

RETROTABULUM



Estudis d'art medieval
Núm 18. Setembre 2016
ISSN 2014-5616

Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico

Francesc Ruiz i Quesada

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.¹ Además, también se tiene constancia de la contratación de artistas de menor renombre, tanto foráneos trabajando en la comarca, como comarcanos trabajando fuera de ella y del reino de Valencia. La primera noticia es del año 1347 y proviene de la ciudad de Palma, lugar donde Martí de Plana, pintor de Xèrica, 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.²

La importancia de las obras realizadas en las cercanías de Xèrica, como la cartuja de Valldecris, atrajo la llegada de artistas y también que algunos de sus habitantes optaran por la profesión de pintor. Así, Joan Ibáñez y Pere Tomás, 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 Tomás fue acordada en el año 1424.³

¹ El núcleo inicial de la investigación que ahora damos a conocer fue la conferencia *Pintura medieval jericana dispersa o desaparecida*, impartida junto a David Montolío en las Jornadas sobre el Patrimonio de Jérica. En el presente trabajo hay que destacar muy especialmente la asistencia de Pilar Vañó y David Navarro, en diversos temas relativos a la ermita de San Roque y su antiguo retablo; a Helios Borja y Magín Arroyas, por su valiosa ayuda en la revisión de las visitas pastorales de Xèrica; a David Montolío, al proporcionarme una copia de la visita pastoral a Xèrica del año 1639, y a Joan Yeguas, por la información aportada sobre la actividad de Pedro Robredo en Cataluña. Asimismo, agradecemos a M. Antònia Clarà, del Patrimonio cultural del Obispado de Girona, su gentileza y facilidades a la hora de conceder los permisos necesarios para la publicación de las obras del Museu d'Art de Girona y a Fina Navarrete y Cristina Feixas, del CRDI del Arxiu de Girona, la fotografía del retablo mayor de la iglesia de San Félix de Girona Reg. 064972, autor desconocido (Ajuntament de Girona. CRDI). Atendiendo la época en la que se centra el presente estudio, los siglos del gótico, hemos optado por la forma Xèrica en lugar de la de Jérica. A raíz del ciclo de conferencias, el original del presente estudio fue enviado para su publicación al Instituto de Cultura del Alto Palancia (ICAP) en el mes de marzo del año 2015 y su divulgación en *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* ha sido retrasada hasta la publicación de ALIAGA, J. & RUSCONI, S., "Nuevas aportaciones a la pintura del gótico internacional: Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)", *Goya*, 354 (2016).

² 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.

³ "Per III solidos, Porto. Lazarus Thomas, agricola, vicinus ville de Exerica, scienter et cetera, micto et affirmo vobiscum Iacobo del Porto, pictori Valencie, presenti, Petrum Thomas, filium meum ad addiscendum officium pictoris hinc ad octo annos primo venturos et cetera, sich quod teneamini ipsum providere existente sano vel ego de comestu, potu, vestitu et calciatu pro ut eius consimilis interest et quod ipsam teneatur facere omnia precepta vestra licita et honesta et cetera, et si forte non compleverit ipsum predictum do nobis auctoritatem et potestatem et cetera, et quod in fine temporis teneamini sibi facere quandam tunicam et tabargium ac caligas etiam capucio V de pano novo valoris novem vel decem solidos pro alnea et unum diploydem et

Una referencia a la pintura de paveses de fecha 13 de octubre de 1399, informa que el pintor Domingo del Port se obligó con Domingo Tormon, justicia de Novaliches y con Pasqual de Xulve, Jurado, a entregarles el día de la próxima pascua de Navidad, “Dizocho paveses buenos é bien obrados”, que le habían comprado por precio de 9 sueldos 6 dineros por pieza, lo que les montan 156 sueldos.⁴ En otra noticia fechada en 1412, el pintor Bartomeu Salat percibió 270 sueldos de Joan Villar, jurado de Xèrica, por los nueve paveses que havia hecho para el *Consell* de la villa.⁵ Otro pintor que trabajó en Xèrica fue Joan de Finojosa (1422).⁶ Sin poder concretar el nombre del artista, en fecha 9 de marzo de 1432, tuvo lugar la escritura de este documento: “Ytem, a VIII de marzo fue paguado un pintor de Valencia qui està en Exèrica, por retornar la patena de dar la paç a las mulleres, VIII solidos.”⁷



Más allá de estas referencias, el presente estudio lo focalizamos en aquellos retablos que ornamentaron los altares de la villa de Xèrica. Lamentablemente desaparecidos en su mayoría, el análisis de la documentación conservada facilitará la divulgación de los mismos y, a su vez, la ponderación de diversos aspectos que afectan a su lugar de destino, iconografía, precio, estructura, comitentes, autoría, fortuna crítica, etc.

El retablo de San Juan Evangelista

La primera obra que comentaremos presidió el altar mayor de la iglesia de San Juan evangelista de Xèrica. Templo situado en el recinto del castillo, ha sido gracias a las

sotulares et etiam in fine temporis dare sibi quinquaginta solidis et cetera, et sich, et cetera. Ad hec autem ego, dictus Iacobus del Porto, acceptans predictam et cetera, promitto eum docero ut melius potero et actendere et complere omnia et singula super contenta, obligamus et cetera, ambo et cetera. Testes, Iacobus Bonet, mercator et Iohannes Crexell, parator pannorum Valencie cives." Ver SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Estudis Universitaris Catalans*, VI (1912), p. 233 y SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p. 43 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. 697.

⁴ Según Pérez Martín este pintor era cuñado de Pasqual de Xulve, constructor junto a Pedro Bonarés de la parroquia de cabe el Castillo, Santa Águeda la Antigua de Xèrica, y seguramente debieron vivir ambos algún tiempo en Novaliches y Xèrica: "Así vemos que, en noviembre del mismo año 1399, Domingo Cedriellas y su mujer, de Novaliches, venden a Domingo del Puerto, pintor, ciudadano de Valencia, unas casas en dicho lugar, lindantes con las de Pasqual de Xulve, las de Juan Navarro, con el corral de la Torre y carrera." Ver PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 295.

⁵ Asunción Mocholí comenta que tal vez pueda tratarse de Bartomeu Salcet, artista próximo a Jaume Mateu y Pere Soler, fallecido en el año 1418. Ver MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2009, p. 798 y 799 y PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 295.

⁶ Gracias a un documento del año 1422, tenemos noticia de la venta efectuada por mosén el rabino, alias Apatron, judío vecino de Xèrica, a Esteban Blasco, de Albarracín, de un contrato de deuda, realizado en Teruel en fecha 5 de diciembre de 1407, por el cual el pintor Juan de Finojosa y Ana, su mujer, junto a Gil de Ruescas, sastre y su mujer, debían al judío 230 sueldos jaqueses. Ver PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 295 y 296.

⁷ Pérez Martín, pensó que pudiera tratarse del pintor Bertomeu Canet, dado que en el año 1434 consta documentado en Segorbe. "Ytem, possam en data, dotze sous, los quals donam a Berthomeu Canet per pintar lo ciri pasqual, doni-ls-hi a XXV de març, any MCCCCXXXIII e per que no sabia scriure dona càrrech a mossen Francesc de Berbegal qui fes albarà." Ver PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 296.



investigaciones arqueológicas llevadas a cabo por Pilar Vañó que se ha podido concretar su emplazamiento.⁸

La villa de Xèrica fue donada por el rey Jaime el Conquistador a Jaime I de Xèrica, en fecha 7 de abril del año 1271, hijo ilegítimo, más tarde legitimado, del monarca y de Teresa Gil de Vidaure. Primer barón de Xèrica y hermano de Pedro de Ayerbe, Jaime I de Xèrica se casó con Elfa Álvarez de Azagra, hija del señor de Albarracín, y le sucedió su hijo Jaime II de Xèrica, quién contrajo matrimonio con Beatriz de Lauria, I señora de Cocentina, hija del almirante Roger de Lauria. Les sucedieron sus hijos Jaime y Pedro, tercer y cuarto barón de Xèrica, y, finalmente, el hijo ilegítimo de éste último, Juan Alfonso de Xèrica (1364-1369).⁹ Al morir sin hijos, la villa pasó a manos del rey Pedro el Ceremonioso, quien la ascendió al estatus de condado y la donó al infante y futuro rey Martín el Humano.

Retablo lamentablemente desaparecido, no tenemos más noticias que las proporcionadas por Francisco del Vayo,¹⁰ cronista que de esta obra comenta lo siguiente: "D'esta venida que hizieron los dichos señores reyna [Teresa Gil de Vidaure] y infante, su hijo, a esta nuetra villa enfranquescieron algunas heredades de pecha, como este señor don Jame lo affirma en auctos y yo en su lugar diré. Ordenó, así mesmo, dicha señora la casa y estado que hauía de tener el dicho su hijo y hasta hazer iglesia y casa de oración en el castillo en donde entonces estauan aposentados, como el aucto que arriba digo que hizieron los de Teruel no da testigo d'ello, y hizieron retablo baxo invocación del señor san Juan Euangelista, que creo que por se nombrar Juan el padre de la dicha señora reyna le pereció dexar en nuestro castillo iglesia esta aduocación d'este santo más que de otro, con más que se pusieron y pintaron en las polseras sacados al bibo y al propio los dichos señor rey conquistador y señora reyna, como hoy día se veen, harto al proprio y natural con sus coronas reales en las cabeças, etc."¹¹

La mayoría de las obras documentadas fueron destinadas a la parroquial de Xèrica, en primer lugar Santa Águeda la Antigua y, antes de finalizar el siglo, la nueva de Santa Águeda. El 23 de julio de 1384 Pasqual de Xulve, vecino de Villahermosa, –gran arquitecto que más tarde será uno de los asistentes en el congreso de arquitectos de Girona (1416) y maestro de fábrica de la catedral de Tortosa, desde 1410– y Pedro Bonarés, vecino de Puertomingalvo, obreros y maestros de cantería, pactaron la obra de la iglesia parroquial de Santa Águeda.¹² Las dificultades económicas de Xèrica para afrontar este gasto promovieron que el obispo de Segorbe les diera licencia en dicha fecha para arrendar los frutos de la fábrica de la iglesia.¹³ No obstante, el 12 de enero de

⁸ En lo relativo a la iglesia del castillo de Xèrica, remitimos al estudio de Helios Borja Cortijo y Pilar Vañó Arándiga, "Sobre la Conquista y la posible presencia Templaria en Jérica", *Jornadas sobre el Patrimonio de Jérica*, Xèrica, 19 de octubre de 2014.

⁹ Para los barones de Xèrica, ver COSTA I PARETAS, M.M., *La casa de Xèrica i la seva política en relació amb la monarquia de la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV)*, Barcelona, 1998.

¹⁰ Eminente jericano del siglo XVI (1518-1593), es el autor de la *Historia de Xèrica*, manuscrito original que se hallaba en el Archivo Municipal de esta localidad castellonense y que fue librado el 29 de junio de 1576. Existe copia manuscrita, seguramente de Valldecris, en la Biblioteca Valenciana de Valencia, bajo la signatura R.G.M. n° 358.

¹¹ De origen navarro, Teresa Gil de Vidaure fue hija de Juan de Vidaure y hermana de Pedro Gil de Vidaure.

¹² Respecto a Pasqual de Xulve, fue padre de Joan de Xulve, también 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.

¹³ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 354.

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.¹⁴ Este último mandato no se llevó a cabo y Pasqual de Xulve y Pedro Bonarés sólo pudieron construir de nuevo la cabecera del templo, sustituyendo la obra morisca de la antigua mezquita mayor.¹⁵ Unos años antes, la villa encargó la cruz procesional de su iglesia parroquial al orfebre valenciano Pere Capellades. Magnífica obra que todavía se conserva, la cruz procesional de Xèrica fue pactada por el precio de 110 florines, 1 210 sueldos, de los cuales ya había sido abonados 500 sueldos, en fecha 17 de marzo de 1389.¹⁶



Respecto a la nueva iglesia parroquial, dedicada a santa María y santa Águeda, se promulgó Acto de concierto de la fábrica por 150 florines, el 11 de enero de 1395, y fue contratada a Miquel García, picapedrero de Segorbe, por 10.300 sueldos, el 2 de noviembre del mismo año.¹⁷ En fecha 22 de febrero de 1396, el obispo de Segorbe, Diego de Heredia, ordenó trasladar el Santísimo a la nueva iglesia.



Antigua parroquial de Xèrica, Santa Águeda la Antigua, actual ermita de san Roque

¹⁴ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 363 y 364.

¹⁵ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 301.

¹⁶ Ver SANJOSÉ LLONGUERAS, L. DE, "Cruz procesional", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 262-263. Reformada y reparada en diversas ocasiones, ver también PÉREZ MARTÍN, J. M., "Cruz parroquial de Xèrica, ¿cuántas cruces parroquiales ha tenido Xèrica?: ensayo de documentación", *Archivo de Arte Valenciano* (1920), p. 23-31; PÉREZ MARTÍN, J. M., "Orfebres o argenteros en la Arciprestal de Jérica", *Anales del Centro de Cultura Valenciana* 25 (1935), p. 138-143 y COTS MORATÓ, F. DE P., "El prestigio de la Ciutat de Valencia en tiempos de crisis: las andas e imagen de san Vicente Ferrer", *Saitabi* 58 (2008), p. 129-142.

¹⁷ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 634 y 635, doc. 210 y 214.

El retablo mayor de la nueva iglesia parroquial de Xèrica

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 del conjunto pictórico, valorado en doscientos florines: "(...) era la necesidad de grandes quantias de dineros para huevos e necesitat 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."¹⁸ 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."¹⁹ Las dificultades económicas del concejo de Xèrica 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 pagar 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 complimiento 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 Nativitate Domini MCCCXC quinto*. Presentes testimonios desto son Gonzalvo de Mora e Garcia Taraçona, vecinos de Xèrica."²⁰

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 después conocida con el nombre de ermita de San Roque, 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.²¹

En cuanto a la estructura del retablo mayor de la nueva parroquial de Xèrica, trataremos de hacer una aproximación a través de otro conjunto pictórico también contratado a Llorenç Saragossa, ocho años más tarde. Nos referimos al retablo de la cofradía del Cuerpo de Cristo de Onda, obra que fue pactada en 1402.²² De cinco calles más el bancal, la central debía medir diecinueve palmos de altura y las laterales dieciséis palmos y medio, siendo el ancho de catorce palmos. Incluido en las medidas anteriores el banco hacía dos palmos y medio y el precio acordado fue de 90 florines (990 sueldos).

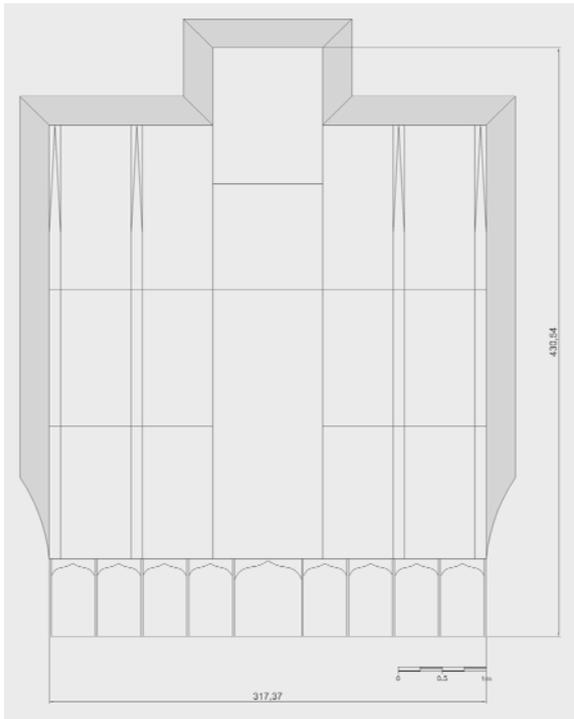
¹⁸ COMPANY CLIMENT, X., *et alii*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Valencia, 2005, p. 378, doc. 655.

¹⁹ COMPANY CLIMENT, X., *et alii*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Valencia, 2005, p. 390, doc. 688.

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² SANCHÍS SIVERA, J., *Pintores Medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 9 y 10.



Hipótesis de reconstrucción del retablo de la cofradía del Cuerpo de Cristo de Onda, obra que fue pactada en 1402 con el pintor Llorenç Saragossa

A partir de esta singular información, pudiéramos pensar que la superficie pictórica del mueble principal de Xèrica fuera, dado su precio de 2200 sueldos, el doble que la de Onda. No obstante y a pesar de que un retablo de estas medidas pudo ser acogido en la ermita de san Roque hasta su traslado a la nueva parroquial (ver hipótesis p. 11), no tenemos elementos suficientes que nos ayuden a precisar más ni la estructura ni la superficie del mueble. Por ejemplo, no sabemos si la escultura que presidía el retablo en la visita pastoral de 1637: "antiguo, con la imagen de Sta. Águeda de bulto, en medio, dorada y estofada", pudiera corresponder al retablo pintado por Saragossa, en cuyo caso la superficie pictórica sería, obviamente, menor. No obstante, es indudable que esta posibilidad, la de retablo mixto de pintura-escultura nos conduce a una obra totalmente alejada del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de la ermita de San Roque de Xèrica y, de no ser así, el precio de ésta, entre los seiscientos y setecientos sueldos, dista mucho de los dos mil doscientos del retablo pintado por Llorenç Saragossa.

Es por todo ello que discrepamos de la hipótesis propuesta por José Pitarch cuando plantea que el retablo mayor de la nueva iglesia de Santa Águeda, 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.²³

Los motivos que nos hacen ser contrarios a esta hipótesis se fundamentan en las noticias que tenemos del retablo mayor, posteriores a su contratación con Llorenç Saragossa. En primer lugar, porque en fecha 15 de marzo de 1394 se arrienda la Junta de Fábrica de la iglesia de Xèrica y los frutos de la misma por tiempo de seis años, previa la competente y necesaria autorización del obispo de Segorbe. El arriendo se realiza a Esteban de Cariñena, ciudadano de Segorbe por tiempo de seis años, a razón de cuarenta florines de oro en cada año, pagaderos el día de San Martín, siendo la

²³ JOSÉ PITARCH, A., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, 5 (1979), p. 41.



liquidación del nuevo retablo mayor la finalidad de estos abonos.²⁴ En consecuencia y hasta el año 1400, Esteban de Cariñena debió abonar 240 florines, prácticamente la suma de los doscientos florines del retablo contratado a Llorenç Saragossa y los 35 florines correspondientes al "Salterio, el qual el dicho concello faz fazer por a la dita iglesia." En segundo lugar, por la observación de Francisco del Vayo en 1576, cuando comenta acerca de los cambios que se hicieron en la estructura antigua del retablo: "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, abundauan para el dicho retablo las polseras o extremos que entonçes se hizieron, como se veen oy dia y siruen de guarniçion debaxo del dito retablo; y porque segun la variedad del tiempo todo se muda en mejor o en peor, pareçe 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 ansí..."²⁵

Dichas polseras, o guardapolvo, fueron contratadas al imaginero burgalés Pedro Robredo por 57 libras y 10 sueldos 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 reals 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 1512.²⁶

²⁴ Según apunta Pérez Martín, el privilegio les había sido dado por Ènnec de Vallterra en el año 1383 por espacio de 30 años, continuos o interpolados, confirmado luego por su sucesor Diego de Heredia. Ver PÉREZ MARTÍN, J.M., "El retablo de la ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada, *Archivo Español de Arte y Arqueología*", 10 (1934), p. 34-35. El pacto del arrendamiento se debió de llevar a cabo, pues años después todavía vivía. El 29 de septiembre de 1414, Esteban de Cariñena, fundó el beneficio de los Santos Abdón y Senén en la que será conocida como capilla de San Valero, en el claustro de la catedral de Segorbe. Respecto a este personaje y el oratorio catedralicio, ver algunas novedades en el artículo que estamos ultimando juntamente con Helios Borja Cortijo relativo a la catedral gótica de Segorbe y su claustro, estudio que será publicado en próximamente *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*.

²⁵ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 572-573.

²⁶ "Die prima mensis martij anno anat.e dnj. M. D. XII.- Capitoles fechos, firmados, concordados et por firme et solempne estipulacion vallados entre los vener. mossen pe viiar prevere vicario perpetuo dla Esglia dla villa de Exiqua et los honor. en domingo benedito et pal de lidon Jurados dla dicha villa en los dichos nombres, en voz vez et nombre dl consello et Universidat de la dicha villa de una part et el honor. maestro pedro de robredo ymaginero, natural de castilla dla part otra en et sobre unas polseras quel dicho maestro pedro Robredo ha de fazer para el Retaulo mayor dla Esglia mayor de la dicha villa en et por la forma sigujnt- Et primo es estado concordado entre las dichas partes quel dicho maestre pedro Robredo ha de fazer las quatro polseras para el dicho Retaulo mayor dla dicha esglia de medio bulto de buena fusta de pino de tres palmos de amplaria dla Ystoria de gese co es de la generacio dlos reyes dla decendencia de nuestra Senyora la virgen maria, esto entendido de amplaria los tres palmos con las coronas segunt esta figurado en el paper. Ytem. es estado concordado et pactado quel dicho mestre pedro Robredo ha de fazer las dichas polseras atoda su despesa et gasto de medio vulto et las ha de fazer pintar de oro et plata los abitots del obratge hun (ilegible) fullatges la faz etc. de los fullatges de oro et en envers de plata et las ropas de los reys de colores sobre plata et las coronas et barbas de oro, resto todo de oro fino et plata fina y esto do será menester al olio. - Ytem. es concordado etc. que la verga et troques de donde sallen los reyes et baquulos que tienen los reyes en las manos han de seyr de plata et los Retulos que tienen los reyes en las manos de blanquo y escrito en cada un Retulo con letras negras el nombre de cada un Rey.- Ytem, es concordado etc, que la moldura que va por las oriellas dlas polseras han de seyer el verdugo de oro et las copadas de atzinc y la corona que va por la oriella de oro. - Ytem. es estado concordado quel dicho mestre pedro Robredo ha de fazer de part de baxio de cada una de las dichas polseras un angel co es dos angeles de medio bulto con sus escudos en las manos, el un escudo de las armas reals et enl otro las armas de la villa de Exiqua segunt estan pintados en las polseras del retaulo vieios. - Ytem.es estado concordado etc. quel dicho maestro pedro ha de dar fechas las dichas polseras bien et complidament aconocida de maestros et firmadas enl dicho retaulo atoda

El contrato de esta obra y un ápoca del bancal –que presuntamente sustituyó al del retablo gótico, acordado el 11 de septiembre del mismo año y en el que actuó hasta febrero de 1513–, fueron dados a conocer por Pérez Martín.²⁷ 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 (2.600 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

su despesa fins a el dia et fiesta de Santa maria dl mes de agosto primero vinjent dandole la villa la fusta para fremar aquellas et para los bastimentos. Ytem.es estado concordado etc- quel dicho mestre pedro haya de forrar las dichas polseras de buena ripia et pintada la ripia de atzur de flor de tuias (ó tuia). Ytem.es estado concertado que los dichos vener. moss. pe Vilar et domingo benedito et pal de lidon Jurados et en los dichos nombres ayan de dar et pagar al dicho mastre pedro robredo por fazer las dichas polseras cinquanta siete liuras y media moneda reals de Valencia, los quales en los dichos nombres ayan de dar et pagar obrando et pagando fins a Santa maria de agosto primero vinjent, las quaranta dos liras y media etlas quinze liuras fins el dia et fiesta de todos Santos primero vinjent et ultra las dichas LVII Libr. X s. le dan el arbol del ciprés mayor que esta en la claustra de Ia dicha esglia el qual ya es deribado' - Ytem. qujsieron las dichas partes que los dichos capitols et cada uno dellos seyan executorios et obligan los vicario et Jurados los bienes de la Universitat et el dicho mestre pedro obliga todos sus bienes etc. da por fiança al honor en Johan Valero tintorero vezíno de Exiqua psent. et acceptant obligats. - ts. mosse. onorat aparicio prevere et Jayme Sanhuya de Exiqua". Ver PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 299-300. En lo relativo a las armas del retablo, Vayo comenta: "que los dichos extremos o polseras devían de ser mayores para más authorizar el dicho retablo y yglesia, como con toda verdad ello era ansi; y se puso por obra, aunque no dexó de haver vn descuydo en que se pussieron las armas del reverendíssimo don Gilaberte Martín, obispo que a la sazón era, a la mano yzquierda de las del señor rey, en lo alto del dicho retablo; y es de aduertir que vn pueblo que tan cordialmente y íntima hauía procurado de ser de la corona y pátrimonio reales, y del todo abolir y quitar la memoria de aquellos señores Çarçuelas, no perdonando vidas ni las propias haziendas (como en los capítulos 208, hasta el 219 se vee), diesse lugar ni permittie(ss) a quién, vn lugar tan prinçipal [...] dicho retablo huuesse escudo y armas de persona particular; porque personas honrradas y de título me an preguntado muchas vezes que de quién eran aquellas armas, dudando no fuessen señor temporal; pues monta que dicho obispo, con sus reales, mandó hazer dichos [armas] [ex] extremos o polseras, sino que me dixeran nuestros mayores que no dió diez escudos para ello; también me çertificaron que fue la causa vn çierto affiçionado que era del dicho señor obispo y del gobierno d'esta nuestra villa, y quiso pagar al dicho obispo lo que le deuía, a trueque d'esta poca vanagloria; ya que entonçes esto se herró, açertólo empero aquéll nuestro buen natural o compatriota de mossén Bartholomé Teruell, beneficiado en nuesfra yglesia, que como viesse las vanderas, scudos y otras insignias de los dichos señores Çarçuelas a los lados del altar mayor, según que acostumbra estar en los cabos de los altares y capillas las armas y jnsignias de los señores de los tales pueblos, mouido -como buen compatriota- dió con las dichas banderas, scudos, geladas, capaquetes, pentoljos (sic) y otras insignias por el suelo, y después, las encomendó al fuego; no careció de razón, pues que, de hecho, se havían puesto sin haver podido poseer sus dueños esta nuestra villa, no era bien que quedasse memoria de aquellos, en nuestra santa yglesia, que tanto daño y muertes hauían causado. No dexó vn Hierónymo Pérez Arnal, bayle de Teruel y que casó con vna Violanre Gaçull, que descendía d'estos señores, de sentirse d'ello y mouer alguna poluareda, denunciando al dicho Torel (sic) ante su ordinario, y a lo último, por el negocio, en que fue condemnado a L libras, las quales pagó esta nuestra villa y admistró todos los gastos que ende se hizieron; [q] de la qual hechura de polseras fue mucha parte o occassión hauerse derribado, o con grande tempestad de ayre caydo, vn çiprés en el claustro d'esta nuestra villa [i] y yglesia, de la madera del qual se hizieron; como paresçe con aucto que rescibió el dicho Sanhauja, notario, el primero de mayo 1512, en que vn mastre Pedro Robredo, castellano, maestro de maçoneria, se oblió a hazer dichas polseras por LVII libras. <Capítulo 229>. Ver GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 572-573.

²⁷ 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.

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, en absoluto, ser pactado en los 2.600 sueldos concertados con Pedro Robredo.

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 pudo ser hasta 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. Debió ser destruido a raíz de la reedificación de la nueva iglesia parroquial en 1687.

Respecto a la reforma que tuvo el retablo durante los años 1512 y 1513, responde a la actualización del mueble, según la moda impuesta a principios del siglo XVI. Poco antes, en el año 1507, Pedro Robredo intervino en la talla del retablo mayor de la iglesia de San Félix de Girona.²⁸ Desmontado a raíz de la guerra civil, se trata de un retablo mixto de pintura y escultura, que parece ser el referente a la hora de "actualizar" el retablo mayor de la parroquial de Xèrica.²⁹ De las figuras de ángeles, profetas y santos de los montantes, llevadas a cabo por Robredo para el retablo de San Félix, muchas se custodian en las colecciones góticas del Museu d'Art de Girona, así como los profetas que coronaban el dosel de María y los dos ángeles con trompetas apocalípticas del Juicio Final. Respecto al final de los tiempos, en el actual retablo mayor de la iglesia de San Félix aparecen integradas dos tablas en las que se representan la gloria celestial de los justos y el fuego infernal de los réprobos.³⁰

²⁸ FREIXAS I CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII, Girona, 1985-1986, p. 249-253 y 273-274.

²⁹ Relativo al escultor Pedro Robredo, ver MADURELL MARIMÓN, J. MA, "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V, Barcelona, 1947, p. 205-339; FREIXAS I CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985-1986), p. 245-279; YEGUAS I GASSÓ, J., "Obres al Convent de Bellpuig (1507-1535)", *Urtx, Revista Cultural de l'Urgell*, 17 (2004), p. 142-143; JARDÍ ANGUERA, M., *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006, http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2010/03.MJA_CAP_3.pdf?sequence=4, (link activo en junio de 2016); YEGUAS I GASSÓ, J., "L'escultura gòtica al voltant del 1500", en M.R. Manote & R. M. Terés (coord.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, II (De la plenitud a les darreres influències foranes), Barcelona, 2007, p. 309-310.

³⁰ Agradecemos a M. Antònia Clarà, de la Delegación para el Patrimonio Cultural del obispado de Girona y a Carme Clusellas Pagès, Antoni Monturiol y Isabel Fabregat, directora y conservadores del Museu d'Art de Girona su dedicación y gran ayuda a la hora de atender nuestras consultas y mostrarnos la obra de Pedro Robredo, atesorada en las salas y reservas del museo gerundense. La interesante iconografía del retablo de San Félix de Girona así como la



Hipótesis de reconstrucción del retablo de la nueva parroquial de Xèrica, la iglesia de Santa Águeda y santa María, ubicado provisionalmente en Santa Águeda la Antigua.

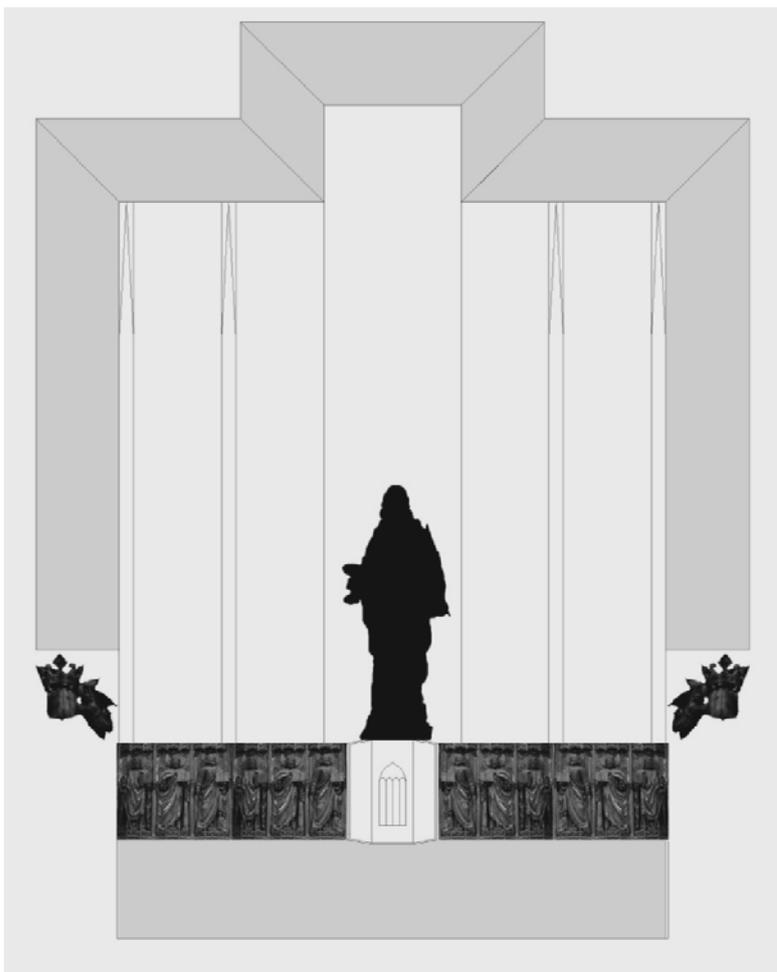


Pedro Robredo. Tallas del retablo mayor de la iglesia de San Félix de Girona. Obispado de Girona - Todos los derechos reservados

participación del escultor Pedro Robredo en dicho conjunto serán tratados en un próximo estudio, realizado conjuntamente con Joan Yeguas Gassó, conservador del Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Joan Dartrica, Joan d'Aragó y Pedro Robredo (estructura y escultura) - Joan de Borgunya y Perris de Fontaines (pintura). Retablo mayor de la iglesia de San Félix de Girona, conjunto desmontado durante la guerra civil



Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de la iglesia parroquial de Xèrica, después de la intervención del escultor Pedro Robredo

Pedro Robredo. David, detalle del guardapolvero del antiguo retablo mayor de la iglesia de San Félix de Girona. Obispado de Girona - Todos los derechos reservados

Respecto al retablo de San Félix de Girona, Pedro Robredo dice que: "farà las polseres del dit retaula en que ferra lo jasse [Jesé] de mig bulto ab sis reys en cascuna part. E en la una part serà nostra dona al cap de dalt e en l'altra part Ihesus al desús. E dites polseres farà ab son pilar e coronament e segons en la mostra sta comensat", mientras que en el de Xèrica debía representar la historia del árbol de Jesé, "es decir la generación de los reyes de la descendencia de Nuestra Señora la Virgen María."³¹

El árbol de Jesé alude a la genealogía terrenal de Cristo, pero, por las fechas en que ahora nos movemos, remite, asimismo, a la Inmaculada Concepción de María. Como en Girona, dicha iconografía culminaba en la representación de la Virgen y Jesús y, también como en Girona, son doce los reyes, seis a cada lado, que surgen de las ramas del árbol que se inicia en el cuerpo dormido de Jesé, padre del rey David. Ejecutados por el mismo artista y siendo la misma iconografía, es muy probable que el guardapolvo de la parroquial de Santa Águeda reprodujera el de San Félix. Por lo demás y sin tener en cuenta que el retablo de San Félix tuvo triple advocación -la Virgen en el centro y san Félix y san Narciso a los lados-, ambos conjuntos pictóricos estuvieron presididos por una imagen de bulto redondo y sus predelas fueron de talla y pintura.³² En fecha 13 de febrero de 1513, Pedro Robredo libró un recibo a cuenta de las 130 libras pactadas "por precio de las quales yo he fecho hun vanquo de mazoneria y pintura enl retaulo e para el retaulo mayor" de la iglesia de Santa Águeda.³³



Pedro Robredo. Jesé, detalle del guardapolvo del retablo mayor de la iglesia de San Félix de Girona. Obispado de Girona - Todos los derechos reservados

³¹ PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 299-300.

³² En lo relativo a la predela de Xèrica sabemos que fue de talla y la realizó Pedro Robredo, pero en ningún momento se concreta si sustituyó a la predela de pintura del retablo gótico o fue añadida.

³³ PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 301.



Pedro Robredo. Guardapolvo del retablo mayor de la iglesia de San Félix de Girona. Obispado de Girona - Todos los derechos

Las concomitancias entre la reforma del conjunto jericano, respecto al retablo mayor de San Félix de Girona, posibilitan que el citado banco de "mazonería y pintura" reprodujese el del conjunto catalán, el cual acogía todo el apostolado y la imagen de Cristo, en talla, y una subpredela con escenas relativas a la Vida de la Virgen, pintadas por Pere de Fontaines.³⁴ Respecto a esta propuesta, Pedro Robredo pudo ejecutar un mueble que amparase el banco con el apostolado de talla y un sotobanco con las pinturas del antiguo bancal pintado por Llorenç Saragossa, posiblemente dedicadas a los Gozos de la Virgen.

De Llorenç Saragossa se tienen un buen número de noticias, como por ejemplo que fue pintor del rey y que en el año 1373, a raíz de un problema que tuvieron el justicia, jurados y prohombres de Albocàsser con el pintor de Tortosa Domènec Valls por un retablo que éste pintó para Albocàsser, Pedro el Cerimonioso, desde Barcelona, lo cita como "lo millor pintor que en aquesta ciutat sia".³⁵ La cita real ha generado una aureola al entorno de este maestro que, desgraciadamente, no encuentra ninguna correspondencia ni a la hora de vincular los documentos que hablan de su actividad con las obras conservadas, ni tampoco a la hora de justificar la calidad artística que se le supone con ninguna de las obras que le han sido atribuidas. Sabemos que Saragossa era nativo de Cariñena (Zaragoza) y que en sus inicios en la capital catalana pintó para diversos lugares de Cataluña y para Cagliari (Cerdeña). Fue al entorno de 1366 cuando comenzó a recibir encargos de la Corona y realizó dos retablos, uno dedicado a San Nicolás para el monasterio de las hermanas menoretas de Calatayud y otro a Santa Catalina para las menoretas de Teruel. Un año después fue nombrado familiar de la reina Elionor, "in domesticum et familiarem nostrum", y libró un ápoça de 20 libras a Arnau de Carbasí, capellán del rey, por un retablo valorado en 30 libras. Ya en los inicios de los años setenta cobró diversos trabajos de pintura para las habitaciones del Palacio Real Menor de Barcelona (1372) y recibió 18 libras y 4 sueldos por las pinturas de la tumba de madera del cuerpo de Santa Susana, en el lugar de Maella, en Aragón, pagados por la reina (1374). La cuenta habla también de una tela con la figura del papa San Urbano, que estaba en la

³⁴ MOLINA I FIGUERA, J., "Pere de Fontaines. Retaule de Sant Feliu. Epifania", *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1999, p. 52-54.

³⁵ Respecto a la documentación relativa a Llorenç Saragossa, ver JOSÉ PITARCH, A., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, 5 (1979), p. 21-50.

capilla del palacio de la reina en Barcelona, pintura para la cual entonces se hizo un marco.

En el mes de noviembre de 1374 se reunió el Consell de la ciudad de Valencia para dar incentivos a Llorenç Saragossa con el fin de que se instalase en la capital del Turia, calificándolo de “pintor molt subtil e apte en aquell offici”. A raíz de esta reunión, el Consell acordó darle 50 florines para cambiar el domicilio desde Barcelona a Valencia y 100 florines para comprar una casa en la ciudad, a condición de vivir en Valencia para siempre. Estas noticias sitúan a Saragossa en la capital de Turia en el año 1363, “d’on havia marxat a causa de la guerra i altres adversitats”, información que coincide con el avance del rey Pedro I el Cruel hacia Valencia a raíz de la guerra de los dos Pedros, a la cual puso asedio en el mes de mayo. Para Valencia, el peligro de la guerra con el rey castellano duró un año y ello motivó que Saragossa se trasladase a Barcelona para ejercer su oficio de pintor, donde aparece documentado a partir del mes de diciembre de 1363.³⁶

Esta apreciación, relativa a la residencia valenciana de Saragossa, previa al año 1363, ha sido confirmada recientemente por Juan Vicente García Marsilla. Gracias a las investigaciones documentales de este estudioso, ahora sabemos que Saragossa residía en Valencia en el mes de agosto de 1358, momento en el que se requiere al pintor librar un retablo, previamente concertado con los albaceas de Francesc Burguera, en el próximo mes de noviembre del mismo año, bajo pena de cien sueldos.³⁷

La actividad artística de Llorenç Saragossa en el año 1358, como pintor plenamente formado y que contrata retablos por cuenta propia, mitiga aquellas voces que reclaman la identidad del artista con el denominado Maestro de Villahermosa, pues la formación artística de este anónimo, al que nosotros identificamos con el pintor Francesc Serra II,³⁸ fue muy posterior (ca. 1365-1375), respecto a la de Saragossa, y su producción pictórica denota su vinculación con el taller barcelonés de los Serra.³⁹ Especialmente

³⁶ Ver MANOTE I CLIVILLES, M.R. & RUIZ I QUESADA, F., “Les arts des de la Pesta Negra a la mort de Pere el Cerimoniós (1348-1387)”, *L'Art gòtic a Catalunya. Síntesi General. Índexs Generals*, Barcelona, 2009, p. 112-132 y RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., “De pintura medieval valenciana”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 125-169.

³⁷ GARCÍA MARSILLA, J.V., “La juventud valenciana del pintor Lorenzo Zaragoza a la luz de un nuevo hallazgo documental”, en F. Ruiz i Quesada (ed) *Viatges a la bella. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles* (Retrotabulum maior, I), Barcelona, 2015, p. 103-108.

³⁸ Coincidimos con la propuesta previa de 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.

³⁹ Respecto al importante catálogo de obras atribuido al Maestro de Villahermosa, –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); los retablos de Villahermosa del Rio; 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 (?); 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–, es más que evidente que revela la intervención de más de un artista, los cuales, como sucede al estudiar la producción de Lluís Borrassà, ciertamente desigual, siguen las pautas

próximo al Maestro de Sixena y al Maestro de Rubió, sus creaciones coinciden en el tiempo con las de artistas activos a partir de finales de los años setenta, tales como Francesc Comes y Guillem Ferrer.

Pasqual Domingo y el retablo de San Bartolomé (1396)

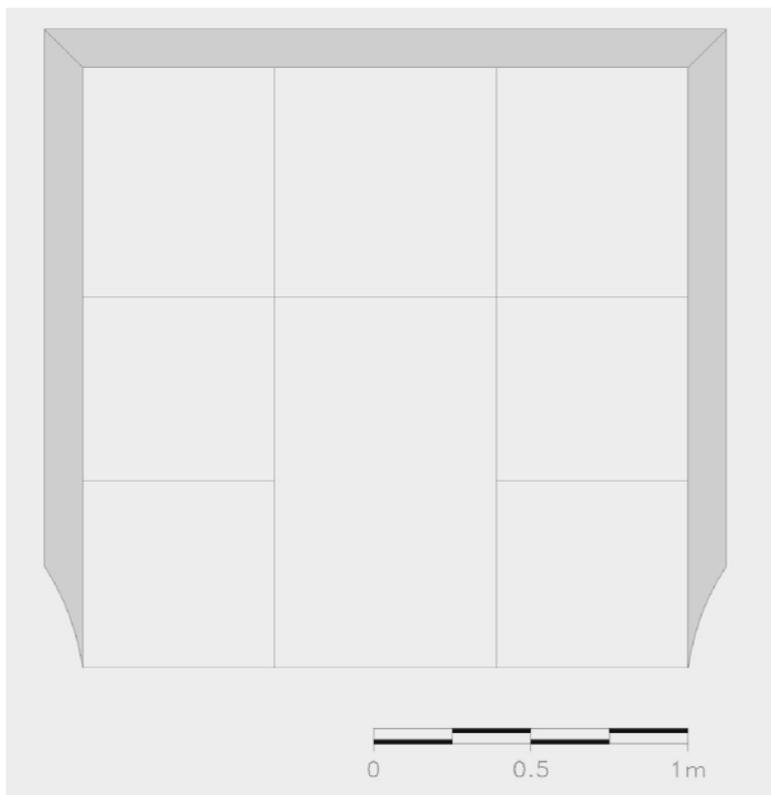
Las siguientes referencias corresponden al pintor Pasqual Domingo, pintor de Segorbe, e informan que en el año 1389 cobraba, del administrador de la fábrica de la catedral de Segorbe, seis sueldos por pintar el cirio pascual y que en 1396 contrató con la cofradía de San Bartolomé de Xèrica un retablo dedicado al santo apóstol.⁴⁰ Se trataba de un mueble cuadrado, de ocho palmos y medio de alto por otros tantos de ancho, cuyo valor, sin la madera, se pactó en 22 florines y que debía ser destinado a la iglesia de Santa Águeda.⁴¹ En lugar de oro, debía ser plateado "como es en el altar de santa

estilísticas marcadas por el cabeza de taller. Relativo a la primera propuesta de catálogo, ver JOSÉ I PITARCH, A., "Llorenç Zaragoza y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art* 5 (1979), p. 21-50 y 6-7 (1981), p. 109-119; *Pintura gòtica valenciana. El període internacional. Desde la formación del taller de Valencia c. 1374 hasta la presencia de la segunda corriente flamenca c. 1440-1450*, Barcelona, resumen de tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1982; y "Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)", *La luz de las imágenes*, catálogo de exposición, Segorbe, Generalitat Valenciana- Obispado de Segorbe, 2001, p. 97-147. Respecto a la tabla de la Resurrección de Cristo 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 I 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. Respecto al retablo de Santa Bárbara de Castellnovo, 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 junio de 2016). Para los retablos de Villahermosa del Río, ver MEDALL, P., *Monografía histórico-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. Recientemente, ha sido subastada en Christies (lote 102), la tabla correspondiente a la Resurrección de Cristo, ver <http://www.christies.com/zmags/?ZmagsPublishID=6be6b9ed&SaleTitle=&SaleId=25985&G UID=&JumpToLot=>.

⁴⁰ Con el paso del tiempo, parece ser que la cofradía de san Bartolomé se fusionó con la de santa Bárbara. Ver GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 365.

⁴¹ "Sea manifiesto a todos que dia jueves que se contava XXI dia de setembre año a *Nativitate Domini* CCCXCVI en la iglesia de Senyora santa Águeda de la villa d'Exérica, Johan Ruvio, preboster de la cofradria del senyor sant Bartholomé, advocación de la dita villa con todos los cofrades 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 iglesia de la dita 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 de 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 iglesia de santa Águeda a su costa e mysiön 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 conviene 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 mysiön 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

Catalina de la iglesia de la dita villa" y las imágenes hagiográficas representadas a ambos lados de la imagen del bienaventurado reproducirían las historias narradas en el *Flos sanctorum*. En lo relativo a la madera del nuevo retablo, se aprovecharía el soporte del antiguo, a excepción de la madera del guardapolvo, la cual sería librada por la cofradía. Fue finalizado en el año 1398.



Hipótesis de reconstrucción del retablo de San Bartolomé de Xèrica, pintado por Pasqual Domingo

En la visita pastoral a Xèrica que realizó el obispo fray Diego Serrano de Sotomayor en el año 1639, parece ser que todavía se conservaba el retablo pintado por Pasqual Domingo, pues el comentario que se dedica a su capilla, dice: "Es de pintura antigua el quadro de St. Bartolomé. Su altar muy lindo, limpio y bien compuesto."⁴²

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 feguras 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 iglesia 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. El valor pactado por el mueble ya había sido publicado por Vayo. Ver GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 661, doc. 365.

⁴² ACS, Visitas Pastorales, 549/1, fol. 307v.

Jaume Mateu y el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda

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.⁴³ 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 María y Santa Águeda. Según ya hemos comentado, se promulgó Acto de concierto de la fábrica de la nueva iglesia por 150 florines, en fecha 11 de enero de 1395 y fue contratada a Miquel García, picapedrero de Segorbe, por 10.300 sueldos, el 2 de noviembre del mismo año.⁴⁴ Como ya hemos comentado, en fecha 22 de febrero de 1396, el obispo de Segorbe, Diego de Heredia, ordenó trasladar el Santísimo a la nueva parroquial.

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 Señor Sant Martí.”⁴⁵ Dicha información coincide con el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda, conjunto pactado 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. Así pues y a raíz del traslado del retablo mayor a Santa Águeda la Nueva, debió ser la citada cofradía, tal y como pasó con el retablo de san Bartolomé, la que años después sufragó el retablo mayor de la antigua parroquial, mucho más discreto que el llevado a cabo por Saragossa para el nuevo templo.

Otro de los retablos desaparecidos de la villa de Xèrica, que trataremos más adelante, fue el que contrató Antoni Peris para la iglesia de Santa Águeda en el año 1421, conjunto pictórico 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 Pérez? No conocemos las obras ejecutadas por este artista. El actual retablo tiene las mismas medidas que el

⁴³ Ver GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" 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.

⁴⁴ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 634 y 635, doc. 210 y 214.

⁴⁵ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" 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.

desaparecido y sus caracteres corresponden a la escuela de Marzal y Nicolau.”⁴⁶ 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 su momento fue concretar las medidas del retablo, las cuales, evidentemente, debieron ser totalmente insuficientes para el altar mayor de la nueva parroquial 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.

Sin fortuna crítica alguna, esta noticia, relativa a las medidas del retablo mayor de la actual ermita de San Roque, fue destacada hace unos meses en *Retrotabulum* y ahora, gracias a la inestimable colaboración de Pilar Vañó y David Navarro, podemos ratificarla a través de las fotografías del conjunto pictórico, realizadas por Sarthou Carreras, poco antes del año 1913, y Josep Gudiol en el año 1932. La zona arquitectónica que se aprecia por encima del mueble corresponde al alféizar interior del ventanal gótico del ábside. Dicho alféizar mide dos metros de ancho y al retablo apenas le falta un palmo para alcanzar dicha anchura, sin el guardapolvo.⁴⁷ En consecuencia, el ancho de la obra comentada por Tramoyeres fue de 181 cm, ocho palmos, y la verificada por las imágenes a través del ancho del alféizar sólo se diferencia por un centímetro. Respecto a la altura, el montaje que presentaba el retablo en 1932 se puede apreciar mediante los dos rectángulos que aparecen en el encalado, los cuales delimitan la silueta inferior del conjunto pictórico. Así pues y una vez realizadas las correspondientes correcciones, las medidas del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda fueron de 2,28 m de alto, sin la predela, y de 1,81 m de ancho, sin contar el guardapolvo, muy próximas a las del retablo de San Jorge, obra que mide 2,50 m de alto por 1,98 m de ancho.

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 Xèrica, mientras que el retablo mayor de la nueva iglesia de Santa Águeda era "antiguo, con la imagen de Sta. Águeda de bulto, en medio, dorada y estofada."⁴⁸ 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."⁴⁹

⁴⁶ TRAMOYERES BLASCO, L., *Almanaque de las Provincias*, 1906, 155 y ss. y PÉREZ MARTÍN, J.M., "El retablo de la ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10 (1934), p. 30.

⁴⁷ Ver RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍ TORÁN, D., "Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 13 (07/2014).

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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.



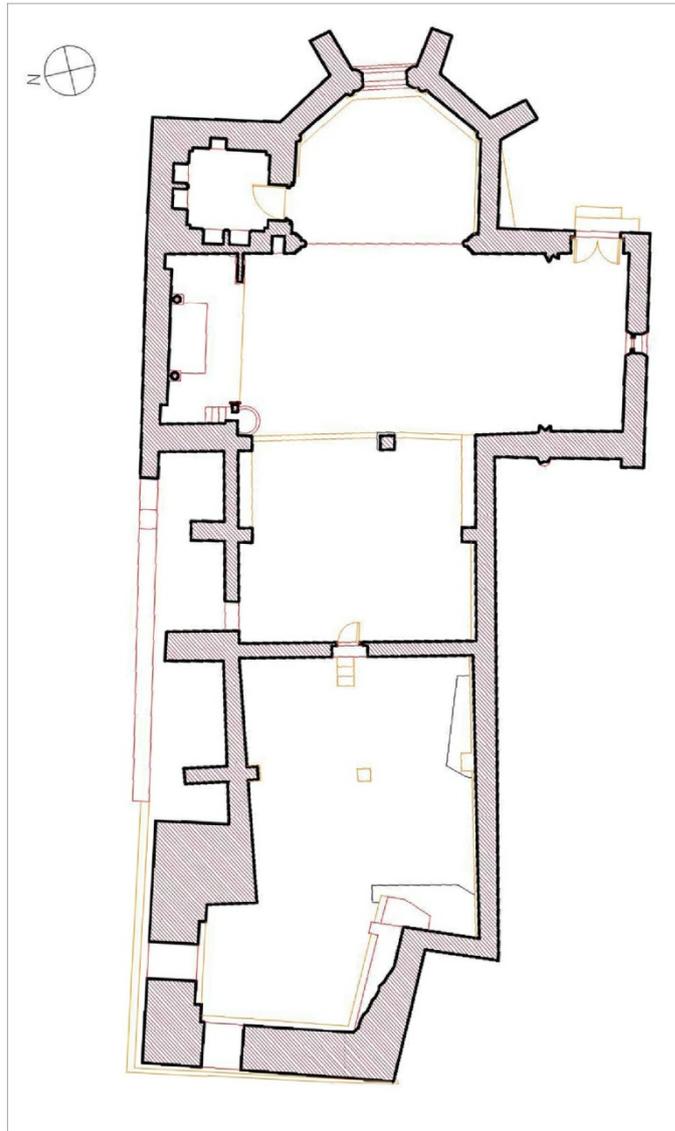
Foto del retablo mayor de Santa Águeda la Antigua de Xérica (Castellón), en la que aparece, en la parte superior del conjunto pictórico, el alféizar de la ventana central del ábside del altar mayor.



Atribuido a Jaume Mateu. Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de Santa Águeda la Antigua de Xèrica (Castellón). Obra desaparecida



Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de Santa Águeda la Antigua de Xèrica, ubicada en la cabecera del templo



Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de Santa Águeda la Antigua de Xèrica, ubicada en la cabecera del templo

Planta de Santa Águeda la Antigua de Xèrica

El conjunto de Xèrica fue atribuido al pintor Jaume Mateu, junto a un dilatado grupo de obras entre las cuales el retablo de San Valero y el de san Jerónimo fueron pintados para la catedral de Segorbe.⁵⁰ Años más tarde y tras la aparición de un compartimiento del retablo de la Virgen de Cortes de Arenós contratado por Jaume Mateu en el año 1430, se ha podido fundamentar la primera obra documentada de este artista.⁵¹



Interior de Santa Águeda la Antigua de Xèrica, actual ermita de San Roque

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. 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”.⁵² Esta referencia, extraída del pleito que interpuso a Gonçal Peris 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.⁵³ 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. A raíz de la asignación de la tabla de la Natividad de Cortes de Arenós a la mano de Jaume Mateu, José i Pitarch y, más tarde, Gómez Frechina han agrupado, como parte de la misma autoría pictórica, el retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda de Xèrica; la tabla de la Virgen del

⁵⁰ Ver JOSÉ PITARCH, A., "Retablo de San Valero" y "Retablo de San Jerónimo, *La Luz de las Imágenes*. Segorbe, Valencia, 2001, p. 304-307 y 308-310 y RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "Retablo de San Valero", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 250-255.

⁵¹ José Pitarch dio a conocer la asociación de la tabla de Cortes de Arenós con el documento del retablo de dicha localidad, ver CERVERO GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación" en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 126; JOSÉ I PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques" en *Història de l'Art del País Valencià*, vol. I, 1986, p. 230; GÓMEZ FRECHINA, J., *Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004, p. 67-68 y RUIZ QUESADA, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "Natividad de Cristo", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 246-249.

⁵² ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, p. 158.

⁵³ FERRE PUERTO, J., "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor", *Ars Longa*, 12 (2003), p. 27-32.

Pópulo de Teruel; la de la Virgen con el Niño del Boston Museum of Art (núm. inv. 37328); el retablo de la Virgen de la Esperanza de Albocàsser,⁵⁴ –pintado en colaboración con Antoni Peris–; el retablo de San Valero de Vall de Almonacid, procedente de la catedral de Segorbe; el desaparecido Santo entierro del Puig; el retablo de San Jerónimo del Museo de la Catedral de Segorbe (núm. inv. 1) o el Salvador de la Gemäldegalerie de Berlín (núm. inv. 1871).⁵⁵

Además y en una fecha próxima al retablo de Cortes de Arenós, Mateu, junto con su taller, debió pintar también la tabla de San Miguel que se conserva en Los Angeles County Museum of Art y la de San Blas de Borriana, obra singular que sintetiza el punto de encuentro del artista con el pintor Blasco de Grañén.⁵⁶ Una agrupación algo forzada en una primera lectura que ha despertado muchas dudas a falta de más testimonios documentales seguros, sobre todo partiendo del testimonio de una tabla como la de Cortes de Arenós.⁵⁷

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, tal vez, arrasado en la guerra civil.⁵⁸ Relativizamos esta

⁵⁴ JOSÉ I PITARCH, A., “Compartimentos del retablo de la Virgen de la Esperanza: Visión mística de San Bernardo y Calvario (Jaume Mateu y Antoni Peris)”, *La luz de las imágenes*, Sogorb, 2001, p. 302-303 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.

⁵⁵ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004. En relación con el gran papel que jugó Jaume Mateu en el panorama de la pintura gótica valenciana de la primera mitad del cuatrocientos, pasaría por poder concretar su primera intervención documentada en la decoración pictórica de la Sala de Consell de la Casa de la Ciudad de Valencia, de la que se conservan cuatro retratos en el MNAC (núm. inv. 9774, 9775, 9776 y 9777). Y es que el caso personal del maestro Mateu implica que su entidad pictórica inicial aparece difuminada por la propia figura de su tío hasta su muerte (1408), por estar integrado en su obrador.

⁵⁶ Para la figura de Blasco de Grañén, pintor antiguamente conocido con el nombre de Maestro de Lanaja e identificado por María del Carmen Lacarra, remitimos a la excelente monografía escrita por esta investigadora, LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, 2004. En lo que respecta a los vínculos entre Blasco de Grañén y Jaume Mateu, ver RUIZ I QUESADA, F., “Sant Blai gloriós”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 256-261.

⁵⁷ Ante esta problemática, no es de extrañar que otros autores efectúen 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). En esta dirección, ambos estudiosos han asimilado al pintor un grupo de obras dispersas procedentes de un retablo de San Pedro (colección Serra Alzaga, Museo Arqueológico de Valladolid, Fundación Pedrol Rius de Reus y colección particular)

⁵⁸ En 1913, Sarthou Carreres comentó que en la ermita de san Roque: “se conserva un precioso retablo de fines del siglo XIV: lienzo sobre tabla representando, en el cuadro del centro, á la Virgen sentada en trono gótico con ángeles-músicos á su alrededor; en otros cuadros san Martín, Santa Águeda, La Crucifixión, el Padre Eterno, unas águilas, escudos, etc.”, “Este retablo, del cual obtuvimos la fotografía publicada en la página siguiente, nos pareció en lamentable estado de abandono y deterioro, dado su rareza cuatrocentista y gran valor artístico-retrospectivo. Le falta ya la pradella y algunas tablas de la parte inferior. Las pinturas son acabadas, con riquísimos detalles. Los fondos de precioso dorado. El estilo es de la escuela valenciana de Jacomart. Y ofrece el curioso detalle de que los arcos de talla son angrelados. La custodia de esta artística joya queda confiada á una ignorante sacristana que guarda en su casa la llave de la abandonada ermita gótica de San Roque.” Ver SARTHOU CARRERES, C., *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón*, Barcelona, 1913, p. 1034 y 1035. Con anterioridad, en 1899, Nicolás Ferrer Julbe opinó del retablo: “Previsores los jericanos, á la par que la edificación de su primitiva iglesia, habían contratado la construcción y pintura de un retablo para su capilla mayor, que les sirvió para su actual parroquia, acordada que fué la

posibilidad dado que la voz popular de los jericanos afirma que el retablo fue embalado y remitido a Madrid para su restauración, una vez finalizada la contienda.⁵⁹

Entre los especialistas que han estudiado este conjunto pictórico, José Pitarch precisa que las formas más importantes del retablo de Xèrica son las onduladas, definitorias del denominado estilo internacional, las cuales están presentes tanto en el manto de la Virgen, como en la capa de san Martín, el manto de santa Águeda y los vestidos del grupo del Calvario.⁶⁰ Según José Pitarch, todo el retablo tiene una unidad compositiva básica respecto al eje vertical del mismo. En el eje están situadas las escenas más importantes: la Virgen en el trono y el Calvario, y las restantes partes del retablo convergen en él. Este sistema de convergencia se establece por la orientación de los personajes hacia el centro, salvo en el caso de la escena de San Martín partiendo la capa que, por la naturaleza del mendigo, a fin de no colocarlo de espaldas a la Virgen, quien vuelve la cabeza es el santo. De la representación central destaca la situación de la escena ante un fondo dorado; el punto de vista elevado; la perspectiva acusada sobre todo por el trono y el dosel. De la escena de san Martín partiendo la capa con el mendigo la sitúa en un marco-tipo de la pintura italiana giottesca, derivada de Bizancio, en un paisaje imaginario, con tocas que forman una «V» en cuyo centro se colocan los personajes. Las figuras a su vez componen un esquema triangular invertido. De la imagen de santa Águeda, despunta el paralelismo existente, a nivel de la situación de la figura ante la baranda, con la Virgen del Pópulo de Teruel, la cual, según el autor, evidencia la relación de ambas obras, así como el dibujo del remate de las barandas, también presente en la tabla central del retablo de San Valero.

suspensión de las obras de aquélla; pero agradecidos á las mercedes que el infante D. Martín les otorgaba, .concertaran la factura de otro retablo, 'al que su recuerdo fuera asociado, y que colocaron en la capilla principal de la llamada hoy día *ermita de San Roque*. Bellísimo lienzo ' sobre tabla, de fines del siglo XIV, representa en su cuadro de fondo ó espacio del medio á la Virgen María sentada sobre sitial ó trono gótico, con el niño en brazos, un ángel ,á cada lado tañendo instrumentos músicos, y dos á los piés, arrodillados. A la derecha de la Virgen y en cuadro distinto, ' figura San Martin á caballo, con traje de aquella época, partiendo su capa con el pobre; á la izquierda, Santa Aguedá después de haber sufrido el martirio. Sobre la Virgen, hay otro cuadro de Cristo Crucificado, con su madre, SanJúan y las dos Marías al pie. A la derecha del precedente, otro en que el Padre Eterno preside la múerte al parecer de Santa Águeda, tendida sobre aseado lecho; en un ángulo de la cámara mortuoria, y pendiente del cortinaje. que la decora, se distingue un escudo, en cuyo campo rojo figura un águila negra de frente, con alas y garras 'extendidas; y otra amarilla, un poco separada del escudo, blasón tal ,vez de la familia 'de Aguiló, de que algunos miembros disfrutaron entonces, como alcaides por el rey ,D' ,Martin, la tenencia del castillo de Jérica, según en otro artículo diremos. Ver FERRER JULBE, N., *Recuerdos de Jérica : resumen histórico, epigráfico é hidrográfico de esta villa seguido de un catálogo de los hijos ilustres de la misma*, Valencia, 1899, p. 19.

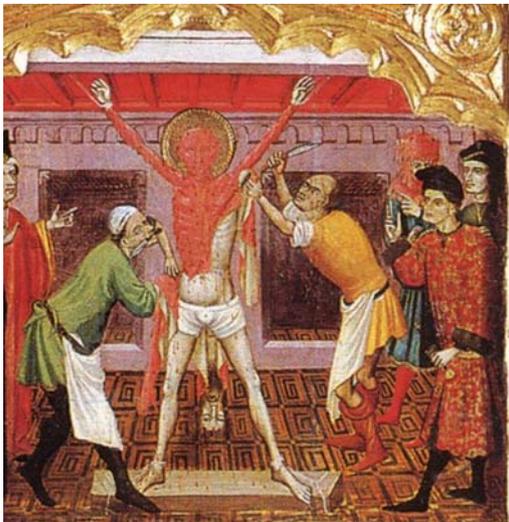
⁵⁹ El comisario político encargado de salvar las obras de arte, consiguió en 1936 mandar a Suiza el *Pendón* de la Conquista. También salieron al extranjero otras piezas de valor, tales como el terno verde y el cáliz del Marqués de Novaliches. Ver VAÑÓ ARÁNDIGA, P., *D. Salvador y D. Estanislao Llopis Llopis, amantes de Jérica y su patrimonio*, Xèrica, 2014.

⁶⁰ JOSÉ PITARCH, A., “Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia”, *D'Art*, 5 (1979), p. 43-50.



**Atribuido a
Jaume Mateu.
Tabla de la
Virgen del
Pópulo**

**Atribuido a
Jaume Mateu.
Tabla central
del retablo de
San Valero.
Museo
catedralicio de
Segorbe
(Castellón)**



**Antoni Peris.
Detalle del
retablo de la
Virgen, santa
Catalina de
Alejandría y san
Bartolomé de la
iglesia
parroquial de
Pego (Alicante)**

**Atribuido a
Jaume Mateu.
Detalle del
retablo de la
Virgen, san
Martín y santa
Águeda de la
antigua
parroquial de
Xèrica (obra
desaparecida)**

Siguiendo con los comentarios dedicados por José Pitarch al conjunto de Xèrica, la escena del sueño de san Martín la clasifica como un tipo de composición similar a la del Nacimiento de la Virgen, a la del sueño de la madre de Santo Domingo, a la del sueño de los Reyes Magos y a la del sueño de Constantino. La escena del martirio de santa Águeda, que presenta la síntesis de dos escenas por separado: la del juicio con Quintiano y el martirio, mantiene contactos con el retablo de San Jorge del Centenar de

la Ploma y el retablo de la Virgen, santa Catalina de Alejandría y san Bartolomé de la iglesia parroquial de Pego (Alicante).⁶¹

Finalmente, Pitarch resalta del Calvario los paralelismos con otras obras valencianas, tales como los Calvarios de los retablos de la Virgen, santa Clara y san Antón de Xelva, conservado en el MNAC (núm. inv. 64027), y el de la Eucaristía de la iglesia parroquial de Villahermosa del Rio, además de las obras del grupo del retablo de la Santa Cruz, el retablo de la Virgen de la Leche pintado por Antoni Peris, ambos en el Museo de Bellas Artes de Valencia, el de la Virgen de la Esperanza de Albocàsser, la figura de san Juan de la tabla del Calvario y Anunciación del Museo de Bellas Artes de Castellón (núm. inv. 1230) y el del retablo de la Virgen y san Marcos de la colección Serra de Alzaga de Valencia.⁶²

Los argumentos aportados por José Pitarch, los cuales imposibilitaban la eventualidad de que el retablo de la ermita de San Roque hubiera sido pintado por Llorenç Saragossa, no fueron suficientes para Mathieu Hériard Dubreuil, especialista que siguió las tesis de Pérez Martín y defendió la autoría de Saragossa, en detrimento de la de Mateu (1987).⁶³

Respecto a la tabla central del retablo, la dedicada a la Virgen, Dubreuil relaciona la corona de María con la del tríptico custodiado en el Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (Alemania), pintado por Starnina, así como el ángel músico que toca el arpa en Xèrica y el modelo que se advierte en la pintura de este último artista tanto en Würzburg como en la tabla del Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (núm. inv. 2557).



Gherardo Starnina. Retablo de la Virgen y santos (detalle). Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg

Gherardo Starnina. Tabla del Museo Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

⁶¹ JOSÉ PITARCH, A., “Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia”, *D'Art*, 5 (1979), p. 43-50.

⁶² JOSÉ PITARCH, A., “Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia”, *D'Art*, 5 (1979), p. 43-50.

⁶³ HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Valencia, 1987, p. 99-104.

El trono de la Virgen lo relaciona con un fresco del Museo dell'Opera de la Santa Croce en Florencia, atribuido al Maestro de San Martino en Mensola (1387), mientras que el busto de María, el rostro del Niño, en sus actitudes, piensa que derivan de un esquema de Agnolo Gaddi en obras como las Vírgenes de la Humanidad del *Courtauld Institute of Art* de Londres, del Rijksmuseum de Amsterdam (núm. inv. SK-A-3431), The Worcester Art Museum (núm. inv. 1959.103) y de la catedral de Perugia, así como la Virgen de la Galleria dell'Accademia de Florencia. El ángel que toca el arpa también lo relaciona con los ángeles músicos de la Coronación de la Virgen de Giovanni del Biondo, que perteneció a la Galería Sankt Lucas de Viena, y a la Virgen en Gloria de la colección Kress en The Allentown Art Museum de Pennsylvania (ca. 1420).⁶⁴

De la escena de San Martín y el pobre, Dubreuil la relaciona con la representada en el folio 412v del Breviario de Charles V, situado hacia 1364-1370 por François Avril, y con la que forma parte del tríptico de San Martino en Carcheri, atribuido al Maestro de 1399 y pintado entre 1400 y 1405, según Boskovits.⁶⁵

El san Juan de la Crucifixión de Xèrica, Dubreuil lo enlaza, por el gesto, con la María Magdalena ocultando su rostro entre las manos, presente en la tabla del Santo Entierro del retablo mayor de Santa María de Alpuente, pintada por Starnina y ahora custodiada en la aldea de El Collado. El martirio de santa Águeda lo relaciona con el fresco toscano de igual tema de la iglesia parroquial de Sant'Agata in Arfoli (Valdarno), pintura en la que, como en Xèrica, un ángel corona a la santa virgen.⁶⁶ La bóveda del dosel de la Virgen también lo asocia con el retablo de El Collado, concretamente con la tabla de la Anunciación, indicando que esta fórmula procede de la miniatura francesa y se encuentra en el *Breviario de Martín el Humano* (París, BnF, ms. Rothschild 2529, fol. 104v). Las pilastras y las arcadas de los laterales del trono mariano proceden, según Dubreuil, del *Salterio del duque de Berry* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 13091), y pone como ejemplo la representación del rey David entronizado (fol. 9v).⁶⁷

José Gómez Frechina, investigador que sí reconoce la autoría de Jaume Mateu para el retablo de Xèrica, propuesta anteriormente por José Pitarch, investigó los modelos textiles de la pintura valenciana entre los años 1390 y 1440 y amplió el catálogo de obras adscrito a Mateu.⁶⁸ Referente a los modelos textiles, de la tabla central del retablo de Xèrica comenta que: "en diversas pinturas se encuentran tejidos con adornos de escritura, que remiten a un lenguaje emblemático, como la inicial del nombre de la Virgen o su nombre completo que aparece en la cenefa del manto de María del retablo de San Martín, la Virgen y Santa Águeda. En este ejemplo, aparece también el monograma IHS, que hace referencia a Cristo. Con todo será la imitación de la escritura cúfica, con expresiones de bendición y bienvenida sacadas de pasajes del Corán, la que predomine en la indumentaria. Esta tradición de raíces islámicas tendrá un amplio desarrollo en Valencia, alargando su pervivencia hasta mediados del siglo XVI."⁶⁹

⁶⁴ HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Valencia, 1987, p. 99-104.

⁶⁵ BOSKOVITS, M., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, 1975, p. 362.

⁶⁶ HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Valencia, 1987, fig. 283.

⁶⁷ HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Valencia, 1987, p. 99-104.

⁶⁸ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Valencia, 2004, p. 64-83.

⁶⁹ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Valencia, 2004, p. 74.



Detalle del *Breviario de Martín el Humano*. París, BnF, ms. Rothschild 2529, fol. 104v

Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de Santa Águeda la Antigua de Xèrica (obra desaparecida)

Maestro del 1399. Tríptico de San Martín. Iglesia parroquial de Carcheri (Italia)

André Beauneveu. Rey David, detalle del *Salterio del duque de Berry*. París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 13091, fol. 9v)

Respecto al catálogo, le ha atribuido la tabla de San Salvador de la Gemäldegalerie de Berlín, destacando el pretil con óculos y tracerías góticas a modo de florones que delimita el espacio, similar al del retablo de San Valero de la iglesia parroquial de Vall de Almonacid, al de la tabla de Santa Águeda del conjunto de Xèrica y al de la Virgen del Pópulo.⁷⁰



Atribuido a Jaume Mateu. San Salvador. Gemäldegalerie de Berlín

Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de Santa Águeda la Antigua de Xèrica (obra desaparecida)

Por nuestra parte y como ya comentó Dubreuil, reconocer como primordial la influencia florentina en el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de Xèrica. Este conjunto pictórico constata el diálogo que tuvo la ciudad de Valencia con Florencia, una relación protagonizada por la estancia en la capital del Turia de los pintores Esteve Rovira y Gherardo di Jacopo Starnina.⁷¹

También visitaron la capital del Turia el pisano Niccolò d'Antonio y el sienés Simone di Francesco –citado como maestro de Florencia, documentado en Valencia entre 1397 y 1401 y en Lucca entre 1409 y 1420–, maestros de retablos que se asociaron con

⁷⁰ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Valencia, 2004, p. 68-69.

⁷¹ ALMARCHE VÁZQUEZ, F., "Mestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trecentista desconocido", *Archivo de Arte Valenciano*, año VI (1920), p. 4-20 y GÓMEZ FRECHINA, J., *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI / L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo*, Valencia, 2007.

Starnina.⁷² Niccolò d'Antonio, formó parte de la Corporación del Arte de Los Médicos y Especieros de Florencia en 1387, trabajó con Starnina en Toledo antes de 1393 y durante la estancia de este último en Valencia, desde 1395 a 1401.⁷³



Las propuestas florentinas gozaron de un gran éxito en Valencia, tal y como se puede percibir a través de la obra pictórica de la mayoría de los artistas del momento. Entre los principales creadores estaba Pere Nicolau, artista que en diversas ocasiones compartió pinceles con Marçal de Sax y en cuyo taller trabajaron Jaume Mateu y Antoni Peris, otro de los maestros de retablos que fue más permeable a las novedades toscanas.⁷⁴

El ángel que toca el arpa de la tabla central de Xèrica, una de las figuras más bellas del conjunto pictórico, responde a modelos introducidos por Starnina y es fácil distinguirlo entre los seres angélicos que ensalzan a Madre e Hijo en la tabla de The J. Paul Getty Museum's collection (num. inv. 82.PB.108). Modelos que aparecen integrados en el séquito pintado por Agnolo Gaddi en las pinturas de la capilla de la Cinta en la catedral de Prato.⁷⁵ Si nos desplazamos al ámbito de la pintura valenciana, de la mano de Miquel

⁷² De Esteve Rovira, sabemos que estaba en Barcelona, como mínimo en 1369 y durante los años 1384 y 1385. Una carta del rey Pedro el Ceremonioso dirigida al alcalde de Barcelona en 1384 confirma que el artista atendía varios encargos para esta ciudad, dado que le ordena que suspenda las reclamaciones que hubieran sido presentadas contra el maestro Esteve por incumplimiento de contrato. El motivo era que tenía que acabar el retablo mayor de los franciscanos de Zaragoza, trabajo que lo ocuparía hasta junio del año siguiente. Poco antes de este plazo, Esteve Rovira y el escultor y orfebre Pere Moragues, ciudadanos de Barcelona, hicieron la tasación del retablo que Lluís Borrassà había pintado para el altar mayor del convento de clarisas de San Antonio y San Damián de Barcelona, el cual había sido financiado en buena parte por el rey. Dos años más tarde, en 1387, maestro Esteve era a Brihuega, donde firmó con el arzobispo de Toledo, don Pedro Tenorio, el contrato de un retablo *para la sua ecclesia catredral*, para poner *a las espaldas del altar mayor de la dicha su ecclesia*, el precio del cual había sido fijado en 1 200 florines, cifra que ratifica el gran reconocimiento que tuvo este pintor. Ver GÓMEZ FRENCHINA, J., "Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI", en *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI / L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo*, Valencia, 2007, p. 24-34; MIQUEL JUAN, M., «Starnina ed altri pittori toscani nella Valencia medievale», *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Firenze, 2007, p. 32-43; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera", *Artigrama*, 26 (2011), p. 381-430; y MIQUEL JUAN, M., "Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal", *XIX Congreso Español de Historia del Arte. Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, 2013, p. 2671-2720.

⁷³ Ver MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Universitat de València, Valencia, 2008, p. 155-159.

⁷⁴ Respecto a las últimas novedades relativas a la pintura de Pere Nicolau, ver LLANES DOMINGO, C., *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2011 y 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 Valdecris", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 8 (11/2013), <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/102-retrotabulum-8> (link activo en junio de 2016). Nuevas aportaciones documentales han dado a conocer que Marçal de Sax y Pere Nicolau percibieron la cantidad de 2100 sueldos como pago a cuenta de un retablo, en fecha 15 de octubre de 1400. En relación con dicho conjunto pictórico, financiado por el linaje de los Boil, se ha comentado que tal vez pudiera ser el retablo mayor del convento de Santo Domingo de Valencia, obra a la que Leandro de Saralegui vinculó un fragmento de predela que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Respecto a esta propuesta y a la muerte trágica que tuvo Pere Nicolau, ver ALLAGA, J., *et alt.* "El Centre d'investigació Medieval i Moderna (CIMM). Aportaciones documentales", *Imago Temporis. Medium Aevum*, VIII (2014), p. 516-537.

⁷⁵ Ver LAPI BALLERINI, I., *Agnolo Gaddi e la Capella della Cintola. La storia, l'arte, il restauro*, Firenze, 2009, p. 91, fig. 22 y 23.

Alcanyís, también cabe distinguir las espléndidas figuras angelicales que ensalzan el escudo de los Pujades en el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia (núm. inv. 254).



Gherardo Starnina. Tabla de la Virgen y el Niño. The J. Paul Getty Museum's collection, Los Ángeles



Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de la antigua parroquial de Xèrica (obra desaparecida)

Atribuido a Miquel Alcanyís. Detalles del retablo de la Santa Cruz. Museo de Bellas Artes de Valencia

De perfil, el ángel tocando el arpa a los pies de María lo volvemos a ver en una de las tablas centrales del retablo de la iglesia parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellote, Teruel). La atribución de este conjunto al Maestro de Cincorres, dada a conocer en el número 6 de *Retrotabulum*, y la relación de su autor con el ambiente artístico valenciano, en fechas próximas al cambio de siglo, se pueden confirmar a través de la tabla mariana, en la cual y más allá de la presencia angelical ya comentada presenta otro punto de contacto con la tabla de la Virgen del retablo de Xèrica, a través de la estructura curvilínea que cubre el trono.⁷⁶



Maestro de Cincorres (Pere Lembri?). Detalle del retablo de San Abdón y san Senén. Iglesia parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellote, Teruel)

Como ya se ha precisado anteriormente, Jaume Mateu y Antoni Peris formaron parte del taller de Pere Nicolau hasta el año 1408, fecha de la muerte del maestro igualadino, y es a partir de esta proximidad que cabe interpretar las muchas coincidencias entre el retablo de Xèrica y la obra asignada a Peris. José Pitarch ya observó la relación entre el martirio de santa Águeda y el retablo de la Virgen, santa Catalina de Alejandría y san Bartolomé de la iglesia parroquial de Pego (Alicante), conjunto cuyo Calvario no ofrece ninguna duda respecto a su relación con el de Xèrica. Los puntos de contacto entre el desmayo de la Virgen, invertido uno en relación con el otro, la imagen de san Juan, sentada y con la mano tapándose la cara, y la figura del crucificado son suficientemente explícitos. En esta misma dirección, también hay que destacar la evidente sintonía entre el Calvario de Xèrica y el que corona el retablo de la Virgen de la Leche del Museo de Bellas Artes de Valencia, también pintado por Antoni Peris.⁷⁷

⁷⁶ RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/89-retrotabulum-6> (link activo en junio de 2016).

⁷⁷ En relación con este conjunto, ver LLANES DOMINGO, C., "El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)", *Ars Longa*, 21 (2012), p. 95-110.

La colaboración entre Jaume Mateu y Antoni Peris se mantuvo tras la muerte de Pere Nicolau y perduró hasta fechas próximas a la desaparición de Peris en el año 1424, según confirma el retablo mayor de la ermita de la Virgen de la Esperanza de Albocàsser, ahora conservado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de dicha localidad castellanense.⁷⁸



Antoni Peris. Detalle del retablo de la Virgen, santa Catalina de Alejandría y san Bartolomé de la iglesia parroquial de Pego (Alicante)

Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de Santa Águeda la Antigua de Xèrica (obra desaparecida)

De nuevo con la tabla del Calvario de Xèrica, el gesto desconsolado de María Magdalena, con los brazos alzados en dirección al cuerpo de Cristo, coincide con el mismo que, muchos años antes, Cimabue representó en la Crucifixión ubicada en el transepto de la iglesia de San Francisco de Asís y el que forma parte del Calvario del retablo dedicado a la Virgen de la Merced, santa Bárbara y santa Tecla del convento del Puig de Pollença (Mallorca), conjunto pintado por otro artista valenciano que coincidió con Jaume Mateu: Miquel Alcanyís (ca. 1440).⁷⁹

En relación con las representaciones dedicadas a san Martín, la del bienaventurado partiendo la capa con el pobre tuvo una gran acogida tanto en Valencia como en los territorios aragonés y catalán, según comentaremos al hablar del taller de Mateu. La pintura dedicada al Sueño de san Martín muestra, sobre los cortinajes, uno de los modelos de mayor éxito en el ámbito valenciano, el de las "gallinetes". El barón de San Petri lo comentó que en el *Llibre de Benefactors* de Portaceli figuraba una donación efectuada por Antoni Broll en el año 1396 de una tela que aparecía descrita «de les gallinetes de les Índies», modelo que, según el estudioso, pudo incidir en obras como el retablo de San Martín, santa Águeda y san Antonio Abad del Museo de Bellas Artes de Valencia (núm. inv. 250).⁸⁰

⁷⁸ Las últimas noticias de Antoni Peris en LLANES DOMINGO, C., "El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)", *Ars Longa*, 21 (2012), p. 95-110.

⁷⁹ LLOMPART, G., "La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna", *Analecta Sacra Tarraconense*, XXXIV, Barcelona, 1961, p. 269 y 279; LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina*, 4 vols., Palma, 1977-1980, vol. I, p. 84; vol. III, p. 100-101, núm. 81; RUIZ I QUESADA, F., "Miquel Alcanyís. Santa Bàrbara, Calvari i compartiment de l'Àngel Custodi del retaule de la Mare de Déu de la Mercè, santa Bàrbara i santa Tecla", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 181-183 y SABATER, T., *La Pintura Mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, p. 211-215, fig. 43-43e.

⁸⁰ Ver SAN PETRILO, BARÓN DE, "Filiación histórica de los primitivos valencianos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 22 (1932), p. 1-19 y GÓMEZ FRECHINA, J., *Obras Maestras*



Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de la antigua parroquia de Xèrica (obra desaparecida)

Se trata de aves mochudas de robustas patas y largo cuello que aparecen representadas en las obras de los mejores artistas valencianos del gótico internacional, tales como Pere Nicolau, Marçal de Sax, Gabriel Martí, Gonçal Peris, Bernat Despuig y el propio Jaume Mateu. De Despuig sabemos que conoció muy de cerca el ámbito artístico valenciano y que se trasladó a Cataluña, territorio en el que permaneció activo hasta el año 1451 y en el que pintó el retablo de San Juan Bautista y san Esteban para la iglesia parroquial de Santa María de Badalona (ca. 1415-1420), obra que forma parte de las colecciones de arte gótico del MNAC (núm. inv. 15824).⁸¹ Traemos a colación este conjunto pictórico por la presencia de las "gallinetes" en las cortinas de la habitación que vio nacer a san Juan Bautista, en coincidencia tanto con la cámara en la que acaeció el sueño de san Martín, del retablo de Xèrica, como del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad de la cartuja de Portaceli, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia (núm. inv. 250).⁸²

restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004, p. 69-70. En relación con esta obra maestra, ver las últimas aportaciones en GÓMEZ FRECHINA, J., & RUIZ I QUESADA, F., "En torno al retablo de San Martín de Portaceli. El Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 14 (09/2014) <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en junio de 2016).

⁸¹ ALCOY PEDRÓS, R & RUIZ I QUESADA, F., "Bernat Despuig i Jaume Cirera", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 256-262.

⁸² En esta trama de coincidencias, destacamos la obra del Maestro de Santa Basilisa, artista conocedor del ámbito valenciano y del Rosellón, que trabajó en Cataluña. Ver RUIZ I QUESADA,



Bernat Despuig. Detalle del retablo de San Juan Bautista y san Esteban, MNAC, Barcelona

Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià. Detalle del retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad. Museo de Bellas Artes de Valencia

Por último y en lo que respecta a las pinturas dedicadas a santa Águeda, centramos nuestra atención en la figuración del pavimento sobre el que aparece la espléndida imagen de la bienaventurada. Muy próximo al contiguo que asoma bajo el trono de María, las características del embaldosado que ahora comentamos coinciden con los que figuran en la predela del retablo de San Valero de la iglesia parroquial de Vall de Almonacid, y, a excepción del dibujo central de algunas baldosas, con el de una tabla con las imágenes san Francisco de Asís y santa Catalina que se custodia en el Museo de Bellas Artes de Valencia y con el suelo de San Miguel pesando las almas de los difuntos del retablo de san Miguel de la antigua colección Brauner, ahora también en el Museo de Bellas Artes de Valencia (núm. inv. 1/2006). El único pavimento representado en todo el retablo de San Jorge de Xèrica, llevado a cabo por Berenguer, hermano de Jaume Mateu, es, precisamente, el firme que ahora tratamos.⁸³



Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de la antigua parroquial de Xèrica (obra desaparecida)

Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de San Valero. Iglesia parroquial de Vall de Almonacid (Castellón)

F., "El Mestre de Santa Basilissa", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 290-272.

⁸³ Muy próximo, también aparece en una tabla de la Anunciación del MNAC (Núm. inv. 4511), la cual hace tiempo atribuimos al taller de Jaume Mateu. Ver 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.

El retablo del Centenar de la Ploma, obra llevada a cabo por Marçal de Sax que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres, acoge una diversidad magnífica de enlosados, buena parte de los cuales fueron repetidos por los pintores activos en Valencia durante la primera mitad del siglo XV. Obviamente, las diversas tipologías de los pavimentos no fueron de uso exclusivo de cada artista, tal y como sucede con los modelos textiles, pero sí cabe destacar algunas preferencias. En lo que respecta al enladrillado que ahora comentamos, el que aparece bajo los pies de santa Águeda, consta de dos bandas oscuras separadas por otra de más clara, las cuales delimitan las baldosas en ambas direcciones y acogen un ajedrezado en cada una de las esquinas. Lo encontramos en la tabla de la Anunciación del retablo de la Virgen de la Esperanza, santa Catalina y san Bartolomé de la iglesia parroquial de Pego (Alicante), pintado por Antoni Peris, y también en la tabla de la Dormición de la Virgen del retablo mayor de la antigua parroquial de Rubielos de Mora (Teruel), pintado por Gonçal Peris Sarrià.⁸⁴

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 indudable 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.⁸⁵

Hablamos ahora de la importancia del taller del pintor Jaume Mateu, porque en nuestra opinión el retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de Xèrica presenta puntos de contacto más que evidentes con el retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza),⁸⁶ obra realizada por el pintor aragonés Blasco de Grañén en colaboración con algunos miembros de su taller, y porque pensamos que los inicios pictóricos de Grañén están

⁸⁴ La autoría del retablo de Rubielos de Mora fue dada a conocer en LLANES I DOMINGO, C., *L'obra de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2011. Este tipo de pavimento, Gonçal Peris lo utiliza en diversas ocasiones, tanto en el retablo de Rubielos de Mora como en otras pinturas, pero sustituye las dos bandas oscuras por unas de claras, siendo la oscura la que se encuentra en medio de ambas. Esto ocurre, por ejemplo en la tabla de la Dormición del desestructurado retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma (Soria), ahora en el Museu Marès de Barcelona (núm. inv. 934). Para la hipótesis de reconstrucción de este último conjunto y una propuesta relativa a su comitente, ver GÓMEZ FRECHINA, J., & RUIZ I QUESADA, F., "En torno al retablo de San Martín de Portaceli. El Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 14 (09/2014), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en junio de 2016).

⁸⁵ 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 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.

⁸⁶ LACARRA DUCAY, M. C., "Retablo mayor de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket", *Joyas de un Patrimonio, III, Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, 2003, p. 27-53 y LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, 2004, p. 111-154.

relacionados tanto con el conjunto de Xèrica como con una tabla de san Blas de la ermita dedicada a este bienaventurado en Borriana (Castellón).⁸⁷

⁸⁷ Antiguamente conocido con el nombre de Maestro de Lanaja, fue la profesora María del Carmen Lacarra la que procedió a su identificación y quien ha dado a conocer numerosas referencias documentales de la vida y obra del artista. Ver LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, 2004. A partir de estos estudios, sabemos que el retablo de Anento corresponde al periodo de relevo de Francesc Climent Saperá - arzobispo de Zaragoza entre los años 1415 y 1419 y de nuevo en noviembre de 1429, pero sin llegar a tomar posesión por fallecer al año siguiente-, a Dalmau de Mur, arzobispo cesaraugustano entre los años 1431 y 1456. Todo ello queda ratificado por la presencia de los escudos heráldicos de ambos prelados en el guardapolvo del conjunto de Anento. La importancia de este encargo implicó la intervención del taller de Grañén en diversas partes del retablo y ello crea un cierto contraste por su proximidad con pinturas realizadas por el maestro, pero el retablo debió ser finalizado en los años iniciales de la prelatura de Dalmau de Mur. Respecto a los inicios artísticos de Blasco de Grañén, las primeras noticias son de 1422, momento en el que aparece como pintor de Zaragoza y en relación con diversos asuntos derivados de la herencia de su padre, y no reaparece hasta el año 1427, cuando en fecha 15 de mayo otorga a los vecinos de Loscos, aldea de Daroca, carta de pago del importe parcial del retablo que pinta para la iglesia de dicho lugar. Cuatro años más tarde realizó trabajos para los albaceas del rector de Badules y contrató el retablo de la capilla de Todos los Santos de la iglesia de Santa María de Muniesa. Más allá de la proximidad entre la figura del santo de Sebaste de Borriana y la del homónimo que forma parte del conjunto de Anento, observamos en la tabla primera una serie de rasgos iconográficos también presentes en el catálogo de obras adscrito a Blasco de Grañén. En este sentido, reclamamos la atención hacia las figuras de los ángeles emplazadas sobre los brazos frontales del trono de san Blas, ya que también forman parte del repertorio formal de Blasco de Grañén hasta el punto que casi son una constante en su obra. Mencionaremos, entre otros muchos, el trono de la Virgen de Albalate del Arzobispo (Teruel) del Museo de Bellas Artes de Zaragoza (núm. inv. 10037), el de la Virgen del retablo mayor de la iglesia de Lanaja (Huesca), hoy desaparecida, o el de la Virgen del retablo de Esperandeu de Santa Fe para el convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza), conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (núm. inv. 2857). En el terreno de dar razón a las concomitancias observadas mediante el análisis de las obras de Blasco de Grañén, también se constata que algunas de las formas caprichosas e imaginativas que se dan en la mayoría de las bases de los tronos figurados por Blasco de Grañén, fruto de combinaciones diversas de formas circulares y angulosas, se dan igualmente en algunas de las obras del catálogo de pinturas atribuido al entorno del retablo de Xèrica, como por ejemplo la base del trono de la Virgen y el Niño del Museum of Fine Arts de Boston. Respecto a esta composición, cabe también destacar la figuración del Niño de pie, posición que Grañén la incorpora en la tabla central del retablo mayor de la iglesia de Lanaja (Huesca), actualmente desaparecida. Por otra parte y en lo relativo a las representaciones del Niño que pinta Grañén no esconden su vinculación a otra obra del entorno de Xèrica, la de la Virgen del Pópulo de Teruel, dónde aparece como *Salvator mundi* – bendicente y con el orbe coronado- y con el nimbo crucífero de haces de rayos. Por último, también haremos referencia a los modelos textiles utilizados por Blasco de Grañén y a los que Gómez Frechina ha dedicado un magnífico estudio en el cual comenta que la decoración de la orla del manto que aparece en la Virgen de Xèrica y en la del Pópulo de Teruel, a base de formas geométricas entrelazadas con lacerías de procedencia musulmana y un motivo formado por seis corazones, también aparece en las tablas de la Virgen con el Niño, del Museo de Bellas Artes de Zaragoza (núm. inv. 10037) y del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (núm. inv. 2857), ambas pintadas por Blasco de Grañén. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., *Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004, p. 69-70. Tal número de coincidencias escapa de lo casual así como de la aceptación puntual que algunos modelos pudieron tener en el marco de la Corona de Aragón y más bien alude a la bifurcación que da lugar a dos escuelas pictóricas que se diferencian a partir de la emancipación de Blasco de Grañén respecto a su experiencia en el taller de Jaume Mateu, la cual debió finalizar en la tercera década del siglo XV. A partir de ese momento, Blasco de Grañén fue capaz de crear obras como las de Anento, desarrollando, cada vez más, el estilo propio que le dio fama sin abandonar la referencia valenciana, vínculo que a su vez transmitió a buena parte de su amplio y creativo taller. La predela del retablo de Anento no esconde su vinculación con la pintura que se deriva de Pere Nicolau, taller del que formó parte Jaume

En la cuestión planteada, relativa a los inicios de Blasco de Grañén en el taller del autor del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de Xèrica, es conveniente advertir la reproducción que el aragonés realiza respecto a las facciones de santa Águeda a la hora de dar solución a la cara de la Virgen de la Misericordia del retablo de Anento.



Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de la antigua parroquial de Xèrica (obra desaparecida)

Blasco de Grañén y taller. Detalle del retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket. Iglesia parroquial de Anento (Zaragoza)

Esta misma connivencia con la pintura de Xèrica se produce cuando Grañén realiza composiciones como la del retablo de San Martín de Tours de la iglesia de La Puebla de Albortón (Zaragoza), contratado en el año 1445,⁸⁸ escena alterada en lo que respecta a

Mateu, al observar escenas como la Santa Cena o la figuración de los reyes que forman parte de la Epifanía. Por otra parte, algunos de los personajes arropados por el manto de la Virgen de la Misericordia de Anento nos conducen al retablo de Santiago el Mayor de San Pedro de Siresa (Huesca), obra de taller de Blasco de Grañén, cuya predela y Calvario muestran de nuevo los vínculos con el arte valenciano. Esta propuesta fue establecida en RUIZ I QUESADA, F., "Sant Blai gloriós", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 256-261. Acerca algunas obras del artista, ver las últimas observaciones en MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, p. 256-261 y VELASCO GONZÁLEZ, A., "Novetats del mercat d'art en relació amb la pintura gòtica aragonesa: Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)", en F. Ruiz i Quesada (ed.) *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles* (Retrotabulum maior, I), Barcelona, 2015, p. 161-171.

⁸⁸ La pintura central de este conjunto se consideró perdida hasta el año 2006, momento en que fue depositada en el Palacio Arzobispal de Zaragoza, ver LACARRA DUCAY, M. C., "Blasco de Grañén y la pintura del gótico internacional en Aragón", M. C. Lacarra Ducay, (ed.), *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, p.7-72 y LACARRA DUCAY, M.C., "San Martín y el pobre, una nueva pintura de Blasco de Grañén de 1445", en J.M. Parrado del Olmo & F. Gutiérrez Baños, (coords.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, 2009, p. 45-50.

la dirección de la escena y la imagen del pobre con nimbo crucífero, que pese a todo conserva su desnudez, pero sin esconder sus deudas respecto a la construcción de la escena y a la figura del caballo de san Martín de Xèrica. En esta ocasión, la validez de los modelos no tan sólo pasó a una segunda generación, sino que también fue vigente para algunos de los miembros del taller de Blasco de Grañén. Jaume Ferrer, artista que colaboró con Pere Garcia de Benabarre, también gestó algunos modelos a partir de las propuestas de Jaume Mateu, como por ejemplo la imagen a caballo de san Martín en el retablo dedicado a este bienaventurado y a san Sebastián del MNAC (núm. inv. 114742, 114743, 114744 y 114745).⁸⁹



Atribuido a Jaume Mateu. Detalle del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda de la antigua parroquia de Xèrica (obra desaparecida)

Jaume Ferrer. Detalle del retablo de San Jerónimo, san Martín y san Sebastián. MNAC, Barcelona

Siguiendo con Blasco de Grañén y el retablo de Xèrica, también es fácil advertir los puntos de contacto que se establecen entre la tipología y remates del trono de la Virgen, así como la imagen del Niño, pintado por Jaume Mateu, y los que forman parte de la pintura mariana de la antigua colección del Marqués de Robert (1937), de dónde, tras

⁸⁹ Se trata de un modelo arquetípico de san Martín que circuló por Valencia y Aragón que ayuda a comprender el juego de relaciones que se establecieron entre los artistas que lo incorporaron. Ver RUIZ I QUESADA, F. & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 7 (04/2013), (link activo en junio de 2016).

pasar por diversas colecciones, ahora forma parte de la colección Ibercaja de Zaragoza y se exhibe en el Museo Lazaro Galdiano de Madrid.⁹⁰

El análisis del retablo de triple advocación de Xèrica implica tener presente su posible datación, la cual, pudiera estar próxima a la observación de Vayo al comentar que es en el año 1427 cuando se menciona por primera vez la advocación de san Martín, junto a las de la Virgen y santa Águeda.⁹¹ Sin ser del todo determinante esta fecha, queremos recordar de nuevo que Grañén apareció en Zaragoza para dar curso a unos asuntos familiares en el año 1422 y no fue hasta el año 1427 cuando reapareció de nuevo y ya contratando retablos por cuenta propia. Teniendo en cuenta la factible formación o perfeccionamiento del pintor aragonés en el taller de Jaume Mateu es probable que este proceso tuviera lugar justo antes del año 1422 o con anterioridad al año 1427, transcurso que pudo verse interrumpido por un posible viaje de Grañén a Zaragoza para liquidar diversos asuntos personales relacionados con la herencia paterna, en el año 1422.

Sin perder como obra de referencia singular el retablo de Xèrica, otro artista implicado con el taller de Mateu de estos años es el Maestro de Retascón. En lo que respecta al punto de encuentro entre ambos creadores, es fácil advertir el nexo que une la tabla de la Virgen y el Niño en The Art Walters Museum de Baltimore (núm. inv. 37747) con obras como el *Salvator mundi* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (núm. inv. 69/202), ya observado por Ana Galilea.⁹²

La tabla mariana de Baltimore tal vez pudo presidir el retablo dedicado a la vida de la Virgen, del cual se conservan dos tablas en el MNAC (núm. inv. 64033 y 64034), con las representaciones del Abrazo de



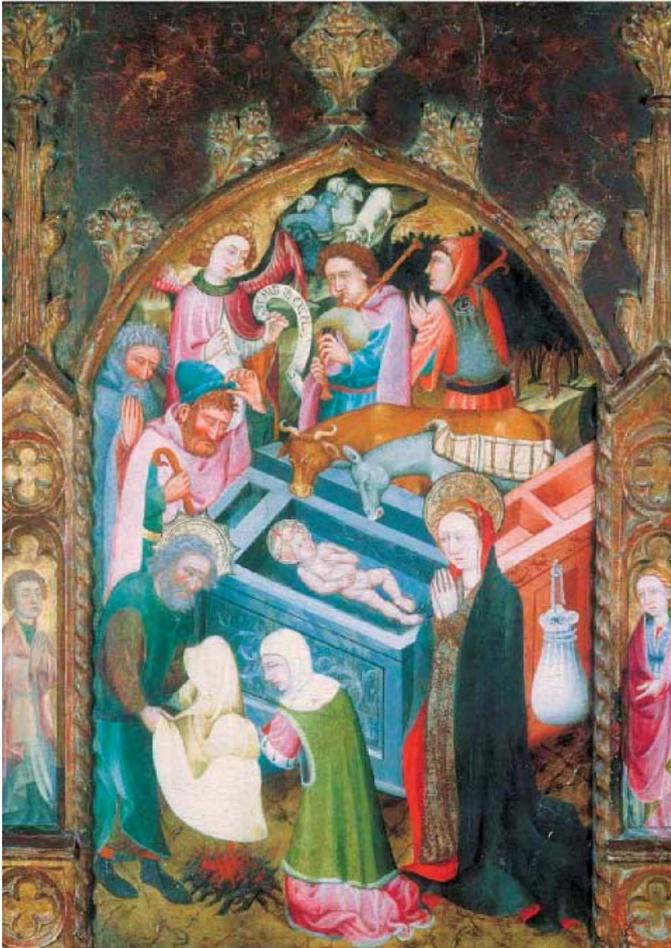
Maestro de Retascón. Virgen con el Niño. The Art Walters Museum de Baltimore

⁹⁰ LACARRA DUCAY, M. C., "Tabla de la Virgen con el Niño rodeados de ángeles músicos", *Aragón, Reino y Corona*, Madrid, 2000, p. 487-488. Ver también GALILEA ANTÓN, A., "La colección de Pintura Española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Urtekaria/Anuario 1994*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, p. 7-42 y GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, p. 126-147.

⁹¹ GÓMEZ CASAÑ, R., *La Historia de Xèrica de Francisco de Vayo*. Edición y Estudio, Segorbe, 1986, p. 450.

⁹² Ver POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), vol. III, p. 50-52, fig. 266 y GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, p. 118-125. En alguna ocasión vinculada a Ramón de Mur, para la atribución de la tabla de Baltimore al Maestro de Retascón, véase la propuesta de Francesc Ruiz en MANOTE CLIVILLES, M. R., *et al.*, "Ramon de Mur. Mare de Déu de la Llet", *Guia art gòtic* [del MNAC], Barcelona, 1998, p. 105-106. Obviamente y en un conjunto de estas características no podemos olvidar algunas tablas centrales marianas pintadas por el Maestro de Langa. Por ejemplo la que se custodia en el Museum of Fine Arts de Houston. Ver http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_of_Langa (link activo en junio de 2016).

san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada y El Beso de Judas o Prendimiento de Cristo. Ambas obras han sido consideradas como compartimentos de un antiguo retablo mariano del que se conservan otros fragmentos. Así, diversos autores también han relacionado con este desmembrado conjunto pictórico: La Natividad de María y La Presentación de la Virgen en el templo, de la colección de Lady Lever en Puerto Sunlight; El Anuncio a san Joaquín de la antigua colección de la marquesa de Benicarló; La expulsión de san Joaquín y de santa Ana del templo, en una colección privada de Nueva York, y La Anunciación a María en Denver Art Museum (núm. inv. K-1712).⁹³



Martín del Cano.

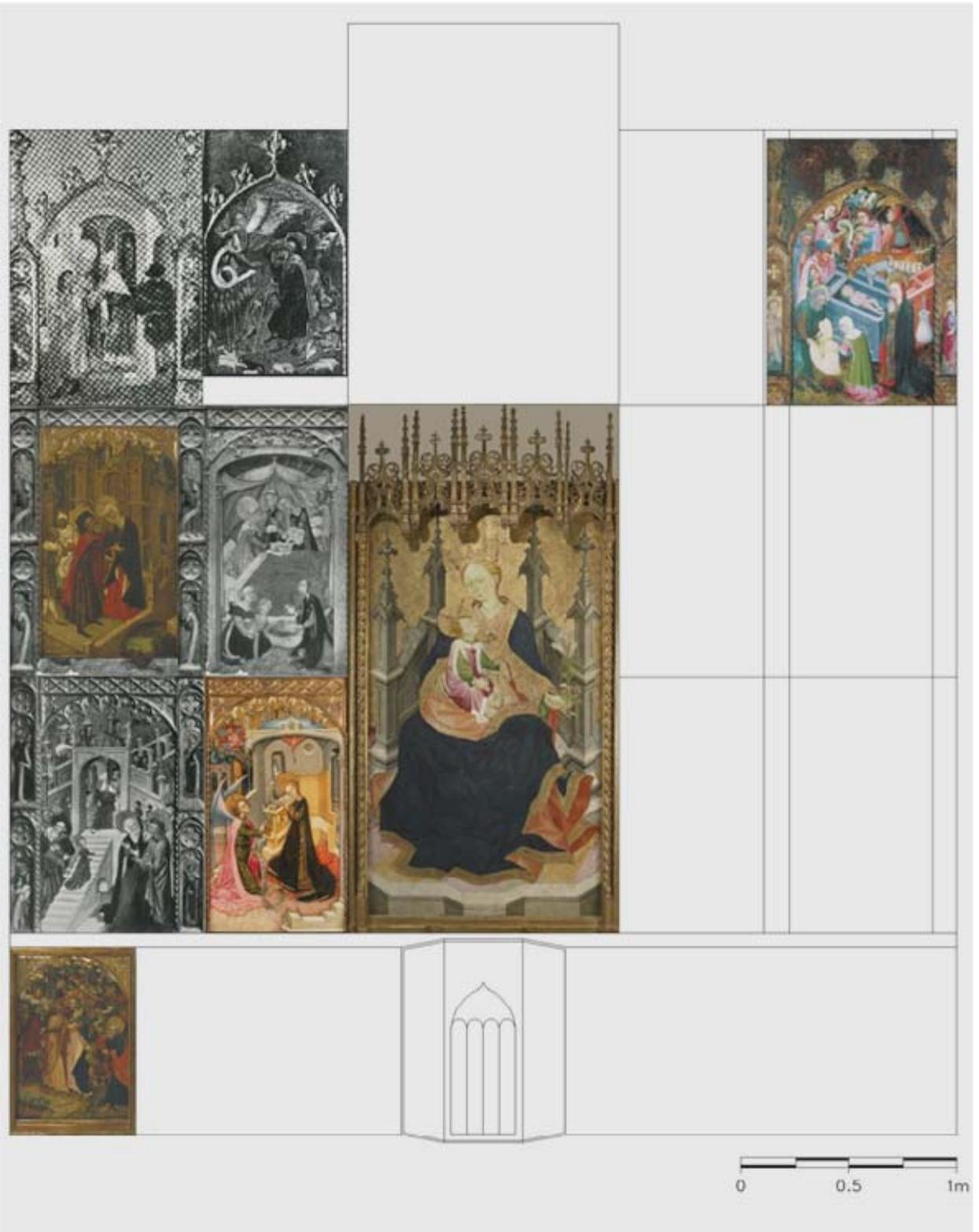
Adoración de los pastores, subastada en Feriarte (2014)

La tabla del Beso de Judas debió formar parte del bancal del conjunto pictórico y no desestimamos que, como ocurre en el retablo de la iglesia parroquial de Retascón, el resto de pinturas fueran realizadas por el Maestro de Langa, anónimamente identificado con el pintor Martín del Cano, gracias a las investigaciones de la profesora María del Carmen Lacarra.⁹⁴ De hecho, la marquetería de las tablas citadas y atribuidas al Maestro de Retascón es de factura aragonesa, ya que coincide plenamente con otras obras del área de Daroca. Pese a que la decoración de los pináculos de las entrecalles es algo distinta de las otras tablas, quizás alterada por su paso por el comercio, tal vez se deba tener en cuenta como parte integrante de este conjunto una tabla de la Adoración de los pastores que se encontraba en la colección Eymonau de Paris con anterioridad al año 1947 y que fue presentada en Feriarte 2014 por la firma Theotokópoulos.⁹⁵

⁹³ POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, IX (2), Cambridge (Massachusetts), vol. IV, p. 564-566, fig. 227; vol. V, p. 278, 280, 300 y 302; vol. VI, p. 556; vol. VII, p. 786; vol. IX, p. 768-769; SARALEGUI, L. DE, "Visitando colecciones: la de la Marquesa de Benicarló", *Arte Español*, 1944, p. 82-83.

⁹⁴ Martín del Cano aparece documentado en la ciudad de Daroca entre los años 1419 y 1421. Ver LACARRA DUCAU, M.C., "Taller de Martín del Cano. Retablo de San Pedro pontífice" y "Taller de Martín del Cano y del llamado Maestro de Retascón (Daroca, Zaragoza). Retablo de la Virgen y el Niño", *Joyas de un patrimonio IV*. Estudios, Zaragoza, 2012, p. 53-60 y 61-65.

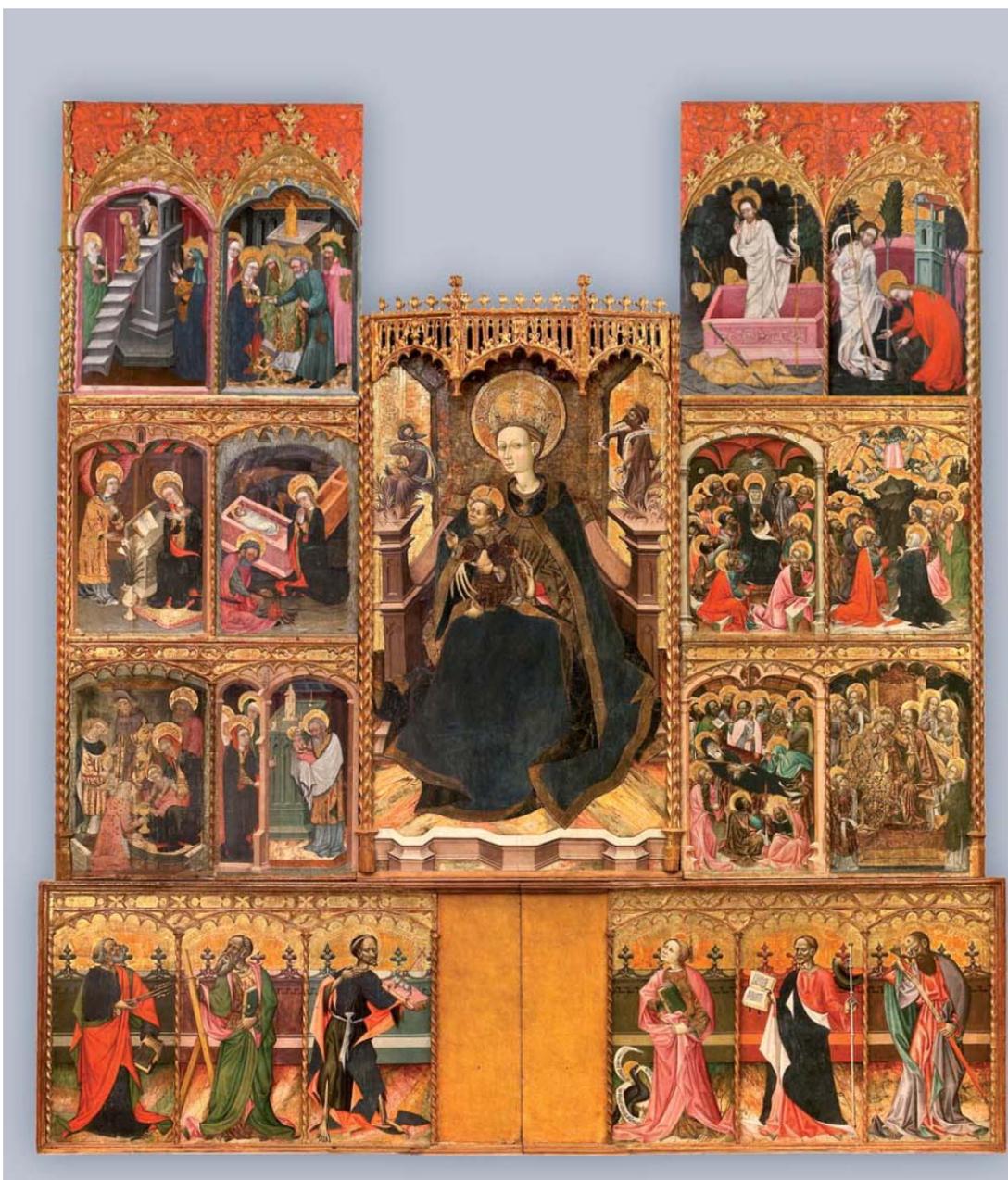
⁹⁵ POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, IX (2), Cambridge (Massachusetts), 1947, fig. 322, p. 778 y 783. Ver <http://alenarterevista.net/feriarte-la-feria-del-arte-en-madrid-ifema-por-virginia-segui/> (link activo en junio de 2016) y *Catálogo de Theotokópoulos. Galería de pintura antigua y taller de restauración*, Madrid, 2008, p. 14-15 <http://issuu.com/theoarte/docs>



Maestro de Retascón y Martín del Cano.

Hipótesis de reconstrucción de un retablo dedicado a la Virgen

/theotokopoulos_2008_web (link activo en junio de 2016). Las medidas de la tabla, 122 x 88 cm) coinciden con las pinturas homólogas pintadas por el Maestro de Retascón.



**Maestro de Retascón y Martín del Cano.
Retablo mayor de la iglesia parroquial de Retascón**

Hemos traído a colación la figura del Maestro de Retascón atendiendo a su posible filiación respecto al pintor Jaume Mateu y más tarde, al hablar del autor del retablo de San Jorge de Xèrica, volverá a estar presente por los significativos puntos de contacto entre ambos maestros.

Antoni Peris y el retablo de la Virgen (1421)

En fecha 12 de junio de 1421, el obispo Juan de Tahuste permitió la construcción de una capilla dedicada a San Miguel en la iglesia de Xèrica, –de la cual hablaremos en el siguiente capítulo– por parte de Gonçal Terol, presbítero beneficiado en Xèrica, y de un altar en dicha capilla a Llop de Montalbán, así como licencia de sepultura para él y sus familiares a condición de que instituyesen un beneficio perpetuo, dotado con 10 sueldos.⁹⁶ De este último altar se ha dicho que tuvo capilla propia y que fue dedicada a la Virgen de Gracia.⁹⁷

Poco más tarde, el 17 de octubre del mismo año, Llop de Moltalbán, notario y procurador de Xèrica, encargó un retablo al pintor Antoni Peris. Tal y como hemos comentado al hablar del conjunto pictórico del altar mayor de Santa Águeda la Antigua, las medidas del mueble fueron, sin el guardapolvo, de 12 palmos y medio de alto y 8 de ancho. Coronado por el Calvario, la tabla central fue dedicada a la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles. A los lados, las escenas del Anuncio a Santa Ana, Anuncio a san Joaquín, Natividad de la Virgen y la Presentación en el Templo.

El banco acogería siete casas, de las cuales las centrales debían figurar la Piedad con la Virgen y san Juan y en las restantes santa Águeda, santa Catalina, santa Lucía y santa Cecilia. Llop de Montalbán se obligó a pagar 53 florines y medio por la obra.⁹⁸

⁹⁶ APCO, Fondo Sumacàrcer, sign. LI bis, 12v-13r.

⁹⁷ Las noticias de esta capilla corresponden al año 1467: "Stando, pues, el dicho villalua, y morando, pues, en la dicha ciudad de Segorue, vn mossén Juan del Castellar, beneficiado en la yglesia d'esta nuestra villa, con su último testamento que reçibió vn Bernat Gallén, notario d'esta villa (los prothocollos del qual tiene vn Juan Françés, notario), a 27 de julio del año 1467, ordenó y mandó que fuesse instituydo vn beneficio en la capilla de Nuestra Señora de Graçia que hauía labrado o hecho su agüelo, como de hecho instituyó y fundó; y paresçe por acto que reçibió vn Jayme Mançana, notario de segorue, en el dicho ano de 1472, en el mes de agosto. Del qual beneficio fue patrón, mientras biuió, el dicho villalua, y después lo es su descendencia o linage, como hoy día le posseen. Acuérdome haver leydo qae este dicho Villalua era sobrino del mossén Juan del Castellar y hijo de vna su hermana; empero, adonde le he leydo ni en qué acto, no tengo memoria. No fue ni he leydo ser sólo el bueno de Bartholomé de Villalua que d'esta nuestra villa se huuiesse hido en este tiempo tan pestífero, confuso y tiránico que corria..." Ver GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 500, 509 y 676.

⁹⁸ "Die veneris, XVII, octobris anno a Nativitate Domini MCCCCXX primo. 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 Àgueda, 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*,



Hipótesis de reconstrucción del retablo dedicado a la Infancia de la Virgen de Xèrica, pintado por Antoni Peris

Uno de los pintores que, desde sus posibilidades artísticas, supo incorporar mejor las novedades aportadas por los maestros italianos a su catálogo fue Antoni Peris. En el entorno del retablo de Nuestra Señora de Gracia y los grandes maestros de Montesa, también conocido con el nombre de retablo de Ollería, Saralegui relacionó un grupo de

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 perfetament, *et cetera*. Et per les dites coses a tenir e complir, obliga tots son 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 vicesimo secundo, fou scancelat lo present contracte." Ver ARQUÉS, ms. C. 1790; 1982, p. 155-157 y CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 145-146.

pinturas a la mano de su autor denominándole Maestro de Ollería, artista que más tarde fue identificado con Antoni Peris.⁹⁹ Fue Hériard Dubreuil quién en 1975 puso la primera y hasta el momento única pista segura, al correlacionar un documento publicado por Cervero Gomis en 1963 con una tabla conservada en la Catedral de Valencia.¹⁰⁰ Así pues, la personalidad de Antoni Peris se construye mediante esta composición procedente de la capilla de San Gregorio de la seo valenciana llevada a cabo en 1419, en la que se representa el martirio de San Bernardo y de sus hermanas María y Gracia. Compañero de oficio de Pere Nicolau, colaboró con el pintor catalán en el año 1393 en un trabajo que también se dedicó al principal templo de Valencia, y sus obras conservadas más representativas, más allá del retablo de Ollería, son el retablo de la Virgen de la Esperanza de Pego, cuya predela desapareció en la guerra civil, y el de la Virgen de la Leche, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia procedente del claustro del Convento de Santo Domingo de Valencia.¹⁰¹ Documentado hasta el año 1424,¹⁰² la cultura figurativa de Antoni Peris se modeló desde el taller del pintor Pere Nicolau y desde la especial incidencia de pintores como Gherardo Starnina, principalmente, y también como Marçal de Sax, con quién contrató obra de manera conjunta. Sus buenas relaciones con los principales artistas del momento le llevaron también a pintar obras con Gonçal Peris y con Jaume Mateu, colaboración esta última que se constata en el retablo de la Virgen de la Esperanza de la iglesia parroquial de Albocàsser, obra para la que realizó el Calvario. En relación con el trabajo conjunto con Gonçal Peris, ambos contrataron un retablo para la iglesia parroquial de Castielfabib en el año 1414, por el importe de 100 libras, y otro mueble, dedicado a la Santísima Trinidad, para la capilla de San Agustín de la Catedral de Valencia, en 1422.

Para Castellón y además de su colaboración en el *Retablo de la Virgen de la Esperanza* de Albocàsser, ya comentado, Antoni Peris contrató posiblemente un retablo para la iglesia parroquial de Alcalà de Xivert por el precio de 35 libras (1415) y el ya mencionado de Xèrica (1421).

Miquel Alcanyís y el retablo de San Miguel (1421)

Según ya hemos comentado anteriormente, el obispo Juan de Tahuste permitió a Gonçal Terol la construcción de una capilla dedicada a san Miguel en la iglesia parroquial de Xèrica, el 12 de junio de 1421.¹⁰³ En esa misma fecha, dicho prelado también otorgó licencia a Gonçal Terol para fundar un beneficio en la capilla de San

⁹⁹ SARALEGUI, L. DE, "El «Maestro del retablo montesiano de Ollería»", *Archivo Español de Arte*, Madrid, XV (1942), p. 244-261 y SARALEGUI, L. DE, "Discípulos del Maestro de Ollería", *Archivo Español de Arte*, Madrid, XVI (1943), p. 16-38.

¹⁰⁰ HÉRIARD DUBREUIL, M., "Découvertes: le Gothique a Valence I", *L'Œil*, 235 (1975), p. 12-15.

¹⁰¹ El retablo de la Virgen de la Leche del Museo de Bellas Artes de Valencia fue pintado por Antoni Peris para la capilla de Joan Sivera en el convento de Santo Domingo de Valencia o bien para el Hospital *d'en Clapers*, según ha sido propuesto recientemente. Ver LLANES DOMINGO, C., "El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)", *Ars Longa*, 21 (2012), p. 95-110. Una tabla próxima a la desaparecida predela del retablo de Pego en RUIZ I QUESADA, F., "Antoni Peris. Santo Tomás, San Jaime el Menor y San Bartolomé", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 274-277. Para la temática dedicada a los discípulos de Cristo, hay que destacar la predela de los apóstoles de la iglesia parroquial de la Yesa. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Predela del retablo de la Virgen Dolorosa, san Juan y apóstoles", *La Memoria recobrada*. Museo de Bellas Artes de Valencia, 2005, p. 70-71.

¹⁰² Para las últimas noticias del pintor Antoni Peris, ver LLANES DOMINGO, C., "El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)", *Ars Longa*, 21 (2012), p. 95-110.

¹⁰³ APCO, Fondo Sumacàrcer, sign. LI bis, 12v-13r.

Miguel Arcángel de dicho templo.¹⁰⁴ El último testamento de Gonçal fue redactado el 13 de septiembre de 1421, dejando como patrón del beneficio de san Miguel a su sobrino Bartomeu Terol.

El 30 de octubre de 1421, Gonçal ya había fallecido y Bartomeu Terol, clérigo de la villa, contrató al pintor Miquel Alcanyís un retablo tomando como modelo uno que había en la cartuja de Portaceli.¹⁰⁵ Según las capitulaciones "Lo dit retaule ha nou palms de ample e de alt per sos terços. Deu-hi haver sis ystòries en los costats e en lo mig dues, ço és, hun sent Miquel de peus e en l'altra la Passió. Les altres dessús dites seran de sent Miquel en la manera de hun que'n ha a Portaceli de la dita invocació. En lo banch haurà cinch cases e-n la d'enmig haurà un depòsit de creu, e-n les altres sengles ymatges assegudes; alt en los espays de la punta; serà lo camp d'azur d'Alamania, e un Ihesuschristus de letres de color o de fulla. Ítem en les puntes de costats los campers axí com dessús, e senyals en los spays. Les polseres seran planes, sens talla, e deu-hi haver cartoxans e altres ymatges, e lo camper com mils estiga, sens or. La talla o obra de la fusta deu ésser plana e no doble e segons la mostra que'l dit Miquel ha feta. Lo for del retaule són XXX lliures, e solament la pintura, car lo dit en Berthomeu és tengut dar-li lo retaule de fusta a son cost..."¹⁰⁶ La obra debía ser destinada a la capilla que el

¹⁰⁴ B.V. Fons Nicolau Primitiu, R.G.M. n° 358, 177r. Ver GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 661, doc. 347.

¹⁰⁵ A raíz de su muerte, Vayo alude a los inventarios de las pertinencias de Gonçalbo Terol, "que luego, por el mes de octubre, se hizieron". Ver GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 441 y 442.

¹⁰⁶ "Ego, Bartholomeus Terol, clericus ville de Exericha, diocesis Segobricensis, ex una parte, et Michael Alcanyç, pictor, civis Valentie, parte ex altera, convenerunt adinvicem et vicisim sibi ipsis pacto et conventionem specialibus super quoddam retrotabulo per dictum Michaellem pingendo ad opus dicti Bartholomei, iuxta formam cuiusdam scedule per dictas partes michi, notario infrascripto, tradite et scripte manu venerabilis Andree Garcie, presbiteri, qui inter ipsos fuit mediator et conventor amicabilis, et est huiusmodi seriey: En Berthomeu Terol és avengut ab en Miquel Alcanyç, pintor, de un retaule en la forma següent: Lo dit retaule ha nou palms de ample e de alt per sos tersos. Deu-hi haver sis ystòries en los costats e en lo mig dues, ço és, hun sent Miquel de peus e en l'altra la Passió. Les altres dessús dites seran de sent Miquel en la manera de hun que'n ha a Portaceli de la dita invocació. En lo banch haurà cinch cases e-n la d'enmig haurà un depòsit de creu, e'n les altres sengles ymatges assegudes; alt en los espays de la punta; serà lo camp d'azur d'Alamania, e un Ihesuschristus de letres de color o de fulla. Ítem, en les puntes de costats los campers axí com dessús, e senyals en los spays. Les polseres seran planes, sens talla, e deu-hi haver cartoxans o altres ymatgeç, e lo camper com mils estiga, sens or. La talla o obra de la fusta deu ésser plana e no doble e segons la mostra que'l dit Miquel ha feta. Lo for del retaule són XXX liures, e solament la pintura, car lo dit en Berthomeu és tengut dar-li lo retaule de fusta a son cost, e de aquell jorn que li darà lo dit retaule acabat de fusta és tengut dar-lo-y acabat a sis mesos. Ítem és tengut daurar la talla e campers, segons és acostumat, de fin or e les ymatges de bones e fines colors e atzur d'Acre. E lo dit Berthomeu és tengut dar-li les dites XXX liures en tres pagues, ço és, deu liures quant vulla enguixar, e deu quant serà deboxat e lo restant quan serà acabat. E per seguretat del dit Berthomeu, lo dit Miquel darà fermança a conexenga de mossèn Andreu Carcia, prevere... Testes inde sunt venerabilis Andreas Garcie, presbiter, et Iohannes Gaçó, scriptor, degentes Valentie.

Die mercurii, XXIII decembris dicti anni MCCCCXXI, dictus Michael Alcanyç, fecit apocam dicto Bartholomeo Terol, absentem, de centum solidos habitis per manus dicti Andree Garcie, et cetera. Pro quibus dedit fidantiam Franciscum Vilanova, pellicerium, presentem, si illos restitui contigat, et cetera. Quam fidantiam, dictum Franciscum Vilanova in se sponnte suscepit et fecit, obligans, et cetera. Testes, Iohannes Palma et Matheus Garcie, sartoris, Valentie cives.

Die veneris, XVI ianuarii anno M.CCCCXXII, pro complendi eis que dictus Michael Alcanyç tenetur in dicto contentu, dedit fidantiam dictum Franciscum de Vilanova, presentem, cui fuit per me de verbo ad verbum lectum in presentia testes subscriptorum, et cetera. Et pro ea omnia bona sua ogligavit, et cetera. Et dictus Michael fecit apocam de aliis centum solidos, et cetera. Testes, Iacobus Bellido, rector de Liria, et Michael Torrent, pellicerii.

reverendo mosén Gonçal Terol, beneficiado de la iglesia parroquial de Xèrica, había fundado y dedicado a san Miguel.¹⁰⁷ El 29 de abril de 1422, Alcanyís ya había dibujado el retablo y lo finalizó en fecha 14 de noviembre del mismo año.

La incidencia cartuja en el encargo de los Terol está plenamente justificada en tanto que Bartomeu Terol fue secretario de Francisco de Aranda, donado de la cartuja de Portaceli y uno de los personajes más influyentes de la época.¹⁰⁸ Por su parte, Vayo, muy buen conocedor de este vínculo, dado que Gonçal y Bartomeu fueron antepasados suyos, explica la amistad y deferencias que tuvo Aranda hacia Bartomeu Terol, tanto en vida como a la hora de redactar sus últimas voluntades.¹⁰⁹ En esta cuestión, relacionada con los cartujos, cabe destacar la intervención en el contrato de Andreu Garcia, presbítero de la catedral y de la iglesia valenciana de San Martín así como procurador de los bienes de la Gran Cartuja en el Reino de Valencia (1429-1452).¹¹⁰

Die mercurii, XXIX aprilis anno MCCCCXXII, dictus Michael d'Alcanyç fecit apocam de decem libris, habitas in presentia notarii et testes, com fos deboxat ja lo dit retaule. Testes, Dominicus Ademuç, presbiter, et Iohannes Morat, cursor.

Die sabbati, XVIII septembris anni MCCCCXXII, dictus Michael Alcanyç fecit apocam de centum solidos ex decem libris restantibus, habitis in presentia notarii et testium, licet non dum sit perfectum retrotabulum, sed illos anticipavit ad preces dicti Michaelis ut sucureret et de aureo coloribus et aliis necessariis ad consumationem retrotabuli supradicti, et cetera. Testes, Francisci Porta, barbitonsor, et Iohannes Çaragoça, pictor, vicini Valentie.

Die sabbati, XIII novembris anno MCCCCXII, dicti Bartholomeus Terol et Michael Alcanyç, reputantes adinvicem se contentos, et cetera, volerunt cancellari dictum instrumentum. Testes, Iohannes Galur et Anthonius Ferrando, scriptores Valentie." Ver SANCHÍS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 55 y TOLOSA, LL. & COMPANY, X. & ALIAGA, J., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, Valencia, 2011, p. 606-608.

¹⁰⁷ GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 661, doc. 347 y 348.

¹⁰⁸ TARÍN Y JUANEDA, F., *La Cartuja de Porta-Coeli*, Valencia, 1897, p. 197 y SARALEGUI, L. DE, "Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia. Miguel Alcañiz ¿es el Maestro Gil de Pujades?", *Archivo Español de Arte*, 103 (1953), p. 241.

¹⁰⁹ "d'estos mis ascendientes y antigüidad d'ellos en esta nuestra villa y quan bien y ricos estauan, no me parece dezirlo, por ser propria extimación; abaste remittir al curioso y al deudo que lo quisiere saber, al testamento d'este Gonzaluo Teruel y jnuentarios que luego, por el mes de octubre, se hizieron, y al testamento del dicho mossén Batholomé Teruel, sobrino de aquél, y a la ordinaçión y fundaçión de la almosna, de aquel illustre señor Francisco Aranda, que hizo en lá ciudad de Teruel, de cómo dexó al dicho mossén Bartholomé mucha parte de la renta de la dicha almosna para que la vsufructuasse en vida, que ya que no digamos que fue su deudo acostado, que no se herraría mucho, según partió su hazienda con aquéll, y la grande memoria que de aquéll y de sus deudos y successores en la fundaçión de dicha almosna haze, a lo menos es çierto que fue persona muy accepta de aquéll; y la calidad del dicho Aranda fue -y es- en tanto grado y abonda para concluir quien él era, que fue vno de los tres personados que fueron nombrados, para el reyno de Aragón, para que declarassen quien hauía de ser rey y competía la successión de los reynos por la vaccante y muerte del rey don Martín (como en el capítulo 159 se dize); huuiendo sido primero de la boca y pan y aguado del dicho rey, y hollando y cansado de llevar al mundo y sus honrras a las espaldas, se retruxo en el monasterio de Portaceli haziendo en él vida y obras de espíritu, y mandó traer a sus despessas proprias vna fuente con sus arcos o arcadas al dicho monasterio (no de poco gasto y jnportança como oy día se vee), y otra mucha renta y celos que les hizo, que él es el segundo fundador de aquella casa, y vn depósito que les dexó y otras cosas, que en la dicha casa lo tienen bien en memoria. Pues vn hombre d'esta calidad, y que lanta quenta tuuo con vn hermono carnal de mi terçera agüela (como en la ordinaçión de la dicha almosna se lee, que le dexó lo que tengo dicho), algo valía en la estimaçión del dicho Aranda; y perdone el lector que en cosa propria le hauré enfadado." Ver GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 442.

¹¹⁰ Andreu Garcia figuró como testigo en el contrato de la sillería del coro de la cartuja de Portaceli, acuerdo llevado a cabo en fecha 17 de enero de 1417 en el que intervinieron Francesc Maresme y Joan de Nea, prior y tesorero de Portaceli, así como el carpintero Jaume Espina. Ver SANCHÍS SIVERA, J., "La escultura valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, 10

Respecto al conjunto pictórico que se cita como modelo en Xèrica: "en la manera de hun que-n ha a Portaceli de la dita invocació", Matilde Miquel Juan ha documentado que Starnina fue el autor de un retablo de san Miguel para la cartuja de Portaceli (1401), obra que, en consecuencia, corresponde al que se cita en el contrato firmado por Miquel Alcanyís en el año 1421.¹¹¹

Gran parte de la crítica coincide al opinar que las dos calles de un retablo de san Miguel, conservadas en el Musée des Beaux-Arts de Lyon (núm. inv. B 1774a y B 1774b), formaron parte del mueble de Xèrica, conjunto al que Saralegui también relacionó una Crucifixión que había formado parte de la antigua colección P. Jackson Higgs de Nueva York y al que José Gómez ha propuesto vincular una tabla de San Miguel conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York.¹¹² A pesar del largo periodo de tiempo que hubo entre la ejecución de las dos obras, la de Portaceli y Xèrica, este vínculo hace pensar a Miquel Juan que Alcanyís debió formar parte del taller de Starnina, hasta el punto que pudo acompañarle a su regreso a Italia en el año 1402, sobre todo teniendo en cuenta la figuración de Santo Tomás recibiendo el cingulo de la Virgen de Alcudia y las pinturas llevadas a cabo por Agnolo Gaddi para la iglesia florentina de la Santa Croce.

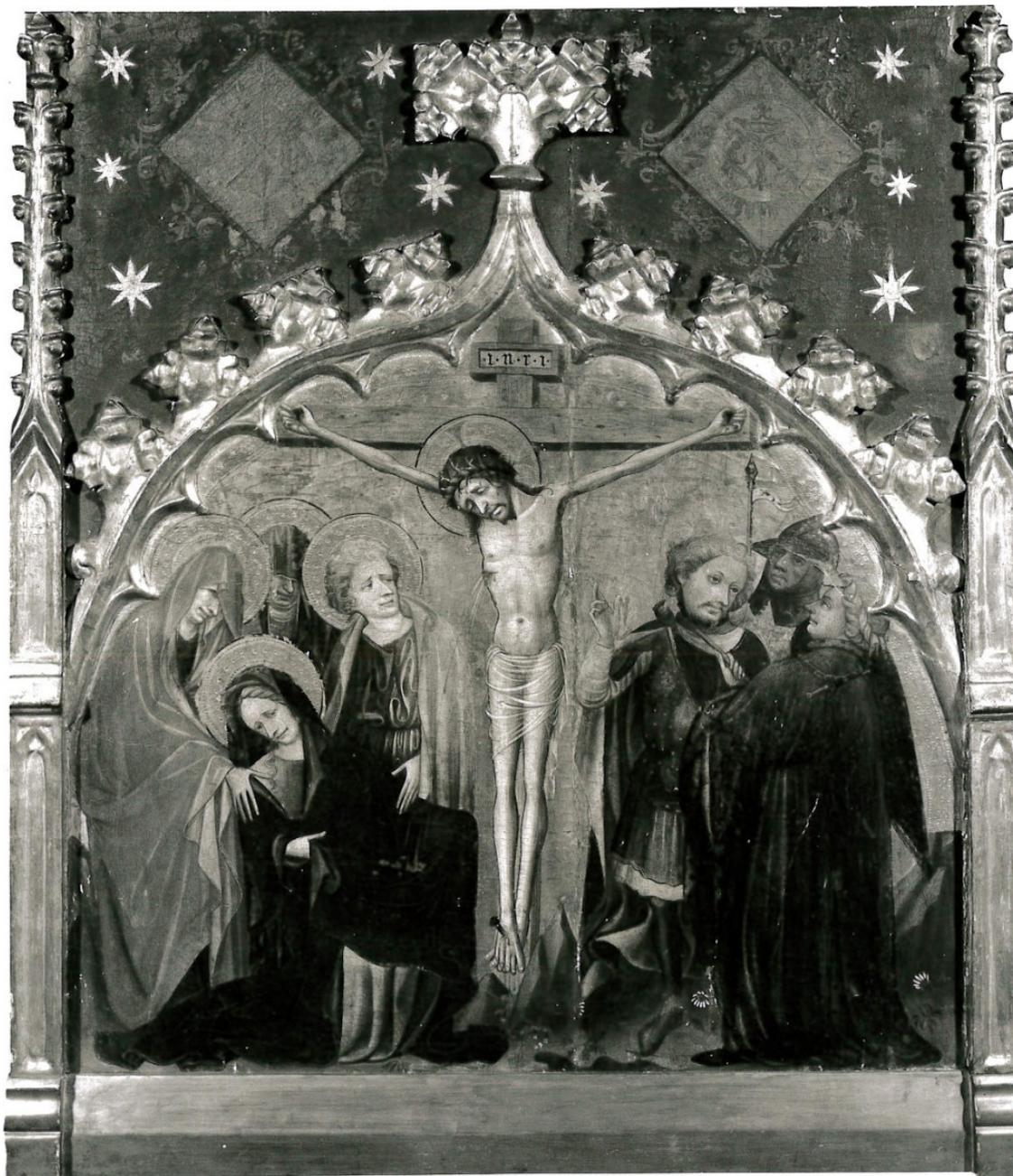
(1924), p. 14. El 31 de octubre de 1439, el pintor Joan Reixach recibió 300 sueldos de Andreu Garcia por unas pinturas destinadas a la cartuja de Portaceli. Decidió ser enterrado en la clausura del monasterio de Valldecris y legó diversas cantidades relacionables con su faceta de promotor artístico. A la capilla de san Bernardo de la catedral de Valencia cedió una "taula de fusta obrada e en aquella sia pintada la ymatge de Santa Egispciaca", a la Cartuja de Valldecris "vol que sia acabada huna de aquelles dues capelletes començades... de la qual ja he parlat ab lo prior e ab frare Guillem Jordà e que y sia fet hun retaule sots invocació de Sent Andreu e de Senta Úrsola e de Sancta Maria Egipcica segons una traça que yo he fet" y a la iglesia de Santa Catalina de Valencia "vol que sa fet un calze ab sa patena d'argent de pes dos marchs, daurat dintre, ab senyals de Jordà e de Guarçia e hun misal de valor de deu lliures e un retaule de cost o valor de setanta cinch lliures poch més o menys ab la història del Sant Espirit." Ver FERRE I PUERTO, J.: "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seva relació amb Andreu Garcia", *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes del Congrés de Lleida (15-16 enero de 1998)*, Lleida, 1999, p. 419-426. En relación con el cargo de procurador de la Gran Cartuja, ver FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artifices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 79.

¹¹¹ MIQUEL JUAN, M., "Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale", *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Florencia, 2007, p. 35-43.

¹¹² Ver <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437742?rpp=30&pg=1&ft=Alca%C3%B1iz&pos=2&imgNo=0&tabName=object-information> (link activo en junio de 2016); SARALEGUI, L. DE, "Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia", *Archivo Español de Arte*, XXVI (1953), p. 237-241 y "Pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marzal de Sas: Miguel Alcañiz", *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, p. 3-41 y GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Valencia, 2004, p. 61-64 y BENITO DOMÉNECH, F. & GÓMEZ FRECHINA, J., *El retaule de sant Miquel Arcàngel del Convent de la Puritat de València: Una obra mestra del gòtic internacional*, Valencia, 2006, p. 17-29. De la crucifixión Higgs se sabe que fue propiedad del Cardenal Mercier (Bruselas); pasó a la colección Aubry (París); fue vendida en Zúrich, y posteriormente en Nueva York, donde fue adquirida por P. Jackson Higgs (1927-1931) en fecha desconocida; tras su muerte se la conoce en la colección Ralph Lawson Bt., y fue vendida en una subasta de Christie's, en Londres, el 21 de junio de 1968 a un tal Peralta (Londres, Christie's, 21 junio, 1968, cat. 56, p. 56-57), sin que se haya podido identificar actualmente al propietario. Ver MIQUEL JUAN, M., "El gótico internacional en la ciudad de Valencia: el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya*, 336 (2011), p. 212, n. 39.



Atribuido a Miquel Alcanyís. Dos calles laterales de un retablo dedicado a San Miguel. Musée des Beaux-Arts de Lyon



Atribuido a Miquel Alcanyís. Crucifixión Higgs. Colección privada

La propuesta de Saralegui, relativa a la vinculación de las tablas de Lyon y el Calvario de la antigua colección Higgs al conjunto de Xèrica, ha sido aceptada por la mayoría de estudiosos, a excepción de Antoni José Pitarch y Francesc Fuster.¹¹³ José Pitarch comenta que el anagrama de "Ihesuschristus de letres de color o de fulla" (IHS) que debía ser representado en el Calvario que formaba parte del conjunto de Xèrica no aparece en la tabla Higgs, a pesar de que antiguamente sí figuraba, conjuntamente a la

¹¹³ JOSÉ PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", en E. A. Llobregat – J. F. Yvars (eds.): *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I, col.1. "Tres i Quatre", núm. 10, València 1986, p. 224; JOSÉ I PITARCH, A., *Retaule de la Santa Creu. Museu de Belles Arts de València*. Obra recuperada del trimestre, abril 1998 Y FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 75-96.

M coronada de María, en la cima de las calles laterales de Lyon.¹¹⁴ En lo que respecta a Francesc Fuster, piensa que las tablas de Lyon y la tabla del Metropolitan corresponden al retablo contratado por Starnina para la cartuja de Portaceli, en 1401, propuesta que, con anterioridad, ya había sido supuesta por José Pitarch.¹¹⁵ Según Fuster, el calvario Higgs no puede ser integrado al conjunto de Portaceli, puesto que esta pintura y las tablas de Lyon conservan todas las entrecalles y las tracerías de remate, las cuales no pueden duplicarse.



Fragmento de predela con la representación de san Pedro, santo Tomás y san Bartolomé. Colección Robert Smith, Nueva York

En lo relativo a la predela, Post y Saralegui opinaron que pudiera pertenecer a la misma una tabla con las figuras de tres apóstoles –santos Pedro, Tomás y Bartolomé–, procedente de la colección Reber de Lausana y actualmente en la colección Robert Smith de Nueva York (31 x 66 cm).¹¹⁶ Contrarios por nuestra parte a esta relación, Fuster propone la vinculación de dos tablitas –con las representaciones de san Hugo de Lincoln y Lorenzo, san Esteban¹¹⁷ y un santo cartujo–, a la predela de este mismo conjunto. Ambas pinturas, ya relacionadas por Michel Laclotte con la estancia valenciana de Starnina, miden 16.5 cm de alto y 42,7 cm de ancho y ahora se conservan en Los Angeles County Museum of Art. Por su parte, Laclotte las vinculó a una tabla del

¹¹⁴ Miquel Juan relativiza dicha incidencia aduciendo que las tablas fueron repintadas en el siglo XVIII. Ver MIQUEL JUAN, M., “El gótico internacional en la ciudad de Valencia: el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya*, 336 (2011), p. 191-213. No obstante y a pesar de que fueron repintados en el siglo XVIII, destacar que las fotografías todavía permiten advertir la presencia de los tres clavos del monograma de Cristo, cuestión ésta que coincide con el contrato de Xèrica.

¹¹⁵ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 75-96 y JOSÉ PITARCH, A., “Les arts plàstiques: l’escultura i la pintura gòtiques”, a E. A. Llobregat – J. F. Yvars (eds.): *Història de l’Art al País Valencià*, vol. I, col.1. “Tres i Quatre”, núm. 10, Valencia 1986, p. 224.

¹¹⁶ POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, IX (2), Cambridge (Massachusetts), 1947, p. 766 y MIQUEL JUAN, M., “El gótico internacional en la ciudad de Valencia: el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya*, 336 (2011), p. 191-213.

¹¹⁷ Existe una réplica de la imagen de san Esteban, también ejecutada por Gherardo Starnina. Ver TARTUFERI, A., “Pittori a Firenze alla vigilia del Rinascimento (e anche dopo): qualche spunto critico”, *Bagliori dorati. Il gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, Florencia, 2012, p. 19, fig. 2.

Varón de Dolores con la Virgen y san Juan evangelista que pasó por la Galerie Pardo de París.¹¹⁸



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

Las noticias que se conocen del retablo de Portaceli son las siguientes: "Año 1418. En este año Francisco Masa, rector de Santo Tomás de Valencia, mando hazer un retablo para la capilla de San Miguel, en que está él pintado, y este retablo después, año 1621, fue mudado a la ermita de Santa Margarita, poniendo en medio un lienzo de dicha santa que, con la guarnición, costó de pintar y dorar 20 libras. El sobredicho lienzo y bastimento tenían la figura del rector, que está arrodillado cerca de San Miguel."¹¹⁹ Además, Fuster informa que el primer inventario que se hace de la cartuja de Portaceli y sus masías es del año 1820, documento en el que se da a conocer que en la ermita de

¹¹⁸ LACLOTTE, M., "Autour de Starnina de Lucques à Valence", en D. Parenti & A. Tartuferi, (eds.), *Nuovi Studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Florencia, 2007, p. 66-75.

¹¹⁹ *De Rebus*, núm. 123 y FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 76-77.

Santa Margarita había un altar con la imagen ahora de bulto de esta santa virgen y también un lienzo con la misma advocación.¹²⁰

Según la información comentada anteriormente, el conjunto pictórico de San Miguel de Portaceli fue encargado en el año 1418, cuando, en realidad, sabemos que ya estaba finalizado en marzo del año 1401.¹²¹ También da a conocer la presencia del comitente, Francesc Maça, "arrodillado cerca de san Miguel", figura que no está presente en la tabla del Metropolitan y que sólo pudiera haberlo estado por debajo del dragón, dado que, por el aspecto de las franjas buriladas marginales, la pintura no parece haber sido mutilada lateralmente. Respecto a esta tabla, también reclamamos la atención hacia el diseño escalonado de dichas franjas buriladas, dado que apuntan a una estructura no muy lejana a la del retablo de los Santos Sacramentos de Portaceli, conjunto en el que la tabla de la Deisis, la que corona el mueble, es de menor anchura que la central.¹²² Finalmente y en lo relativo a la conservación de este mueble de Portaceli, la información no es muy esperanzadora, dado que parece haber sido mutilado en el año 1621 y ya no consta en 1820.

En lo concerniente a la posible adscripción de algunas tablas al conjunto de Xèrica, las noticias son muy reducidas y poco explícitas. Por una parte, no existen imágenes fotográficas de la obra vinculadas a la villa, circunstancia que pudiera estar motivada porque fue en el año 1895 –con anterioridad a las campañas fotográficas del siglo XX llevadas a cabo por Sarthou y Gudiol– cuando las tablas de Lyon fueron adquiridas en España por Edouard Aynard, quién las cedió al Musée des Beaux-Arts de Lyon en el año 1917.¹²³ Finalmente, sólo podemos añadir la información de la visita pastoral en Xèrica que realizó el obispo fray Diego Serrano de Sotomayor en el año 1639, dado que el libro con las visitas pastorales que se guardaba en el Archivo Parroquial de Xèrica fue quemado durante la guerra civil.¹²⁴ En dicha visita, se comenta únicamente: "En el altar de San Miguel está un quadro con la ymagen de San Miguel", información que dificulta todavía más la adscripción de las tablas de Lyon al conjunto pictórico de Xèrica.¹²⁵ No sabemos si al citar un cuadro se refiere al retablo de Miquel Alcanyís, si se refería a un retablo cuadrado, como el de San Bartolomé que ya hemos comentado, o bien a una pintura que sustituyó al retablo gótico. No vuelve a aparecer una Visita pastoral a Xèrica hasta el año 1697, la del obispo Antonio Ferrer Millán, que es más una relación de rentas que una descripción de capillas. Relaciona los 34 beneficios de la iglesia parroquial de Santa Águeda, entre los cuales ya no aparece el de san Miguel.¹²⁶

¹²⁰ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 77.

¹²¹ Este desajuste de fechas pudiera darse por alguna intervención puntual de Miquel Alcanyís en la obra, tal y como propone Francesc Fuster, o bien que algunas anotaciones fueron redactadas muchos años más tarde, como por ejemplo sucede con la información relativa a la capilla de San Martín y su benefactor. Ver GÓMEZ FRECHINA, J., & RUIZ I QUESADA, F., "En torno al retablo de San Martín de Portaceli. El Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 14 (09/2014), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en junio de 2016).

¹²² En relación con esta observación, hay que tener en cuenta que los espacios laterales limitados por las franjas buriladas no fueron dorados. Ver la ampliación de la imagen en <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437742?rpp=30&pg=1&ft=Alca%3%B1iz&pos=2&imgNo=0&tabName=object-information> (link activo en junio de 2016).

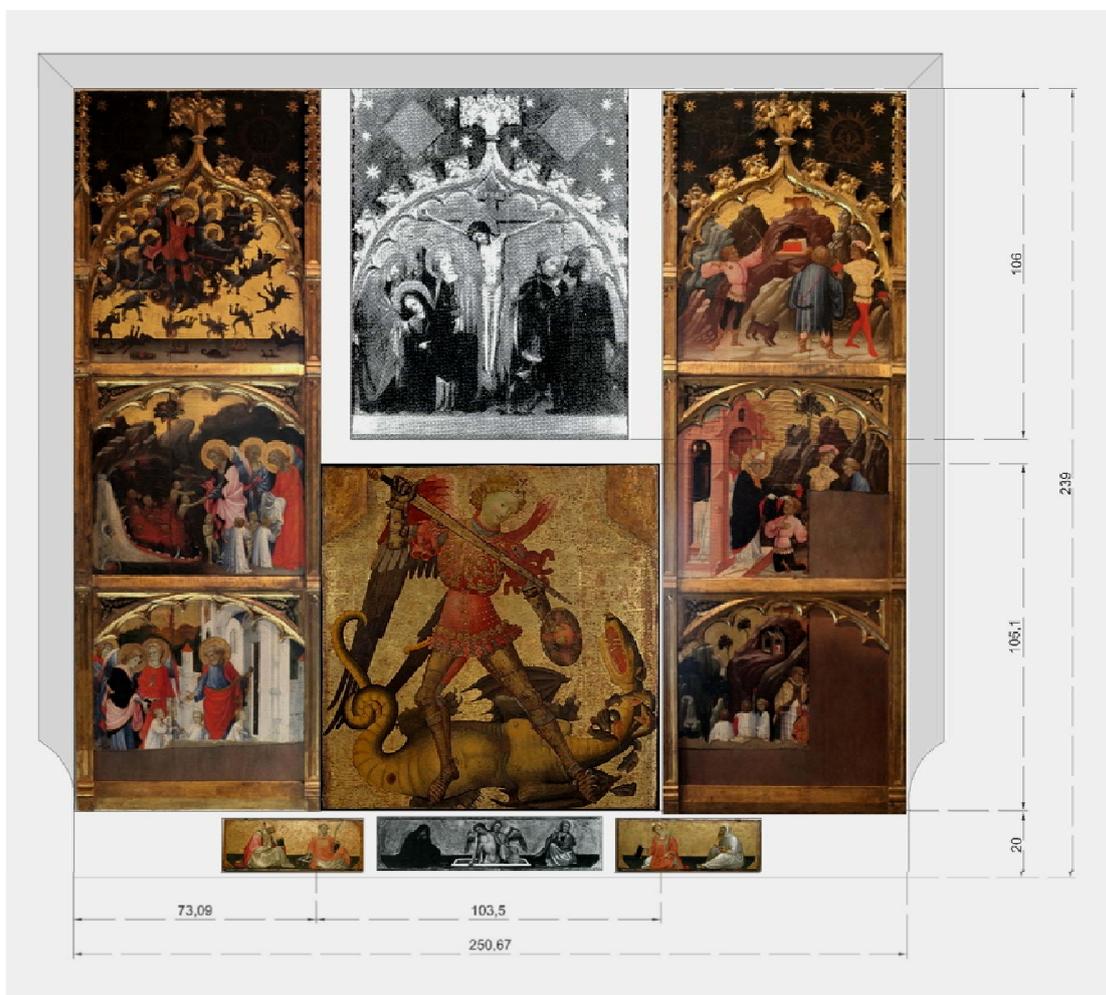
¹²³ Las imágenes fotográficas antiguas del retablo mayor de la ermita de San Roque y del retablo de San Jorge, fueron captadas poco antes de 1913 y en 1932.

¹²⁴ Pérez Martín tuvo acceso a este libro de las Visitas pastorales de Xèrica y en sus artículos reproduce algunos de sus comentarios y observaciones.

¹²⁵ ACS, Visitas Pastorales, 549/1, fol. 307r.

¹²⁶ ACS, Visitas Pastorales, 551.

En cuanto a la vinculación de todas las tablas a un solo conjunto de estructura cuadrada –citada en la visita pastoral del obispo Serrano–, hay que subrayar que las medidas no corresponden a las presuntamente señaladas en el contrato del retablo de San Miguel de Xèrica –nueve palmos de alto y nueve palmos de ancho, es decir 204 cm de alto y 204 cm de ancho–, y que las dimensiones del Calvario tampoco coinciden con las del supuesto conjunto (106 cm de alto y 86 de ancho).¹²⁷ Dichas diferencias aumentan si se tiene en cuenta que la tabla de San Miguel parece que en algún momento fue mutilada, respecto a sus medidas originales. Según ya hemos comentado anteriormente, las franjas buriladas laterales, presentes a ambos lados de la tabla, constatan que la pintura no fue recortada lateralmente, pero no podemos decir lo mismo en lo relativo a su altura.¹²⁸ Además, si el conjunto no fuese el de Xèrica, sino el de Portaceli, la merma supondría la pérdida de la imagen del comitente, dado que Francesc Maça, rector de la iglesia de Santo Tomás de Valencia, aparecía "arrodillado cerca de San Miguel."¹²⁹



Hipótesis de reconstrucción de un supuesto retablo dedicado a san Miguel

¹²⁷ *Catalogue of Important pictures by Old Masters*, p. 56, fig. 103. Catálogo de la subasta realizada por Christie's de Londres, en fecha 21 de junio de 1968. Dichas medidas incluyen los montantes, los cuales han sido suprimidos, dado que también aparecen en las escenas dedicadas a san Miguel.

¹²⁸ Ver la ampliación de la imagen en <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437742?rpp=30&pg=1&ft=Alca%C3%B1iz&pos=2&imgNo=0&tabName=object-information> (link activo en junio de 2016).

¹²⁹ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Salzburgo, 2012. p. 76.

El pintor italiano Gherardo di Jacopo Starnina, activo en Valencia entre los años 1395 y 1401, es uno de los grandes artistas del inicio del periodo internacional. Procedente de Florencia, Starnina otorga una nueva dimensión a la pintura valenciana y su manera de crear no pasó inadvertida por ningún artista. En esta experiencia, colaboró con otros pintores italianos como Niccolò d'Antonio y Simone de Francesco, pero nos es desconocida la nómina de pintores valencianos que pudieron formar parte de su taller. A pesar de no conservarse ninguna de las obras documentadas de Starnina en Valencia, la mayoría de estudiosos coinciden en atribuirle el magnífico retablo de los Sacramentos del Museo de Bellas Artes de Valencia (núm. inv. 246) y la predela del retablo mayor de la iglesia parroquial de El Collado, cuyo repertorio hagiográfico, dedicado a la Virgen, fue pintado por el Maestro de Villahermosa, con la asistencia de otros artistas.

En relación con Miquel Alcanyís, conocemos su pintura gracias a las investigaciones del P. Llompart, ya que relacionó dos compartimientos de predela conservados en Alcudia (Mallorca), con las escenas de la Dormición de la Virgen y la Entrega del cíngulo a santo Tomás, y un encargo del año 1442.¹³⁰ Miquel Alcanyís aparece documentado en la capital del Turia entre 1407 y 1408, más tarde en Barcelona, en 1415, en Mallorca, el 6 de diciembre de 1420, de nuevo en Valencia desde 1421 hasta 1432 y, finalmente, en Mallorca entre 1433 y 1447, y su personalidad artística estuvo enmascarada durante muchos años en el anónimo “Gil Master”, nombre dado por Post en 1938, o en el de “Maestro de los Gil y Pujades”, transmitido por Saralegui, quien propuso la identificación del anónimo con Alcanyís en el año 1953.



Atribuido a Miquel Alcanyís. Detalle del retablo de la Ascensión, san Vicente y san Gil. Metropolitan Museum, Nueva York

Atribuido a Miquel Alcanyís. Detalle de dos calles laterales de un retablo dedicado a san Miguel. Musée des Beaux-Arts de Lyon

El grupo de obras atribuido a Alcanyís es de una calidad excepcional, la cual remite no tan solo a Starnina, sino también a Marçal de Sax. Los retablos de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia (núm. inv. 254), encargado por Nicolás Pujades; el de la Ascensión, San Gil y san Vicente Mártir, comisionado por Vicente Gil para la capilla de San Juan del Hospital de Valencia y ahora conservado en el Metropolitan

¹³⁰ LLOMPART, G., *La Pintura Medieval Mallorquina*, vol. 4, Palma, 1980, p. 144.

Museum y en la Hispanic Society de Nueva York (en depósito en el Metropolitan núm. inv. 76.10); la tabla del Abrazo ante la Puerta Dorada del Museo catedralicio de Segorbe (núm. inv. 11); el retablo de la Virgen y san Marcos de la colección Serra de Alzaga de Valencia; las tablas del retablo de San Vicente conservadas en la colección M. Paul Tiocca de París, el Musée du Louvre de París (depositada en el Musée Rigaud de Perpignan) y en el MNAC (núm. inv. 15850); el Díptico Masaveu-Pittsburgh, con la representación de la Virgen y la Crucifixión; la tabla de San Antonio eremita de la iglesia de San Nicolás de Palma de Mallorca así como una tabla del Martirio de Santa Catalina son ejemplos de la dimensión artística del maestro de retablos que ahora tratamos.

De acuerdo con lo ya expuesto, esta producción –a la que se debe añadir las tablas de la Dormición y de la entrega del Cingulo a santo Tomás del Museu parroquial d'Alcúdia, el retablo de la Virgen de la Merced, santa Bárbara y santa Tecla de la sala capitular del monasterio de la Concepción de Palma y las pinturas del Reliquiario de la Columna de la catedral de Palma–, corresponde a Miquel Alcanyís, según la propuesta planteada por Saralegui y aceptada por la mayoría de estudiosos. En relación con la segunda opinión, la de José Pitarch, toda la obra valenciana citada anteriormente correspondería a un pintor no identificado conectado o conocedor de la obra de Agnolo Gaddi en Prato y Florencia, al que denomina Maestro de la Santa Cruz, y la cronología de las pinturas estaría al entorno del año 1400.¹³¹ Finalmente, Francesc Fuster atribuye las tablas de Lyon así como la de San Miguel Arcángel y las del retablo de la Ascensión, san Vicente y san Gil, todas ellas en Nueva York, a Gherardo Starnina, mientras que el resto de obras parece ser que las continúa atribuyendo a Miquel Alcanyís.

Según nuestra opinión, los inicios artísticos de Alcanyís hay que revisarlos a favor de una estrecha colaboración con Starnina, como ya fue apuntado por Andrea de Marchi, ya que de otra manera no es posible que dicho artista fuese capaz de pintar algunas de las obras mencionadas anteriormente.¹³² En este sentido, cabe recuperar la propuesta de Josep Gudiol al observar la participación de Alcanyís en el cuerpo del retablo de El Collado y ponderar la propuesta de Ximo Company y Joan Aliaga cuando consideran la participación del artista en la predela de este conjunto, atribuida a Starnina, junto a Marçal de Sax.¹³³

No cabe la menor duda de que el autor de la tabla del Abrazo ante la Puerta Dorada de Segorbe tenía conocimiento de la iconografía y de las tipologías desarrolladas por Gaddi en Prato,¹³⁴ pues la composición de la figura del pastor del Abrazo ante la Puerta

¹³¹ Para las pinturas de Prato, ver LAPI BALLERINI, I, *Agnolo Gaddi e la Capella della Cintola. La storia, l'arte, il restauro*, Firenze, 2009.

¹³² MARCHI, ANDREA 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.

¹³³ Ya apuntada en ALIAGA MORELL, J., "El taller de Valencia en el gótico internacional", en M. C. Lacarra Ducay, (ed.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, p. 207-242 y ALIAGA MORELL, J., & COMPANY, X., "Pintura valenciana medieval y moderna", *La Llum de les imatges. Lux Mundi*, Xàtiva, 2007 (catálogo de exposición. Libro de estudios), p. 442-451. La confluencia de todos estos artistas en el retablo de El Collado, en fechas anteriores al año 1401, momento en el que Starnina parte a Italia, pudieran informar acerca de la muerte del Maestro de Villahermosa coincidiendo con el traspaso de Francesc Serra II, cuya última referencia documental es del año 1396.

¹³⁴ Procedente de El Toro, una hipótesis de reconstrucción del conjunto del que formó parte la tabla del Abrazo ante la Puerta dorada en RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)" *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 13 (07/2014), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en junio de 2016).

Dorada de Prato es el modelo directo de la misma figura de la catedral segobricense. El ciclo de la pintura mural de la Cinta de Prato estaba completo en 1395, año de la consagración de la capilla y fue después de este momento cuando diversos maestros italianos aparecen documentados en Valencia, por lo que se puede deducir, sin necesidad de forzar un viaje a Italia, que Alcanyís bien pudo ser conocedor de las novedades de Prato a partir de la colaboración con Starnina y su taller.

Más allá de la importantísima incidencia de la pintura italiana, Alcanyís fue buen conocedor e intérprete de los modelos surgidos desde el taller de Pere Nicolau y Marçal de Sax. En este sentido, no podemos olvidar la contratación de obras que ambos artistas realizaron conjuntamente y que la primera referencia documental de Alcanyís lo vincula con Pere Nicolau (1407).¹³⁵ De su relación con Marçal de Sax cabe destacar la tabla de San Antonio eremita que se conserva en la iglesia de San Nicolás de Palma, la cual, al pertenecer estilísticamente a un periodo en el que Alcanyís residía en Mallorca, ayuda a disuadir todavía más las dudas sobre la identificación del antiguo “Gil Master” o del más reciente Maestro de la Santa Cruz con Miquel Alcanyís.¹³⁶

Respecto al retablo de la colección Jackson Higgs, es indudable que la figura emplazada de espaldas deriva de algunas de las escenas del retablo del Centenar de la Ploma, como la de san Jorge ante Daciano. Cabe resaltar lo mismo respecto a su perfil, la imagen de Cristo, al desfallecimiento de la Virgen y la mirada atenta de san Juan a Jesús cuando los comparamos con la Crucifixión que forma parte del bancal del retablo de San Jorge de Londres, coincidencia ésta que comparte con Antoni Peris –pintor que también colaboró con Marçal de Sax–, y que tuvo eco en la obra de Jaume Mateu. En esta misma dirección y sin enumerar la larga lista de vínculos con Marçal de Sax, que ofrece el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia (núm. inv. 254), Alcanyís repite en la tabla de la Virgen del retablo de la colección Serra de Alzaga el emplazamiento de los ángeles que coronan a María, pintados por Sax en el retablo de Londres.

Coincidiendo con diversos autores, hace unos años precisé que la organización de las escenas de las tablas de san Vicente, de las cuales una se encuentra en el MNAC (núm. inv. 15850), tiene, sin lugar a dudas, un origen en la producción de Marçal de Sax y más concretamente en el retablo del Centenar de la Ploma.¹³⁷ Además de su proximidad con la tabla de la muerte de san Jorge, se aprecia un nexo en la figura del santo en el ecúleo que gira su cabeza por completo hacia arriba; en la peculiar tribuna lateral que acoge a Daciano y a su séquito; en el expresivo tedio del procónsul Daciano ante el martirio del santo en la parrilla –comparable al de los soldados que forman parte de la escena de la aparición de Cristo a san Jorge en la cárcel–, y en el parentesco que se establece entre el procónsul Daciano y sus asesores, etc. En conjunto se trata de las mismas vinculaciones que respecto al retablo de Londres ofrece una tabla del Martirio de Santa Catalina que fue subastada en Finarte en el año 1999 y que fue atribuida a Miquel Alcanyís. En esta ocasión y según como comenta Gómez Frechina, las deudas surgen respecto al conjunto

¹³⁵ LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2011, p. 590, doc. 88.

¹³⁶ RUIZ I QUESADA, F., “Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes”, *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43.

¹³⁷ RUIZ I QUESADA, F., “Miquel Alcanyís. Muerte de San Vicente”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 232-237. La primera escena, la que coronaba dicha calle, es la de san Vicente en el ecúleo, la cual formaba parte de la colección de M. Paul Tiocca de París en el año 1938, seguida de la del tormento en la parrilla, pintura que pertenece al Musée du Louvre de París, precedente del legado de Marzell Nemes (1932), y que está depositada en el Musée Rigaud de Perpignan. La última composición y cerrando el ciclo hagiográfico dedicado al santo mártir, debió ser la de la muerte de san Vicente, actualmente en el MNAC (núm. inv. 15850).

londinense tanto por la disposición espacial muy similar en las losetas del pavimento en oblicuo, en las ruedas con garfios afilados que descansan sobre una plataforma rectangular y el emplazamiento del muro, concomitancias todavía ampliables al advertir que el emplazamiento de las cabezas de Maximino y sus consejeros es prácticamente idéntico a los que dirigen su mirada hacia Cristo durante su flagelación, hasta el punto que se representan dos grupos de asistentes, como en el Martirio de Santa Catalina, uno de los cuales descansa su mano sobre el murete.¹³⁸



Ambrogio Lorenzetti Detalle del retablo di Badia a Rofeno, obra maestra que se conserva en el Museo Civico Archeologico e di Arte Sacra de Asciano (Siena)

Es evidente que tantas coincidencias no pueden ser casuales y aluden a la colaboración de Alcanyís en la producción de Marçal de Sax. Por otra parte, obras como la tabla de san Antonio de la iglesia parroquial de San Nicolás de Palma, atribuida a la primera etapa del pintor en Mallorca, también explicitan el gran alcance que tuvo la incidencia de Sax, según ya ha sido comentado.

La derivación de la escuela de Gherardo Starnina en la obra de Alcanyís se ejemplifica en la tabla de San Miguel y el dragón del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En dicha composición, del todo espléndida, la cara del ángel remite a las creaciones surgidas del pintor florentino, mientras que el dragón, próximo al

de las tablas del Musée des Beaux-Arts de Lyon, es una recreación de la tabla pintada por Starnina que se conservaba en el Musée d'art e d'histoire de Langres, imagen que deriva, asimismo, de la representación que Ambrogio Lorenzetti dedicó al arcángel en el retablo di Badia a Rofeno, obra maestra que se conserva en el Museo Civico Archeologico e di Arte Sacra de Asciano (Siena).¹³⁹ No sabemos si en la adaptación realizada por Starnina, respecto al modelo sienés, tuvo alguna relación, o intervención Simone di Francesco, pintor originario de Siena, maestro de Florencia y colaborador de Starnina en Valencia.

¹³⁸ RUIZ I QUESADA, F., "Miquel Alcanyís. Muerte de San Vicente", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 232-237.

¹³⁹ LACLOTTE, M., "Autour de Starnina de Lucques à Valence", en Parenti, D., & Tartuferi, A., (eds.), *Nuovi Studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Florencia, 2007, p. 66-75.



Marçal de Sax. Detalle del retablo del Centenar de la Ploma. Victoria and Albert Museum, Londres

Atribuido a Miquel Alcanyís. Detalle de la tabla de San Miguel. Metropolitan Museum, Nueva York

Gherardo Starnina. Compartimiento de predela con la representación de san Miguel. Obra robada del Musée d'art et d'histoire de Langres

Atribuido a Miquel Alcanyís. Detalle de dos calles laterales de un retablo dedicado a san Miguel. Musée des Beaux-Arts de Lyon

Destacados algunos de los vínculos que encuentran en la paleta de Sax el mejor soporte del pincel de Alcanyís, nos parecen especialmente relevantes los aspectos que Gómez Frechina destaca en relación con el trabajo de buril de las tablas del ya citado retablo de San Vicente, el cual y según este autor es el mismo que aparece en el retablo del Victoria & Albert Museum de Londres. Resaltamos esta coincidencia porque dicho vínculo confirma, según nuestro parecer, que la obra fue contratada por Marçal de Sax, pero llevada a cabo por Miquel Alcanyís. Tan solo uno de los torturadores de la tabla de la colección Tiocca, el de la derecha, se puede llegar a integrar en el catálogo del gran maestro de retablos.

Referente a las tablas de Lyon y a pesar de la elevada calidad artística de estas pinturas, pensamos que no corresponden al mejor pincel de Starnina, pues imágenes, como la escena del Milagro del Monte Gárgano o la del obispo de Siponto que extrae la flecha

del ojo de Gárgano, son difíciles de encajar en el repertorio del artista florentino. Respecto a las pinturas que pueden ofrecer más dudas, la del cuerpo lateral derecho, hay que tener muy presente el carácter de copia y el virtuosismo del artista que las reprodujo. Asimismo, no se puede perder de vista la mediación de Andreu Garcia y cuáles fueron las razones por las que este gran especialista del arte valenciano coetáneo seleccionó a Miquel Alcanyís a la hora de pintar el retablo de Xèrica. En este abanico de posibilidades, no parece improbable que dicha selección se fundamentara en el conocimiento que Alcanyís pudiera tener respecto a la pintura de Starnina. De hecho, pensamos que se debe tener en cuenta que el retablo de Xèrica no fue una reproducción del de Portaceli en su totalidad sino que sólo fueron las escenas laterales las que Alcanyís debía reproducir tomando como modelo las pinturas de la cartuja: "Deu-hi haver sis ystòries en los costats e en lo mig dues, ço és, hun sent Miquel de peus e en l'altra la Passió. Les altres dessús dites seran de sent Miquel en la manera de hun que-n ha a Portaceli de la dita invocació."

No obstante y a pesar de estas valoraciones, hay que reconocer que ni las medidas de las tablas relacionadas con el retablo de Xèrica o Portaceli ni tampoco la información conservada de ambos conjuntos son concluyentes a la hora de decantarnos definitivamente ante una u otra posibilidad, cuestión ésta a la que se añaden las incertezas que planean en torno a su presunto autor, Miquel Alcanyís, Gherardo Starnina o el Maestro de la Santa Cruz.

Integrada en esta problemática pensamos que se deberían ponderar diversas cuestiones. La primera mantiene relación con la estructura del retablo de Xèrica. A partir de la cláusula del contrato de Xèrica; "lo dit retaule ha nou palms de ample e de alt per sos terços", se ha pensado que dicho mueble debió ser cuadrado, pero existe la posibilidad que pudiera tener una estructura escalonada. El hecho de que la carpintería no fuera contratada a Alcanyís es el motivo por el cual la altura no se precisa con total precisión, pero el comentario de "alt per sos terços" remite a la tipología más normalizada del retablo valenciano para aquellos casos en los que la estructura del oratorio que lo acogía no implicara un cambio. Nos estamos refiriendo a un gran número de retablos en los que el ancho del conjunto es de 2/3 respecto a su altura. Por ejemplo, si multiplicamos por dos los 12,5 palmos de altura del retablo de la Virgen, que contrató Antoni Peris para Xèrica, y dividimos el resultado por tres, "per sos terços", prácticamente coincide con los ocho palmos que el mueble dedicado a san Miguel pudo tener de ancho.

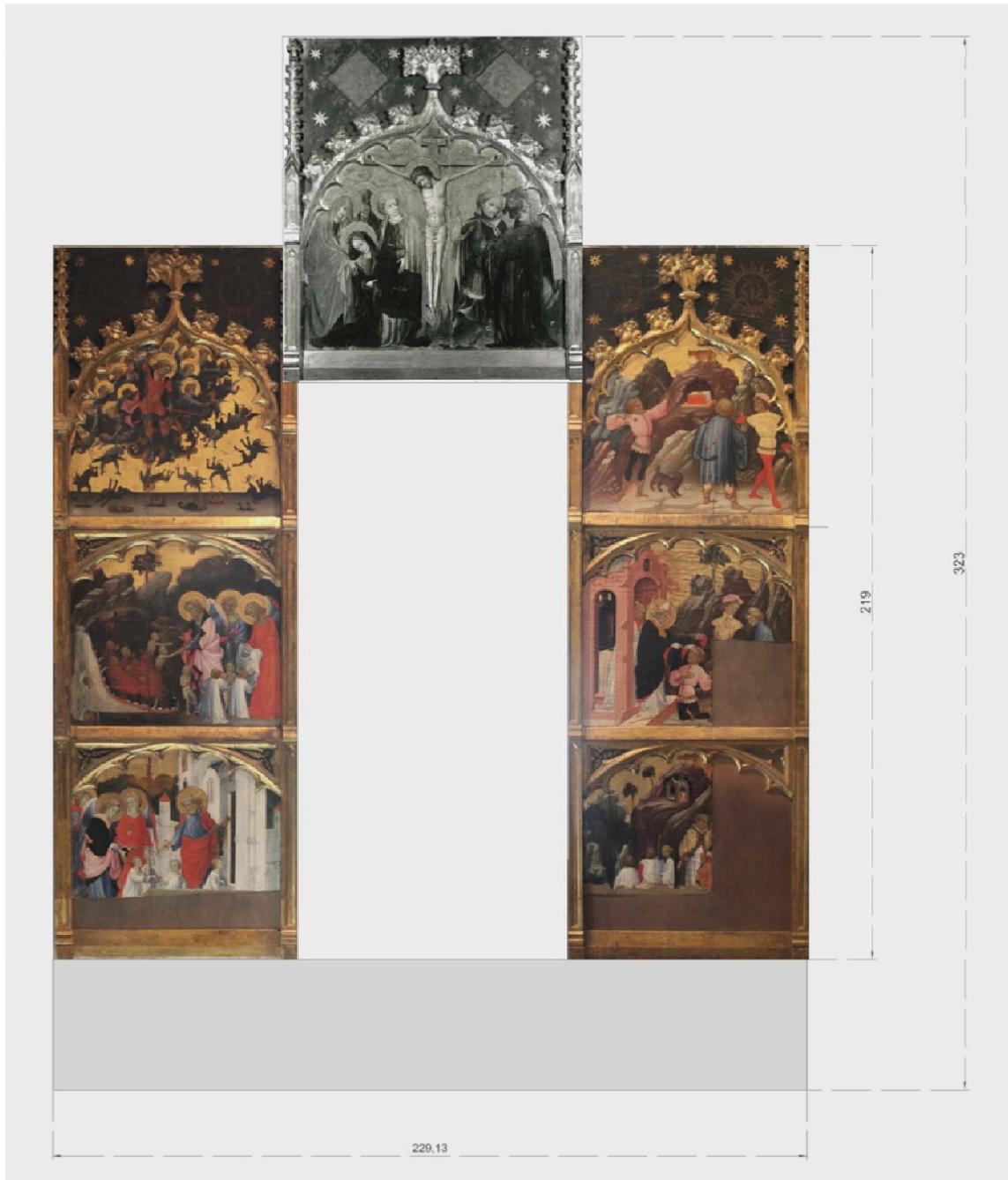
Esta proporción alto/ancho, que muchas veces se redondea, fue la más frecuente, según se señala en el contrato del retablo de Santa Lucía de Xèrica –obra que trataremos más adelante–, en el que figura la cláusula de: "unum retaule de nou palmis de altitudine cum latitudine assueta depictum." Esta suposición, que descarta la supuesta estructura cuadrada del retablo del santo caballero, se puede ratificar gracias al contrato del retablo de San Jorge de Xèrica, pintado por Berenguer Mateu. Como es bien conocido, la estructura de este mueble corresponde a la disposición más estándar, en la que la calle central supera en altura a las laterales, y se da la circunstancia que en su respectivo contrato fue pactado que el retablo debía tener una altura de 13 palmos "et suum cayrum vel tercium seum amplitudinem condecem iuxta dictam latitudinem."¹⁴⁰

Si desestimamos la pintura de San Miguel del Metropolitan Museum de Nueva York, tanto las tablas de Lyon como el Calvario Higgs pudieron estar integrados en un

¹⁴⁰ ALIAGA, J. & RUSCONI, S., "Nuevas aportaciones a la pintura del gótico internacional: Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge de Jérica (Castellón), *Goya*, 354 (2016), p. 19.

conjunto pictórico similar al de la hipótesis de reconstrucción que adjuntamos, pero el ancho es superior, en poco más de un palmo, a los 2,04 m o nueve palmos, pactados en Xèrica.

Finalmente y teniendo en cuenta esta posible estructura, pensamos que se debería comprobar si las entrecalles interiores de las tablas de Lyon, las que tocaban a la tabla central del retablo, son las originales, puesto que difícilmente estos montantes reproducían los pináculos de los montantes exteriores.¹⁴¹



Hipótesis de reconstrucción de un supuesto retablo dedicado a san Miguel

¹⁴¹ MIQUEL JUAN, M., “El gótico internacional en la ciudad de Valencia: el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya*, 336 (2011), p. 191-213



Berenguer Mateu y el retablo de Santa Lucía (1428)

La cuarta advocación que residía en el altar mayor de Santa Águeda la Antigua, 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.¹⁴²

Por las *Noticias de Segorbe y su obispado* sabemos que la ermita de Santa Bárbara de Xèrica fue bendecida en fecha 4 de diciembre de 1381 por el arcediano de Segorbe, natural de aquella villa, Francesc de Mora, y que al mismo tiempo se llevaba a cabo la obra de la iglesia.¹⁴³ No mucho más tarde se debió erigir la ermita de santa Lucía y a este oratorio 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.¹⁴⁴ La supuesta cronología del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda en los

¹⁴² La información acerca de la fundación del Hospital y aposento de los Frailes de Santo Domingo, junto el Camino Real, viene reforzada por la existencia de un privilegio de 1300, del que sólo disponemos de la transcripción realizada por Vayo. "Privilegio licencia concedida por Jaime de Xérica hijo de Jaime I para que la Iglesia pueda adquirir sin pagar derecho alguno unas casas y un huerto que había legado Domingo Sancho y Na Vidala para fundación de un hospital y aposento de los frailes de Santo Domingo." Ver FAUS GABANDÉ, F., *La asistencia y hospitalidad a pobres, enfermos y peregrinos en la baja edad media en el camino real de Valencia a Zaragoza*, tesis doctoral, Universitat de València, Escola d'Infermeria i Podologia, Valencia, 2010, p. 266 y 267 y GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 138-139. Esta misma información la recoge Ferrer Julbe, ver FERRER JULBE, N., *Recuerdos de Jérica : resumen histórico, epigráfico é hidrográfico de esta villa seguido de un catálogo de los hijos ilustres de la misma*, Valencia, 1899, p 34.

¹⁴³ AGUILAR Y SERRAT, F. DE A., *Noticias de Segorbe y de su obispado*, II vol., Segorbe, 1890, p. 137. Respecto a Francesc de Mora, ver RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)" *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 13 (07/2014), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link activo en junio de 2016).

¹⁴⁴ "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*, 1966, p. 19-30, p. 22.

años veinte del siglo XV justificaría la ausencia de la bienaventurada Lucía en dicho conjunto, si tenemos en cuenta la construcción de la nueva ermita de Santa Lucía y la fecha de 1428 para la contratación de su conjunto pictórico.¹⁴⁵ La confirmación de que el retablo de Santa Lucía fue destinado al oratorio citado la tenemos mediante la "licencia para decir misa en el hospital de la villa de Jérica, por Francisco [Aguiló y Muñoz], obispo de Segorbe y de Santa María de Albarracín, dada en Navajas á 16 de Junio de 1429."¹⁴⁶



Hipotesis de reconstrucción del retablo de Santa Lucía de Xèrica, pintado por Berenguer Mateu

El Hospital Civil desapareció a principios del siglo XX, a raíz del ensanche de la N-234, y del antiguo centro asistencial sólo quedó una pequeña capillita, conocida por el nombre popular del "Hospitalillo."¹⁴⁷ Derruida por los bombardeos durante la guerra

¹⁴⁵ A pesar de que desconocemos cuales fueron las escenas que acogió la predela del retablo de San Roque, muy probablemente las escenas que tuvo 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.

¹⁴⁶ Ver FERRER JULBE, N., *Recuerdos de Jérica : resumen histórico, epigráfico é hidrográfico de esta villa seguido de un catálogo de los hijos ilustres de la misma*, Valencia, 1899, p. 40.

¹⁴⁷ En el año 1899, Ferrer Julbe cita los oratorios de la villa en los que había, entre los cuales figura la capilla del Hospital civil. Ver FERRER JULBE, N., *Recuerdos de Jérica : resumen histórico, epigráfico é hidrográfico de esta villa seguido de un catálogo de los hijos ilustres de la misma*, Valencia, 1899, p. 6.

civil, se encontraba entre las calles Historiador Vayo y el Vallao (calle Rey D. Jaime) junto a la puerta de acceso de la muralla con arco de entrada a la villa.¹⁴⁸ Este lugar coincide con el antiguo Hospital de Transeúntes, de cuyo oratorio procede la talla de santa Lucía que custodia el Museo Municipal de Xèrica.¹⁴⁹



De Berenguer Mateu se sabe que en 1425 participó en las obras de la cubierta y porche de la Casa de la Ciudad de Valencia, cobrando un sueldo de 4 sueldos y medio por día de trabajó. Tres años más tarde contrató el retablo que ahora nos ocupa y en 1429 nombró procurador suyo a Joan Eiximenis, *apotecari*. Volvemos a tener noticias suyas en 1431, trabajando junto a otro pintores, bajo las órdenes de Miquel Alcanyís, en la pintura de la capilla mayor de la catedral de Valencia. El encargo lo realizó el capítulo y debían pintar en la bóveda, al óleo, algunos ángeles con los instrumentos de la Pasión y también el Colegio Apostólico en una de las paredes. Hermano de Jaume Mateu, fue heredero de la madre de ambos, Gualda.¹⁵⁰

Cabeza de Santa Lucía procedente de la capilla del Hospital de Xèrica. Museo Municipal de Xèrica

Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge (1430)

Una de las obras cumbres del arte gótico del segundo internacional valenciano, el retablo de san Jorge de Xèrica, narra la historia de la vida y milagros del santo caballero. Gracias a las investigaciones de Nuria Ramón Marqués y Joan Aliaga sabemos que su autor, tradicionalmente conocido con el nombre de Maestro de Xèrica, fue Berenguer Mateu, el mismo artista que pintó el retablo dedicado a santa Lucía que acabamos de tratar.¹⁵¹

¹⁴⁸ Debemos agradecer dicha información a D. Estanislao Llopis Llopis.

¹⁴⁹ Fue donada al Museo Municipal de Xèrica por Doña Baselisa Gimeno Gómez el día 10 de Agosto de 1965. Procedía del Antiguo Hospital de Santa Lucía hoy en día desaparecido. Medidas 18x8x11 cm.

¹⁵⁰ Junto al pintor Joan Esteve, reparó la capilla del altar mayor de Valencia (1433); trabajó en la cubierta de la cruz de Mislata (1434-1435); con el pintor Jaume Fillol hicieron los dorados y forro a 112 escudos con las armas de la Ciudad y a 112 escudos con las armas del infante, para colocarlos en un paño que la ciudad dio a la catedral por la conmemoración de la muerte del infante Pedro (1434); reparó el retablo de la Virgen del portal de los Serranos de Valencia (1434); pintó un escudo y un penó para la sepultura de Pere de Fachs, *doctor de decrets*, (1437); Junto al pintor Jaume Fillol, realiza varios pendones para Paterna y la Pobla de Benaguasil (1438); volvió a reparar el retablo de la Virgen del portal de los Serranos de Valencia (1438); en colaboración con Jaume Fillol, pintan la cruz del Grau de Valencia (1439) y pintó una tabla con la imagen de San Andrés para el portal de dicho apóstol en Valencia, *alias del fossar dels juheus* (1439). Ver MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2009, p. 525-530.

¹⁵¹ La noticia de la identificación de la autoría del retablo de San Jorge, así como la fecha de contratación del conjunto pictórico, fueron dados a conocer por Nuria Ramón y Joan Aliaga en las Jornadas sobre el patrimonio de Xèrica, celebradas en dicha localidad en los días 18 y 19 de octubre de 2014 y también aparece en ALIAGA, J., *et alt.* "El Centre d'investigació Medieval i Moderna (CIMM). Aportaciones documentales, *Imago Temporis. Medium Aevum*, VIII (2014),

Actualmente propiedad del Ayuntamiento, este conjunto pictórico presidió la antigua iglesia de San Jorge de Xèrica, la cual y con el paso de los años parece ser que fue totalmente remodelada y pasó a denominarse de la Santa Sangre y san Jorge.

Templo muy próximo al antiguo Hospital Civil, y por lo tanto a la desaparecida ermita de Santa Lucía, debió ser, según Vayo, originariamente una mezquita: "no dexó de hauer en aquellos tiempos otras mezquitas en esta nuestra villa, y vna d'ellas ymagino que fue la yglesia que oy es del señor San Jorge, para los moradores de los arrauales appendicios, que siempre los hallo poblados, a lo menos lo eran en el año 1321 (como en el capítulo 21 digo), y fue fundada en dicha yglesia vna loable compañía del dicho santo y en mucho tenuta, como a patrón que era de los reynos de Aragón, de la qual real çepa descendieron (como tengo dicho) aquellos serenísimos señores d'esta casa real de Xérica; y el primero que en orden hallo escrito, en el libro antiguo de la dicha compañía, es al jllustrísimo don Pedro de Xérica y otros caualleros, que asaz en esta villa morauan en aquella era y tiempo, y si alguno pretendiere lo contrario (que estas dos yglesias no fueron mezquitas), con sola la negatiua no terná fundada su intençión si no mostraeren cosas tales que hagan prueua suficiente; pues, por esta parte, por agora abunda lo dicho; y no paresçer lugar çierto dónde las dichas mezquitas estassen, que es cierto que no estuuieron sin ellas, siendo este pueblo tan jnsigne entonçes (como por estos mis escritos he dicho); fue este negoçio tan común, en este reyno y otros, de consagrar las mezquitas -en tiempo de la conquista- en yglesias, que no hay ni se halla < otro > / / otro más común; como ello se lee en las historias y conquista d'este reyno, que fueron consagradas onze mil y más yglesias, de mezquitas que eran, en la ciudad de Valencia, Mallorca, Murçia, como en sus reynos que conquistó el jnclito señor rey don Jayme; algunas de las quales [h]oy día, como es la yglesia mayor de la Seu de Xátiva, y otras, parescen proprias en la obra mezquitas, sin yamás los chathólicos hauer derribado la dicha obra, o la más parte d'ella, por paresçerles bien o tener vn entretenimiento."¹⁵²

Las siguientes noticias de la iglesia de San Jorge son del año 1366¹⁵³ y de 1382: "Por el mes de septiembre d'este dicho año, hallo una provisión real que fue presentada a mossén Bon[a]fanat de Sant Feliu,¹⁵⁴ cavallero y governador d'esta nuestra villa, por el

p. 516-537, escrito en el que se cita el artículo, pendiente de publicación, "Nuevas aportaciones a la pintura del Gótico internacional, Berenguer Mateu y el Retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)". Es por ello que nos hemos limitado a la investigación y valoración de los aspectos históricos e iconográficos de la obra.

¹⁵² Ver GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 302.

¹⁵³ "Desde 1366, en que "...se volvieron a congregarse y a juntar los mismos en vno en la iglesia de San Jorge..." Ver <http://senders-en-familia.blogspot.com.es/2013/11/iglesia-de-la-sanc-xerica-iglesia-de-la.html> (link activo en junio de 2016).

¹⁵⁴ En esta trama de puntos de contacto entre las cofradías dedicadas a san Jorge y su carácter militar, cabe valorar la figura de "Bon[a]fanat de Sant Feliu, cavallero y governador d'esta nuestra villa." En primer lugar y por el contexto en el cual ahora nos movemos, por su condición de caballero. La resistencia del castillo de Morvedre dio origen a la cofradía del Centenar de la Ploma, villa en la que nació Bonafanat de Sant Feliu y que llegó a comprar al rey Juan el Cazador con carta de gracia. La venta se realizó en el año 1392 y por aquel entonces era alcaide y baile del castillo y villa de Morvedre, señor de Baselga y Estivella. Ver LÓPEZ RODRÍGUEZ, C., *Nobleza y poder político. El Reino de Valencia (1416-1446)*, Valencia, 2005, p. 78, n. 180. El vínculo de Bonafanat con el infante Martín y María de Luna fue muy estrecho, tal y como se puede apreciar en las donaciones realizadas a su camarlengo, en el año 1377, con "attendencia que siendo muchos los serviçios que el dicho mossén Bonafanat de Sant Feliu ...les havia hecho y, no hallando por entonçes más con que gratificarsele, hizieron donación de los molinos del Agua Blanca..., en el término de Xérica, y un casal del molino harinero derribado, sitiado en la Foz del Toro...y de un mas que se dizia de don Jayme de Xérica o de Nuestra Señora de Vallada, y del molino batán, tinte y caldera de la dicha villa, y de la torre y casas de Alcudia." Ver GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 259-260. El infante

infante don Martín, y a los justícia y jurados de aquella personalmente, que fueron hallados en la yglesia del señor San Jorge, iglesia de la dicha villa..."¹⁵⁵ Además y según ya hemos comentado, en fecha 7 de septiembre de 1395: "vino a la villa en Lorenzo Zaragoza, maestro del retaulo que a de fer de senyora santa Águeda 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."¹⁵⁶

Francisco del Vayo también comenta que la iglesia se encontraba "en el cuerpo de la villa y cabe el camino real y que el patio de la misma era cementerio o sepultura de los que morían en el término de Xèrica."¹⁵⁷ Esta última noticia es del año 1401 y siete años más tarde, en 1408, se tiene constancia del levantamiento de un cuerpo por el justicia de Xèrica en la fuente de la Alcanaira (Caudiel), ordenándose que fuera trasladado a la iglesia de San Jorge.¹⁵⁸

En el siglo XVI, sabemos que continuaba dedicada al santo caballero, tanto por Pérez Martín,¹⁵⁹ como por la *Historia de Xèrica* de Vayo y unos documentos civiles en los que Bartolomé de la Fanga, vecino de Xèrica, capitula la venta de unas casas con Antón Valero, que se ubican en "la partida de la Yglesia de San Jorge", en 1543.¹⁶⁰

Las noticias de la centuria siguiente ya citan el templo con el nombre de la Sangre de Cristo y San Jorge. Particularmente interesante es la visita pastoral del año 1639, dado que precisa que el citado nombre derivaba de las cofradías que allí regían el templo: "Cofradía de la Sangre de Cristo y San Jorge. Estas cofradías están juntas y tienen su iglesia en la qual hay tres retablos en ellos, el uno con la ymagen de un Santo Cristo crucificado, otro de nuestra Señora de los Dolores y otro de San Jorge, hizo el Señor obispo inventario de todo lo que en dichas cofradías hay como parece por la visita pasada."¹⁶¹ Por último, en 1663, el obispo de Segorbe realizó una visita pastoral a Xèrica y en ella se dice que revisa "La iglesia de la Sangre de Cristo y de San Jorge."¹⁶²

Es probable que la cofradía desapareciera con el Decreto de Nueva Planta (1707), como así sucedió con la del Centenar de la Ploma, y, en consecuencia, la iglesia pasó a ser

Martín quiso apoyar a Castilla en su contienda contra Portugal y a tal efecto reclutó hombres de armas que le acompañasen en la expedición, obligándose a pagarles un sueldo. Así pues, el 8 de febrer de 1382 reconocía deber a Bonafonat de Sant Feliu 220 florins de oro. Dos años más tarde, el infante Martí se ocupó de la defensa de sus posesiones en la frontera y ordenó a Bonafonat de Sant Feliu que acudiese a Elche y a Crevillent para organizar la defensa contra el reino de Granada. Ver FERRER I MALLOL, M.T., *La frontera amb l'Islam en el segle XIV. Cristians i sarraïns al País Valencià*, Barcelona, 1988, p. 167.

¹⁵⁵ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 299-300.

¹⁵⁶ COMPANY CLIMENT, X., *et alii, Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Valencia, 2005, p. 390, doc. 688.

¹⁵⁷ GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 372-375.

¹⁵⁸ Pasó ante el notario Llop López de Montalbán. Ver GÓMEZ CASAÑ, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 406.

¹⁵⁹ En un recibo librado por Pedro Robredo en el año 1512, a cuenta del precio pactado por el guardapolvo del retablo mayor, figuran "Johan Sanahuya notario Sot-Alcayde del Castillo y Andrés de Exarch, menor de días, en nombre de "prepostres" y mayores de la Cofradía de San Jorge" y también de "Francés de Aranda, mayor de días, vecino de la desus dicha villa... ha de tornar de la dicha confadria de la conclusión de su conto de "Prepostro" de la dicha confadria qui fué de anyo próximo pasado." Ver PÉREZ MARTÍN, J.M., "Pintores Valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 33 (1935), p. 301.

¹⁶⁰ <http://www.jerica.es/index.php/turismo/museo-municipal/el-retablo-de-san-jorge> (link activo en junio de 2016).

¹⁶¹ ACS, Visitas Pastorales, 549/1, fol. 309v.

¹⁶² <http://www.jerica.es/index.php/turismo/museo-municipal/el-retablo-de-san-jorge> (link activo en junio de 2016).

conocida únicamente con el nombre de la Santa Sangre. De hecho, del gran número de cofradías que hubo en Xèrica, tan solo quedaban dos en tiempos de Vayo "por el grande descujdo y mal seruiçio que en ellas ay; Su Magestad Sagrada lo remedie como pueda."¹⁶³

Muy maltrecho, el conjunto pictórico se debió custodiar hasta los inicios del siglo XX. Parece ser que entre esos años y la guerra civil, el retablo pudo ser trasladado a la capillita del antiguo Hospital Civil –conocida con el nombre del "Hospitalillo"–, único recinto que todavía se conservó del antiguo centro hospitalario hasta la citada contienda.¹⁶⁴ No obstante, unas fotografías realizadas por Josep Gudiol con anterioridad a 1936, seguramente en 1932, lo sitúan en la iglesia parroquial.¹⁶⁵

Las cofradías de San Jorge tuvieron un gran éxito en los antiguos territorios de la Corona de Aragón. Por ejemplo, la cofradía de San Jorge de Alfama, fundada por Pedro II en el año 1201; la de Teruel (1263), impulsada por el rey Jaime I; la de Murcia (1303) y las de Barcelona (1371), Tortosa y Girona (1386), erigidas por Pedro el Ceremonioso.¹⁶⁶ También instituida por este monarca, durante el asedio de Morvedre, en plena guerra con Castilla (1365), el Centenar de la Ploma fue una compañía de cien ballesteros encargada de escoltar y proteger la Señera de la ciudad y reino de Valencia. Poco más tarde, en 1371, cambió el nombre por el de *Centenar del Gloriós Sant Jordi*. El origen militar y nobiliario de estas cofradías queda corroborado, en lo que respecta a la de Xèrica, por los que, según Vayo, fueron sus fundadores: Pedro de Xèrica, que fue gobernador general del Reino de Valencia y consejero del rey Pedro el Ceremonioso, y otros caballeros.¹⁶⁷ La muerte de Pedro de Xèrica, en una fecha anterior al 24 de febrero del año 1362,¹⁶⁸ confirma que la fundación de la Cofradía de san Jorge de Xèrica fue previa a la del Centenar de la Ploma de Valencia.¹⁶⁹

La labor asistencial que también tuvieron estas compañías, como por ejemplo la de velar a los enfermos y acompañar y dar los último sacramentos a enfermos y difuntos, también la tuvo la de Xèrica, pues coincide con la de dar sepultura, en la iglesia de San Jorge, a los que morían en el término de la villa.

¹⁶³ GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 365.

¹⁶⁴ Ver el apartado anterior, dedicado al retablo de Santa Lucía. La información proviene de Don Estanislao Llopis Llopis, hermano de D. Salvador Llopis, Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en los años cuarenta del pasado siglo. Ver VAÑO ARÁNDIGA, P., *D. Salvador y D. Estanislao Llopis Llopis, amantes de Jérica y su patrimonio*, Xèrica, 2014.

¹⁶⁵ BLAKMAN, C. "Conservació i restauració del retaule de Sant Jordi de Jérica", *Recuperem patrimoni. Retaule de Sant Jordi de Jérica*, Valencia, 2001, p. 25. Ver también FERRE PUERTO, J.A., "Retaule de Sant Jordi de Jérica", *Recuperem patrimoni. Retaule de Sant Jordi de Jérica*, Valencia, 2001, p. 33-49 y Manuel Marzal (coord.) *Recuperando nuestro patrimonio II*, Valencia, 2002, p. 2-5.

¹⁶⁶ SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, R., *La Orden de San Jorge de Alfama: aproximación a su historia*, Barcelona, 1990, p. 7 y 8, BALAGUER, F., *El santuario y la cofradía oscense de San Jorge*, en *Argensola*, 47-48, 1961, p. 223 y ss.

¹⁶⁷ El capitán de la compañía del Centenar de la Ploma era, oficialmente, el Justicia Criminal de Valencia, cargo municipal encargado de llevar la Senyera en la batalla y en los desfiles, mientras que, en lo relativo a Xèrica, sabemos que los "justiçia y jurados de aquella... fueron hallados en la yglesia del señor San Jorge." Respecto a Pedro de Xèrica, ver COSTA I PARETAS, M.M., *La casa de Xèrica i la seva política en relació amb la monarquia de la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV)*, Barcelona, 1998, p. 141-231.

¹⁶⁸ GÓMEZ CASAN, R., *La "historia de Xèrica" de Francisco del Vayo*, Segorbe, 1986, p. 188-189 y COSTA I PARETAS, M.M., *La casa de Xèrica i la seva política en relació amb la monarquia de la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV)*, Barcelona, 1998, p.228 y 229.

¹⁶⁹ Instituida por el rey Pedro el Ceremonioso en fecha 3 de junio de 1365.

El diálogo que se establece entre caballería y religión se consuma a través de la imagen de san Jorge hiriendo al dragón, en presencia de la princesa.¹⁷⁰ El espectador visualiza las virtudes del caballero que no tiene miedo a la muerte, por su confianza en Dios, y tiene una doble lectura a la hora de identificar la princesa con la hija del rey de Silene o bien con la Iglesia misma.



Retablo de San Jorge. Museo municipal, X rica

¹⁷⁰ En lo relativo a los ideales de la caballería y el retablo de X rica, Ramón Llull comenta en su *Libro de caballería* que los hechos de armas y mantener la orden de caballería son propios del oficio de caballero, en cuanto al cuerpo, y que "la justicia, la sabiduría, la caridad, la lealtad, la verdad, la humildad, la fortaleza y la cautela, y otras virtudes parecidas a estas corresponden al caballero en cuanto al alma." Por otro lado, la Gran Cr nica de Alfonso XI describe que el valor, la lealtad, la perseverancia, el esfuerzo y la fortaleza eran virtudes practicadas por la caballería que distinguían socialmente la nobleza. Ver RUIZ I QUESADA, F. "Ferran de Trast mara i un Tr ptic de Boston, pintat per Francesc Comes", *Els amics al pare Llompart: Miscel ania in honorem*, Palma, l'Associació d'Amics del Museu de Mallorca, 2009, p. 394-411.



Hipótesis de reconstrucción Retablo de San Jorge

Sin fuente escrita que lo avale, la presencia de la Virgen María en el primer compartimento de la calle izquierda, el que inicia el discurso dedicado al bienaventurado, ha sido interpretada como una licencia de los artistas, según la cual la Virgen inviste caballero a san Jorge. Por nuestra parte, queremos precisar una lectura distinta de este pasaje, ya que, en nuestra opinión, se confunde la imagen de san Jorge como caballero de la Virgen con la de María invistiendo caballero a san Jorge.



Marçal de Sax. Detalle del retablo del Centenar de la Ploma. Victoria and Albert Museum, Londres
Berenguer Mateu. Detalle del retablo de San Jorge. Museo municipal, Xèrica

En la escena, que también está presente en el magnífico retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma, custodiado en el Victoria & Albert Museum de Londres, no se aprecia ningún referente o símbolo correspondiente a la ordenación caballeresca de san Jorge, cuestión ésta por la cual la composición pudiera tener relación con el santo caballero que acude al llamamiento de la Madre de Dios para cumplir una misión. En Xèrica y como si se tratase del pañuelo librado por la dama a su caballero, María le anuda la capa.¹⁷¹

¹⁷¹ Para la comparecencia de San Jorge y san Martín como caballeros de la Virgen, véase el Tríptico pintado por el mallorquín Francesc Comes, que se conserva en la colección Isabella Stewart Gardner de Boston. Las peculiaridades iconográficas de este conjunto pictórico podrían aludir a la institución del Orden de caballería de la Jarra, instituida por Fernando de Trastámara antes de ser rey de la Corona de Aragón, a pesar de que en esta ocasión el favor divino no le vendría dado a Fernando como rey, sino como *miles Christi*. Ver RUIZ QUESADA, F., “Ferran de Trastàmara i un Tríptic de Boston, pintat per Francesc Comes”, *Els amics al pare Llopart: Miscel·lània in honorem*, Palma, l’Associació d’Amics del Museu de Mallorca, 2009, p. 394-411 y RUIZ I QUESADA, F., “Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d’un llinatge”, *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 71-112. Durante el gobierno del rey Alfonso el Magnánimo en Nápoles, el Ospedale della Santissima Annunziata disfrutó de la magnanimidad del monarca al regalar a su iglesia una nave de plata blanca, llevada a cabo por el orfebre catalán Berenguer Palau, y también al encargar varias pinturas a Perinetto da Benevento. Con fecha 3 de abril del año 1456, el rey Alfonso abonó a este artista 70

Citamos a san Jorge como caballero de la Virgen, en tanto que la presencia de María en la primera pintura de la obra conecta tanto con la escena central, en la que san Jorge salva a la princesa-Iglesia, –recordemos que la muerte del dragón no se producirá hasta la conversión al cristianismo de todos los habitantes de Silca–, como con la representación de la batalla del Puig, en la que san Jorge motiva el triunfo de la Iglesia en la cruzada de Jaime I contra los musulmanes.

El vínculo de la Virgen con ambas escenas implica que María está presente como Madre de Dios y, muy especialmente, como Iglesia que defiende el triunfo de la cristiandad. En lo que respecta al hilo conductor que une a María con el avance cristiano, un precedente lo tenemos en Carlomagno y la conquista de Girona: "...stant en son lit dormint, li'n aparech la benayunturada verge Maria, e li'n dix que no'n agués paor, mes que tengués gran coratge, e que no dubtàs que la ciutat seria sua, e que li'n retornàs las suas sgleyas dintre e fora d'aquella, e la seu cathedral hon abans era, trayent-ne la sutzedat de Mahomet que-i avian mesa los sarraïns faent-la'n mesquita major lur."¹⁷²

Unos pocos años antes que en Valencia, san Jorge también había intervenido en la conquista de Mallorca (1229), concretamente en la batalla de Porto Pí.¹⁷³ La relación de san Jorge está narrada en la *Crònica Reial*, conocida con el nombre de *Llibre dels feits del rei Jaume I*, y la *Crònica de Marsili*. En este último documento se narra la intervención del santo caballero, con armas y vestidos blancos: "per relació de molts sarrahins, e el rey en temps covinent pus diligentment ho mostrà, que devant los homens armats anava un cavayler ab cavayl blanch, havent armas blancas e vesteduras molt blancas; e aquest cavayler fo molt fort als sarrahins e primer esvahidor de la ciutat; lo qual, piadosament crehem esser lo benehuyrat Sant Jordi tramés de la benehuyrada verge Sancta Maria moltas de vegades invocada e apeylada, axí com ja

ducados por una pintura al fresco, llevada a cabo en el interior del muro de la puerta, en qué fueron representados los siete gozos de la Virgen, de los cuales el Magnánimo era singularmente devoto. Un año después el mismo pintor cobró 14 ducados, de los 24 pactados, para pintar al fresco y en la misma iglesia dos historias. Una de san Jorge con la doncella y san Antonio y, la otra, con la Virgen y san Miquel. Estas dos noticias se corresponden con las advocaciones más importantes que tuvo el Magnánimo. Por un lado la Virgen y los siete Gozos y del otro la devoción hacia san Jorge y san Miquel, estos últimos como santos protectores de la armada real. Al respecto, cabe recordar el retablo de la Paeria de Lleida, pintado por Jaume Ferrer, y la capilla que el Magnánimo mandó construir en el monasterio de Poblet en 1452, dedicada a la Virgen, al santo caballero y al príncipe de los ángeles, sin olvidar que la iglesia de Santa Maria della Pace también estuvo dedicada a san Miguel, y que el Magnánimo fundó una cofradía semi religiosa vinculada a esta iglesia, bajo el patrocinio de San Jorge. Los dos dichosos, san Jorge y san Miguel, conjuntamente con san Antonio, están presentes en lo alto del arco del triunfo del Castell Novo de Nápoles y por lo tanto bendicen la victoria del Magnánimo. Ver MINIERI RICCIO, C.: "Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona: dal 15 aprile 1437 al 31 di Maggio 1458", *Archivio storico per le provincie napoletane*, VI (1881), p. 1-116 y RUIZ I QUESADA, F., "Els primers Trastámares. La legitimació mariana d'un llinatge", *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 71-112.

¹⁷² BOADES, B., (Joan Gaspar Roig) *Libre de feyts d'armes de Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1934, p. 40 y TOLDRÀ I VILARDELL, A., *Mestre Vicent ho diu per spantar*, Valencia, 2006, p. 78.

¹⁷³ Con anterioridad, a finales del siglo XI, también se reclama la participación de san Jorge en la batalla de Cérami (1063). Ver el relato del monje normando Godofredo Malaterra en *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae comitis et Roberti Guiscardi Ducis fratris eius*. Asimismo, la *Chanson d'Antioche*, poema épico del siglo XII, narra la intervención de san Jorge en la toma de Antioquía en el año 1098, por los cruzados durante la Primera cruzada. También la *Chanson de Jérusalem*, incluye el mismo pasaje para la Tierra santa. Ver DEHOUX, E., *Saints guerriers. Georges, Guillaume, Maurice et Michel dans la France médiévale (XIe-XIIIe siècle)*, Rennes, 2014. Según la tradición, también intervino en la batalla de Alcoraz, cerca de Huesca, en el año 1096.

tramés alguna vegada un defunt matre contra Julià renegat."¹⁷⁴ En esta última narración se evidencia que fue la Virgen María la que envió a san Jorge a defender las tropas del rey Jaime I.¹⁷⁵

En la calle central, el *miles Christi* vence al maligno en presencia de la princesa y de sus padres, éstos últimos amparados tras las murallas de Silca (o Selene), en la provincia de Libia. Corona esta escena la intervención milagrosa de san Jorge en la batalla del Puig de Enesa, auxiliando al rey Jaime I (1237). Según el *Llibre dels feyts* o *Crònica de Jaime I*: "Fossen en un munt qui ara és apellat santa María del Puig, e tota la morisma vengués contra ells en la batalla que entre ells fo gran, los aparec Sant Jordi ab molts cavallers de Paradís qui els ajudà a vençre la batalla."



Berenguer Mateu. Detalle del retablo de San Jorge. Museo municipal, Xèrica

En la *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, Melcior Miralles también comenta la intervención celestial en la batalla de El Puig como decisiva en el resultado del combate: "Al peu de la muntanya, hon hagueren tres batales molt grans e forts, de que los cristians avien algun tant a retraure, e a la tercera batalla sentiren huna veu en l'ayre que cridà tres crits, dient: "Santa Maria val", e dient: "Sent Jordi!"; de que per la gran misericordia e ajuda de nostre Senyor e de la verge Maria e de gloriós cavaler e martir sent Jordi, encaçaren los moros fins al riu Sech..."¹⁷⁶

¹⁷⁴ Ver QUADRADO, J.M., *La conquista de Mallorca*, Palma, 1985 y Palou et alii., *El Cavaller i la Princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la Ciutat de Mallorca*, Palma, 2001.

¹⁷⁵ TOLDRÀ I VILARDELL, A., *Mestre Vicent ho diu per spantar*, Valencia, 2006, p. 78.

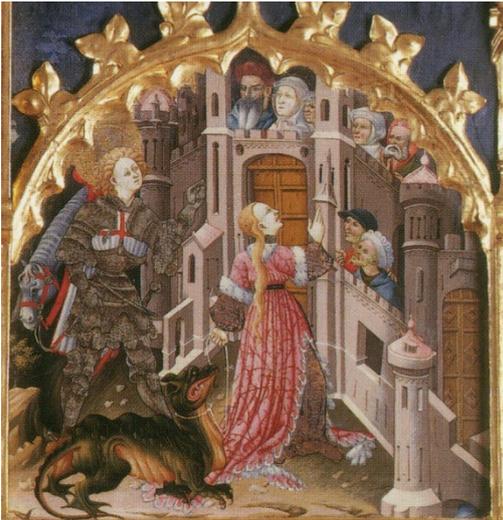
¹⁷⁶ *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim*, Valencia, 2001, p. 76.



Marçal de Sax. Detalle del retablo del Centenar de la Ploma. Victoria and Albert Museum, Londres

Respecto a la iconografía del resto de las pinturas que acoge el retablo de San Jorge de Xèrica, la narrativa responde fielmente a la *Leyenda dorada*, de Iacopo da Varazze. Los protagonistas: san Jorge, la princesa y el dragón.¹⁷⁷ En el enfrentamiento contra el animal: "Jorge, de un salto, se acomodó en su caballo, se santiguó, se encomendó a Dios, enristró su lanza, y, haciéndola vibrar en el aire y espoleando a su cabalgadura, se dirigió hacia la bestia a toda carrera, y cuando la tuvo a su alcance hundió en su cuerpo el arma y la hirió."

¹⁷⁷ "En cierta ocasión llegó San Jorge a una ciudad llamada Silca, en la provincia de Libia. Cerca de la población había un lago tan grande que parecía un mar donde se ocultaba un dragón de tal fiereza y tan descomunal tamaño, que tenía atemorizadas a las gentes de la comarca, pues cuantas veces intentaron capturarlo tuvieron que huir despavoridas a pesar de que iban fuertemente armadas. Además, el monstruo era tan sumamente pestífero, que el hedor que despedía llegaba hasta los muros de la ciudad y con él infestaba a cuantos trataban de acercarse a la orilla de aquellas aguas. Los habitantes de Silca arrojaban al lago cada día dos ovejas para que el dragón comiese y los dejase tranquilos, porque si le faltaba el alimento iba en busca de él hasta la misma muralla, los asustaba y, con la podredumbre de su hediondez, contaminaba el ambiente y causaba la muerte a muchas personas. Al cabo de cierto tiempo los moradores de la región se quedaron sin ovejas o con un número muy escaso de ellas, y como no les resultaba fácil recibir sus cabañas, celebraron una reunión y en ella acordaron arrojar cada día al agua, para comida de la bestia, una sola oveja y a una persona, y que la designación de ésta se hiciera diariamente, mediante sorteo, sin excluir de él a nadie. Así se hizo; pero llegó un momento en que casi todos los habitantes habían sido devorados por el dragón. Cuando ya quedaban muy pocos, un día, al hacer el sorteo de la víctima, la suerte recayó en la hija única del rey [...] La joven salió de la ciudad y se dirigió hacia el lago. Cuando llorando caminaba a cumplir su destino, san Jorge se encontró casualmente con ella y, al verla tan afligida, le preguntó la causa de que derramara tan copiosas lágrimas."

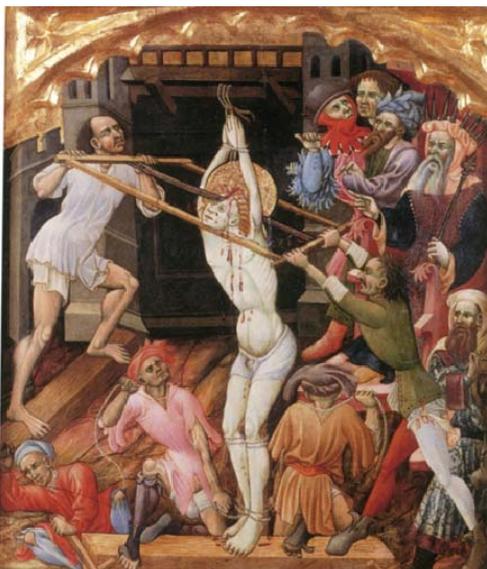


"Acto seguido echó pie a tierra y dijo a la joven: "Quítate el cinturón y sujeta con él al monstruo por el pescuezo. No temas, hija; haz lo que te digo."

Una vez que la joven hubo amarrado al dragón de la manera que Jorge le dijo, tomó el extremo del ceñidor como si fuera un ramal y comenzó a caminar hacia la ciudad llevando tras de sí al dragón que la seguía como si fuese un perrillo faldero. Cuando llegó a la puerta de la muralla, el público que allí estaba congregado, al ver que la doncella traía a la bestia, comenzó a huir hacia los montes dando gritos y diciendo: "¡Ay de nosotros! ¡Ahora sí que pereceremos todos sin remedio!" San Jorge trató de detenerlos y de tranquilizarlos: "¡No tengáis miedo! –les decía-. Dios me ha traído hasta esta ciudad para libraros de este monstruo. ¡Creed en Cristo y bautizaos! ¡Ya veréis cómo yo mato a esta bestia en cuanto todos hayáis recibido el bautismo!"

Rey y pueblo se convirtieron y, cuando todos los habitantes de la ciudad hubieron recibido el bautismo San Jorge, en presencia de la multitud, desenvainó su espada y con ella dio muerte al dragón, cuyo cuerpo, arrastrado por cuatro parejas de bueyes, fue sacado de la población amurallada y llevado hasta un campo muy extenso que había a considerable distancia. Veinte mil hombres se bautizaron en aquella ocasión." Respecto a la intervención de María en este relato contra el maligno: "El rey, agradecido, hizo construir una iglesia enorme, dedicada a Santa María y a San Jorge."

Numerosos relatos informan de la pasión y martirio de San Jorge, textos que explican el abandono de la vida militar del bienaventurado y que predicó contra los dioses de los paganos. Estos comentarios motivaron que Daciano, el gobernador, se alertara y ordenase que el bienaventurado acudiera ante él.



"El gobernador trató de hacerle ver la conveniencia de que renunciara a su fe, mas al no conseguirlo ordenó que le dieran los siguientes tormentos: que le ataran a un potro, que le rasgaran las carnes con garfios de hierro, que le aplicaran teas encendidas a sus costados, que le quemaran las entrañas tras ponerlas al descubierto y que le restregaran con sal todo su cuerpo llagado."



"Después de haberle torturado tan atrocamente durante todo el día, al llegar la noche el Señor rodeado de vivísima claridad se apareció al mártir, lo consoló con dulcísimas palabras, y lo dejó tan confortado que a Jorge le pareció que cuanto había padecido a lo largo de la jornada carecía enteramente de importancia."



"Daciano, en cuanto expiró su esposa, condenó a Jorge a ser arrastrado por la ciudad hasta llegar al sitio en que había de ser decapitado, al día siguiente se ejecutó la sentencia.

El santo, antes de morir, rogó al Señor que se dignara conceder a cuantos le pidieran algo por mediación suya lo que solicitasen, y mereció oír una voz que decía desde lo alto: "Ten la seguridad de que este ruego tuyo ha sido escuchado en el cielo y será tenido en cuenta"."



"Acto seguido el verdugo segó la cabeza del invicto mártir. Su muerte ocurrió en tiempo de los emperadores Diocleciano y Maximiano, que iniciaron su gobierno hacia el año 287 de la era cristiana.

Daciano presenció la ejecución, pero acabada la misma, cuando regresaba a su palacio con varios acompañantes, tanto éstos como él perecieron abrasados y carbonizados por una ráfaga de fuego que repentinamente cayó sobre ellos desde lo alto."

Los modelos iconográficos utilizados por Berenguer Mateu permiten una comparativa con otros creadores del ámbito de la antigua Corona de Aragón. Por ejemplo, y en lo que respecta a la tabla central, destaca el paralelismo que mantiene la figura del santo a caballo, así como la de la princesa, al confrontar la pintura de Xèrica y la que forma parte del retablo de Santa Práxedes, san Jorge y san Vital, pintado por Rafel Mòger para la capilla de Santa Ana del palacio real de la Almudaina de Palma de Mallorca (1459-1464).¹⁷⁸



Berenguer Mateu. Detalle del retablo de San Jorge. Museo municipal, Xèrica

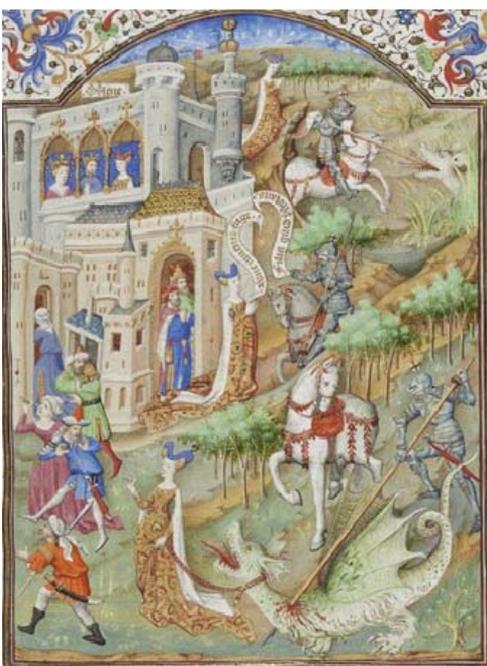
Rafel Mòger. Detalle del retablo de Santa Práxedes, san Jorge y san Vital. Capilla de Santa Ana del Palacio real de la Almudaina, Palma de Mallorca

¹⁷⁸ Paralelismo ya tratado en LLOMPART, G., & RUIZ I QUESADA, F., & PALOU, J.M. & PARDO, J., *El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001.



Se trata de un modelo que perduró a lo largo del siglo XV y que todavía continúa vigente en el *Libro de Horas de Alfonso de Aragón* (Nápoles, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. I.B.55, fol. 214). Realizado en la ciudad de Nápoles por el célebre copista ligur Jacopo di Antonio Curlo, cabe fecharlo hacia el año 1455. En esta ocasión, iluminaciones como la de San Jorge y la princesa responden a la divulgación de propuestas flamencas y al gusto del monarca.¹⁷⁹

Del repertorio hagiográfico dedicado al santo caballero mariano, la primera composición –la de la princesa con el dragón atado a las puertas de la ciudad, en compañía de san Jorge–, tuvo una gran difusión en el ámbito de la pintura europea. Pasaje también presente en el retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma, custodiado en el Victoria and Albert Museum de Londres, se constata que dicho conjunto no pudo pasar desapercibido ni a los ojos del artista ni tampoco a los del comitente, dada su singularidad. En Xèrica, Berenguer Mateu no copia la obra maestra de Marçal de Sax, pero sí se inspira en ella.



Marçal de Sax. Detalle del retablo del Centenar de la Ploma. Victoria and Albert Museum, Londres

Maestro de Bedford. Detalle del *Breviario Salisbury* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat 17294, fol. 447v),

Más allá del retablo valenciano, destacaremos por su proximidad diversos aspectos de la historia de san Jorge y la princesa en el *Breviario Salisbury* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat 17294, fol. 447v), miniada por el Maestro de Bedford.¹⁸⁰ Las pinturas dedicadas al santo caballero de la basílica de San Zenón en Verona u otras de posteriores, ya de la segunda mitad del siglo XV, como el San Jorge y la princesa pintado por Paolo Uccello, de la National Gallery de Londres (ca. 1470), o un conjunto aragonés custodiado en Los Angeles County Museum of Art (William Randolph Hearst Collection, núm. inv. 50.28.8), ya que persisten en la figuración de la princesa con el dragón atado.

¹⁷⁹ TOSCANO, G., *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*, Nápoles, Castel Nuovo, 1998, Valencia, 1998, p. 518-523.

¹⁸⁰ ALCOY PEDRÓS, R., *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004, p. 52-53.



Berenguer Mateu. Detalle del retablo de San Jorge. Museo municipal, Xèrica

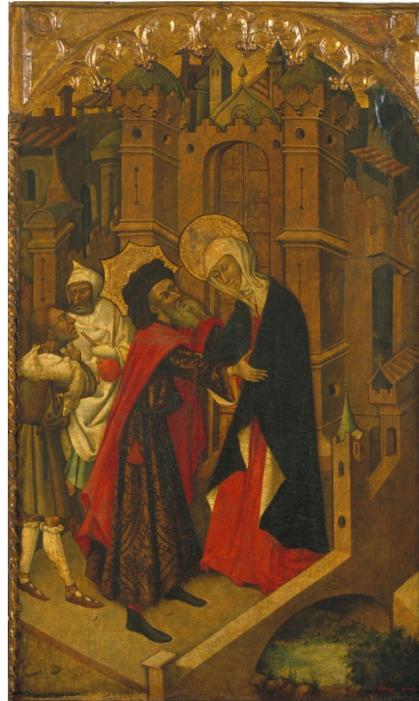
Paolo Uccello. Detalle de la tabla de San Jorge y la princesa. National Gallery,

Detalle de las pinturas de San Jorge. Basílica de San Zenón, Verona

Detalle del retablo de San Jorge. Los Angeles County Museum of Art (William Randolph Hearst Collection)

Anteriormente, al hablar del retablo de la Virgen, san Martín y santa Águeda, hemos citado al Maestro de Retascón, dada su filiación en la órbita valenciana de Jaume Mateu. Ahora, al comentar el retablo de san Jorge, especialmente sus arquitecturas y el expresionismo de sus figuras debemos recuperar la figura de este anónimo, dado que el Maestro de Arguis y el Maestro de Retascón son la alternativa aragonesa a Berenguer Mateu. En este sentido, cabe observar las arquitecturas que forman parte del retablo de San Jorge –tanto las de la tabla central como las de San Jorge y la princesa entrando en la ciudad con el dragón derrotado o las de San Jorge en la cárcel, confortado por

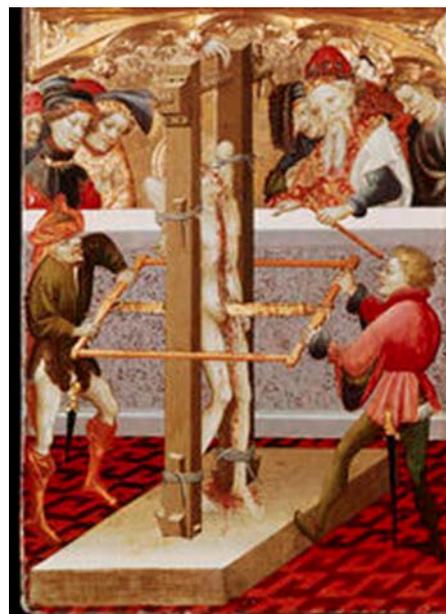
Jesús-, y compararlas con las características del Maestro de Retascón para percibir un mismo lenguaje artístico.



Berenguer Mateu. Detalle del retablo de San Jorge. Museo municipal, Xèrica

Maestro de Retascón. Abrazo ante la Puerta Dorada. MNAC, Barcelona

Confrontaremos, por ejemplo, la representación del ingreso a la ciudad, en el retablo de Xèrica, y las puertas de la Jerusalén representadas en la tabla del Abrazo ante la Puerta Dorada del Maestro de Retascón, obra custodiada en el MNAC (núm. inv. 64033), y observaremos la importancia que en ambas pinturas tienen las representaciones arquitectónicas. Aparecen almenas, un gran número de torres, la mayoría acabadas en cúpulas, y ríos que circundan los edificios, tanto en la escena de San Jorge en la cárcel, confortado por Jesús, como en la del Abrazo ante la Puerta Dorada. En ambas composiciones también se distingue la presencia de un puente. Más allá de la amplia connotación arquitectónica en las escenas, la pintura de san Jorge encarcelado es una síntesis de la composición homónima en el retablo del Centenar de la Ploma.



Marçal de Sax. Detalles del retablo del Centenar de la Ploma.

Respecto a la escena de San Jorge arrastrado por un caballo, comprobamos que, treinta años más tarde, todavía tenían plena validez algunas de las propuestas planteadas por artistas como Gherardo Starnina y Agnolo Gaddi. En relación con el primero, proyectamos una comparativa que tiene como contrapunto, tanto la representación del caballo como la del guerrero árabe con turbante que aparece de espaldas y ladeado, según un detalle de la Escena de batalla pintada por Starnina, que se custodia en The Lindenau-Museum de Altenburg (núm. inv. 41).¹⁸¹ Los lazos entre Starnina y Miquel Alcanyís, tantas veces comentados por la crítica, se pueden visualizar fácilmente al comparar la solución del soldado árabe de Altenburg y el que forma parte de la escena de batalla integrada en el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia.

En cuanto al segundo creador, la llegada de artistas florentinos ayudó a divulgar modelos tales como el llevado a cabo por Taddeo Gaddi en la capilla Baroncelli de la iglesia de la Santa Croce de Florencia, muy concretamente la escena de la Presentación en el templo de María. En esta pintura, que fue reinterpretada por el Maestro de Montis-ion en el retablo de Nuestra Señora de Montis-ion de Palma de Mallorca, destaca la presencia testimonial de unos infantes, los cuales también están presentes en Xèrica.¹⁸²



Gherardo Starnina. Escena de batalla. The Lindenau-Museum de Altenburg

Berenguer Mateu. Detalle del retablo de San Jorge. Museo municipal, Xèrica

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

¹⁸¹ Una solución próxima en la pintura de la victoria de Constantino sobre Majencio en el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia.

¹⁸² El mallorquín Guillem Arnau, artista altamente reconocido en el seno de la sociedad valenciana pendiente de identificar, podría tener como principal respaldo productivo la excelente creación mallorquina atribuida al Maestro de Montis-ion, que se da en Mallorca a partir de estas fechas de la primera década del siglo XV. Ver RUIZ I QUESADA, F. "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43.



De la última escena, la de la muerte de san Jorge, pensamos que algunos detalles derivan de la composición pintada por Marçal de Sax en el Centenar de la Ploma. En Xèrica, el ambiente es de un expresionismo sumamente cruel, tanto por la muerte del santo como por el castigo divino que reciben Daciano y su séquito, pero las altas dotes artísticas de Berenguer permiten transformar la tragedia en belleza.

Entre las figuras que presencian la muerte del bienaventurado en Xèrica sorprende la del que decapita a san Jorge, personaje afín, tanto por la rudeza de rostro como por las atípicas características de la armadura que luce, con uno de los soldados que el Maestro de Retascón pinta en la escena del Beso de Judas que hemos comentado anteriormente, conservada en el MNAC (núm. inv. 64034).¹⁸³



Marçal de Sax. Detalles del retablo del Centenar de la Ploma. Victoria and Albert Museum, Londres

Maestro de Retascón. Detalle de El beso de Judas. MNAC, Barcelona

Berenguer Mateu. Detalle del retablo de San Jorge. Museo municipal, Xèrica

¹⁸³ Años más tarde, entre 1454-1458, Pere Garcia de Benabarre reprodujo armaduras de características no muy lejanas en la escena del Martirio de santa Catalina del retablo de Santa Clara y santa Catalina de Alejandría de la catedral de Barcelona. De este conjunto también cabe destacar la proximidad respecto al jinete árabe montado a caballo, ya citado, y los que aparecen en la escena en que Santa Clara ahuyenta a los forajidos.

of mudanca del molli horinoso no mucho años antes de este tiempo dichos
 por un día y dia las pander y otros religios de molina un poco mas arriba
 ba y no pasando agua de allí al delante, es visto q la dicha parti
 da de la misma seguridad de la propia agua de la ^{misma} villa y
 como se considerase de oficio y mudanca, y se ha de tomar agua de
 la dicha a cagua por donde of dia setima y trezete jurose
 el convento de Valde (Bis) fue por parte de la real villa
 adelantada y dicho alonson ab. Luis de Valde (Bis) y Jofe Jua
 dor Jua Jua, que ha de por bre de dar su permiso y consentimien
 to para que se hiciese una acequia y se pusiese un valle y que
 para que con mas facilidad subiese el agua a daquell donde
 la dicha a cagua del dicho molino se pusiese una rueda ama
 rra de vental, y así se hizo con ciertos adinatos y condiciones
 que contiene en el auto q ende se hizo a dos dios de loub de honros
 del año 1420. y aquell tiene real villa en fonsala

Capitulo q contiene. 174. La fundación
 del beneficio de la capilla de S Miguel hecha
 por un mof. Gonzales Teruel en una
 una y iglesia.

Fue instituido y fundado por el Rey mof. Gonzales Teruel bene
 ficado en esta real yglesia, y aun en la yglesia mayor de Segura.
 un beneficio en la capilla Archangel S Miguel, y aquella sala y e
 codices en una sala y iglesia, como de la fundación del dicho bene
 ficio, y codificación del dicho capilla, sacra, por la licencia que el
 Rey mof. don D. Juan de Segura dio y otorgo a dichos, dada en
 Segura a. 12. de junio del año 1421. y otorgo el ultimo alabando de
 dicho Gonzales Teruel recibio un Gonzales de mora mof. (a 03. dios del
 mes de septie.

