la decorazione del manrello della Vergine con il simbolo de "les gallinetes" o la testa scoperta di Maria mantengono un chiaro vincolo con le opere del valenzano Gonçal Peris" Ver MIQUEL JUAN, M., "Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale", *Nuovi studi sulla pittura tardogotica Intorno a Lorenzo Monaco*, Florència, 2007, p. 35-43.

Cinctorres.⁶⁸ La cultura lombarda –generada por el éxito que tuvieron las creaciones de Giovannino de Grassi y Besozzo, ya destacadas en otro trabajo–, tuvo un éxito singular en el panorama artístico de la Corona de Aragón, en obras como la que ahora tratamos.⁶⁹



Hipótesis de reconstrucción de un retablo de la Virgen, probablemente de Xelva

⁶⁸ RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintor de Tortosa", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 6 (12/2012), (link activo en julio de 2014).

⁶⁹ ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cinctorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellenca en temps del gòtic internacional", *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 de octubre de 1996, 2000, I, p. 381-401.

El retablo mayor de la nueva iglesia parroquial de Xèrica

La villa de Xèrica fue uno de los enclaves de mayor importancia de la diócesis de Segorbe y Albarracín y solicitó la elaboración de retablos a los mejores pintores del reino de Valencia. No obstante, la contratación de obra pictórica también se produjo a otros artistas de menor renombre, residentes en Xèrica. La primera noticia, del año 1347 y en la ciudad de Palma, corresponde a Martí de Plana, pintor de Xèrica, que firmó contrato de aprendizaje con Castelló de Pi, *cofrer*, para ayudarlo y aprender el oficio durante un año y a cambio de la comida y seis libras reales de Mallorca.⁷⁰

La obra más importante de Xèrica, el retablo mayor de su parroquial, fue pactada con Llorenç Saragossa y las primeras noticias de su negociación, publicadas por Pérez Martín, son de 1394. En fecha 15 de marzo de este año ya se cita la contratación de la obra, valorada en doscientos florines: "(...) era la necesidad de grandes quantias de dineros para huevos e necessitat per la dita egleſia e por a fazer e pagar hun retaulo qui el dicho Concello ha habenido e faz fazer por a el altar de senyora santa Maria e de senyora santa Águeda, el qual costà de fazer dozientos florines. Enquara por a pagar hun Salterio, el qual el dicho concello faz fazer por a la dita egleſia, el qual costa de fazer trenta cinco florines, e por comprar otras joyas necesarias a la dita egleſia."⁷¹ Un año más tarde, Saragossa se trasladó a Xèrica para pactar el primer plazo con el justicia, jurados y prohombres de la villa: "Ítem a VII de setiembre vino a la villa en Lorenzo Zaragozano, maestro del retaulo que a de fer de senyora santa Agueda que le acoriese de la paga prima que avia d'aver e plegaron-se con él en Sant Jorge, partida d'omes buenos, con el justícia e jurados e tomaron tiempo en el ficesen conreu e paga d'alguna costa tro a sant Miguel primo vinient, e costo VI sueldos, IX dineros."⁷² Las dificultades económicas del concejo de la villa a la hora de afrontar el abono del retablo son muy evidentes y no fue hasta el día 11 de diciembre de 1395 que se pudo abonar a Llorenç Saragossa la cantidad de 25 florines, la segunda mitad de la primera paga: "Yo, Lorenz Zaragozano, pintor, vezino de Valencia, atorgo aver ovido e recebido de vos, Lop de Montalbán, jurado de la villa de Xèrica, en nombre del Concello de la dita villa, vint cinco florines d'oro a cumplimiento de paga d'aquellos cinquanta florines quel dito concello me avia de dar de la primera paga daquellos CC florines que yo e daver per razón dhun retaulo que fago por a la dita. E renuncio a toda excepci3n e frau d'enganyo. En testimonio de verdat mando vos seya feto esti albarà de paga de los XXV florines a siempre valendo e non revocando. Fecho fue en Xèrica a XI dias de dezienbre *anno a*

⁷⁰ MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2009, p. 683. La importancia de las obras realizadas en las cercanías de Xèrica, como la cartuja de Valldecrist, atrajo la llegada de artistas y también que algunos de sus habitantes optaran por la profesión de pintor. Así, Joan Ibáñez y Pere Tomàs, ambos vecinos de Xèrica, firmaron contratos de aprendizaje con pintores valencianos. A la edad de trece años, Ibáñez lo hizo en 1407 con Joan Sarrebollada, pintor de escudos y paveses, por espacio de siete años y según acuerdo concertado entre el maestro y el padre de discípulo, mientras que la formación de Tomàs fue concertada con el pintor Jaume del Port en el año 1424. Noticias dadas a conocer por Sanchis Sivera, ver la referencia documental en MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2009, p. 229 y 697.

⁷¹ COMPANYY CLIMENT, X., *et alii*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Valencia, 2005, p. 378, doc. 655.

⁷² COMPANYY CLIMENT, X., *et alii*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Valencia, 2005, p. 390, doc. 688.

Nativitate Domini MCCCXC quinto. Presentes testimonios desto son Gonzalvo de Mora e Garcia Taraçona, vecinos de Xèrica."⁷³

Pérez Martín identificó el conjunto pintado por Llorenç Saragossa con el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda que se custodiaba en la antigua parroquial de Santa Águeda del Castillo, asociación que José Pitarch imposibilitó, basándose en los postulados pictóricos del conjunto, los cuales correspondían a un momento avanzado del gótico internacional y eran atribuibles al pintor Jaume Mateu.⁷⁴

La alusión a Llorenç Saragossa viene dada por la documentación dada a conocer por Pérez Martín, según la cual este pintor era el autor del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de Xèrica. En relación con esta autoría, José i Pitarch puso de manifiesto ya hace unos años que el retablo de Xèrica, desaparecido en la guerra civil, no podía ser la obra contratada en el año 1394, dado que el conjunto mostraba un lenguaje propio del gótico internacional ya avanzado imposible de surgir de los pinceles de Zaragoza, pintor cuyas directrices artísticas se piensa que derivaban de las influencias italianas que se dieron en Cataluña a partir de los años treinta del siglo XIV. Así pues, el conjunto de Xèrica fue atribuido al pintor Jaume Mateu, junto a un dilatado grupo de obras de las cuales el retablo de San Valero y el de san Jerónimo fueron pintados para la catedral de Segorbe. Años más tarde y tras la aparición de un compartimiento del retablo de la Virgen de Cortes de Arenoso contratado por Jaume Mateu en el año 1430, dicha atribución ha ido teniendo más aceptación entre los estudiosos, a pesar de algunas reticencias.⁷⁵

Sobrino de Pere Nicolau, Jaume Mateu aparece documentado entre los años 1402 y 1452 y su obra es uno de los puntales más importantes de la pintura gótica valenciana, junto a la de Gonçal Peris Sarrià. Es a partir de la muerte de Pere Nicolau que Mateu contrata obra por su cuenta y de él sabemos que era "molt soptil en lo dit offici de pintor".⁷⁶ Esta referencia, extraída del pleito que interpuso a Gonçal Peris Sarrià en reclamación de la herencia de su tío, viene ratificada por algunos de los importantes encargos que recibió, como por ejemplo el retablo encargado por el caballero de Elche Pere Fernández para esta villa en el año 1445, obra en la que colaboró Jaume Huguet y cuyo precio fue de 700 florines.⁷⁷ El prestigio como pintor de retablos que tuvo Jaume Mateu también motivó trabajos en el ámbito de la iluminación de manuscritos con destino a la corona, razón por la cual es evidente que su taller debió agrupar un buen número de profesionales capaces de atender los encargos recibidos. En este sentido, es bien conocida la importancia que tuvieron los obradores de los artistas más singulares activos en los siglos del gótico. Lamentablemente, no disponemos de esta misma información a la hora de tratar el taller de Jaume Mateu ya que tan sólo conocemos por vía indirecta los nombres de Pere Rubert, Felip Porta y Joan de la Casa.⁷⁸

⁷³ COMPANY CLIMENT, X., *et alii*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Valencia, 2005, p. 399, doc. 702.

⁷⁴ JOSÉ PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", *Història de l'art valencià*, Llobregat, E.A. & Yvars, J.F. (eds.), Valencia, 1986, p. 230-232.

⁷⁵ Para una interpretación diferente de la trayectoria artística de Jaume Mateu, ver ALIAGA, J. & COMPANY, X., "Pintura valenciana medieval y moderna", *La Llum de les imatges. Lux Mundi*, Xàtiva, 2007, p. 451-456 (catálogo de la exposición. Libro de estudios).

⁷⁶ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 158.

⁷⁷ FERRE PUERTO, J., "Presència de Jaime Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor", *Ars Longa*, 12, Valencia, 2003, p. 27-32

⁷⁸ Es muy probable que Pere Rubert trabajara con Jaume Mateu en el taller de Pere Nicolau, dado que ambos aparecen como testigos en el encargo de un retablo contratado por Nicolau en

En lo relativo al retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de la que fue iglesia parroquial de Xèrica hasta el año 1395, —emplazada en lo alto de la villa, junto al castillo, y conocida también con el nombre de ermita de San Roque—, fue encargado en el primer cuarto del siglo XV.⁷⁹ Vayo comenta que el retablo mayor de la nueva parroquial de Santa Águeda, fue pintado con anterioridad a la finalización de las obras de este templo y que, por ello, fue instalado provisionalmente en Santa Águeda la Antigua “antes de labrar la iglesia, que se debía construir en el palacio y casa que el Señor Infante Don Martín había dado, procuraron nuestros mayores de hacer retablo antes de que se hiciera el lugar donde se había de poner.” Es decir, el retablo contratado por Llorenç Saragossa fue emplazado provisionalmente en la antigua parroquial y seguidamente fue llevado al altar mayor de la nueva iglesia de Santa Águeda y Santa María. Dedicada a santa María y santa Águeda, se promulgó Acto de concierto de la fábrica de la nueva iglesia por 150 florines, en fecha 11 de enero de 1395, fue contratada a Miquel García, picapedrero de Segorbe, por 10.300 sueldos, el 2 de noviembre del mismo año.⁸⁰ En fecha 22 de febrero de 1396, el obispo de Segorbe, Diego de Heredia, ordenó trasladar el Santísimo a la nueva parroquial.⁸¹

el año 1402. En lo relativo a Felip Porta y Joan de la Casa, en fecha 4 de mayo de 1426 Miquel Alcanyís contrató el retablo de Santa Catalina para la iglesia de Villanueva de Castellón, por 30 libras, pero poco más tarde, el 26 de junio, lo subcontrató a Felip Porta y Joan de la Casa, ambos discípulos de Jaume Mateu, por el precio de 18 libras, ver MIQUEL JUAN, M., “Miquel Alcanyís, pintor itinerante de la Corona de Aragón”, *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, p. 367-373.

⁷⁹ El 23 de julio de 1384 Pasqual de Xulve, vecino de Villahermosa, y Pedro Bonares, vecino de Puertomingalvo, obreros y maestros de cantería, pactaron la obra de la iglesia parroquial de Santa Águeda. Las dificultades económicas de Xèrica para afrontar este gasto promovió que el obispo de Segorbe les diera licencia en dicha fecha para arrendar los frutos de la fábrica de la iglesia. No obstante, el 12 de enero de 1385, el infante Martín ordenó que no continuasen las obras y su objetivo fue la construcción de una nueva parroquial. Para ello hizo donación, el 30 de agosto de 1391, de su palacio y casa, con todos sus patios, mandando derruir Santa Águeda la antigua. Este último mandato no se llevó a cabo, pues Pasqual de Xulve y Pedro Bonares sólo pudieron construir de nuevo la cabecera del templo, sustituyendo la obra morisca de la antigua mezquita mayor. Ver GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xerica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 339 y JOSÉ PITARCH, A., “Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV), *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 118-120. En lo relativo a Pasqual de Xulve, padre de Joan de Xulve, fue maestro mayor de la catedral de Tortosa. Ver MATAMOROS, J., *La catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*, Tortosa, 1932, p. 74; ALMUNI BALADA, M. V., *L'obra de la Seu de Tortosa (1345-1441)*, Tortosa 1991, p. 115 y JOSÉ PITARCH, A., “Capítulo III. Los primeros tiempos (siglo XIII-Último tercio del siglo XIV)”, *La Luz de las imágenes, Segorbe*, Valencia, 2001, p. 122.

⁸⁰ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xerica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 634 y 635, doc. 210 y 214.

⁸¹ En el año 1421 fueron construidas las capillas de los Terol y Montalbà. Ver GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xerica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 661, doc. 347 y 348. Las siguientes referencias corresponden al pintor Pasqual Domingo, pintor de Segorbe, e informan que en el año 1389 cobraba, del administrador de la fábrica de la catedral de Segorbe, seis sueldos por pintar el cirio pascual y que en 1396 contrató con la cofradía de San Bartolomé de Xèrica un retablo dedicado al santo apóstol. Se trataba de un mueble cuadrado y de pequeñas dimensiones cuyo valor, sin la madera, se pactó en 22 florines y que debía ser destinado a la iglesia de Santa Águeda: “Sea manifiesto a todos que día jueves que se contava XXI día de setembre año a *Nativitate Domini* CCCXCVI en la egleſia de Senyora santa Águeda de la villa d'Exèrica, Johan Ruvio, preboster de la cofadria del senyor sant Bartholomé, advocación de la dita villa con todos los cofades optia de aquellos fizieron composición e abinencia con Paschual Domyngo, pintor vezino de la ciudat de Segorbe que present era que el altar del senyor Bartholomé que el dito pintor maestro que lo faga de nuevo en aquesta manera que vos dito maestro lo fagays de obra argentada como es en el altar de santa Catalina de la egleſia de la dita



Ermita de San Roque de Xèrica (Castellón)

La información de los retablos aportada por Vayo es más amplia y considera “que habiéndose abaxado y quitado el retablo de la capilla mayor de la Iglesia de cabe el castillo á la Iglesia más baxa, nuestros mayores hizieron otro para dicha capilla de dicha Iglesia antigua y en aquel tan solo se hallan las pinturas y figura de ntra. Señora la inmaculada Virgen Santa María y de ntra. Santa Patrona Águeda y del bienaventurado

villa con lienço e con todo que sea menester, con la feçura de sant Bartholomé con toda su estoria e segunt que es en el *Flore santorum*, e las feçuras que se pertanyen e areus e que se faga de nuevo en la fusta que el da del altar viejo la qual fusta hea de le levar el dito preboste a Sogorbe a su casa et que aya de alto el dito altar ocho palmos e medio e d'amplo VIII palmos e medio de tono et quando sea fato el dicto maestro lo aduga a la eçlesia de santa Águeda a su costa e mysión echo, sano, salvo e sensero con sus polseras, dándole fusta al dito maestro pa las ditas polseras et las colores sean como la obra que coviene e la obra que es argentada et las polseras que sean obradas de ynden gabadell con sus estrellas e que lo fagays todo a vuestra costa e mysión e enclavado et la obra que sea buena a conocida de maestros et sea fato e acabado t[odo] a la fiesta de Paschua florida prime viniente et prometemos nos de dar del poco de fer el dito altar, es a saber, quando sea acabado, por todo, vint dos florines d'oro coribles en Aragón et yo, dito paborde a pagar la dita quantia, obligo todos los bienes de la dita qu[or]panya, mobles e seyentes ovidos e por aver doquier que sea et yo dito Paschual Domingo, maestro, prometo e convengo de cierta sciencia de yo fer e acabar bien e complidament el dito altar bien e complidament con todas las condiciones e obre e feçuras argentado segunt de p[ar]t de suso es dito spaceficado e declarado e colors e de la manera que dicho es de largo e d'amplo e tono e acabado e estrellas e posado en la dita eçlesia de la dita villa de Xèrica a mi costa e mysió vichs e pyrlo ent[...] tal dia e fiesta de Paschua florida prima vinient dando e pagando vos otros a mi los ditos XXII florins d'oro e a present pa comprar argent quatro florines et los dezocho que restaran acabada la dita obra a conocida de maestros dentro en la dita villa de Xèrica et con testimonio d'aquestes públices cartes que me podays convenir en qualquiere lugar do que resto venir e complir obligo todos los mis bienes mobles e seyentes ovidos e por aver doquiere que sean. Facto fue en la villa de Xèrica en el dia y año desus ditos. Testimonios presents, Gonsalvo de Xorcas e Lorenz de Fariza, vezinos de Xèrica, Johan Frach, vezino de la ciudat de Sogorbe.”
 Ver PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 294-295 y MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2009, p. 192-193.

Señor Sant Martí.”⁸² Dicha información coincide con el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda, conjunto contratado unos veinticinco años más tarde que el retablo mayor pintado por Llorenç Saragossa.

La triple advocación del conjunto pictórico conservado hasta poco antes de la guerra civil en la antigua parroquial, o ermita de San Roque, coincide con los titulares de la cofradía de Santa María, santa Águeda y san Martín, establecida en Santa Águeda la Antigua. A raíz del traslado del retablo mayor a Santa Águeda la Yusana, pintado por Llorenç Saragossa, el altar mayor de Santa Águeda la Antigua quedó vacío y es por ello que la cofradía comisionó el nuevo retablo mayor, mucho más discreto que el llevado a cabo por Saragossa para el nuevo templo. La cuarta advocación que residía en el altar mayor de la ermita de San Roque, la de santa Lucía, debió ser trasladada a la nueva ermita dedicada a la bienaventurada virgen en Xèrica, situada en el interior del Hospital Civil, junto al actual Ayuntamiento.

A esta ermita debió ser destinado, muy posiblemente, el retablo dedicado a santa Lucía que Pere Bosch y Cebrià Benet contrataron al pintor Berenguer Mateu, hermano de Jaume Mateu, en 1428. El precio de este conjunto "de nou palmis de altitudine cum latitudine assueta depictum, cum sex istoriis et in pecia media ymago beate Lucie et quod sumitate pecie et medie sit Crucifixius" fue de 28 florines, sin el soporte de madera.⁸³ La fecha de 1428 para la contratación del conjunto pictórico y el margen de tiempo que ocupó la construcción previa de la ermita de Santa Lucía coinciden con la supuesta cronología del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda y, a su vez, queda justificada la ausencia de la bienaventurada Lucía en dicho conjunto, a pesar de que desconocemos cuales fueron las escenas que acogió la predela.⁸⁴

Otro de los retablos desaparecidos de la villa de Xèrica fue el que contrató Antoni Peris para la iglesia de Santa Águeda en el año 1421, cuyas capitulaciones fueron dadas a conocer por Arqués en 1790. Respecto a este documento y al retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda, Tramoyeres comentó que: "Este retablo [el de Antoni Peris], si se pintó no existe, pero en cambio subsiste otro [el de triple advocación], colocado al lado derecho de la Capilla y que pertenece a la misma época ¿Será también de Antonio

⁸² GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xerica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, cap. 178 y PÉREZ MARTÍN, J.M., "El retablo de la ermita de San Roque (Xèrica). Rectificación obligada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10 (1934), p. 39.

⁸³ "Berengarius Matheu, pictor civis Valencie, gratis et cetera, promito vobis Petro Bosch et Cipresio Benet, vicinus ville de Xerica, presentibus quod hinc ad festum beate Lucie primo venturo, fecero et tradam vobis aut qui volueritis, unum retaule de nou palmis de altitudine cum latitudine assueta depictum, cum sex istoriis et in pecia media ymago beate Lucie et quod sumitate pecie et medie sit Crucifixius quod si non fecero in antea pena X florenorum et cetera, et quod vos teneamini dare michi dictum retaule perfectum de fusta pro qui vos et cetera, obligo et cetera, ad hec autem nos dicti Petrus Boschs et Cipresius Benet, promitimus dare vobis, dicto Berengario Matheu, dictum retaule de fusta et solvere pro laboribus vestri in depingendo dictum retaule XXVIII florenos in tribus solucionibus videlicet de primum novem florenos et alios novem per totum mensium septembris et residuo quantitate cum feceritis dictum retaule sub pera V florenos pro qualibet solutione, pro quibus et cetera, obligo et cetera. Testes, Michael Nadal et Petrus Marti, ferrarii." Ver CERVERÓ GOMIS, LL., "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1966, p. 19-30, p. 22.

⁸⁴ Muy probablemente las escenas de la predela fueron dedicadas a los Gozos de la Virgen, si tenemos en cuenta que el mueble acogía una escena de cada uno de los otros dos santos titulares. Por las *Noticias de Segorbe y su obispado* sabemos que la ermita de Santa Bárbara de Xèrica fue bendecida por el arcediano de Segorbe, natural de aquella villa, en fecha 4 de diciembre de 1381 y que al mismo tiempo se llevaba a cabo la obra de la iglesia. Ver AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, p. 137 y GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xerica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 619, doc. 135.

Pérez? No conocemos las obras ejecutadas por este artista. **El actual retablo tiene las mismas medidas que el desaparecido** y sus caracteres corresponden a la escuela de Marçal y Nicolau.”⁸⁵ El comentario de Tramoyeres es ciertamente loable, dado que sitúa la obra en el marco cronológico que le corresponde y aprecia la incidencia de los maestros Marçal de Sax y Pere Nicolau en el autor del mueble. Más allá de estas observaciones, lo más importante para nosotros en este momento es que concreta las medidas del retablo, las cuales debieron ser totalmente insuficientes para el altar mayor de la nueva parroquia de Santa Águeda, contratado con Llorenç Saragossa y valorado en 200 florines. El retablo acordado con Antoni Peris para Xèrica, en el año 1421, medía **“VIII palms de ample *ultra* les polseres e XII palms e mig de larch ab lo banch, ço és, XI palms lo dit retaule e palm e mig lo banch...”** y fue pactado en 53 florines y medio, precio que ratifica, una vez más, que el retablo de triple advocación no pudo ser el que pintó Llorenç Saragossa, tal y como ha sido defendido desde hace años por José Pitarch.⁸⁶

Sin embargo, para nosotros no es convincente la hipótesis propuesta por este historiador cuando plantea que el retablo mayor de la nueva iglesia de Santa Águeda,

⁸⁵ TRAMOYERES BLASCO, L., *Almanaque de las Provincias*, 1906, 155 y ss. y PÉREZ MARTÍN, J.M., "El retablo de la ermita de San Roque (Xèrica). Rectificación obligada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10 (1934), p. 30.

⁸⁶ Las capitulaciones fueron pactadas entre el pintor Antoni Peris y Llop de Muntalbà, notario y procurador de Xèrica, en fecha 17 de octubre de 1421. En esta ocasión sólo se debían representar cuatro escenas: el anuncio a Santa Ana, el anuncio a san Joaquín, la Natividad de la Virgen y la Presentación en el templo. "Die veneris, XVII, octobris anno a Nativitate Domini MCCCCXXprimo. Quod ego, Anthonius Péreç, pintor, ciudadá de València, promet e me obligue a vós, en Lop de Muntalbà, notari, procurador de la villa de Xèrica, present, *et cetera*, de fer, donar e liurar a vós un retaule de fusta de VIII palms de ample *ultra* les polseres e XII palms e mig de larch ab lo banch, ço és, XI palms lo dit retaule e palm e mig lo banch, *et cetera*; set cases, *et cetera*. En lo qual retaule, ço és, en la post o peça de mig, la Maria ab lo Jhesucrist ab sos àngels a IIII parts; en la primera casa e en la de alt lo crucifixi ab les Maries, *et cetera*, et en les dos altres peces dels costats, en la una l'estòria de senta Anna e en l'altra la stòria de Joachim, e de la Nativitat de la Verge Maria e de la Presentació del Temple, ab Simeon, *et cetera*. Et les polseres, lo camper vermell e senyal de ala daurada; et lo banch e en les set cases de aquell, en la de mig la Pietat, e a la una part la Maria *mater* e a l'altra sent Johan, e en les altres cases del dit banch santa Águeda, santa Catalina, senta Lúcia e senta Cecília, *et cetera*. Et en la dita manera, stòries e senyals damunt specificats, lo dit en Anthon Péreç, promet e se obliga dar e liurar perfectament de colós e de aur, posat lo dit retaule e banch ab ses polseres e a coneguda de abtes maestres e pintors de la dita ciutat d'ací al dia e festa de Carnestoltes primeres vinients, *et cetera*. Et si no u farà, volgué per special pacte decontinent e de feyt ésser encorregut en pena de X florins d'or e de pes, de sos béns pagadors e aplicadors al dit en Lop de Muntalbà, *et cetera*. E que puxa ésser procehit contra aquell e béns seus per lo governador o justícia civil de la dita ciutat tro ab majors manaments penals tro lo dit retaule perfectament sia acabat, *et cetera*. E per les dites coses a tenir e complir, obliga tots sos béns mobles e no mobles, *et cetera*. Et lo dit en Lop de Muntalbà promet e se obliga de donar e pagar al dit en Anthon Péreç per lo dit retaule e obra de aquell acabat perfectament, segons damunt és dit, cinquanta-tres florins e mig d'or e de pes, valents XI sous cascun d'ells, *et cetera*, pagadors en aquesta manera, ço és, decontinent e de fet, per senyal e paga, sis florins, e al dia de Nadal venidor XIII florins, e los restants XXXIII florins mig en la dita festa e dia de Carnestoltes. E, acabat e liurat lo dit retaule perfectament, *et cetera*. Et per les dites coses a tenir e complir, obliga tots sos béns mobles e no mobles, *et cetera*. Sia ordenada *largo modo* executòria, *et cetera*. Testimonis, lo honrat e discret en Martí Jacme, prevere beneficiat en la sglésia parrochial de la dita vila, e Domingo Eximeno, laurador, vehí de València. *Die sabbati, XIII decembris anno supradicto*, lo dit Anthon Péreç rebé del dit en Lop XX florins, *et cetera*. Testimonis, Johan Beneyto, perayre e Jacme Lópeç, vehins de Xèrica. *Die mercurii, XI martii anno a Nativitate Domini MCCCC* vigesimo secundo, fou scancelat lo present contracte. Ver Arqués, ms. C. 1790; 1982, p. 155-157 y CERVERÓ GOMIS, L., 1963, "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, p. 145-146.

contratado a Llorenç Saragossa, pudo no ser pintado y que "años después, cuando la situación de la villa lo permitió, se contrató el retablo conservado hasta 1936", el de triple advocación atribuido a Jaume Mateu.⁸⁷

Los motivos que nos hacen ser contrarios a esta hipótesis son varios. En primer lugar, por el comentario de Vayo: "En el capítulo 129 se halla como nuestros mayores hizieron o procuraron de hazer el retablo [contratado a Llorenç Saragossa] de nuestra santa yglesia y porque quiçá según el tiempo y husança que se hallauan, abondauan para el dicho retablo las polseras o extremos que entonçes se hizieron, como se veen oy día y siruen de guarniçion debaxo del dito retablo; y porque segun la variedad del tiempo todo se muda en mejor o en peor, paresçe a nuestros mayores y que después vinieron, que los ditos extremos o polseras devian ser mayores para más authoriçar el dicho retablo y yglesia, como con toda verdad ello era así..."⁸⁸ Dichas polseras o guardapolvo fueron contratadas al imaginero Pedro Robredo por 57,5 libras y sustituyeron las del retablo antiguo, "es estado concordado quel dicho mestre pedro Robredo ha de fazer de part de baxio de cada una de las dichas polseras un angel ço es dos ángeles de medio bulto con sus escudos en las manos, el un escudo de las armas reais et en el otro las armas de la villa de Exerica segunt estan pintados en las polseras del retaulo vieios", en fecha 1 de marzo de 1512.⁸⁹ El contrato de esta obra y también el del bancal que sustituyó al del retablo gótico, acordado el 11 de septiembre del mismo año, en el que actuó hasta febrero de 1513, fueron dados a conocer por Pérez Martín.⁹⁰ Gracias a estas capitulaciones sabemos que dicho guardapolvo era "de medio bulto" y medía tres palmos de ancho, mientras que el bancal, cuyo precio fue de 130 libras (2600 sueldos), se liquidó el 13 de febrero de 1513. Ambas noticias evidencian que el retablo antiguo al que se alude debió ser mucho mayor que el de la ermita de San Roque, mueble cuyo ancho, ocho palmos, ni podía ostentar unas polseras de tres palmos ni éstas estarían en correlación con el precio abonado. Asimismo y respecto a la predela, un bancal de ocho palmos no pudo ser pactado en los 2.600 sueldos ya comentados. En segundo lugar y atendiendo a las visitas pastorales de los años 1637 y 1643, sabemos, de nuevo por Pérez Martín, que el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda se custodiaba en la ermita de San Roque, la antigua parroquial de Jérica, mientras que el retablo mayor de la nueva iglesia de Santa Águeda era "antiguo, con la imagen de Sta. Agueda de bulto, en medio, dorada y estofada."⁹¹ Entre ambas noticias, las de 1512 y las del siglo XVII, se puede constatar que el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda seguía presidiendo el altar mayor de la ermita de San Roque en el año 1566, fecha en la que fue solicitado por el obispo de Segorbe, en cesión o donación, y la respuesta de la villa de Xèrica al obispo fue: "que perdone el que no le podamos servir en lo que nos pide del retablo de San Roque."⁹² Finalmente, porque el retablo mayor de la parroquial de Xèrica debió ser destruido a raíz de la reedificación de la iglesia en 1687, mientras que

⁸⁷ JOSÉ PITARCH, A., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, 5 (1979), p. 41.

⁸⁸ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xerica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 572-573.

⁸⁹ Los guardapolvos tenían relieves de "la ystoria de Gese ço es de la generacion de los reys de la descendencia de Nuestra Señora de la Virgen María." En relación con la actividad del imaginero Pedro Robredo en Cataluña, ver MADURELL, J. M., "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 5, 1947, p. 232-233.

⁹⁰ PÉREZ MARTÍN, J.M., "El retablo de la ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada, *Archivo Español de Arte y Arqueología*", 10 (1934), p. 19-20.

⁹¹ PÉREZ MARTÍN, J.M., "El retablo de la ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada, *Archivo Español de Arte y Arqueología*", 10 (1934), p. 48.

⁹² PÉREZ MARTÍN, J.M., "El retablo de la ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada, *Archivo Español de Arte y Arqueología*", 10 (1934), p. 47.

el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda se conservó hasta el año 1934 en su lugar de origen, la ermita de San Roque, siendo al parecer trasladado a la iglesia de Santa Águeda por esas fechas y arrasado en la guerra civil.



Atribuido a Jaume Mateu. Retablo mayor de la ermita de San Roque de Xèrica (Castellón). Obra desaparecida

Por muchas dificultades económicas que pudiera tener la villa de Xèrica para abonar su retablo mayor al pintor Llorenç Saragossa, queda claro que en el año 1395 ya había liquidado una cuarta parte de su precio, cantidad que, si la estructura de madera estaba incluida en los 200 florines pactados con el artista, correspondía precisamente a dicho soporte. De no ser así, implica que las tablas ya estaban enyesadas y dibujadas en el año 1395, cuestión ésta que coincide con la noticia aportada por Vayo cuando comenta que el retablo mayor fue provisionalmente custodiado en la ermita de San Roque y que

desde allí fue trasladado a la nueva parroquial de Santa Águeda. En definitiva, las referencias documentales más antiguas informan que el retablo mayor de Xèrica fue pintado por Llorenç Saragossa mientras que la superficie de este mueble fue, como mínimo, cuatro veces mayor que la del conjunto pictórico de la ermita de San Roque.

Muy probablemente, el retablo mayor de la parroquial de Xèrica fue presidido por Santa Águeda y la Virgen debió ser emplazada en la parte superior de la calle central, coronada por el tradicional Calvario. Las escenas laterales del conjunto pictórico debieron acoger episodios de la vida de Águeda y María, o bien pudieron formar parte de los compartimientos de la predela, en lo que respecta a los dedicados a la Virgen.

Enrique de Estencop y un Calvario de Albarracín

Procedente de Híjar, el pintor Enrique de Estencop llegó a Valencia en el año 1376 para llevar a cabo tres vidrieras con imágenes destinadas al aula capitular de la catedral.⁹³ Hace unos años, María Teresa Ainaga y Jesús Criado publicaron un excelente estudio, relativo al gótico internacional aragonés y más concretamente al pintor Enrique de Estencop, en el que dieron a conocer la etapa zaragozana de este artista, familiarizado con el arte de los Serra, y la documentación referente al retablo de la Virgen de los Ángeles de la iglesia parroquial de Longares (1391), conservado *in situ* a excepción de la tabla central que se custodia en el MNAC (MNAC/MAC 64025).⁹⁴ Este conjunto fue contratado por Francisco de Aguilón, rector de Longares, tesorero del arzobispo Lope Fernández de Luna, administrador de las obras de la capilla de San Miguel arcángel mandada construir por dicho prelado en la Seo de Zaragoza para contener su propia sepultura, albacea de Martín de Alpartir y su administrador testamentario en las obras del convento del Santo Sepulcro de la capital cesaraugustana.⁹⁵

A partir del retablo de Longares, le ha sido atribuida, en nuestra opinión acertadamente, un pequeño calvario que se encuentra en el Palacio episcopal de Albarracín.⁹⁶ Se trata de una tabla que debió coronar un sencillo retablo destinado, muy probablemente, a la catedral de Albarracín. Las tres imágenes representadas, las de la Virgen y san Juan a los pies de Cristo crucificado mantienen importantes puntos de contacto con la única obra documentada de Estencop, principalmente la del discípulo amado de Jesús respecto a la que aparece situada en uno de los montantes de la Virgen de Longares, custodiada en el MNAC.

Tal y como ya hemos comentado, la primera referencia documental es del año 1376, pero no volvemos a saber nada más de él hasta el mes de junio del año 1387, momento

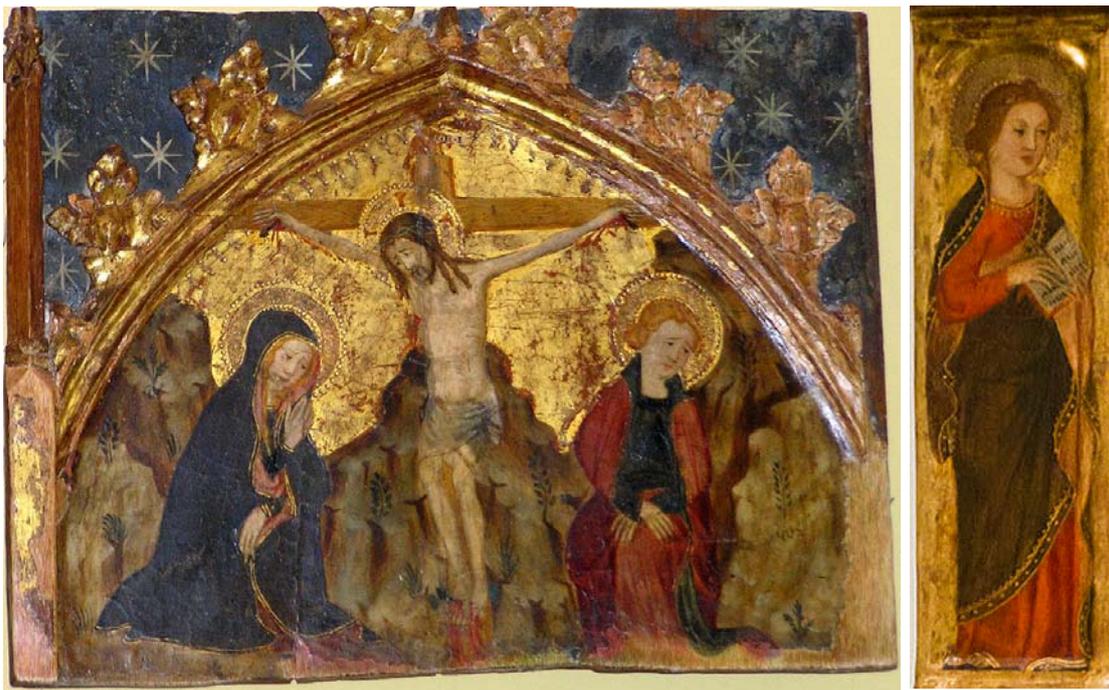
⁹³ SANCHÍS Y SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 43 y 567.

⁹⁴ AINAGA ANDRÉS, M.T. & CRIADO MAINAR, J., "Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: El Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)", *El ruejo. Revista de estudios históricos y sociales* 4 (1998) p. 107-140.

⁹⁵ LACARRA DUCAY, M.C., "La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)", *Artigrama*, 26 (2011), p. 287-332. En fecha 8 de octubre de 1403, el papa Benedicto XIII confirió a Juan de Aniñón (Aninyon), familiar papal, la parroquia de Longares, diócesis de Zaragoza, vacante por defunción de Martín de Taust, familiar papal, el cual asimismo falleció antes de tomar posesión de ella, cuando quedó vacante por defunción de Francisco de Aguilón (Aquilonne). Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. I. La curia de Aviñón (1394-1403)*, Zaragoza, 2003, p. 444, doc. 1008.

⁹⁶ ALMAGRO GORBEA, A., & ARCE OLIVA, E., *Palacio Episcopal de Albarracín*, Zaragoza, 2011, p. 122. Queremos agradecer la gran amabilidad de los miembros de la Fundación Santa María de Albarracín a la hora de atender nuestras consultas y facilitarnos la información requerida.

en el que, como habitante de la ciudad de Zaragoza, percibe de los mayordomos de la cofradía de Santa Catalina y de García de Alamán, ejecutor testamentario de Exemeno de Moriello, la suma de 200 sueldos por razón de un retablo dedicado a la santa de Alejandría de la iglesia zaragozana de San Felipe y 60 sueldos por la pintura de la capilla funeraria de Exemeno. Tres años más tarde vuelve a trabajar para el citado templo, ya que Simón de Setiembre le contrata un retablo bajo la advocación de san Mateo, por precio de 650 sueldos. A esta obra le siguió el retablo mayor de la parroquial de Longares, contratado por Francisco Aguilón, rector de Longares, por precio de 130 florines, y a finales de 1391 cobró 4 florines de Miguel de Urrea por la pintura de un estandarte.



Atribuido a Enrique Estencop. Calvario. Museo del Palacio episcopal de Albarracín (Teruel)

Enrique Estencop. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza)

Las siguientes noticias, también zaragozanas, corresponden al periodo que va desde los primeros días del año 1396 hasta el mes de abril de año 1400. Las obras que pintó en este tiempo fueron el retablo de la cofradía de Santa Lucía del monasterio de San Lázaro de la orden de Santa María de la Merced. Conjunto que finalizó en junio de 1397, pocos días después contrató un retablo de la Virgen para la parroquia de Santa María Magdalena y a mediados de diciembre del mismo año liquidó otro, dedicado a san Bartolomé, para la iglesia parroquial de Azuara (Zaragoza). Ya en 1399, Pero Bolea, canónigo de la Seo, estuvo de acuerdo en cancelar el compromiso contraído por Estencop para contratar el retablo de San Nicolás, de la capilla homónima de la metropolitana: "el qual retaulo vos por ocupación de algunos otros afferes no avez podido obrar ni fer, por esto, de scierta sciencia, yo absuelvo a vos et a vuestra muller de la dita obligación..."⁹⁷ Finalmente, en el mes de abril de 1402, Estencop recibió 12 florines en pago de los 150 pactados con los cofrades de San Cristóbal de la orden de las predicadoras de Zaragoza.

⁹⁷ El retablo de Pero Bolea fue finalmente ejecutado por el pintor Juan de Leví. Ver AINAGA ANDRÉS, M.T., "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi, 1378-1410", *Turiaso*, XIV, 1998, doc. núm. 12, p. 99.

Los motivos por los que Estencop desapareció del ámbito zaragozano no se conocían, pero gracias a un artículo de P. Fernando de Mendoza del año 1933, muy poco divulgado, ahora tenemos noticia de que la cancelación del retablo de las predicadoras, posteriormente contratado a Juan de Leví, tuvo que ver con su marcha al reino de Navarra.⁹⁸ Previamente, en el año 1396, ya había trabajado en la decoración pictórica del castillo de Tudela, lugar en el que se le retribuyó espléndidamente. Concretamente y por 66 días de trabajo percibió 66 florines, cantidad que implica una remuneración de once sueldos por jornada.

De su actividad en el castillo de Olite, Mendoza comenta: "Tenía su domicilio en Zaragoza antes de establecerse en Olite. Para un viaje del rey a Francia pintó dos pendones de trompeta; otra vez pintó igualmente tres para los tres trompetas del mismo rey. Consta también que dirigió la ornamentación de la iglesia de San Francisco en Olite en las exequias del rey de Castilla Don Enrique. Desarrolló principalmente su actividad en el decorado del pasaje que comunicaba la gran galería pintada con la cámara de la torre y de la galería pequeña situada delante de la capilla. Su mujer se llamaba María Goailar o Goillard (=Guallar. No se olvide que residió en Zaragoza). Por los documentos conocidos parece que, después de haber estado al frente de los pintores: Stencop siguió trabajando aparte del grupo de decoradores que obedecían las órdenes de Juan de Laguardia. En 1403 ganaba 10 sueldos diarios, algo más que lo que percibía entonces el mismo Laguardia. Obtuvo también una pensión vitalicia de 12 cahices de trigo, *mesura real*. Le ayudaba el pintor *Yénego de Quisoain* (Equisoain); además de su mozo Martín o Martinet: éste cobraba aparte. En 1402 fué enviado por el rey a Segovia en compañía del moro Lope Barbicano, jefe de los carpinteros, con encargo de que vieran «ciertos obrages que son aillí en los palacios del rey de Castilla». Ostentaba en los últimos años el título de «pintor de las obras del rey». Pasado el año 11, en que recibe la paga su mujer, nada aparece respecto del maestro Enrique."⁹⁹

Mendoza comenta que: "Henriq hacía los padronos para los pintores y se encargaba de comprar las cosas necesarias." Como reconocimiento a su maestría se le pagaban también los domingos. Respecto a su apellido, afirma que es "*Stencop*, pues él firma alguna vez: *Yu messter anric stencop*. En otras ocasiones firma: *Anrich pintor*, *Enrich pintor*, o simplemente *Enrich*."

En ninguna de las firmas expedidas en Zaragoza o Navarra, Estencop, o Stencop, firmó como Enrich, o Anrich, con el gentilicio de Bruselas, ni con el nombre de Hennequin, cuestión ésta que lo pudiera identificar con el pintor Hennequin [Juan] de Bruselas.¹⁰⁰ Por otra parte, tampoco aparece asociado con el pintor Nicolás de Bruselas. Ambos, Juan y Nicolás, "maestros de obra de pinzel de la villa de Bruxelles, del regno de Francia" fueron contratados por el arzobispo Lope Fernández de Luna por espacio de

⁹⁸ MENDOZA, F. DE, "Pintores y tapiceros en Navarra a finales del siglo XIV", *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 24 2 (1933), p. 184-197. Ver también, MENDOZA, F. DE, "Con los judíos de Estella", *Príncipe de Viana*, 12 (1951), p. 235-271.

⁹⁹ MENDOZA, F. DE, "Pintores y tapiceros en Navarra a finales del siglo XIV", *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 24 2 (1933), p. 184-197.

¹⁰⁰ Si que aparece un maestro Anequín en Tudela en 1395, el cual, según Mendoza: "era pintor de las obras del castillo, Sin embargo el concierto con el consejero Andreo Dehan, encargado regio, es de labrar en alabastro las armas del rey y su divisa del lebrél para la gran sala del *parament*. Recibió por ello 67 florines y medio. No vemos que se le mencione de nuevo. Es fantasear tratar de identificarlo con Anequín de Bruselas." Dicho comentario viene motivado porque en el año 1389, consta en las obras del castillo de Tudela Juan de Bruselas, el cual empezó pintando las armas del rey, no siguió en ellas." Ver MENDOZA, F. DE, "Pintores y tapiceros en Navarra a finales del siglo XIV", *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 24 2 (1933), p. 187 y 188.

un año y fueron los responsables de decorar su capilla funeraria, dedicada a san Miguel, que hizo construir en la Seo de Zaragoza.¹⁰¹

El 15 de febrero de 1379, Juan y Nicolás de Bruselas pactaron la realización de los trabajos que les encargara el arzobispo por un salario, por día laborable, de 13 sueldos, en el caso de Juan, y de 5 sueldos, en el de Nicolás.¹⁰² Con anterioridad, en el mes de febrero de 1372, Enrique de Bruselas (podría ser un *lapsus calami* respecto a Hennequin (Juan) de Bruselas), pintor que vivía entonces en Daroca, percibió de Antón Martínez Cabrerizo, canónigo de Santa María de Daroca, y de los administradores de las obras de esta iglesia convertida en colegiata en 1377, 40 florines de oro por pintar y obrar la capilla del altar mayor, más 6 florines por unas imágenes pintadas y obradas en los pilares de este oratorio.¹⁰³ Pocos meses más tarde, el rey Pedro el Ceremonioso, desde Zaragoza, mandó que fueran abonados 16 florines de oro al maestro Enrique de Bruselas, pintor, por razón de una imagen de la Virgen que había pintado en un tapiz destinado a la cámara real.¹⁰⁴ Éste Enrique de Bruselas, tal vez Hennequin, pudo ser el pintor Enrique Estencop, según María del Carmen Lacarra.¹⁰⁵

Años más tarde, hay constancia de un Nicolás de Bruselas en Barcelona (1393) y de un Juan de Bruselas en Cervera (1402), si bien no se tiene ninguna prueba que sean los mismos que años antes trabajaban en Aragón.¹⁰⁶ Además, Asunción Mocholí ha documentado un Hennequi de Bruselas en Valencia, en el año 1407, momento en el que se firmó la "pau i la treva" entre Maties Gisbert y (Juan) de Bruselas, pintores "degentes" en Valencia, por una discusión en la que sufrieron heridas aquel artista y Joan Falguas.¹⁰⁷ Por otra parte, Matilde Miquel ha dado a conocer dos documentos de la Real chancillería en los cuales el infante Martín mandó abonar diversas cantidades al pintor Juan de Bruselas "pictori de domo nostra", entre los años 1390 y 1391.¹⁰⁸

De todos estos trabajos, sólo se han conservado unas pinturas murales en la colegiata de Daroca, posiblemente relacionadas con la noticia del año 1372. Bastante

¹⁰¹ LACARRA DUCAY, M.C., "Las Necrópolis de Zaragoza. Edad Media", *Cuadernos de Zaragoza*, 63 (1991), p. 216-223.

¹⁰² SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV (1916), p. 414-415.

¹⁰³ MAÑAS BALLESTÍN, F., "La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)", *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 2 (1996), p. 39-40 i 54.

¹⁰⁴ RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per a l'història de la cultura mig-aval catalana*, 2 vol., Barcelona, 1908-1921, II, p. 163, doc. CLXX.

¹⁰⁵ LACARRA DUCAY, M.C., "La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)", *Artigrama*, 26 (2011), p. 309.

¹⁰⁶ GUDIOL I CUNILL, J., *Pintura mig-aval catalana*, vol. II.2, *Els trescentistes*, Barcelona, s.d. [1924], p. 149-150. Francesca Español comenta que, tal vez, Nicolás de Bruselas pudiera ser el pintor Nicolás Fretmon, autor de un retablo mariano destinado a la iglesia parroquial de la Selva del Camp (Tarragona), en el año 1383. Ver ESPAÑOL BERTRAN, F., "Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia", *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*, León, 2009, p. 281.

¹⁰⁷ MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2009, p. 194 i 414.

¹⁰⁸ MIQUEL JUAN, M., "Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional", a Hernández Guardiola, L., (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, p. 13-44. Respecto a la posible interpretación de estos dos abonos o el retablo mayor de la capilla de San Martín de la cartuja de Valdecríst, ver RUIZ I QUESADA, F., "Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'Humà. El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valldecríst", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 8 (11/2013), (link activo en julio de 2014).

deterioradas y de mala visualización, decoran el ábside de la capilla de los Corporales y debían representar escenas de la vida de Virgen, de las cuales el tránsito de María, los apóstoles y la coronación de la Virgen son las mejor conservadas.

El salario de 13 sueldos diarios, elevadísimo, abonado por el arzobispo Lope Fernández de Luna a Hennequin de Bruselas, en el año 1379, simpatiza con el que percibió Estencop por parte del rey de Navarra, de un florín diario o de 10 sueldos en el año 1403. A pesar de ello, por las fechas y en lo concerniente a la supuesta identidad de Hennequin de Bruselas y Enrique Estencop, resulta bastante claro que ésta no es posible, dado que en los años 1390 y 1391 el primero trabaja en la cartuja de Valdecríst, como pintor del infante Martín, y Estencop consta como habitante de Zaragoza, pintando el retablo de Longares. Más allá de este período, la presencia de un Hennequin de Bruselas en Valencia, en el año 1407, coincide con la estancia de Estencop en Navarra.



Enrique de Bruselas. Dormición, o Tránsito, de la Virgen (detalle). Ábside de la capilla de los Corporales de la colegiata de Santa María, Daroca (Zaragoza)

Enrique Estencop. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza)

Queda por aclarar la posible identidad entre Enrique de Bruselas, presunto autor de las pinturas de la colegiata de Daroca en el año 1377, momento en el que también trabaja para el rey Pedro el Ceremonioso, y Enrique Estencop. El cambio de técnica pictórica, mural en Daroca y sobre tabla en el retablo de Longares, así como la conservación deficiente de las primeras dificulta la comparación de estas obras. No obstante, el contraste de la cultura figurativa de ambas obras, mucho más italianizante en el retablo de Longares, no parece favorecer la identificación.



Escudo heráldico de Francesc Riquer. Capilla de Santa Eulalia y santa Clara del claustro de la catedral de Segorbe

Una de las joyas que atesora el claustro de la catedral de Segorbe es el retablo de Santa Eulalia y santa Clara, pintado por Pere Serra. Como ya hemos comentado, el culto hacia el santoral seráfico tuvo su inicio en la catedral segorbina gracias a la fundación del beneficio de San Andrés y san Francisco en el interior de este templo, realizada por el arcediano Francesc de Mora en el año 1378. Años más tarde, el obispo de Segorbe, el franciscano Francesc Riquer i Bastero (1400-1409) —que había sido obispo de Huesca (1385-1393) y Vic (1393-1400), promovió el culto a santa Clara, junto a la patrona de la Ciudad Condal, santa Eulalia, y a san Antonio de Padua, bienaventurado que compartió capilla con san Antonio Abad.¹⁰⁹ Además el obispo Riquer también fundó otro beneficio bajo la invocación de san Francisco.¹¹⁰

Francesc Riquer nació en Barcelona, ingresó en los franciscanos y obtuvo la licenciatura de leyes.¹¹¹ Fue confesor del infante Martín y Clemente VII le otorgó el arzobispado de Monreale (Sicilia), en el año 1380, sede que no pudo ocupar por estar bajo la obediencia

¹⁰⁹ La dedicación del beneficio a San Antonio de Padua y san Antonio Abad coincidía con los santos titulares representados en el retablo mayor del convento franciscano de San Antonio y santa Clara de Barcelona. El 24 de febrero de 1383, Lluís Borrassà firmó, junto con las monjas clarisas Isabel Dusay y Eulàlia Cabanyals, los capítulos para la obra del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Antonio y Santa Clara, también conocido como de San Damián. Financiado en gran parte por el rey Pedro el Ceremonioso, los pagos se efectuaron muy fraccionadamente y las monjas clarisas solicitaron el pronunciamiento arbitral del conjunto pictórico a Pere Moragues y a Esteve Rovira. La sentencia dio la razón a Lluís Borrassà y ratificó el abono del precio señalado. Ver MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1949, p. 58-59; GUDIOL I RICART, J., *Borrassà*, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 1953, p. 14 y 123; DURAN I SANPERE, -, *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, III, Barcelona, 1975, p. 39-42 y RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998 (tesis doctoral inédita), p. 90-92. A pesar de que ninguno de los documentos mencionados precisa la advocación de esta obra, la visita pastoral del año 1547 da a conocer que los titulares fueron san Antonio confesor y san Antonio eremita, es decir, san Antonio de Padua y san Antonio Abad: "*Més avant visitam lo altar maior, lo qual atrobam bé i decentment ornat, ab un pali de damasco blanch ab algunes obretes, ja usat, lo qual és construït al peu de un retaula de fust pintat sots invocació de dos sancts, ço és, Anthoni confessor y Anthoni eremita, ya molt antich...*". Mediante esta visita pastoral sabemos que el altar mayor acogía, además del retablo pintado por Borrassà, otros dos retablos dedicados uno a san Pedro Apóstol y el otro a san Miguel. Ver MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1949, p. 58-59.

¹¹⁰ LLORENS RAGA, P., *El claustro gótico de la Catedral de Segorbe*, Valencia, 1970, p. 38.

¹¹¹ En relación con este personaje, ver IVARS CARDONA, A., "Nuevos datos sobre el franciscano Fray Francico Riquer, Obispo de Segorbe", *Archivo Ibero-Americano*, XXX (1928), p. 253-264.

romana. Obispo de Huesca en el año 1385, lo fue de Vic a partir de 1393 a raíz de la permuta, autorizada por Clemente VII, de los obispados de Huesca y Vic, entre Francesc Riquer y Joan de Baufés.¹¹² Por decisión de Benedicto XIII, dirigió el obispado de Segorbe y Albarracín a partir del año 1400 y fue dos años más tarde, en fecha 6 de diciembre de 1402, cuando fundó dos capillas en el claustro de la catedral, con sus respectivos beneficios de los que se reservó el patronato, y sendas doblas cantadas en honor de los santos titulares.¹¹³ Vilagrassa comenta que la fundación de estos beneficios tenía "cierta obligación de missas por él y por Pedro Casasayas, deudo suyo. De donde algunos llamaron a este obispo, don Francisco Casasallas."¹¹⁴ Como tantas otras noticias, la fuente proviene del episcopologio que escribió el obispo Pérez, manuscrito en el que cita: "se et Petro de Casasayas cognato suo; unde aliqui hunc appellat Franciscum Casasayas cognat suo unde aliqui hunc appellat Franciscum de Casasayas."¹¹⁵ Dicho comentario y el testamento de Francesc Riquer, en el que Pere de Casa-saja actúa como albacea, corroboran que este personaje y su hermano Francesc, tesorero del reino, embajador real y uno de los consejeros principales del infante y después rey Martín el Humano, eran parientes del obispo franciscano.¹¹⁶

Ambos retablos los encargó al pintor de Barcelona Pere Serra y fueron dedicados a santa Eulalia y santa Clara y a san Antonio Abad y san Antonio de Padua, los cuales habían de ser destinados a las correspondientes capillas que él había fundado en el claustro de la catedral de Segorbe.¹¹⁷ Para dichas capillas fueron realizadas, también en ese momento, las claves de bóveda en madera policromada y las pinturas murales con las heráldicas episcopales y escenas figuradas con orantes.¹¹⁸ De estas obras, se

¹¹² LACARRA DUCAY, M.C., "Mecenazgo de los obispos catalanes en las diócesis aragonesas durante la Baja Edad Media", *Aragonia Sacra*, II (1987), p. 25-26.

¹¹³ LLORENS RAGA, P. L., *Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón*, I, Madrid, 1973, p. 197-204 y LLORENS RAGA, P., *El claustro gótico de la Catedral de Segorbe*, Valencia, 1970, p. 34-37.

¹¹⁴ VILLAGRASA, F., *Antigüedad de la iglesia catedral de Segorbe y catálogo de sus obispos*, Valencia, 1664, p. 139.

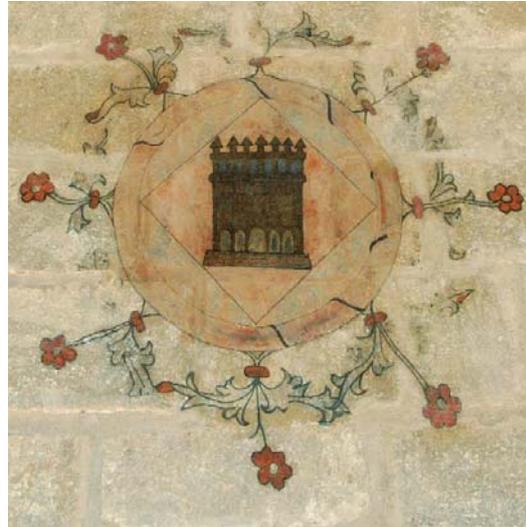
¹¹⁵ Ver página 75 del manuscrito. Signatura ACS 630. Debemos agradecer a Helios Borja la noticia del obispo Pérez.

¹¹⁶ Ambos hermanos eran ricos mercaderes de objetos de lujo orientales y Francesc, también patrón de nave, realizó servicios importantes a la monarquía, al rey de Chipre y fue él quien trasladó desde Sicilia a los dos hijos naturales de Martín el Joven, el aspirante a la corona Fadrique de Luna y Violante, al amparo de su abuelo, el rey Martín el Humano. Pere de Casa-saja formó parte del *Consell de Cent* de Barcelona entre los años 1374-1407. Un ejemplo de las fortunas económicas que atesoraban ambos corresponde a los preparativos de la entrada del rey Martín en Valencia en el año 1401, momento en que el monarca solicitó a Francesc de Casa-saja la corona real que él retenía, con el compromiso de devolvérsela después a su hermano (GIRONA LLAGOSTERA, D., "Itinerari del rei en Joan I (1394-1396)", *Estudis Universitaris Catalans*, XV (1930) p. 163). En lo relativo a Francesc de Casa-saja, ver FERRER I MALLOL, M. T., "La cort de la reina Elionor de Xipre a Catalunya", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25 (2003/04) p. 347-373 y FERRER I MALLOL, M. T., "La reina Leonor de Chipre y los catalanes de su entorno", *Chemins d'Outre-mer. Études d'histoire sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Balard*, eds. D. Coulon, C. Othen, P. Pagès, D. Valerian, París, 2004, p. 311-331. La actividad comercial en COULON, D., "Un element cle de la puissance commerciale de Barcelone: le commerce du corail (fin du xive-debut du xve s.)" *Al-Masa*, 9(1996-1997), p. 99-149; COULON, D., *Barcelone et le grand commerce d'orient au Moyen Âge*, Madrid, 2004 y FUMANAL PAGÈS, M. A. et al., "Documentant l'arqueologia: la casa de Massot Avengena a l'alfondec del call Major de Barcelona (carrer de Sant Honorat, num. 3)", *Tamid: Revista Catalana Anual d'Estudis Hebraics*, 7 (2011), p. 9-71.

¹¹⁷ Una última revisión de la producción de Pere Serra en RUIZ I QUESADA, F., "Pere Serra", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 284-296.

¹¹⁸ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. & OLUCHA MONTINS, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., *Museo Catedralicio de Segorbe, Catálogo*, Segorbe, 2007.

conserva *in situ* el primero de los muebles, capilla en la que también se atesora, en el Museo Catedralicio, los escudos del obispo y un *Frontal de altar de la Virgen de la Leche*, bordado a principios del siglo XV.¹¹⁹



Frontal de altar. Capilla de Santa Eulalia y santa Clara del claustro de la catedral de Segorbe (Museo catedralicio de Segorbe)

Escudo heráldico. Capilla de San Antonio Abad y san Antonio de Padua del claustro de la catedral de Segorbe

El retablo de Santa Eulalia y santa Clara se custodia actualmente en el Museo de la catedral de Segorbe, mientras que el otro, el dedicado a san Antonio Abad y san Antonio de Padua, parece ser que forma parte de una colección privada americana.¹²⁰ Aguilar todavía lo pudo ver en la capilla prioral de San Salvador, dado que el mueble se conservó en el templo hasta principios del siglo XX. Más allá del comentario de José Pitarch, se carece de más información y no se conoce ninguna imagen de este conjunto pictórico. Tal vez pertenezca al linaje de los Casa-saja el escudo que aparece en una de las paredes de la capilla de san Antonio Abad y san Antonio de Padua, así como en la clave de bóveda de este oratorio.

¹¹⁹ Ver SANJOSÉ LLONGUERAS, L. DE, "Frontal de altar", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, Generalitat Valenciana, 2001, p. 280-281. Por estas mismas fechas, el bordador Gil de Sagra percibió de la Real Cancillería la cantidad de 50 florines "per lo pali e paraments que ha brodats per al monestir de la Vayl de Ihesu Christ. Desfilis y Miquel han propuesto que, tal vez, dicho abono pudiera estar relacionado con un tapiz, actualmente desaparecido, del que se tiene constancia por una fotografía del Institut Amatller d'Art Hispànic. Con los escudos del rey Martín y de su esposa María de Luna, en un marco de vegetación frondosa y con animales, destacan las figuras de san Juan Bautista, en el centro, y las de san Martín y, probablemente san Hugo de Lincoln, a ambos lados. Ver SERRA DESFILIS, A., & MIQUEL JUAN, M., "La capilla de San Martín en la Cartuja de Valldecris: construcción, devolución y magnificencia", *Ars longa: cuadernos de arte*, 18 (2009), p. 65-80 (p. 77-78).

¹²⁰ JOSÉ PITARCH, A., "Retablo de Santa Clara y Santa Eulalia", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, Generalitat Valenciana, 2001, p. 280-281.



Pere Serra y taller. Retablo de la capilla de Santa Eulalia y santa Clara del claustro de la catedral de Segorbe (Museo catedralicio de Segorbe)

El estilo inicial de Pere Serra fue deudor de los modelos introducidos en el Principado por Ferrer Bassa. Aun así, optó por la línea estilística desarrollada por su hijo Arnau Bassa, por su maestro, Ramón Destorrents, y por su hermano Francesc. A partir de los años ochenta, las figuras pintadas por Pere Sierra no sólo son depositarias de la gracilidad característica de la pintura italianizante sino que también muestran una monumentalidad que, con el tiempo, la depura introduciendo las nuevas pautas del



Rejería gótica de la capilla de Santa Eulalia y santa Clara del claustro de la catedral de Segorbe

estilo internacional y contrastando, cada vez más, la gama cromática. Entre la última producción de Pere Serra destaca el retablo de las santas Eulalia y Clara, conjunto en el cual se aprecia la colaboración de dos miembros de su taller: Pere Vall, especialmente en la predela, y Joan Mates en las escenas hagiográficas.¹²¹ Coronado por el Calvario, ambas santas titulares presiden la tabla central. La calle izquierda acoge tres episodios de la virgen barcelonesa –su flagelación, el martirio en el ecúleo y el milagro de la nieve y muerte de la bienaventurada–, mientras que en la calle derecha se reproduce la Profesión de santa Clara, el momento en que ahuyentó a los infieles y el de su muerte, confortada por la presencia de la Virgen. En la predela, centrada por el Varón de Dolores, figuran, de izquierda a derecha, san Pedro, san Nicolás, santa Úrsula, san Esteban, san Lorenzo, los santos franciscanos Isabel de Hungría y Luís de Tolosa, y san Pablo.¹²²

Francesc Riquer murió en Barcelona y fue enterrado en la iglesia del convento de San Francisco de la Ciudad condal. Su papel de promotor alcanzó también a este último templo, dónde fue destinada la lauda sepulcral que el escultor Pere Sanglada dejó inacabada a causa de su muerte en el año 1408,¹²³ tal vez origen de unos capítulos firmados en fecha 21 de septiembre de 1405, dados a conocer por Joan Valero.¹²⁴ La lauda

¹²¹ ALCOY, R., & MIRET, M. M., *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998.

¹²² GUDIOL-RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 59 y ESPAÑOL BERTRAN, F., "La Beata Stirps en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luís de Tolosa, culto e iconografía", *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, en Español, F. & Fité, F. (eds), Lleida, 2008, p. 142 y 143.

¹²³ La lauda de Francesc Riquer consta en el inventario de los bienes del difunto artista. Ver BATLLE, C., "La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona (+1408)", *D'Art*, 19 (1993), p. 85-95.

¹²⁴ "Noverint universi Et nos ffranciscus miseracione divina segobricensis et sancte Marie de albarrazino ecclesiarum invicem canonice unitarum Episcopus ex una parte, Et ego petrus senglada operarius ymaginum civis barchinone ex parte altera ex certis nostris scientiis Confitemur et recognoscimus pars parti et nobis adinvicem, Ex super opere per me dictum petrum senglada pro vobis dicto domino Episcopo fiendo et super aliis infrascriptis fuerunt facta inhita et conventa quedam capitula at pacta et conventiones at alia prout sequitur quorum quidem capitulorum tenor talis est. En lo nom de deu sia [...]". Ver VALERO MOLINA, J., "Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea", *Locvs Amoenvs*, 6 (2002-2003), p. 41-55. Pere Sanglada dejó inacabada la lauda del obispo Riquer y fue unos años después, en 1415, cuando fue entregada al escultor Bernat Palma para su ultimación. En dicha fecha Palma reclamó a Saurina, viuda de Pere Sanglada, el importe que restaba por la lauda que él había realizado. Dos años más tarde, en 1417, Palma reconoció haber percibido del albacea del

fue emplazada a los pies del altar mayor del convento franciscano barcelonés y en ella constaba que el obispo de Segorbe murió el día 1 de mayo de 1410.¹²⁵ Debió ser así y no en el año 1409, como a menudo se cita, dado que su testamento fue publicado el 5 de mayo de 1410, fecha que coincide con la bula *Romani pontificis* de Benedicto XIII, en virtud de la cual el franciscano Juan de Tahust fue trasladado del obispado de Huesca al de Segorbe y Albarracín.¹²⁶

En el año 1408, los pintores Gérard de Bruyne, de la villa de Diest, en el ducado de Brabante (en Alemania, detalla el documento), y Juan Duixane, de la villa de Saint-Pourçain (Auvergne), pactaron con Francesc Riquer un retablo dedicado a san Esteban y santa Apolonia, por el precio de 125 florines.¹²⁷ Dicha obra ha sido puesta en relación con el obispado de Segorbe y Albarracín en diversas ocasiones, pero en estas fechas tales advocaciones no tuvieron acogida en la catedral. La descripción dada por Villanueva del lugar de entierro de Riquer "delante de las gradas del presbiterio de aquella iglesia" coincide con la que Riquer hizo constar en su testamento "in quodam carnerio que in pede altaris dicte Ecclesie habemus et fieri fecimus" y también con el emplazamiento de la capilla que el convento de San Francisco de Barcelona tuvo dedicada a los santos Esteban y Apolonia, la primera después del deambulatorio, situada justo al lado del altar mayor.¹²⁸ Así pues, Francesc Riquer fue el promotor tanto de la capilla de San Esteban y santa Apolonia del convento de franciscanos de Barcelona como también lo fue del retablo que presidió dicho oratorio.¹²⁹

obispo una cantidad en pago de la losa, documento en el que aparece como testigo el pintor Joan Mates. Ver MANOTE I CLIVILLES, M.R., "Aportacions documentals sobre els escultors Pere Sanglada i Llorenç Reixac", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000), p. 13-18 y VALERO MOLINA, J., "Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea", *Locvs Amoenvs*, 6 (2002-2003), p. 45, n. 16.

¹²⁵ Villanueva comenta que Riquer "murió á 1º de Mayo de 1410 siendo obispo de Segorbe. Fue enterrado en la iglesia de S. Francisco de Barcelona. Mi docto amigo el Sr. D. Josef de Vega y Senmenat, me ha comunicado copia del epitafio que tenía esculpido en una lámina de bronce delante de las gradas del presbiterio de aquella iglesia, el cual existió hasta el año 1700 en que se alargó el presbiterio y se perdió su memoria. Mas lo dejaron entonces escrito en un libro de aquella casa, al fol. 67, que dice así: "Hic iacet Reverend. in Christo Pater Fr. Franciscus Riquerit episcopus Sugurbicensis, et Sanctae Mariae de Albarracino, qui fuit ordinis Minorum, et fecit Obiit anno Dñi, MCCCCX. die prima Mai." Ver VILLANUEVA, J., *Viage literario á las iglesias de España*, VII, Valencia, 1821, p. 75-76.

¹²⁶ IVARS CARDONA, A., "Nuevos datos sobre el franciscano Fray Francico Riquer, Obispo de Segorbe", *Archivo Ibero-Americano*, XXX (1928), p. 253-264.

¹²⁷ MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, doc. 816.

¹²⁸ "La capilla décimatercera, ó primera al salir nuevamente del deambulatorio al templo, estaba dedicada á los Santos Esteban y Apolonia, mas en 1772 sus imágenes pasaron á ocupar lugares laterales en el retablo y la de San Pascual Baylón el central. Se esmeraron al instante los devotos, hiciéronle al Santo un camarín; blanquearon y doraron primorosamente el retablo, y quien se esmeró en particular fué la Ilte Sra. Marquesa de Dos Aguas, quien entre otras cosas regaló una Reliquia del Santo con auténtica, compuesta en un relicario de plata, y se colocó bajo los pies del Santo en una nube como sacrario.... En la reedificación (restauración) de la iglesia el año 1828 esta capilla se dedicó al Beato Salvador de Horta." Ver BARRAQUER I ROVIRALTA, C., *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XX.*, I, Barcelona 1906, p. 444 y 445.

¹²⁹ Atendiendo a la presencia de un franciscano como testigo en la contratación del retablo de San Esteban y santa Apolonia, Joan Valero ya propuso que el conjunto pudiera haber sido destinado al convento de San Francisco de Barcelona. Ver VALERO MOLINA, J., "Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea", *Locvs Amoenvs*, 6 (2002-2003), p. 44-45, n. 15. En lo que respecta a la capilla de San Esteban y santa Apolonia, fue mandada construir por Francesc Riquer, "in quodam carnerio que in pede altaris dicte Ecclesie habemus et fieri fecimus", al arquitecto Guillem Abiell y, según Valero, no es descartable que Pere

La singularidad del obispo Riquer y su condición de jurista promovieron su asistencia al Cisma de Concilio de Perpiñán en los años 1408 y 1409. Con el propósito que atendiera la diócesis durante sus ausencias nombró vicario general a otro gran promotor: el deán Bernat Fort.¹³⁰

Sanglada hubiese participado en la decoración escultórica. Ver MADURELL I MARIMON, J.M., "Testamentos e inventarios episcopales", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXIV (1961), p. 110-111 y VALERO MOLINA, J., "Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea", *Locvs Amoenvs*, 6 (2002-2003), p. 44-45, n. 15.

¹³⁰ Así consta en una bula papal fechada el 5 de marzo de 1405, en la que Benedicto XIII ratifica la actuación jurídica sobre el servicio de la cura de almas en la ciudad de Segorbe, ejercitada por Bernat Fort, deán de la iglesia de Segorbe, y vicario general del obispo Francisco, ausente de la diócesis. Dicho cargo lo ostentó hasta la muerte de Francesc de Riquer, tal y como consta en otra bula papal del 26 de febrero de 1411: "Benedicto XIII manda al oficial de Valencia que pueda aceptar la resignación de ciertos prestimonios en la diócesis Segorbe-Santa María de Albarracín, compensando con alguna pensión a sus titulares y seguidamente incorporarlos a la mesa capitular de dicha diócesis. De esta manera puede ya hacerse efectiva la unión de tales prestimonios a la citada mesa, realizada por el deán Bernardo Fuertes, en cuanto vicario del difunto obispo Francisco." Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, 2009, doc. 211 y CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. II. La curia itinerante (1404-1411)*, Zaragoza, 2005, doc.1115. Bernat Fort estuvo al lado de Pedro de Luna con anterioridad a ser papa. Ya en el mes de enero de 1381 lo acompañó durante su viaje por tierras de Castilla, documento en que el canónigo Martín Pérez de Aldana y Pedro de Luna, consta como canónigo y enfermero de la catedral de Segorbe. En 1390, el futuro papa vuelve a aparecer como canónigo de Segorbe, siendo Bernat Fort su procurador. Ver SABORIT I BADENES, P., "Documents a l'Arxiu Capitular de Sogorb relatius a Benet XIII", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LVI (1980), p. 194. El 18 de marzo de 1410, Benedicto XIII concede a Bernat Fort (Bernardo Fuertes, Fort, o *Fortis*), familiar papal, licenciado en decretos, deán de Segorbe, que libremente pueda permutar sus beneficios, resignándolos en manos de los abades de los monasterios de San Bernardo extramuros de Valencia y de Benifassà, de manera que ellos mismos puedan conferirle otros beneficios compatibles con su deanato e, incluso, alguna rectoría, para cuya obtención y retención con el deanato queda ya dispensado. El deán había "obtenido ya a principios del pontificado las siguientes gracias o privilegios: de altar portátil; de poder celebrar antes de la aurora o en lugar sujeto a entredicho eclesiástico; de recitar las horas canónicas según la costumbre o liturgia de la Iglesia Romana; de poder elegir confesor propio, el cual tuviese facultad para impartirle indulgencia plenaria en «artículo mortis»; de poder recibir los sacramentos de cualquier sacerdote; finalmente de poder testar libremente sobre sus bienes. Así ya en 29 de octubre de 1397 y el 17 de junio de 1398, en el que se le reiteran las mismas gracias. Por otra parte, aparece frecuentemente en el Bulario con motivo de la obtención de beneficios y de la parroquia de Almazora, pero sobre todo aparece por sus cargos, como abreviador de letras apostólicas y como «Registrador» de la expedición de las bulas. Con tal motivo su nombre aparece tras el *Expeditum*; así en esta misma bula reseñada: *Expeditum III idus aprilis. Anno XVI. B. Fortis*. Puede afirmarse que su nombre (B. Fortis) es uno de los más repetidos en el Archivo Vaticano, pues firma como registrador durante una gran parte del pontificado, sin duda una de los más ricos en documentación de letras apostólicas. A veces es sustituido por otros, especialmente por su pariente Domingo Fuertes, pero se deja constancia de la sustitución. Tal Domingo Fuertes, también abreviador, aparece con frecuencia, aceptando o permutando beneficios, como vicario de Onda y beneficiado de Segorbe, Salsadella, Albocácer y Tirig, lugar despoblado, apenas con veinte habitantes.," Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, 2009, doc. 451. Además, Bernat Fort tuvo canonjías con reserva de prebenda en las catedrales de Valencia, Lleida, Barcelona, prebendas en las iglesias de Bronchales y Pozondón, diócesis de Segorbe y Albarracín, las parroquias de Almassora y Mora, así como capellanías en las iglesias de Castellón y Cabanes, de la diócesis de Tortosa. A la muerte de Martín Pérez de Aldana fue tesorero de las catedrales de Segorbe y Albarracín. Linaje muy próximo a Benedicto XIII, diversos de sus miembros fueron familiares papales. Además de Martín Fort, Bernat coincidió con otro Bernat Fort, bachiller en leyes y también familiar del papa, en ocasiones diferenciado como *iunior*. Bernat Fort *iunior* era porcionero en la iglesia de Santa María de Pina, diócesis de Zaragoza,



Clave de bóveda con el escudo de Bernat Tort. Capilla de Todos los Santos, san Nicolás y san Bernardo del claustro de la catedral de Segorbe

Escritor de la Curia pontificia y director del registro de las Letras Apostólicas, Bernat Fort fue el promotor de otra de las capillas del claustro de la catedral de Segorbe: la dedicada a Todos los santos.¹³¹ En fecha 13 de noviembre del año 1400, Benedicto XIII dio indulgencias a los cristianos que visitaran y ayudasen al mantenimiento de la capilla, bajo la advocación de Todos los Santos, san Nicolás y san Bernardo, construida por Bernat Fort en la catedral de Segorbe.¹³² Dicha capilla, una de las más amplias del claustro, sufrió un importante recorte en el siglo XVIII para ampliar la antigua de San Salvador, actualmente restablecido.¹³³

De las tres advocaciones mencionadas en las indulgencias papales, la de san Nicolás corresponde a un beneficio fundado por Juana Sánchez de Dicastiello, dama que pudo ser la comitente del "retablito de pintura antigua de San Obispo", descrito en la visita pastoral del obispo Gavaldá (1657).¹³⁴ En lo concerniente a la advocación de Todos los Santos y al "retablo de pintura antigua" que custodiaba la capilla, fue encargado por Bernat Fort, al igual que la clave de bóveda con sus armas que todavía se conserva.¹³⁵

tenía una capellanía en la iglesia de Santa María de Castellón, diócesis de Tortosa, y se le otorgó un beneficio de colación del obispo, prior y capítulo de la iglesia de Tortosa y la parroquia de Almazora, en la diócesis de Tortosa. Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, 2009, doc. 189, 665 y 695, correspondientes a los años 1394 y 1396.

¹³¹ En fecha 13 de noviembre del año 1400, Benedicto XIII dio indulgencias a los cristianos que visitaran y ayudasen al mantenimiento de la capilla, bajo la advocación de Todos los Santos, san Nicolás y san Bernardo, construida por Bernat Fort, familiar papal y deán segobricense, en el claustro de la iglesia de Segorbe, ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, doc. 108, p. 86.

¹³² Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, 2009, p. 86, doc. 108.

¹³³ LLORENS RAGA, P., *El claustro gótico de la Catedral de Segorbe*, Valencia, 1970, p. 31.

¹³⁴ LLORENS RAGA, P., *El claustro gótico de la Catedral de Segorbe*, Valencia, 1970, p. 32 y 33.

¹³⁵ En la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Albocàsser se custodia el retablo de la Virgen que procede de la ermita de la Virgen de la Esperanza, oratorio fundado por Bernat Fort, deán de la catedral de Segorbe. Las figuraciones de dicho conjunto pictórico, así como las de la predela, vienen motivadas por la dedicación de la ermita, la cual, gracias a unas indulgencias expedidas por Benedicto XIII en fecha 20 de junio de 1409, a las visitas y ayudas a la fábrica de esta capilla, sabemos que era denominada vulgarmente con el nombre de Santa María de la Esperanza, pero que había sido fundada bajo la invocación de la Virgen María, de las santas Bárbara, Catalina y Águeda, de San Bernardo y de la Pasión de Cristo, extramuros del lugar de Albocàsser, diócesis de Tortosa. Ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, 2009, p. 205, doc. 383. En relación con el retablo, ver JOSÉ PITARCH, A., "Compartimientos del retablo de la Virgen de la Esperanza: Visión Mística de San Bernardo y Calvario", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, 2001-2002, p. 302 y 303 y RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "Una nueva obra del pintor Jaume Mateu. El Santo Entierro de Cortes de Arenoso", *Revista de l'ICAP*, 20 (2010), p. 155-166.

La tabla del Abrazo ante la Puerta Dorada



Atribuido a Miquel Alcanyis. Tabla del Abrazo ante la Puerta dorada procedente de la iglesia parroquial de El Toro (Castellón). Museo catedralicio de Segorbe

Esta magnífica tabla, custodiada en el Museo Catedralicio de Segorbe, representa el momento en que san Joaquín y santa Ana se encuentran ante la Puerta Dorada de Jerusalén, una vez ambos esposos habían recibido el anuncio del ángel diciéndoles que tendrían una hija. Así, san José y santa Ana fueron padres de la Virgen gracias a la intervención divina –la cual se observa en la pintura a través del ángel que vuela sobre ellos y une sus cabezas–, y con ello se ratifica la inmaculada concepción de María desde su nacimiento, más allá de la inmaculada concepción del Salvador. Estos sucesos se narran, con variantes, en el Protoevangelio de Santiago, el Evangelio del Pseudo-Mateo y el Libro de la Natividad de la Virgen, obras muy difundidas en el siglo XIII por la *Leyenda Dorada* y el *Speculum Historiae*.

Antes del episodio del encuentro, san Joaquín había sido expulsado del Templo por el sacerdote, dado que era un hombre mayor sin descendencia. Ello motivó que el anciano, abatido, decidiese su propio destierro al campo, junto a los pastores, dónde recibió el anuncio del ángel respecto a su paternidad. Por esta razón, san Joaquín aparece en la pintura viniendo de las afueras de la ciudad, acompañado de dos pastores, uno que lleva en sus manos dos gallos colgados de una cuerda y otro del que sólo se aprecia la pierna. Santa Ana, que había recibido el aviso por un ángel de la llegada de su marido, fue a esperarlo a la Puerta Dorada, la misma por la que Jesús hizo su entrada en Jerusalén un domingo de Ramos. Dicha Puerta fue relacionada con la Puerta del Paraíso, la cual también es identificable con la Virgen María. En la pintura, la mujer que aparece en ella debió acompañar a

santa Ana en el encuentro con su esposo y, junto con los dos pastores, forma parte de los tres testigos del crucial momento.

En la parte alta del pasaje del abrazo, destaca la figuración de dos santos representantes del Antiguo Testamento, dado el nimbo poligonal que ostentan, portadores de una filacteria con inscripciones que exaltan a María en su condición de Virgen, Reina y Madre de Dios. La leyenda del primero “ina a dextris” corresponde al salmo 44,10 “Astitit Regina a dextris tuis” (estuvo la Reina a tu lado), incidencia que hace identificable al santo patriarca que la despliega con el rey David.¹³⁶ En relación con el otro bienaventurado, se puede leer en su filacteria “Ecce virgo”, profecía que corresponde al profeta Isaías (7,14) “Ecce virgo concipiet”.¹³⁷ Isaías fue el primero de los profetas mayores y su asociación con el rey David viene dada porque en los capítulos 7, 8 y 9 de sus profecías recuerda al pueblo elegido las promesas de Dios a David, las cuales se realizarían si se mantenía fiel a su fe. Por otro lado, hay que destacar que fue Isaías quién declaró que Jesús nacería de la estirpe de David, hijo de Jesé (Is, 11, 1-10).

Adquirida por el obispado de Segorbe y depositada con carácter definitivo en el Museo catedralicio en el año 1963, junto con unas claves de bóveda, esta tabla formó parte de una calle lateral de un retablo dedicado a la Virgen. Su aspecto fragmentario viene dado por haber sido utilizada como madera para hacer un cajón, conjuntamente con otras tablas procedentes de El Toro.¹³⁸ La obra fue dada a conocer por Ramón Rodríguez Culebras en la exposición *El siglo XV valenciano*, dónde, por sugerencia de Hériard Dubreuil fue ya atribuida al pintor Miquel Alcanyís.¹³⁹

En 1978, Rodríguez Culebras informó que también perteneció al mismo retablo una tabla con la escena de la Presentación de María en el Templo, “algunos de cuyos irrecuperables restos pude ver y estudiar años atrás junto con la citada tabla y otras de autor distinto.”¹⁴⁰ Años más tarde, en 1989, este historiador comentó que rastreaba la existencia de dichos fragmentos de tabla con restos de pintura sumamente dañados.¹⁴¹ No obstante, en esta ocasión, apuntó la posibilidad de que las tablas hubiesen formado parte del antiguo retablo de la catedral de Segorbe o proceder de alguna de las capillas en que también tenía culto bajo advocaciones diversas, alegando la supresión y cambio de retablos con el paso del tiempo y las reformas.

En nuestra opinión, el retablo al que perteneció el fragmento que ahora tratamos formó parte de un retablo de tres calles, dos laterales, más la central, que, de manera similar al retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo o al de San Miguel de la catedral de Murcia pero con otra advocación, desplegaba el máximo de representaciones dedicadas

¹³⁶ RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., “Miquel Alcanyís. Abrazo ante la Puerta Dorada”, *Espais de Llum., (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 242-245.

¹³⁷ MARCHI, A. DE, “Miguel Alcañíz. Encuentro de Santa Ana y san Joaquín ante la Puerta Dorada; profeta sin identificar e Isaías”, *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 179-182.

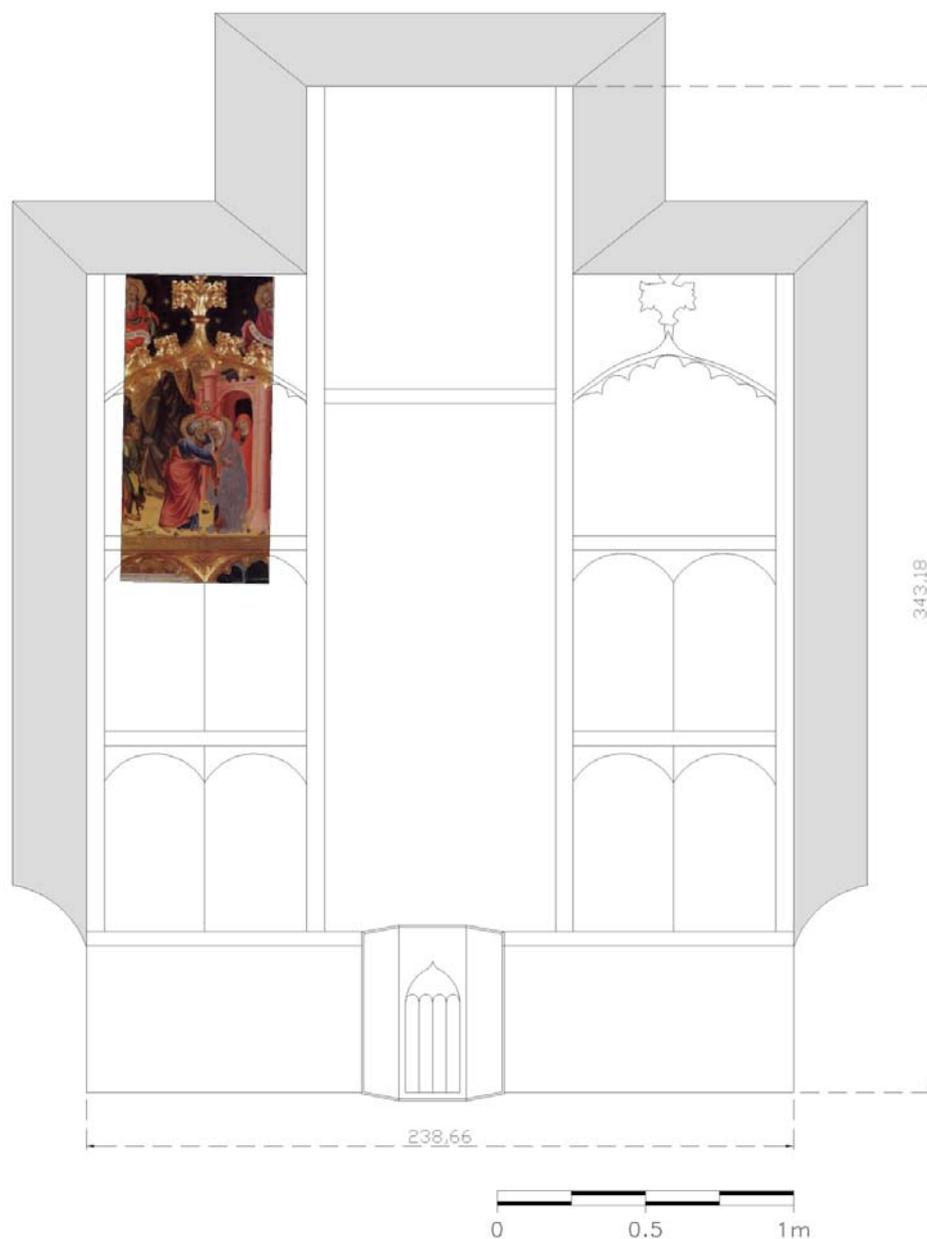
¹³⁸ Las tablas que formaban parte del cajón, relleno de papeles de archivo, eran las de San Onofre, San Jerónimo y Santa Catalina de Siena, todas ellas del Maestro de Perea y custodiadas actualmente en el Museo catedralicio de Segorbe. Ver RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., & OLUCHA MONTINS, F., & MONTOLÍ I TORÁN, D., *Catálogo del Museo catedralicio de Segorbe*, Segorbe, 2006, p. 40.

¹³⁹ SOLER D’HYVER, C., “Encuentro en la Puerta Dorada”, *El siglo XV valenciano*, Valencia, 1973, p. 37, núm. 16.

¹⁴⁰ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., “Pintura gótica castellanense desaparecida y dispersa. II”, *Millars*, 5 (1978), p. 211-230.

¹⁴¹ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *Museo catedralicio de Segorbe*, Paterna, 1989, p. 46-47 (Nuestros Museos III).

a María gracias a la división de los compartimientos. El hecho de que las medidas de este fragmento (106 cm x 50 cm) hagan pensar que formó parte de un retablo mayor se debe a que acoge la tabla cimera más el coronamiento –cuya altura es singularmente mayor a la del resto de compartimientos–, y también el arranque de dos escenas más, pero en realidad pensamos que el mueble debía ser de proporciones bastante más modestas (ca. 3,5 m x 2,5 m) de las propuestas por algún investigador. En este sentido, la división de las escenas en la parte inferior de la escena del abrazo reduce las posibilidades de que las tablas puedan proceder del retablo de la catedral de Segorbe, como se ha dicho en diversas ocasiones, ya que, con toda probabilidad, éste debió de ser de cinco calles.



Atribuido a Miquel Alcanyis. Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de la iglesia parroquial de El Toro (Castellón)

De haber formado parte de un retablo de estas características, la globalidad de la obra sería de poca credibilidad tanto por el número de representaciones como por su difícil lectura –dado que éstas, de unos 30 cm de ancho, quedan minimizadas en relación con las dimensiones totales del supuesto conjunto pictórico.



A partir de las investigaciones documentales realizadas por Montolío Torán y teniendo en cuenta que la tabla procede de El Toro, creemos conveniente comentar que en la visita pastoral realizada en la nueva parroquia de esta villa el 3 de julio de 1639 por los canónigos de la catedral de Segorbe, Marco Antonio Roures –ardiaca de Alpuente– y Pablo Nicolás Francés –Visitador General–, dice lo siguiente: “Vissito después el altar mayor cuya invocación de Nuestra Señora de los Ángeles es de pintura antigua, su retablo con un tabernáculo en medio dorado et ynvenit bene” [ACS 549-1. IV. 3. 4. 2]. Esta información deja entrever que el retablo, de estilo gótico y pincel antiguo, provenía de la antigua parroquia del castillo, desde dónde fue trasladado al presbiterio del nuevo recinto, lugar en que es citado por el visitador. Con la confección del nuevo retablo barroco, la obra sería retirada, seguramente en un momento indeterminado de la segunda mitad del siglo XVII.¹⁴² La tabla fue adquirida

En el periodo que hemos estudiado a lo largo de este trabajo destacó la figura del arzobispo Ènnec de Vallterra, obispo de Girona en el año 1362, de Segorbe y Albarracín en 1370 y arzobispo de Tarragona en 1380. No obstante, no pudo tomar posesión de esta última hasta la muerte del rey Pedro el Ceremonioso en el año 1387, a causa del cisma. Fiel seguidor de Benedicto XIII, como también lo fueron sus sucesores, Diego Pérez de Heredia y Francesc Riquer, luchó por la ampliación de los límites de la diócesis, promovió la reforma de las sedes catedralicias de Segorbe y Albarracín y tuvo un papel singular en la fundación de la cartuja de Valldecris. Tío carnal de Juan de Vallterra, obispo de Tarazona, y de Lluís de Vallterra, canónigo y arcediano de la catedral de Segorbe, la figura de Ènnec de Vallterra y su importante faceta de promotor artístico, en la que destaca la construcción de la capilla de San Salvador del claustro de la catedral de Segorbe, serán objeto de estudio en un próximo número de *Retrotabulum*.¹⁴³

¹⁴² RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., “Miquel Alcanyís. Abraço ante la Puerta Dorada”, *Espais de Llum.*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 242-245.

¹⁴³ Sobre el linaje de los Vallterra y el arzobispo de Tarragona, destacar los importantes trabajos realizados por Juan Corbalán de Celis y Helios Borja. Ver CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J. & BORJA CORTIJO, H., “Los Vallterra y la Capilla del Salvador: nuevas interpretaciones”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXII (1996), p. 179-188; CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J., “Los Vallterra en el Alto Palancia. Datos para su estudio”, *Instituto de Cultura del Alto Palancia* 6 (12/1997), p. 73-78; BORJA CORTIJO, H., & CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J., “La biblioteca del señor de Torres Torres. El doncel Joanot de Vallterra”, *Estudis Castellonencs*, 8 (1998-1999), p. 181-197 y CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J., “El obispo Íñigo de Vallterra: Iniciador del Ascendiente Social de su familia en el Alto Palancia”, *Instituto de Cultura del Alto Palancia* 8 (3/1999), p. 89-108.