

Taller de Jaume Mateu  
 Temple sobre tabla  
 155 x 124 cm  
 Ca. 1425-1430  
 Ermita de San Blas, Burriana

**BIBLIOGRAFÍA:**

SARALEGUI (1936), p. 25; SAR-  
 THOU (1913), p. 769

**EXPOSICIONES:**

MADRID, 1973, n°9

Obra restaurada por la Fundación  
 de la C.V. La Luz de las Imágenes

La veneración de Burriana a su santo patrón, "Sant Blai gloriós", se remonta a los inicios de la ciudad. Médico y obispo de Sebaste (Armenia), este bienaventurado fue también eremita y fue famoso por sus curaciones milagrosas a personas y animales, especialmente las que afectan a la garganta. Perseguido por Agrícola, gobernador de Capadocia, fue arrestado y tuvo que sufrir diversos martirios antes de su muerte. Echado por orden de Agrícola a un lago, Blas caminó por encima de las aguas, motivo por el cual fue atado a un poste con una polea, lacerado con rastrillos y finalmente sufrió la decapitación (ca. 316). En la tabla, San Blas, vestido de pontifical y con mitra, aparece bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo el báculo con la izquierda, mientras que dos ángeles situados encima de los brancales del trono ostentan el atributo del santo, el rastrillo con el que fue lacerado. Protector de las buenas cosechas y de los animales domésticos, tuvo un culto muy especial en Aragón, ámbito al cual se hace referencia en una de las dos leyendas difundidas en Burriana que hacen alusión a la tabla que ahora comentamos, la cual ha sido restaurada con motivo de esta exposición (ambas leyendas recogidas en Roca i Alcaide, Francisco, *Historia de Burriana*, Castellón de La Plana, 1932).

Según una de estas leyendas, los primeros pobladores de la localidad se vieron sorprendidos por una horrible tormenta que acaudaló las aguas del río Seco hasta el punto que pudo haber causado inundaciones y la muerte de los habitantes. No obstante y gracias a las plegarias, la leyenda continúa diciendo

que al amanecer del día siguiente apareció la tabla de San Blas en un remanso del río, motivo por el cual se le erigió un templo en su honor y fue proclamado patrón de la villa. En relación con la segunda narración, se dice que el rey Jaume I, tras la expulsión de los moriscos del territorio de Burriana, encargó a D. Pedro Cornell que fuese a Aragón, de donde procedía, y reclutase gente que lo repoblase. Estos nuevos pobladores de origen aragonés fueron entonces, siempre según la leyenda, los que introdujeron la veneración a San Blas y quienes levantaron una iglesia en su honor, a orillas del río Seco, cuyo altar fue presidido por esta tabla de San Blas. Como curiosa tradición también fue recogida la leyenda por Sarthou Carreras, quién pudo ver la tabla en el altar mayor de la nueva iglesia de San Blas, junto al hospital de Burriana, en los primeros años del siglo pasado.

En relación con la escasa fortuna crítica de esta tabla, Saralegui la considera bellísima y la sitúa en el "mestizaje de valencianía y robusta raigambre aragonesa [...] en los confines de la escuela zaragozista", refiriéndose al pintor Llorenç Saragossà, "un Magnus opus de un anónimo maestro señero de primer orden, fiel al espíritu y verbo de Lorenzo, más en sazón como espléndido colorista, enérgico dibujante y modelador bravío, de técnica selectísima. Debió florecer en la primera mitad del siglo XV". La alusión a Llorenç Saragossà viene dada por la documentación dada a conocer por Pérez Martín, según la cual este pintor era el autor del *Retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda* de Jérica, conjunto al que Saralegui acerca la tabla de San Blas. En



relación con esta autoría, José i Pitarch puso de manifiesto ya hace unos años que el conjunto de Jérica, desaparecido en la guerra civil, no podía ser la obra contratada en el año 1394, dado que el conjunto mostraba un lenguaje propio del gótico internacional ya avanzado imposible de surgir de los pinceles de Saragossà, pintor cuyas directrices artísticas se piensa que derivaban de las influencias italianas que se dieron en Cataluña a partir de los años treinta del siglo XIV. Así pues, el conjunto de Jérica fue atribuido al pintor Jaume Mateu, junto a un dilatado grupo de obras de las cuales el *Retablo de San Valero* forma parte de esta exposición. Años más tarde y tras la aparición de un compartimiento del *Retablo de la Virgen* de Cortes de Arenoso contratado por Jaume Mateu en el año 1430, también en esta muestra, dicha atribución ha ido teniendo más aceptación entre los estudiosos, a pesar de algunas reticencias (para una interpretación diferente de la trayectoria artística de Jaume Mateu, ver Aliaga, Joan-Company, Ximo, "Pintura valenciana medieval y moderna", en *La Llum de les imatges. Lux Mundi, Xàtiva*, 2007, pp. 451-456).

Sobrino de Pere Nicolau, Jaume Mateu aparece documentado entre los años 1402 y 1452 y su obra es uno de los puntales más importantes de la pintura gótica valenciana, junto a la de Gonçal Peris Sarrià. Es a partir de la muerte de Pere Nicolau cuando Mateu contrata obra por su cuenta y de él sabemos que era "molt sòptil en lo dit ofici de pintor" (Aliaga Morell, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, p. 158). Esta referencia, extraída del pleito que interpuso a Gonçal Peris Sarrià en reclamación de la herencia de su tío, viene ratificada por algunos de los importantes encargos que recibió, como por ejemplo el retablo encargado por el caballero de Elche Pere Fernández para esta villa en el año 1445, obra en la que colaboró Jaume Huguer y cuyo precio fue de 700 florines (Ferré Puerto, J., «Presència de Jaime Huguet a València. Noverats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 12, Valencia, 2003, p. 27-32). El prestigio como pintor de retablos que tuvo Jaume Mateu también motivó trabajos en el ámbito de la iluminación de manuscritos con destino a la corona, razón por la cual es evidente que su taller debió agrupar un buen número de profesionales capaces de atender los encargos recibidos. En este sentido, es bien conocida la importancia que tuvieron

los obradores de los artistas más singulares activos en los siglos del gótico. Lamentablemente, no disponemos de esta misma información a la hora de tratar el taller de Jaume Mateu ya que tan sólo conocemos por vía indirecta los nombres de Pere Rubert, Felip Porta y Joan de la Casa.

Desarrollamos en el comentario de esta tabla dedicada a San Blas la importancia del taller del pintor Jaume Mateu, siempre haciendo referencia al autor del grupo de obras que están en el entorno del *Retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda* de Jérica, porque en nuestra opinión la pintura de "Sam Blai gloriós" 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), 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 relacionados con el taller que pintó la tabla de Burriana.

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 [Lacarra Ducay, M. del Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Zaragoza, 2004]. A partir de estos estudios, sabemos que el retablo de Anento corresponde al período de relevo de Francesc Clime 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 de 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 conató el retablo de la capilla de Todos los Santos de la iglesia de Santa María de Muniesa [Lacarra Ducay, M. del Carmen, cit. supra n. 6, p. 208-213].

Más allá de la proximidad entre la figura del santo de Sebaste de Burriana 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 Jorge, ya que también forman parte del repertorio formal de Blasco de Grañén hasta el punto de que casi son una constante en su obra. Mencionaremos, entre otros muchos, el bulto de la Virgen de Albalate del Arzobispo (Teruel) del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, 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 San Francisco de Tarazona (Zaragoza), conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

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 Jérica, como por ejemplo la base del bulto 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 Jérica, la de la Virgen del Pópulo de Teruel, donde aparece como *Salvator mundi* —bendicente y con el orbe coronado— y con el nimbo crucífero de haces de rayos, concomi-

tancia que tiene un alcance mucho más amplio, dado que se da de nuevo en la tabla de Boston mencionada y en la *Virgen con el Niño* de la Walters Art Gallery de Baltimore, ambas atribuidas a Jaume Mateu [La atribución de la tabla de Baltimore a Jaume Mateu no implica dejar de lado la relación de esta obra, y obviamente de Jaume Mateu, con uno de los grandes anónimos del arte aragonés. Nos referimos al Maestro de Retascón, anónimo cuya pintura exterioriza los postulados más airevidos de Marçal de Sax. El fuerte carácter de esta influencia en la obra del Maestro de Retascón atenúa la impronta dejada por otros artistas valencianos, tales como el propio Jaume Mateu y el Maestro de Jérica, autor del retablo de San Jorge. En lo que respecta al punto de encuentro con Mateu, es fácil advertir el nexo que une la tabla de Baltimore con obras como el *Salvator mundi* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, ya observada por Ana Galilea, ver Galilea Antón, A., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, pp. 118-125]. En este último trabajo, María lleva la rama de azucenas tantas veces representada por Grañén en diversas de sus pinturas marianas. 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 Jérica 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 y del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, ambas pintadas por Blasco de Grañén [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, pp. 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 XIV. A partir de ese momento, Blasco de Grañén fue capaz de crear obras como las de Anento y a partir de los años treinta desarrolló 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 a la pintura que se deriva de Pere Nicolau, taller del que formó parte Jaume 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 muestra de nuevo los vínculos con el arte valenciano).

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 Jérica, el más plausible Jaume Mateu, es conveniente advertir la réplica 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. Esta misma connivencia con la pintura de Jérica 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 [la pintura central de este conjunto se consideró perdida hasta el 2006, año en que fue depositada en el Palacio Arzobispal de Zaragoza, ver Lacarra Ducay, M. del Carmen, "Blasco de Grañén y la pintura del gótico internacional en Aragón", *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, María del Carmen Lacarra Ducay (Coord.), Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 7-72], escena alterada en lo que respecta a 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 del San Martín de Jérica. 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, tales como el Maestro de Riglos cuando pinta la tabla central del *Retablo de San Martín* de Riglos (MNAC), artista que últimamente se ha propuesto identificar con el pintor Pedro García de Benabarre [En cuanto a la relación del Maestro de Riglos con el taller de

Blasco de Grañén, ver Ruiz i Quesada, Francesc, "Maestro Annunziatazione de la Morte y Dormizione de la Vergine». *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Venècia, 1999, p. 134-137 (catálogo de exposición). Últimamente, en un excelente estudio de Alberto Velasco, este autor desarrolla la propuesta de identificar el anónimo con Pedro García de Benabarre, Velasco González, Alberto, "Revisant Pere Garcia de Benavarri: noves precisions a l'etapa zaragozana", *Locus amoenus*, 8, 2005/2006, pp. 81-103.



Retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda de Jérica (detalle ©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.); Retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de Anento (detalle); Tabla de la Virgen del Pópulo (detalle ©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.).

No es el momento para plantear cuestiones al respecto, pero al entorno de esta problemática y sin perder de vista la referencia de los modelos elaborados por Jaume Mateu creemos oportuno seguir este hilo conductor hasta experiencias como la de la tabla de la *Virgen de la Leche* de Estopiñán que se conserva en el MNAC, pintura que por ella misma y sin tener en cuenta los dos compartimientos de predela que se le han vinculado, exterioriza una yuxtaposición en la cual están involucrados tanto el arte de Jaume Mateu, observemos el trono y la presencia de los ángeles en sus brancales así como el paralelismo con la Virgen de Baltimore, mediatizado por la evolución de Blasco de Grañén e inmerso en el lenguaje formal del Maestro de Riglos en lo que respecta a las figuras de los dos seres alados que ensalzan el reencuentro de Madre e Hijo. En esta misma tesitura, cabe también tener en cuenta las dos tablas próximas al taller de Blasco de Grañén, atribuidas al Maestro Beck, de las cuales una ha ingresado en los últimos años en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Gómez Frechina, J., "Obrador de Blasco de

**Grañén.** Mare de Déu amb el Xiquet entronitzada i àngels”, *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, València, 2006, pp. 38-39].

Gracias a la documentación exhumada por María del Carmen Lacarra relativa a las obras conservadas del pintor **Blasco** de Grañén se puede definir en el tiempo la personalidad artística de este pintor al cual hay consenso entre los estudiosos a la hora de atribuirle la tabla de *San Miguel* que se conserva en el MNAC. En relación con esta obra, vinculada a un conjunto al que perteneció una tabla con la figuración de Santo Tomás apóstol de la antigua colección **Pedrol Rius**, hace unos años apuntamos su vinculación con una pintura dedicada también al santo arcángel que se conserva en Los Angeles Country Museum of Art, parentesco que se origina en nuestra opinión por ser esta última composición otra de las obras que se deben incluir en el catálogo de **Jaume Mateu**, dada la proximidad que se da entre las facciones del ángel y las de la Virgen del Nacimiento del retablo de Cortes de Arenoso (1430), pintura que forma parte de esta exposición (Ruiz Quesada, **Francesc**. “Blasco de Grañén. Sant Miquel Arcàngel”, *Guia Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona, 2004, p. 104-105).

La referencia singular que hemos ido dando al retablo de **San Blas** advocación de Jérica implica tener presente cuál fue su posible datación, la cual, según una anotación de **Vayo** señala 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 (Gómez Casañ, R., *La Historia de Jérica de Francisco de Vayo*. Edición y Estudio, Segorbe, 1986). 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 ese proceso tuviera lugar justo antes del año 1422 o con anterioridad al año 1427, proceso 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. Estas fechas son próxi-

mas a la de la ejecución de la tabla de *San Blas* de Burriana y creemos que así se contextualiza el entorno del cual surgió esta magnífica obra. Un entorno regentado por el pintor **Jaume Mateu** que años más tarde también entroncará con Cataluña de la mano de **Jaume Huguet**, a través del retablo de Elche, como ya se ha comentado anteriormente (en relación con los contactos entre **Jaume Mateu** y **Jaume Huguet**, ver el comentario de la pintura de *La Anunciación* así como el estudio introductorio dedicado a la pintura, ambos en este catálogo.).

FRANCESC RUIZ I QUESADA