CENTRO DE ESTUDIOS DEL ALTO PALANCIA

N.º 17 Enero-Marzo 1989

RAMON RODRIGUEZ CULEBRAS
XIMO COMPANY I CLIMENT

PINTURA GOTICA EN LA COMARCA DEL PALANCIA

II

LA PINTURA GOTICA DEL PROMEDIO DEL SIGLO XV

Publicaciones del
CENTRO DE ESTUDIOS DEL ALTO PALANCIA
1989

- *Edita:* Centro de Estudios del Alto Palancia. Apartado de Correos 42. Segorbe (Castellón).
- *Imprime:* Artes Gráficas Tenas. Dr. Velázquez, 6. Segorbe (Castellón).
- *Depósito Legal:* CS 249-1984 / ISSN: 0212-9574.
- La presente publicación corresponde al número 17 del **Boletín del Centro de Estudios del Alto Palancia**.
- *Fotografías:* Archivo Mas, Museo Catedralicio de Segorbe y R. R. C.
- Se terminó de imprimir en abril de 1989.

JACOMART, REIXACH Y LOS RETABLOS Y TABLAS DE SEGORBE

RAMON RODRIGUEZ CULEBRAS

Se aborda en estas notas el estudio de la pintura gótica del período correspondiente al influjo flamenco. Y nos ceñimos, aquí exclusivamente, a las existencias en la comarca del Alto Palancia, que son cuantiosas y representativas. Prescindimos en ellas, al menos por ahora, de las múltiples noticias o referencias, tanto circunstanciales como documentales que permiten concluir sobre otras que pudieron existir en diversas iglesias, sobre todo en la Catedral de Segorbe, en la Cartuja de Vall de Christ o en Jérica.

En la segunda parte, Ximo Company analiza pormenorizadamente tres obras importantes que hablan bien por los talleres de donde salieron, del alcance de este período por la comarca y de sus autores, aun cuando éstos sean, hoy por hoy, desconocidos y nos veamos precisados a usar para ellos el convencional y socorrido recurso del «*Maestro de...*». En cualquier caso, y sean quienes fueren sus autores reales, aparte la excepcional calidad de dichas obras, los tres retablos reflejan, en buena medida, no sólo la incorporación a las nuevas tendencias flamenquizantes del momento en la pintura valenciana, sino la existencia y el arte de uno de los más cualificados pintores valencianos en el promedio del siglo XV, así como la de su colaborador y socio Joan Reixach y la repercusión que su arte tuvo en la comarca del Palancia como foco receptor y también, por qué no reconocerlo, como zona de tránsito y vehículo de comunicaciones cultural-artísticas entre Valencia y Aragón. Es este un aspecto que venía siendo patente realidad desde los últimos decenios del siglo XIV y que no ha sido, a nuestro parecer, suficientemente destacado.

Afortunadamente, también de estos dos pintores es constatable la actividad en la comarca, si por otros datos no, al menos —y esto es mucho más importante—, sí por la existencia de obras tales como las tablas del incompleto *Retablo de la Santa Cena*, existente en el Museo Catedralicio de Segorbe, y el *Retablo de San Martín*, en el Convento de Monjas Agustinas de la misma ciudad episcopal.

Por eso nos ha parecido oportuno hacer siquiera sea una somera descripción y análisis de ambos conjuntos, precediendo al magnífico estudio de Ximo Company. De este modo creemos completar, aunque no agotar, la presentación de este período de la pintura valenciana en cuanto a su representación por la comarca ribereña del Palancia, y eso, aún prescindiendo de todo otro planteamiento o problemática que, por lo demás y al margen de lo hecho hasta el presente por otros autores, el mismo Ximo Company abordó en importante síntesis en su reciente tesis doctoral.

Dado que dicho estudio va precedido ya por una caracteriología general de la pintura del período, hemos creído oportuno, a fin de evitar innecesarias repeticiones, pasar directamente a la descripción de estos dos retablos. Nos ha parecido conveniente, sin embargo, hacer una breve exposición previa del estado actual sobre los estudios en torno a Jacomart y Reixach, su obra y la problemática que plantean, así como de algunos de los datos y noticias sobre los mismos y obras más importantes que en la actualidad se les adscriben.

* * *

JACOMART, REIXACH Y LA PROBLEMATICA DE SU ARTE. DATOS FUNDAMENTALES Y OBRAS QUE SE LES ATRIBUYEN

Respecto a Jacomart, y aparte el capítulo de la ya mencionada tesis de Ximo Company, en el contexto de un más amplio estudio, falta todavía una gran monografía específica donde se recoja toda la problemática sobre la personalidad en torno a este famoso pintor de Alfonso el Magnánimo, las abundantes noticias documentales sobre su vida y actividad; una monografía que ponga al día y en crisis el tema mediante un pormenorizado análisis de las obras existentes que pueden ser suyas o atribuibles.

Con todo, Jacomart es uno de los pintores del siglo XV valenciano que más ha atraído la atención de estudiosos e investigadores, e incluso de simples diletantes. En cierto sentido, y sobre todo para el gran público, ha pasado a convertirse en una especie de símbolo del buen hacer y de una «manera» propias de la pintura del siglo XV. Algo así como Joan de Joanes para su tiempo, Ribalta en otro período de la pintura valenciana o, finalmente, Vicente López para el suyo, por no hablar del tiempo de Sorolla y el subsiguiente sorollismo. Y, al igual que ha sucedido largo tiempo con éstos, también son muchas las obra que, por mayor o menor grado de afinidad o dependencia, se han atribuido a Jacomart con harta facilidad y falta de rigor analítico. Y son muchas las guías y libros informativos o de carácter divulgativo que continúan haciéndolo, ignorando los nuevos estudios, análisis y conclusiones de la más reciente investigación, que ha permitido una seria revisión de viejos estudios, criterios y adscripciones, aun cuando se les deba tener en cuenta por su labor de pioneros, meritoria y respetabilísima.

Cuando Elías Tormo publicó su monografía, punto inevitable de partida (1), eran ya varios los autores que se habían ocupado de Jacomart, dando a conocer documentos o tratando de llegar a un primer intento de aproximación a su personalidad y a su arte. Entre ellos, José Sanchis Sivera y Luis Tramoyeres, especialmente en aspectos documentales, así como Emile Bertaux (2). El mismo Tormo daba a luz por esos años algunos artículos sobre el pintor de Alfonso el Magnánimo y sobre Reixach (3). Largo tiempo, los autores, sobre todo en obras de síntesis, como las de Mayer (4) o Gabriel Rouges (5), siguieron las directrices y líneas generales de la aportación de Tormo. Sin embargo, con la agudeza e intuición que le caracteriza, Mayer supo apuntar ya la dicotomía existente en ciertas obras, la diferencia entre ciertas figuras grandes que «patentizan las dotes del artista para tratar figuras representativas y solemnes», y las «pequeñas escenas de género», en no pocas de las cuales, como «en las pequeñas escenas de la vida del Santo (se refiere al Retablo de San Martín en Segorbe) no posee la misma desenvoltura». Con igual agudeza, como años más tarde constataría también Gudiol (6), supo apreciar como de «la manera de Jacomart el retablo, sumamente fino y modelado con todo cariño en el detalle, que figura en la capilla del palacio episcopal de Segorbe» (7). Se refería al de la Santa Cena, al que Tormo alude muy de pasada y del que luego sólo cataloga el *Calvario*, tabla que juzgamos no perteneciente al conjunto, ni de Jacomart, sino que aun cuando de espléndida factura, adscribimos a Reixach y a otro conjunto de retablo desaparecido.

La bibliografía sobre ambos se enriquece desde esas fechas con numerosos artículos específicos, documentales o analíticos, ocasionales o de fondo, así como con

síntesis globales en obras de carácter enciclopédico o de historias generales del arte, que estaría fuera de lugar analizar aquí detalladamente. Baste recordar tan sólo la última y más reciente, por el momento, aparecida en la *Historia del Arte Valenciano*, todavía en curso de publicación cuando estas notas se pergeñan (8). Creo que no seríamos justos si no hiciésemos mención al menos también de otra de las síntesis breves a que aludimos, por lo ajustado de sus criterios, aunque puedan parecer problemáticos. Me refiero a la de Antonio José Pitarch, asimismo de reciente publicación (9).

* * *

La Santa Cena. Del Retablo de la Santa Cena, obra de Jacomart. Museo Catedralicio de Segorbe.

El análisis de una buena parte de la producción pictórica valenciana, con características afines, en un amplio radio de acción, centrada especialmente en el segundo tercio del siglo XV, y que tiene como centro y punto culminante el promedio del siglo, sigue planteando numerosos problemas a los investigadores y hace difícil una síntesis clara y unas atribuciones definitivas. En todo ello juegan un papel importante dos nombres: Jaume Baço, denominado Jacomart, y Joan Reixach. Punto de partida para la agrupación de un numeroso grupo de retablos y tablas sueltas fue el hallazgo de la documentación correspondiente al contrato de 1460 con Jacomart para la pintura de un retablo de la iglesia parroquial de Catí, dedicado a San Lorenzo y a San Pedro Mártir. El retablo existe y, por comparación con él, se fue creando un bloque inicial por afinidades estilísticas, al que luego, y paulatinamente, vinieron a sumarse una larga lista de nuevas obras. Tormo resume aquellas primeras atribuciones, antes de pasar a la problemática de las mismas y a su base de catalogación, de la siguiente manera: «Sólo por comparación a lo de Catí, se le dio al pintor la paternidad del retablo de San Martín en las monjas de Segorbe, por los Sres. Tramoyeres y Burguera. Sólo por comparación con lo de Catí y San Martín de Segorbe, le atribuyó el retablo del papa Calixto III en Játiva M. Bertraux, y la tabla suelta en el Museo de Artes Decorativas de París, y la de San Francisco dando la regla en San Lorenzo Maggiore, Nápoles, y el San Pedro de Morella... Sólo por comparación con todas esas obras se ha atribuido a Jacomart, por el Sr. Sanchis Sivera, el San Vicente y el San Ildefonso en la Catedral de Valencia, etc.

«En definitiva: que al modo de las piedras bamboleantes, que llama mágicas o encantadas el vulgo, toda la obra atribuida a Jacomart forma un bloque trabado, pero que no tiene sino un solo punto de apoyo auténtico o demostrable, que es el retablo de Catí. Pero acaso ocurra, como en las enormes piedras del símil, que una mano y hasta un dedo bastan para bambolear todo el bloque, dejándolo en indecisa conmoción.»

«En efecto: el contrato de Catí, no sólo ignoramos si se cumplió por el artista como parte contratante obligada, supuesto que no conocemos las cartas de pago, y no sería el primero ni el segundo de los retablos que no llegaron a pintar los pintores que á ello se obligaron (y buenos ejemplos ofrece la documentación misma de Jacomart» (10).

Jacomart moría, en efecto, al año siguiente, y se ignora si por entonces pintaba o sólo dirigía un importante taller, con participación en él de otros pintores, o si incluso subcontrataba los encargos, realizados más o menos bajo su supervisión. No ha de olvidarse, en este sentido, la importancia de los talleres, con el maestro como director responsable y participantes especializados en facetas diversas que permanecían por lo general en el anonimato y algún otro colaborador más destacado, frecuentemente asociado a la obra y responsabilidad del taller, que en no pocas ocasiones acababa por hacerse cargo del mismo y suceder como maestro y responsable. De todo ello se tienen abundantes noticias por lo que hace a la pintura valenciana, pero se suelen infravalorar por parte de los historiadores y analistas, obsesionados en exceso por la paternidad y la identificación de la autoría, como si sólo ésta fuese garantía de calidad, y no la marca de taller. En otros lugares, y para otras perspectivas de la investigación artística, todo esto viene siendo tenido en cuenta desde hace tiempo (11). Con las noticias y materiales existentes sobre la pintura gótica valenciana o sobre otros campos de las

artes se podría llegar ya a la elaboración de unos planteamientos y conclusiones sobre el influjo y el alcance de los talleres, y buena parte de estos materiales la facilitaría ya el caso mismo de Jacomart que aquí nos ocupa.

A este rodar la bola inicial de las atribuciones y crecer, como la que se empuja por una pendiente nevada, contribuyó el mismo Tormo con la adscripción y catalogación pormenorizada de piezas como el *Retablo de la Epifanía*, en las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora (Teruel), hoy en los Museos de Arte de Cataluña. Y, por supuesto, otras muchas atribuciones posteriores, más o menos fundamentadas.

La duda, sin embargo, se hallaba ya en los comienzos de la investigación, y no podía escapar a un tan fino y sensible captador como el mismo Tormo, Mayer y otros.

Nuevas perspectivas vino a proporcionar a la investigación el descubrimiento del *Retablo de Santa Ursula*, actualmente en los Museos de Arte de Cataluña, procedente de Cubells, firmado por Joan Reixach y fechado en 1468. Esto permitió una mejor diferenciación de características y peculiaridades, así como una separación de la obra en subgrupos, excluyendo de la paternidad jacomartiana una gran parte y dejando la duda sobre la participación de ambos en otras, tanto más cuanto que de antiguo era conocido que Reixach se había hecho cargo de obras iniciadas por Jacomart y no concluidas cuando, apremiado por Alfonso V, hubo de marchar a Italia. Persisten, sin embargo, grandes vacíos respecto al alcance de la colaboración, la responsabilidad temporal en el taller jacomartiano o la intensidad de la asociación en otros casos, por lo que tampoco las dificultades y lo problemático de las conclusiones definitivas quedan superadas por la simple constatación de estas colaboraciones.

* * *

Cabezas de apóstoles. Pormenor de la Santa Cena.
De la misma obra y retablo.

Vengamos, ahora, y antes de pasar a unas consideraciones concretas sobre las piezas existentes en Segorbe, a algunos datos relativos a la vida y actividad de ambos pintores.

Con relación a Jacomart, se parte hoy de la constatación de que, sin lugar a dudas, es «una de las más grandes personalidades pictóricas del siglo XV español» (12). El análisis de la obra atribuible, su personal valía y la aportación a la historia de la pintura valenciana, en un período de crisis y cambio como el que nos ocupa, quedan confirmados y, con ello, revalorizada la ya lejana apreciación de Tormo cuando afirmaba que «los documentos de archivo nos han revelado la personalidad del pintor más afamado de la Península al promediar el siglo XV» (13). Efectivamente debía serlo ya para merecer la atención e insistencia de tenerlo consigo de un rey tan exigente, de tan amplias perspectivas y exquisitos gustos como Alfonso el Magnánimo, quien se hallaba en contacto con las corrientes renacentistas italianas y era él mismo un mecenas de las artes. De él constan, entre otros gustos, su predilección por obras de tipo flamenco.

Jacomart fue hijo de un renombrado sastre del mismo nombre = Jaume Baço —Mestre Jacomart—, del que se tienen noticias como establecido, activo, casado y muerto en Valencia entre 1410 y 1419. El pintor debió nacer hacia 1410-1413. Consta documentalmente que en 1429 era aún menor de edad y que en 1440 Alfonso V lo reclamaba para que, como pintor, pasase a su servicio a Nápoles, aunque el viaje no se produjo hasta 1442, tras nueva insistencia del rey. Para entonces era ya, en consecuencia, un pintor formado, consagrado y de cierto nombre, con un arte que respondía a determinados gustos del rey, habiendo conseguido esto en el decenio 1430-40. La formación artística y su primer período de producción, del que poco se sabe, coinciden con el tardo gótico internacional valenciano, que tan altas cotas logra todavía en esa década. Pero también en contacto con la renovación pictórica iniciada desde el paso de Van Eyck por Valencia cuando Jacomart era muy joven, con la actividad valenciana de Luis Dalmau y, quizá —aunque ya tardíamente— con la de Luis Alimbrot, cuya estancia en Valencia es constatada desde 1439. Es también estrictamente coetánea a la de Joan Reixach de cuya primera etapa activa consta por esos mismos años con formación basada en el gótico internacional y ciertos resabios de Gonçal Peris. Reixach supo adaptarse al mismo tiempo a las nuevas modas flamenquizantes escasamente eyckianas, en su vertiente descriptivo-narrativa de gratas escenas de género. Son aspectos que se reflejan bien en el *Retablo de Santa Catalina*, de Villahermosa del Río, de 1448, que constituye un importante jalón en las etapas de su larga, abundosa y no poco comercializada producción.

Pero ¿cuál era la línea pictórica de Jacomart en esos años? Cabe suponer una cierta notoriedad, debida no sólo a la calidad lograda, sino al empleo de nuevas y distintas fórmulas que empezarían a hacerle atractivo, especialmente entre los sectores y comitentes más abiertos a las novedades. Y aunque no consta de obra alguna, existe un grupo de tales características que los autores no acaban de tener claro dónde encajarlas y que cronológicamente podrían corresponder a este decenio, al menos algunas de ellas, aunque se suelen dar fechas algo más tardías. No deja de ser interesante y sugestiva la hipótesis planteada y sabiamente razonada por Antonio José sobre una

posible identificación de algunas obras de este período —más concretamente algunas atribuidas al denominado «Maestro de Bonastre», y sobre todo el San Ildefonso de la Catedral de Valencia—, con la primera etapa jacomartiana y su primera síntesis flamenquizante escasamente eyckiana y tampoco muy en línea con la obra de Dalmau (14).

El retraso del viaje parece deberse precisamente a la intensa actividad del pintor por esos años y a encargos como los del retablo para Burjasot, la tabla para la puerta de la Almoyna de la Catedral de Valencia y un retablo para Morella. Realizados y cobrados en parte esos encargos, se justiprecia su labor por otros pintores a requisitoria del rey y se encomienda a Reixach y tal vez algún otro la terminación. Parece segura la de Reixach en lo de Burjasot —desaparecido— y en lo de Mrella, parcialmente conservado, si es que a tal retablo pertenecieron el *San Pedro entronizado* y la *Visitación*, que la crítica adscribe a este segundo pintor. Hasta 1446, Jacomart permanece en Italia junto al rey, realizando diversas obras. Del arte italiano recibe ciertos influjos, aunque en aspectos circunstanciales y periféricos, mientras a su vez, y como constata la reciente crítica, quedan reflejos de su arte en obras italianas coetáneas, algunas de las cuales, como el *San Francisco otorgando la regla*, incluso le fue atribuida durante mucho tiempo, siendo adscrita en la actualidad a Colantonio (15).

Desde finales de ese mismo año estaba de nuevo en Italia, en el séquito de Alfonso V y tal vez fue por entonces cuando conoció al Cardenal Alfonso de Borja, quien estuvo también durante muchos años al servicio del rey y que seguramente le encargaría por ese tiempo el retablo para la Colegiata de Játiva, del que se conservan varias tablas. La estancia debió prolongarse esta vez por más tiempo, existiendo un vacío documental hasta 1451, año en que se halla de nuevo en Valencia. Desde ese año hasta su muerte, acaecida el 16 de julio de 1461, abundan las referencias documentales. Es un decenio de intensísima actividad y culminación del prestigio y «status» del pintor, revalidado como pintor real y, en cierta medida, como coordinador e intermediario a quien habían de encargarse cuantas obras de pintura «ocurran en su corte de Valencia», según documento real fechado el 28 de enero de 1456 y reproducido por Tormo (16). Es difícil precisar el alcance de esta disposición real y si se limitaba a los encargos reales, públicos y oficiales o si incluía también otros, al menos en cuanto a control y vigilancia de garantía o como intermediario contratante. De hecho se sabe que pinta para la Catedral de Valencia (noticias de 1453, 1454, 1457, 1458, 1459 y 1461), incluso con obras menores junto a otras de mayor importancia, lo que parece indicar asimismo un cierto «status» de «pintor catedralicio»; a 1460 corresponden varios pagos por el *Retablo de Santa Catalina* para la Capilla del Palacio Real de Valencia, entre los cuales el cobro final una vez terminado el retablo que, desgraciadamente, no se ha conservado. De ese mismo año y fecha (23 de enero de 1460) es el contrato del retablo de Catí, conservado, pero, quizá ya no realizado por él, sino en alguna de sus partes. A todo ese decenio corresponde la mayor parte de la producción conservada que la crítica le atribuye actualmente con más o menos reservas o garantías de seguridad. Entre éstas, y ciñéndonos más a las mencionadas por Gudiol y por Company-Garín: el recompuesto y fragmentario *Retablo de Alfonso de Borja, Santa Elena* y *San Sebastián*, en la Colegiata de Xátiva; *San Benito*, en la Catedral de Valencia; los *Santos Jaime y Gil Abad*, en el Museo de Bellas Artes de Valencia; *Santa Margarita* y una *Santa Religiosa*, en colecciones parti-

culares. Finalmente, el fragmentario *Retablo de la Santa Cena* del Museo Catedralicio de Segorbe. Esto, por lo que hace a las obras menos dudosas, como núcleo mucho más riguroso, estricto y seguro, que mejor caracteriza el arte fino, elegante y delicado de Jacomart.

De otro grupo, en el que se cuentan los retablos de *San Martín* de Segorbe, *San Lorenzo y San Pedro Mártir*, de Catí, y el *Tríptico de la Virgen y el Niño*, con *San Jerónimo y San Miguel*, de Frankfurt am Main, cabe aceptar partes realizadas por Jacomart y la colaboración de Reixach y algún otro pintor del taller. En resumen, algo más de veinte años de intensísima y reconocida labor, conocida documentalmente, pero reducidísima en las obras atribuibles si nos atenemos a la fama de que gozó y problematizada y discutida aún hoy en día.

* * *

Por lo que respecta a Joan Reixach, coetáneo, en cierta medida heredero del arte de Jacomart y, más aún, su vulgarizador, sobre todo desde finales de la década de los sesenta, la actividad es también intensa y numerosísimas las obras que se le adscriben. Eso, aparte otras muchas salidas de un «industrializado» taller que recibe abundantes encargos, de los que cabe poner en tela de juicio el alcance de la intervención de Reixach mismo. Como es dudoso que puedan referirse a un mismo pintor, como suele hacerse en no pocos manuales y resúmenes, todas las noticias y obras entre la década de los treinta y 1492, año en que murió. Obras como el profeta Jeremías, procedente del retablo de Denia, muestran más una labor de taller con escasa o nula intervención de Joan Reixach; del mismo modo es poco atribuible a él mismo —aunque en su obra incluso de madurez siempre perviviesen ciertos elementos— lo retardatario y convencional de unas fórmulas en un tiempo en que el cuatrocentismo italiano y el arte vigoroso de Rodrigo de Osona eran ya una clara realidad en Valencia.

Por eso creo que, para nuestro intento aquí, aparte otras muchas fechas y obras, cabría señalar de forma más precisa: el prestigioso conseguido ya por 1444, cuando se encarga de concluir el retablo de Burjasot iniciado por Jacomart. La conservación de esta obra habría sido de capital importancia para el estudio de la primera etapa de ambos pintores. A falta de ella, de cuál fuese el nivel artístico de Reixach por esos años, puede ser una excelente muestra el *Retablo de Santa Catalina*, en la parroquia de Villahermosa del Río, documentado en 1448, citado con frecuencia, pero, a nuestro juicio, injustamente minusvalorado. En él hallamos ya claramente definidas las más destacadas peculiaridades del arte de Reixach frente al de Jacomart, la personal manera de resolver las escenas narrativas con gracia de «escenas de género», el gusto decorativista y también la diferencia fundamental en el planteamiento y efectos logrados en las figuras de las tablas centrales respecto al señorío y grandiosidad de las parejas figuras de Jacomart; o, como escriben Company-Garín a propósito del San Vicente de la Catedral de Valencia, la diferencia entre la «ductilidad pictórica de Jacomart y la mayor rudeza plástica de Reixach» (17). En la Santa Catalina de Villahermosa, al igual que en la Santa Ursula del Museo de Arte de Cataluña, será también cierta gracia y gusto decorativista, muy alejados, sin mbargo, de los efectos logrados por Jacomart en la tabla de Santa Margarita de la colección Torelló —por citar un ejemplo en línea parecida—,

con una sobriedad de elementos y una ejecución sumaria, mediante tintas suaves verdosas y transparencias, de sorprendente efectividad y verismo.

Otros hitos en la producción de Joan Reixach, en los que confirma sus características y hasta qué punto ha asumido la línea jacomartiana y la ha diferenciado al mismo tiempo, y en los que se muestra también la madurez del artista, son el *Retablo de la Epifanía* que, procedente de Rubielos de Mora, se halla en los Museos de Arte de Cataluña y el *Retablo de Santa Ursula*, de los mismos museos, procedente de Cubells, algo más tardío, firmado y fechado en 1469. En otro orden habríamos de considerar también como obras importantes y significativas, pero muy problematizadas, debido a la posible intervención de ambos pintores, el *Retablo de San Martín*, de Segorbe, y el *Retablo de San Lorenzo y San Pedro Mártir*, de Catí, ya citados anteriormente.

Virgen en trono, con ángeles. Del Retablo de San Martín, obra de Jacomart-Reixach.
Convento de Monjas Agustinas.

Retablo de la Santa Cena, obra de Jacomart. Tal como se hallaba montado en la antigua Capilla Episcopal de Segorbe.

EL RETABLO DE LA SANTA CENA

En el actual estado de atribuciones de obras a Jacomart, por parte de los estudiosos, el *Retablo de la Santa Cena*, de la Catedral de Segorbe, constituye uno de los conjuntos más característicos y representativos, tal vez con el de las tablas de Játiva y alguna otra tabla suelta (18).

A pesar de hallarse incompleto, este grupo de tablas permite constatar algunos de los momentos más logrados en la obra del pintor de corte de Alfonso el Magnánimo y, al mismo tiempo, las irregularidades y anomalías que son una de las constantes de toda su producción. También, por supuesto, la intervención de algunos de los colaboradores de taller, perceptible en los gofrados de los fondos de oro, en la predilección por los brocados y la forma de interpretarlos, en la incorrecta forma de resolver la articulación de los dedos y en otros aspectos. Algo que aparece, no sólo en la práctica totalidad de las obras que se le atribuyen, sino en la mayoría de las adscritas al catálogo de Reixach, lo que dice mucho de las relaciones de sus talleres y comunidad de colaboradores y auxiliares.

Se da por sentado habitualmente que el retablo de la Santa Cena procede de la Cartuja de Vall de Christ, de donde pasó a Segorbe con la Desamortización. Fue integrado en la capilla del palacio episcopal, y allí estuvo hasta la guerra civil de 1936. Recuperado al final de la misma y destruido el palacio, pasó a integrarse en la capilla prioral del Salvador, en el Claustro Catedralicio. En esa ocasión se volvió a incluir en el conjunto una predella de otro retablo, con la que ya estaba en el oratorio episcopal, además de alguna otra tablita suelta de arte afín, el calvario de Reixach —que no le correspondía— y las polseras del desmontado retablo de la Vida de María, de la Catedral, datable en el último decenio del siglo XV.

Este impresionante y revuelto conjunto fue desmontado con motivo de la exposición *«El siglo XV Valenciano»* de 1973. Fue también esta la ocasión para un replanteamiento con nueva distribución de las tablas por trípticos, mientras las polseras pasaban a los talleres de restauración y los elementos que le eran ajenos eran separados y colocados por sí mismos de forma autónoma, pero más relacionados con las obras a las que correspondían. Ello permitió también un replanteamiento de toda la capilla del Salvador, de magnífica arquitectura gótica que cuenta ya con obras importantes como el sepulcro de los Vallterra. Propició asimismo una mejor vigilancia de las tablas y facilitaba al visitante la contemplación de las obras. Como contrapartida, se sacrificaba —pienso que con razones suficientes— aquella falseante grandiosidad de su anterior colocación, inadecuada por otra parte, pues incluso habían sido clavadas a golpe, con grave daño para la integridad de las pinturas clavos, en varias tablas desde su parte delantera.

Con motivo de la guerra civil y los traslados a que se vio sometido, el retablo perdió doseletes y elementos ornamentales y sufrió gravísimos daños en alguna de las polseras. También se acentuaron unos agrietamientos ya incipientes y perceptibles en viejas fotografías, que afectan, sobre todo, a la tabla de la Virgen de los Angeles y a la de la Santa Cena, en sentido vertical, debido a fallos en el ensamblaje y a haber cedido algunos travesaños originales de reforzamiento en el dorso. Ha de tenerse en cuenta, al respecto, el gran tamaño de ambas tablas (2'10 × 1'70 la Santa Cena; 1'65 × 1'70

la tabla de la Virgen) y, en proporción al mismo, su escaso grosor. Es esto, junto a otras razones entre las que cuentan las alteraciones ambientales a las que se ven sometidas, lo que hace desaconsejable su remoción del lugar para exposiciones.

Aparte lo indicado, las tablas se hallan en relativo buen estado y conservan su espléndido colorido y la integridad de las figuras. La intervención más considerable se limitó a un repaso y limpieza en 1858, seguramente con motivo de su integración en el oratorio episcopal. En esa ocasión se pintaron en tonos rojizos los nombres de apóstoles y santos en las aureolas doradas, el de Judas en la bolsa y una forma crucífera en las aureolas del Cristo de la Cena y del Niño en la tabla de la Virgen; en la orla de la veste de San Miguel, bajo la armadura, la inscripción: *Lapis pretiosus operimentum tuum*. La zona inferior de la tabla de la Santa Cena sufrió en época desconocida un corte, hecho seguramente para acoplar un tabernáculo; aunque no hay constancia documental, sería también en 1858 cuando se recubriría adaptándole una tabla pintada imitando el tipo de solado y una pata del banco de los apóstoles. Aparte de esto, en tiempos recientes o con motivo de su remoción para la exposición «El siglo XV Valenciano» y su readaptación, las intervenciones se han limitado al imprescindible refrescamiento y protección de los soportes.

Con frecuencia se ha indicado que este retablo fue objeto de un enojoso proceso entre los cartujos y el cabildo catedralicio para recuperarlo tras el desalojo del monasterio en la Guerra de la Independencia, al retornar los monjes a Vall de Christ. Y yo mismo, en anterior escrito, me hice eco de tal versión (19). La documentación existente al respecto en el archivo catedralicio y las referencias de la *Crónica* del P. Vivas señalan decididamente otra obra muy posterior: un retablo del siglo XVIII que presidía la capilla de San Martín y había sido realizado, tal vez en sustitución de otro anterior, para el culto de la imagen de la Virgen con el Niño llamada «*La Primitiva*» que los monjes habían promovido al culto tras un intento de colocarla en la Cueva Santa sustituyendo al relieve original y diversos choques con el obispado (20). Según el P. Vivas, el retablo mayor de la iglesia de San Martín en el que está la imagen de la Virgen «se hizo por los años 1753 en la villa de Xérica por Vicente Sanz». Luego habla de los lienzos del retablo pintados por Bautista Suñer y Joaquín Campos: La Virgen de los Angeles, San Martín, San Hugo, la Cena, San Bruno, San Juan Bautista y San Francisco. Tras completar la descripción, y luego de un inciso, concluye, refiriéndose a ese retablo: «En el año 1812 en la guerra de la Independencia con Francia se llevaron el altar de San Martín a la ciudad de Segorbe y lo han tenido dieciocho años y nos ha costado un grande pleito con el Cabildo y se ganó por Madrid, y por esa causa faltan algunos lienzos de los que nombro del dicho altar de San Martín» (21). El hecho de citarse lienzos que temáticamente coinciden con algunas tablas del retablo de la Santa Cena ha podido dar pie a tal interpretación. Sin embargo, no existe correspondencia alguna.

Por otra parte, la misma *Crónica* da una serie de noticias con motivo del altar de la iglesia principal, obra de Orliens, parcialmente conservada hoy como altar mayor de la iglesia parroquial de Altura. Entre la realización de la estructura y el dorado pasan años. Es un tiempo en el que parecen haberse integrado a él diversas pinturas de otras procedencias y épocas hasta que definitivamente se colocaron las de Ximénez Donoso y Espinosa, desgraciadamente desaparecidas. De forma bastante confusa para permitir conclusiones, el P. Vivas habla de «*Nuestra Señora de los Angeles sobre una nube*

rodeada de ellos» como titular, lo cual no corresponde a la existente en el retablo de la Santa Cena. Y en los colaterales, *«dos lienzos»* con San Juan Bautista y San Bruno con la calavera y las siete estrellas, que tampoco son los del retablo. Todo esto corresponde a un plan iconográfico bastante común a retablos de templos cartujanos, pero, insistimos, no es aplicable a los laterales de retablo que nos ocupa. Asegura el cronista que tales obras, junto con la Oración del Huerto y el Prendimiento, que estaban en las pilastras «contestan nuestros padres antiguos que las pintó un famoso flamenco llamado Jorge Sevilla»... Pero —añade— «también dicen ser estas sobredichas pinturas de Juan Exarch y que costaron trescientos florines de oro en el año 1454» (22).

No parece que esas notas puedan referirse al retablo de la Santa Cena. En cambio, por lo que hace al autor, podría muy bien tratarse de Joan Reixach, y tanto el nombre —a pesar de la incorrecta transcripción— como la fecha, son muy sugerentes para apoyar el trabajo de Reixach en la Cartuja y la existencia de un retablo, descabalado ya en la época del siglo XVII a la que se refiere el cronista, al que habría podido pertenecer el *Calvario*, aún ahora existente y que no se corresponde con las tablas del de la Santa Cena, como más adelante se indica. Por lo demás, el hecho de que algunas tablas se hallasen en las basas de las pilastras parece indicar un tamaño mediano o pequeño propio de escenas de las calles laterales o, según como se conciba, de la predella.

El tríptico de la Virgen, San Juan Bautista y San Bruno señalado por el P. Vivas no se corresponde con el superior del retablo de la Santa Cena que describimos detalladamente a continuación y forma indudablemente un conjunto tal como existe. Cabría la hipótesis de que por esos años o con no mucha diferencia trabajasen allí Jacomart y Reixach en más de una obra y con distinto destino, pues parece tratarse de dos retablos. El hecho de que el atribuido mayoritariamente a Jacomart tenga como tabla principal la Santa Cena puede conducir a un destino en capilla u oratorio de la Eucaristía. El que incluya también temas como San Juan Bautista o la Virgen de los Angeles —en este caso como Virgen de la Porciúncula— no es nada extraño aunque estuviese en otro lugar que no fuese el retablo de la iglesia principal. En cambio no incluye a San Bruno y sí a San Martín —Santo del gran promotor y mecenas del cenobio cartujano—, cuya primera iglesia está dedicada al Santo obispo de Tours.

El *Retablo de la Santa Cena* ha llegado a nosotros sin predella y sin el cuerpo superior del Calvario en el centro, mas sus dos tablas laterales cimeras, que cabe suponer se correspondiesen con el Angel y la Virgen, formando por separado, aunque interrelacionadas, la Anunciación, como «exordium nostrae redemptionis». Es remate bastante frecuente en la retablería valenciana —casi obligado durante bastante tiempo— y que hallamos también en ejemplo tan cercano en tiempo y lugar como es el retablo de San Miguel, en Altura. Tiene ciertos reflejos, aunque lejanos, del programa iconográfico derivado del *«Speculum Humanae Salvationis»* (Espejo de Salvación) de Ludolf von Sachsen que, en forma reducida, se venía reflejando frecuentemente en retablos del siglo XV. De esta parte cimera faltan asimismo las polseras. Una tablita concebida en sentido horizontal con dos medias figuras en el centro y cuarteles romboides para escudos desaparecidos en la decoración dorada lateral, se corresponde en su largo con el ancho de las tablas principales. No estaba incluida en el conjunto del oratorio

episcopal. En el anterior montaje de la capilla del Salvador se hallaba entre ambas tablas centrales en lugar del perdido doselete. Ahora se halla sobre la tabla de la Virgen entronizada. En realidad podría corresponder a la polsera superior del centro, en cuyo caso, y para su adaptación, le habrían sido aserrados los remates en ángulo para su acople con las polseras laterales de la misma zona.

El grupo de tablas conservadas corresponde al cuerpo principal, concebido como doble tríptico fijo con sus entrecalles historiadas y polseras. El primero, con la gran tabla de la *Ultima Cena*, flanqueada por las de San Juan Bautista y San Miguel. Sobre este grupo, el de la *Virgen Entronizada*, de los Angeles o Porciúncula, con las figuras de San Martín y San Hugo, a los lados, ambos con ornamentos episcopales. En las entrecalles, santos y santas en número de veinte, y seis más en las polseras, además de los rombos con blasones.

Camón Aznar calificó la tabla de la *Ultima Cena* como «una de las obras maestras de la escuela valenciana cuatrocentista» (23). Con ella se inicia en el arte valenciano la tradición de la mesa circular, que tendrá un nuevo punto cumbre en la obra de Ribalta para el altar de la iglesia del Colegio del Corpus Christi de Valencia. Los apóstoles se agrupan en diversas posiciones, destacando la variedad de rostros y expresiones, atentos a Cristo, concebido en posición frontal y representado en el momento de mostrar la forma elevada en su mano derecha, mientras apoya la izquierda sobre San Juan, reclinado ante él sobre la mesa. La figura de Jesús, en un momento de máxima tensión concentrada, con capa de bello broche y orla de perlas, destaca, señorial, solemne, sobre el fondo de brocado valenciano. Está sentado en un trono de mármoles de tipo italiano, minuciosamente realizado, con el mismo cuidado y cariño que todos los restantes pormenores de la tabla —cabezas, barbas y cabelleras, objetos de la mesa, plegados de los paños...—, constituyendo el elemento más detonante las manos torpemente ejecutadas en la articulación de los dedos. Es aspecto este al que nos referimos en varias ocasiones y que no deja de sorprender en obra por lo demás de tan alta perfección y calidad como la que nos ocupa. La escena se desarrolla en una sala de buena arquitectura y adecuada ambientación espacial. La humanización de las figuras y el verismo son muy convincentes, frente al esquematismo de conceptos tradicionales con que suele operar en otras obras, a pesar de la clara filiación flamenquizante del arte jacomartiano.

Cabeza del apóstol Pedro. Del Retablo de la Santa Cena.

San Miguel y San Juan Bautista. Tablas laterales de la Santa Cena, del mismo retablo

En otro lugar y ocasión tuve oportunidad de referirme a esta obra con expresiones que, aun dadas las circunstancias distintas, considero válidas y recuperables: ... «a pesar de algunos detalles toscos de representación, de manos torpemente dobladas o de ciertos rasgos deficientes que denotan la intervención de Reixach, en el conjunto se logra fijar un momento de máxima tensión emotiva. Esta se contrarresta con la serena figura de Cristo, el equilibrio de la composición y el acierto del colorido. Para el contemplador llega entonces el momento de ir fijando su atención en los numerosos detalles: la acertada agrupación de los personajes en torno a la redonda mesa, su integración en la bellísima sala, la expresividad de ciertas barbadas cabezas, la cuidada ejecución

de rostros como los de San Andrés, San Pedro y Santiago, la casi femenina figura de San Juan reclinado sobre la mesa, el primor de los utensilios colocados en la misma... Pero, sobre todo, la monumental y nobilísima figura de Cristo, fijado inmóvil, con carácter de icono, en el momento de mostrar el pan y destacando desde el trono sobre ese fondo de bello brocado valenciano» (24).

A un lado, *San Juan Bautista*, en pie, con una caracterización enérgica y robusta, señala al cordero sobre el libro, destacando sobre un fondo bajo de paisaje cuidado y detalladísimo, de minuciosa ejecución y con un claro sentido de la observación de ciertos objetos, como hierbas, piedras y, más aún, las simbólicas perdices del santo esenio precursor del Mesías, modelo de eremitas para la espiritualidad cartujana. Esta, como la figura de San Miguel, tiene fondos de oro en la zona superior.

La tabla de *San Miguel* es pareja con la del Bautista en el tríptico de la Santa Cena. En ella llega a su culmen la precisión del dibujo, el caligrafismo y el minucioso detalle preciosista en aspectos como el de la armadura, la corona o el escudo del arcángel. El contraste mayor viene a sintetizarse entre la caricaturesca y monstruosa forma del diablo sometido a los pies y el bellísimo y juvenil rostro del San Miguel, que está interpretado en línea con la delicada factura del grupo angélico en la tabla superior de la Virgen entronizada. Gudiol resume su impresión sobre esta excepcional figura en parcas y expresivas palabras: ... «es finísima y precisa, su penetrante dibujo idealiza tanto como realiza» (26).

Desde que en 1973, con ocasión de la citada exposición *«El siglo XV Valenciano»* se desmontó el retablo, se exhibieron algunas de sus piezas y se procedió a una colocación distinta, el cuerpo superior del retablo con el tríptico de la *Virgen Entronizada* y sus correspondientes tablas laterales han podido contemplarse y ser mejor valoradas estas piezas, particularmente la central. También ha contribuido a ello y a su popularización la publicación reciente en grandes carteles. Como concluyen algunos estudiosos, obras como éstas, en especial la Virgen de la Porciúncula, «bien merecerían formar

Cabeza de San Miguel.
De la misma obra.

parte de una antología de pintura hispana del siglo XV» (27). Y Camón Aznar resume: «El panel de Nuestra Señora, entre santos y San Francisco, es de una delicada belleza en la figura de la Virgen, de muy plásticos paños. Y, sobre todo, es el San Francisco, el que acusa una mayor sujeción al dibujo seco, preciso, de gran claridad y duro relieve del arte flamenco» (28). La Virgen, sedente en trono de cuidada tracería, con fondo de pechina avenerada; a los lados, en el mismo trono, figuras de profetas en pie, con doseletes góticos; otros dos van sentados y en actitud de leer como remates en la parte delantera. El Niño lleva una manzana en una mano y coge una más con la otra de la bandeja que le presenta Santa Ursula, arrodillada a un lado y en actitud oferente (29). Al otro lado, San Francisco de Asís, arrodillado también y en actitud de homenaje floral. La Virgen va coronada, con vestidura de tonos rojos, ceñidor y transparentes velos. Los ángeles se apiñan a ambos lados en dos grupos de siete, muy simétricos, aunque con diferenciación de caracterizaciones, de fina y cuidada factura, delicados y coloristas como ángeles de Fra Angélico.

Aun cuando el tema de la Virgen entronizada, con ángeles y donantes, es muy frecuente en todo el arte valenciano, no cabe duda que esta versión de Jacomart, del retablo de la Santa Cena, marca uno de los momentos culminantes del tema en toda la pintura valenciana por la elegancia, finura y belleza del conjunto y los pormenores, la variedad y riqueza de su colorido, la armonía y equilibrio de la composición, la diferenciación de tipos, la precisión del dibujo y sus formas exquisitas y cuidadas. Desde luego, en todo el grupo afín o cercano, no hay otra que se le pueda equiparar, y habríamos de remontarnos a unos cuantos años más tarde para encontrar ejemplos paralelos, más italianizados, pero todavía en el ámbito del influjo jacomartiano. Y ello no sería siquiera en el tríptico del Instituto Städel de Frankfurt que se le ha atribuido, sino, en todo caso, en el espléndido ejemplar de la Virgen de la Porciúncula —popularmente *Virgen de las Cerezas*— que, procedente de Albocácer, se halla en los Museos de Arte de Cataluña.

Cabezas de Angeles. Pormenor de la Virgen en trono. Del mismo retablo.

La tendencia decorativista llega a su grado mayor —junto con el San Miguel— en las dos figuras de los laterales, representando a *San Martín* y *San Hugo*. Ambos van en pie, con hábitos pontificales; esplendorosas capas pluviales en brocado con bellos broches y figuras de santos bordadas en las franjas. En la de San Martín, son identificables Santa Lucía, San Bartolomé, San Vicente Mártir y San Lorenzo. En la de San Hugo, sobre los hábitos cartujanos, en la franja bordada, San Esteban, Santa Bárbara, Santa Catalina y San Judas Tadeo. Son figuras realizadas con minuciosidad de forma semejante a las que llevan las entrecalles y las polseras. En las enguantadas manos, con abundantes anillos según la costumbre de la época, sostienen ambos santos libro y sujetan con la otra el báculo, delicada y preciosista obra de orfebrería, al igual que los broches de las capas. En las cartelas, con letra gótica, las inscripciones: *Iste episcopus est santus Martinus* e *Iste episcopus est santus Hugo*. Aunque este último no lleva otra indicación o símbolo, debe tratarse de San Hugo de Lincoln. Ambos santos, de rasgos fisonómicos muy parecidos, van representados en tres cuartos de perfil y vueltos hacia el interior del tríptico. Sus efigies solemnes se integran y funden con los fondos de solado valenciano y de brocado en la zona superior.

Las restantes piezas —polseras y entrecalles— muestran santos y santas en variada y extensa gama y representatividad del calendario según las devociones de la época,

Virgen de la Porciúncula. Del retablo de la Santa Cena

San Martín y San Hugo. Tablas laterales de la Virgen de la Porciúncula, del Retablo de la Santa Cena.

con un total de veintiocho figuras, todas en pie, sobre solados valencianos y oro en la parte superior, con torrecillas, pináculos y ornamentación habitual a este tipo de obras. Tan sólo la tabla ya citada que podría haber correspondido a la polsera superior de la parte central, se diferencia, al representar dos santas de medio cuerpo, ambas con corona real, una con edificio y báculo y la otra con rosas en el halda. Se trata de Santa Isabel de Hungría en un caso y de una santa abadesa en el otro, que podría interpre-

tarse como su paralela y pareja Santa Isabel de Portugal. Vivió ésta en el siglo XIV, pero fue venerada muy pronto y existen representaciones suyas en el siglo XV, aunque no fue canonizada hasta 1625.

Entre las numerosas figuras de estas tablas complementarias, unas son de difícil identificación por llevar símbolos comunes o carecer de ellos; otras, en cambio, bien definidas. Recordamos algunas: San Onofre, San Esteban, Ana Trina, San Vicente Mártir, Santa Magdalena, San Lorenzo, Santa María Egipciaca, Santa Cecilia, Santa Agueda, San Nicolás, Santa Tecla, Santa Inés, San Pedro Mártir, Santa Margarita, San Blas, Santa Bárbara, San Pablo, Santa Eulalia... Y en las polseras, San Benito, San Antonio Abad, San Bernardo, San Gregorio papa, San Agustín y otro santo no identificable, del que se ha conservado la cabeza y parte de la figura.

Por lo general, aunque figuras de zonas y tablas secundarias, están cuidadosamente ejecutadas y con frecuencia nos recuerdan otras de clara factura jacomartiana. Cabría destacar efigies como la de San Benito, Santa Margarita o San Antonio Abad.

Las zonas decorativas entre las figuras de las polseras llevan rombos con motivos heráldicos, con divisiones y cuartelados, incluyendo algunos las barras y el águila y habiendo perdido otros la pintura y conservado sólo el fondo dorado. En parte aparecen repintados.

Figuras de Santos en las entrecalles y polseras del Retablo de la Santa Cena

EL RETABLO DE SAN MARTIN

Tratamos aquí el *Retablo de San Martín*, de las Monjas Austinas de Segorbe. Se halla actualmente en el locutorio del convento y presenta antiguos daños en los ojos de algunas figuras, otros daños menores y algunos repintes. Tiene unas medidas de 3'25 × 2'47 y se halla completo en cuanto a las figuras, escenas y tablas importantes del conjunto, habiendo perdido predela (si la tuvo, lo que ha de suponerse como normal) y polseras. Por antiguas fotografías sabemos que hasta la guerra civil de 1936 conservaba todavía las polseras de la tabla cimera del Calvario, con las figuras de dos santas en los laterales (Santa Inés, con palma, libro y el cordero, y otra santa mártir, con palma, libro y cruz, que Tormo identifica con Santa Tecla por la cruz, aunque tal símbolo suele verse también en algunas representaciones de Santa Eulalia). La polsera del remate lleva los profetas Jeremías e Isaías en bustos y con cartelas indicadoras; en el centro, entre ambos, escudo cuartelado en losanges con las barras en los cuarteles superior e inferior y el águila «pasmada» en los laterales. El retablo es de los de tres calles, con montantes y varillaje en madera dorada, rematando en torrecillas y ornamentación de cardinas sobre las calles laterales. No lleva figuras en las entrecalles.

En la calle central, el titular, San Martín, como obispo, entronizado, en la tabla principal (1'40 × 0'82 cm.). Sobre ésta, la Virgen con el niño, sedente en trono y rodeada de ángeles músicos y otros oferentes con salvillas de rosas (0'66 × 0'82 cm.); como tabla superior (0'72 × 0'82 cm.), el Calvario. En las calles laterales, en tablas y escenas, todas de las mismas dimensiones entre sí (0'62 × 0'62 cm.), se desarrolla un ciclo iconográfico de San Martín en seis escenas, tres por calle, que, en cuanto al orden, van de arriba abajo empezando por la calle izquierda del observador y representan:

1.—San Martín, a caballo, parte su capa con un pobre.
2.—El sueño de San Martín.
3.—Bautismo de San Martín.
4.—Aparición de la Virgen a San Martín.
5.—La Misa de San Martín.
6.—La muerte y entierro del Santo.

Trátase de un ciclo reducido que incluye las escenas principales y más frecuentes en los ciclos iconográficos a que la devoción y el culto a este santo tan popular desde remotos tiempos ha dado lugar. Algunas pertenecen a los siete «tituli» que recogía ya la más antigua hagiografía de San Martín (30), incluidos en el más antiguo ciclo iconográfico de que se tiene noticia y estaba en la decoración de la primera basílica de Tours, del siglo V. Otras, como la Misa o la aparición de la Virgen, se recogen en la Leyenda Dorada. No creo necesario recordar la enorme, casi increíble popularidad de que gozó el culto y la devoción a San Martín, que fue considerado el «decimotercer apóstol», e igualmente su fiesta que, por celebrarse el 11 de noviembre, marcaba con ella y una serie de costumbres con tal motivo surgidas, el comienzo del invierno. Culto y popularidad que se extendieron también por el territorio de la antigua Corona de Aragón y que a la vuelta del siglo XIV y el XV se ve favorecida por el hecho de ser este el nombre

Retablo de San Martín. Obra de Jacomart-Reixach.
Convento de Monjas Agustinas. Segorbe.

del rey Martín el Humano quien, por lo que respecta a la zona del Palancia, tuvo especial predilección por la misma como promotor de la Cartuja de Vall de Crist y Señor de Segorbe.

En la primera escena, San Martín, joven y de rubia y casi femenil cabellera, con gonela de brocado, está sobre el caballo y con la espada parte la capa con el pobre. Este, que en otros casos adquiere los rasgos fisonómicos de Cristo al que simboliza, lleva aureola. El caballo va con ricos y vistosos aparejos y gualdrapas. La escena tiene lugar en paisaje como fondo, con ciudad, castillo, caminos y lejanías de montañas, muy a la manera de los calvarios. La zona superior que correspondería a cielo y nubes, va dorada y con el adorno de dibujo en líneas, perlas y grumos común a otras escenas o figuras del retablo y también a la obra en general del taller de Jacomart y de Reixach.

La escena que representa el *Sueño de San Martín* se sitúa sobre fondo de cortinajes verdosos, siendo bien visible el escudo de Montesa colgado, un arcón con herrajes y algunos objetos en los estantes de una alacena. El santo, en el lecho, que se sitúa sobre una plataforma a modo de tarima de madera, destaca con sus blancas sábanas y colcha de brocado en tonos rojizos. En la parte superior aparece Cristo sentado, entre nubes y rodeado de ángeles, mostrando el manto. En la *tabla del bautismo*, la pila bautismal, con su gran base, su pie columnado con sotocáliz en hojas y la forma polilobulada de la pila misma, adquiere un especial protagonismo, juntamente con el rico solado. Es en éste donde se muestra más variedad en el muestrario de azulejos valencianos, el águila «pasmada» propia de los emblemas, el león, el pardalot, junto a otros de dibujo puramente decorativo en alternancia con los que llevan la cruz inscrita en un rombo. Centrado en línea con la pila bautismal, al fondo aparece, presidiendo la capilla baptisterio, un tríptico con la Virgen, San Pedro y San Pablo, remate de Calvario y predela parcialmente visible con el Varón de Dolor, la Virgen y otra figura. A un lado se sitúa el ministro, con clérigos y otros personajes acompañantes; al otro, los acompañantes de San Martín que, inclinado sobre la pila, recibe el agua bautismal. Los personajes, varios de los cuales presentan picados los ojos con daños que señala ya y lamenta Aguilar en la referencia que hace de este retablo en su libro (31), constituyen un buen muestrario de tipos y de variedad de vestimentas.

Ante esta escena viene necesariamente a colación la paralela del *Bautismo de San Agustín*, con una agrupación más ágil y acertada, más delicada solución de las figuras, y, sobre todo, con distinto concepto del espacio, resuelto mediante la disposición de las columnas y el vacío del suelo hasta el ventanal por detrás de los niños de la zona derecha. Es un buen ejemplo de las semejanzas y las diferencias, las relaciones que hallamos constantemente en el conjunto de obra de Jacomart y Reixach, con la dificultad de la separación en muchos casos y para cuya explicación ha de tenerse mucho más en cuenta la importancia del trabajo común en taller con la diversidad de colaboradores especializados bajo la dirección de un maestro responsable.

Muy bella es la escenita que representa la *Aparición de la Virgen a San Martín*, acompañada de Santa Inés y Santa Tecla. Según la narración de la Leyenda Dorada (32), hallándose en su estudio, los discípulos le habrían oído hablar con otras personas. El mismo santo les habría confiado luego la excepcional visita celeste. En la versión de Segorbe se agregan como acompañantes también San Pedro y San Pablo, y un monje presencia la escena desde la puerta. El santo va con capa pluvial de brocado

con amplio dibujo y lleva mitra adornada de grandes perlas. Perlas llevan también el ribeteado de la capa, así como el filete del manto de la Virgen que, coronada, se inclina suavemente dirigiéndose hacia el santo y cogiendo sus manos. Por detrás de San Pablo aparece el escritorio con un libro abierto. En la parte alta, un estante con algún libro más y otros objetos. Es la pared y zona donde aparece una pequeña cartela, como papel pegado en ella por debajo del estante, en la cual Tormo creyó leer *«En l'ani 1447»*, mientras otros autores interpretan 1457, lo que es mucho más acorde con la madurez que este retablo supone, sobre todo si lo comparamos con el de Santa Catalina de Villahermosa, fechado en 1448 que, con todo su atractivo, muestra una etapa mucho menos evolucionada y madura en el proceso del arte de Reixach, más cercana todavía a las formulaciones derivadas del tardo gótico internacional. Esta, por el contrario, muestra precisamente una de las escenas más cualificadas del retablo de Segorbe, muy cuidada en la realización de las cabezas y algunos otros aspectos, aún dentro de la manera y las peculiaridades de la pintura de Reixach, y muy concretamente como constantes de este retablo, a pesar de las indudables afinidades con el grupo jacomartiano.

La Misa de San Martín. Escena del mismo retablo

Un fondo de arquitectura con ventanales y un absidiolo avenerado de tipo renacentista sirve de fondo para ubicar la escena de la *Misa de San Martín* con el milagro del globo de fuego.

También este es un tema recogido en la leyenda Dorada, que algunos estudiosos denominan «la segunda caridad de San Martín». Según esa versión, encaminándose San Martín para celebrar la misa, se habría encontrado con un pobre desnudo. Mandó a su archidiácono limosnero que lo atendiese con ropas adecuadas y, retardando éste el hacerlo, ya en la sacristía se habría despojada el santo de su túnica dándosela al pobre. Luego se puso unos harapos que el diácono tenía en la sacristía para otros usos, restos que al santo apenas le cubrían el cuerpo, dejando las piernas y los brazos descubiertos en gran parte. En el momento de la elevación, los asistentes vieron descender sobre su cabeza como un globo de fuego, símbolo de su ardiente caridad. Autores como Fortunato de Poitiers en su *Vita Martini*, añaden que milagrosamente sus brazos aparecieron también cubiertos de unas mangas que luego se conservaron en Tours como reliquias y se denominaron «bonnets de Saint Martin», según recuerda Reau (33). En la versión del retablo de Segorbe, la bola de fuego aparece como llama radiante. El santo, con casulla de brocado, como la dalmática del diácono que le asiste y el frontal del altar, celebra cara a éste, donde aparece sobre la mesa misma, como era ya corriente en ese tiempo, el retrotabulum con la predela donde se aprecia el Cristo Varón de Dolor o Imago Pietatis como fondo del cáliz. Por encima del tríptico, dos ángeles colocan al santo los manguitos de la leyenda. Sobre el altar, además del cáliz, aparece a un lado la mitra y un candelabro. Puede apreciarse también el tipo de mantel y su decoración. Un apiñado grupo de personas variadas —hombres, mujeres y dos niños— asisten arrodillados y presencian el prodigio. Gabriel Rouches, en sus comentarios al retablo, que sigue atribuyendo a Jacomart, destaca precisamente esta escena, de la que señala su variado colorido y que «déborde d'un sentiment ingénu» (34).

Finalmente, el *Entierro de San Martín* que cierra las escenas de este ciclo iconográfico. El santo, tendido sobre el lecho, que lleva cubierta de rico bordado, como una de las constantes más características del retablo, aparece con hábitos pontificales; casulla gótica igualmente de brocado, mitra y báculo y las manos cruzadas sobre el pecho. Por detrás, el numeroso grupo del cortejo de clérigos y asistentes, jóvenes clérigos con cruz y candelabros, el ministro con libro e hisopo y otros clérigos y estudiosos con mucetas, lobas y un variado muestrario de vestimentas y cubiertas de cabeza, así como algunos asistentes más.

En la calle central, la tabla cimera presenta, como es habitual en estos retablos, el *Calvario*, con la crucifixión según el esquema tan preferido del taller, y que encontramos también en otros retablos de la órbita Jacomart-Reixach, como el de San Lucas del Museo Catedralicio: dos rocas o montes con brusco corte enmarcan el paisaje y sirven de fondo a las sentadas figuras de la Virgen y San Juan Evangelista, arrebujados en amplios mantos de múltiples pliegues; a veces, como sucede en el de Catí, se agrega la Magdalena a los pies de la Cruz. Cristo de tres clavos y cruz baja, con los pies muy cercanos al suelo cuando no lleva la figura de la Magdalena, como en esta tabla, en la que comentamos seguidamente y en la más temprana del retablo de Villahermosa. Un Cristo exangue, vertical, con abundante sangre de la herida del costado

cayendo incluso por el muslo, por debajo del paño de pureza y con la cabeza invariablemente inclinada hacia su derecha. Paisaje con pequeños y numerosos arbolitos, marcando en ocasiones algún campo o camino y, al fondo, la ciudad de Jerusalén. Sobre ella, como telón de fondo en la parte alta enmarcando con el dibujo propio de los colaboradores del taller la irregularidad y la forma de la tabla y la ornamentación

Pormenor de la cabeza de San Martín. De la tabla central del mismo retablo

en talla de madera dorada. En el Calvario del Retablo de San Lucas, con sabor casi de miniatura, el paisaje, aun siendo ideal y simbólico, adquiere unos valores muy distintos a los de estos otros ejemplos.

Este esquema se repite también en la tabla suelta del Museo Catedralicio de Segorbe, pero con mucha mayor precisión en el dibujo, más cuidada ejecución y expresividad en las figuras de la Virgen y San Juan. También se ha cuidado mucho más el paisaje, el detallismo y calidades en plantas, hierbas y ramaje, así como en la ciudad de fondo, de aparatosa y fantástica arquitectura. En general, tabla, respecto a su pareja del Retablo de San Martín, de superior calidad. Con frecuencia se ha supuesto perteneciente al conjunto del *Retablo de la Santa Cena*. Pero ni por medidas (1'23 × 1'23 cm.) ni por características lo parece. Y, desde luego, aunque superior a sus paralelas, no la juzgamos de Jacomart, sino obra de Reixach y perteneciente a otro retablo distinto, desaparecido, que ni siquiera sabemos con seguridad que procediese de la Cartuja. Lo que sí es cierto es que se encontraba antes de la guerra civil de 1936 en la sacristía del oratorio episcopal de Segorbe y que fue retocada al mismo tiempo, por la misma mano y con el mismo tipo de pintura que el Retablo de la Santa Cena. A los lados, por debajo de los profetas de la entrecalle (Jeremías y Abacuc), lleva la constancia de esa intervención: *Noviem. 18 AÑO 1858*. El tratamiento, el toque y el tipo de pincelada, los recursos en general y para ciertas zonas de carnación y sombreados se corresponde con el que es común al retablo de San Martín. Esta tabla, sin embargo, permite concluir que el retablo al que pudo pertenecer era de considerable tamaño, llevaba también figuras en las entrecalles y, a juzgar por lo que resta, sería de notable calidad.

En la obra de Reixach, la crucifixión que más difiere del esquema indicado es la del Retablo de Santa Ursula, que acoge grupo más numeroso de figuras, de acompañantes de María y San Juan, a un lado; al otro, de soldados. Concepción más acorde con el gusto predominante en la pintura catalana de ese período.

Entre esta tabla cimera y la del titular, según solución frecuente en la retablería valenciana de la época, va otra representando a la *Virgen entronizada*, rodeada de ángeles, en grupo parejo de tres a cada lado, arrodillado uno de cada grupo en el homenaje floral; por detrás, e igualmente en posición pareja, los restantes, con grandes cartelas musicales de notación gregoriana. La Virgen, que lleva túnica de brocado y manto azul de vuelta verdosa y con la característica orla perlada, no se halla en posición frontal, sino vuelta hacia la derecha e inclinada hacia el Niño, que lleva una mano hacia la barbilla de la Madre, como un recuerdo aún de la tipología de la Virgen de ternura. Esta va, según es habitual, coronada, mientras los ángeles llevan cintas sujetadoras de las rubias cabelleras, con broche de cuatro perlas sobre la frente. Como fondo del trono, paño de brocado.

Necesariamente entra en consideración, ante este panel, el del *Retablo de Játiva*, con semejante composición, pero allí con el tema de la entrega de la casulla a San Ildefonso, para comprobar las distancias existentes aun dentro de parecidos esquemas compositivos, la variedad de soluciones y actitudes que animan la escena. También la más tardía versión del Retablo de Cubells, con la variante del santo que presenta la donante a la Virgen, lo que lleva a una distribución diversa de los grupos de ángeles. Y, desde luego, trae el recuerdo de la magna tabla con la *Virgen de la Porciúncula*

del Retablo de la Santa Cena, aun cuando tan sólo sea para constatar una vez más la gran distancia existente entre ambas, lo que va entre el intimismo y lo repetitivo de unos esquemas válidos de taller, queridos por los comitentes, y la grandiosa concepción de una obra de arte donde tanto se cuida el conjunto de la composición como cada uno de los detalles, por secundarios que puedan parecer, y que pueden pasar por las transparencias del velo de la Virgen o el Niño, las manzanas o las rosas, el variado y perfecto pliegue de los paños, la perfección de las esculturas en grisalla con sus doseletes góticos o la ornamentación en la piedra de la base del trono.

Quiero concluir este detenido discurrir por las diversas tablas, con unas notas sobre la tabla principal del retablo, la del titular, San Martín, obra que atrae hacia sí de forma inmediata la atención del observador. A nuestro juicio es, sin lugar a dudas, lo mejor del retablo y justifica sobradamente que todavía hoy los autores, al adjudicar de manera

Bautismo de San Martín. Escena del mismo retablo

global a Reixach el retablo, sigan manteniendo reservas, mientras otras, como Camón Aznar, se decidan tajantemente por la tradicional adscripción a la obra de Jacomart, afirmando que «la obra más importante y definitiva de la personalidad de Jacomart es el retablo de San Martín». Y concluye sus observaciones con frase aún más tajante: «Este retablo puede afirmarse que está ejecutado todo él por Jacomart, sin que se adviertan huellas de Reixach» (35). Sigue con ello la clásica atribución de Tormo y otros, como Gabriel Rouches, quien, como decíamos, llega a afirmar que el retablo de Segorbe «trahit une étroite relation avec le retable de la collégiale de Játiva» (36), y de Mayer, quien, al igual que Camón, afirma ser «indudablemente la obra más hermosa del artista», aunque vio claramente la diferencia de «las figuras grandes (que) patentizan las dotes del artista para tratar figuras representativas y solemnes» (vale también del San Martín), «aunque en las tablas pequeñas de la vida del Santo no posee la misma desenvoltura que en el altar de Santa Ana» (37). Representa al santo entronizado, con ornamentos pontificales, gran capa pluvial de brocado con franja de bordados donde, minuciosamente dibujadas, se perciben total o parcialmente figuras de santos y santas —San Pedro, San Pablo, Santa Lucía, Santa Apolonia, Santa Agueda, San Bartolomé y otras

Aparición de la Virgen a San Martín. Escena del mismo retablo

San Martín entronizado. Tabla central del titular del mismo retablo

figuras de difícil identificación—. La capa, plegada sobre el seno, cierra con bello broche; la mitra va cuajada de pedrería y perlas en ejecución cuidada y minuciosa. El santo sostiene con mano enguantada, en la que lleva broche y cuatro anillos, un libro abierto; con la otra, en la que se ven igualmente tres anillos y el aplique del guante, sujeta el báculo, que es una preciosa obra de orfebrería pintada como grisalla, percibiéndose bien la macolla con figuras en templetes góticos y la Virgen sedente con Niño y ángeles de la vuelta superior. El trono, de mármoles cosmatescos a la manera italiana, es pieza de gran belleza y perfección. La parte superior de la figura de San Martín destaca sobre un fondo de brocado que parece repintado y que es sostenido por dos ángeles. A la izquierda, a los pies del santo, va el donante, arrodillado, con hábitos canonicales, destacando la lobra de piel. El donante, en consecuencia, parece haber sido un canónigo —de Segorbe o no—, tal vez relacionado por vínculos familiares con la casa real de Aragón o con el Señorío de Segorbe, todavía no ducado cuando se realizó el retablo. Así parece confirmarlo el escudo con los cuarteles barrados y el águila que figuraba en la polsera superior.

El señorío de la figura en general, la cuidadísima ejecución de la tabla, también en sus pormenores, la grandeza de esa figura de San Martín, en concepción rigurosamente frontal y, sobre todo, la hermosísima cabeza, de mirada fija y penetrante, cautivan verdaderamente la atención del observador. Una vez más hemos de recurrir a las tablas de Játiva, del retablo de Santa Ana, donación de Alfonso de Borja siendo ya cardenal y realizado con anterioridad a su elevación al trono pontificio con el nombre de Calixto III, como punto obligado de referencia, por el planteamiento de las figuras sedentes en las dos tablas laterales y otros pormenores. El donante se halla arrodillado a los pies de San Ildefonso, el cual está entronizado en elegante trono de arquitectura renacentista y echa amigablemente la mano sobre el hombro del cardenal Borja. El conjunto está concebido como gran tríptico, con Santa Ana Trina entronizada en la tabla central y a los lados, igualmente en tronos, con ornamentos pontificales y amplios ropajes de rico brocado, San Agustín, en trono de gótica arquitectura, con su madre Santa Mónica, como pareja del donante a los pies del ya citado San Ildefonso.

Sin llegar tal vez a la monumentalidad y grandeza del San Martín del retablo de Segorbe —a propósito del cual hay autores que evocan la imponente solemnidad del *Santo Domingo de Silos* de Berruguete que se halla en el Museo del Prado—, estas figuras, atribuidas generalmente por los autores a Jacomart, están sin duda alguna muy en la línea del santo obispo de Tours del retablo de Segorbe. En ella, la peculiar manera de pincelada un tanto ruda que Reixach emplea para moldear las carnaciones y en sombreados, aparece bastante suavizada, si se compara con el escaso cuidado en la ejecución y manera de otras tablas. Tampoco se da en las tablas de Játiva. Es tratamiento este que difiere también del empleado para los pliegues, moldeados de carnaciones y cuidado detallismo de otros aspectos de las tablas del retablo de la Santa Cena de la Catedral de Segorbe.

Resumiendo un tanto, podríamos afirmar respecto a la atribución, de la forma siguiente: En una primera etapa de los estudios, siguiendo a Tramoyeres, Bertaux y otros, Tormo crea un bloque de obras que se adscriben a Jacomart. Entre ellas, y como una de las piezas maestras, viene a considerarse el retablo de San Martín. Actualmente,

la crítica sigue considerándolo como obra de primer orden, pero adscribiéndolo a Reixach. Ya hemos citado alguno de los testimonios, que podríamos concluir con la expresión tajante de Gudiol: «Su obra maestra es el retablo dedicado a San Martín» (38). Las reservas, sin embargo, perviven y vuelven a aparecer en cierta medida en los más recientes artículos, como Company-Garín, quienes, al incluirlo en el elenco de obras de Reixach, añaden: «mayoritariamente suyo y no de Jacomart, aunque hubiera podido ser contratado por ambos» (39). Por mi parte, tras largos y detenidos estudios y observaciones —son muchos los años con oportunidad de contemplarlo, al par que las tablas del de la Santa Cena—, creo que se puede mantener la reserva y la intervención de Jacomart, si bien es difícil precisarla, debido al trabajo de los diversos colaboradores del taller. No deja de ser sintomático que ciertos recursos, como los de las manos —quizá lo más detonante del San Martín—, el dibujo de los fondos dorados, la preferencia por las perlas y la manera de realizar los brocados —cosas todas estas de una rara perfección—, sean constantes de toda la obra, de uno y de otro, y se halle por igual en esta como en otras, incluido el retablo de la Santa Cena, aunque en éste con notables diferencias de perfección, detallismo y transparencias. Una vez más creo que se ha de recurrir a la diferenciación y especialización de trabajos dentro de un mismo taller. En el presente caso, si es cierto que el retablo puede considerarse mayoritariamente obra de Reixach, también lo es la presencia de Jacomart en el espíritu y la forma de algunas escenitas, como la del bautismo y quizá también en la de la aparición de la Virgen. Pero, sobre todo, la tabla del titular, San Martín entronizado, que juzgamos mayoritariamente suya, aunque haya podido intervenir Reixach en algún detalle, igual que alguno de los especialistas en dorados y gofrados.

También se ha aludido con frecuencia a la procedencia del retablo, habiéndose supuesto, a veces, con bastante gratuidad, según nuestra opinión, que pueda proceder de la cercana cartuja de Vall de Crist. El argumento principal no es otro que el de la protección a esta cartuja por parte del rey D. Martín, verdadero promotor y fundador de la misma, cuya primera iglesia, aún existente, estuvo dedicada a San Martín de Tours. Las crónicas de la Cartuja, muy minuciosas con frecuencia, dejan entrever de modo confuso que allí trabajó Reixach, pero no mencionan este retablo en ninguna de las ocasiones. Tampoco con motivo de la renovación de la capilla y el nuevo retablo de la misma realizado en el siglo XVIII, como hemos indicado más arriba.

Sin embargo, hay noticias de la existencia desde antiguo en Segorbe —donde ahora se halla el Convento de Monjas Agustinas—, de una pequeña iglesia dedicada a San Martín, con anexo beaterio, tal vez de beguinas. Según parece, habría sido fundado por el rey D. Martín el Humano, Señor de Segorbe, al tiempo de la fundación de la Cartuja en los últimos años del siglo XIV. «Es probable que en aquella temporada hiciera edificar don Martín la capilla dedicada a su santo, en el lugar en que ahora está el de Monjas, al término de la bajada del castillo cerca de la muralla en la parte alta de la ciudad. El precioso retablo en que están representados los principales sucesos de la vida de San Martín existe todavía en la sacristía, desfigurado por una mano grosera que se entretuvo en sacar los ojos de las imágenes», escribe el obispo Aguilar (40). No es nada rara la existencia de un beaterio en una época de fuertes movimientos espirituales como la del tardo medievo, cuando albigenses y cátaros, begardos y

beguinas y, en general, los diversos movimientos espirituales, también en grupos laicos que deseaban vivir una vida religiosa de mayor exigencia, con cierta regla, pero sin los votos de la vida monástica, habían penetrado fuertemente también por los estados de la Corona de Aragón (41). Este beaterio existía aún con el mismo nombre y dedicación en los últimos años del siglo XVI, según consta por la visita pastoral del obispo Gil Ruiz de Lihori en 1580 y por un proceso de 1594 del que el mismo autor hace referencia, al cual se acoge una joven morisca que «el oficial eclesiástico (la) mandó llevar a la iglesia de San Martín de esta ciudad para que allí estuviese en compañía de las madres beatas de la iglesia» (42). No debía tener una vida muy activa cuando pocos años después, en 1603, y con motivo de la visita pastoral, el obispo Feliciano Figueroa manifiesta la intención de fundar en su lugar un convento de monjas dominicas, según hace constar en la relación de la visita «ad límina» (43). Esta idea, que por entonces no pudo hacerse realidad, fue llevada a cabo algunos años más tarde (1613-1620) por el sucesor en la sede segobricense Pedro Ginés Casanova, pero dedicándolo a monjas agustinas, con una bella iglesia dotada de buenos retablos y excelentes pinturas. La

Calvario. Remate de retablo. Obra de Reixach. Museo Catedralicio de Segorbe

iglesia y el convento mantuvieron su antiguo titular de San Martín, pero la primera fue dotada de un espléndido retablo acorde con la estética y los gustos del tiempo, presidido por un gran lienzo del taller de Ribalta representando el sueño de San Martín. El viejo retablo originario pasó a otras dependencias. En la sacristía estaba cuando escribieron Aguilar y Tormo. Con motivo de la guerra civil fue trasladado al obispado, corriendo la misma suerte que otras muchas obras del patrimonio segobricense. Recuperado al finalizar la misma, fue colocado en el locutorio, donde se conserva actualmente. Apenas sufrió otros daños entonces que los que ya constata Aguilar en los ojos de ciertas figuras y la pérdida de las polseras de la espiga.

La otra tabla del Calvario citada más arriba, que atribuimos a Reixach, como perteneciente a un gran retablo desaparecido y de procedencia no comprobada, se hallaba antes de la guerra civil en la sacristía de la capilla episcopal y pasó con las tablas del Retablo de la Santa Cena, a la Capilla del Salvador en el Claustro Catedralicio de la Santa Cena, a la Capilla del Salvador en el Claustro Catedralicio, donde se exhibe actualmente.

Báculo de San Martín entronizado.
De la tabla central del mismo retablo.

NOTAS

1. TORMO MONZO, Elías. *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista.* Madrid, 1913. El amplio estudio tenía como base la memoria presentada por el autor en el X Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Roma en 1912 y que le había sido encomendado por los organizadores en torno a los *«Rapporti dell Arte fiamminga coi pittori spagnuoli del 400»*, como el autor mismo recuerda. A ella se unieron varios apéndices interesantes y bastante completos, con documentación, comitentes, intento de análisis aproximativo y bases para una catalogación inicial. La publicación incluía, además, documentación gráfica, cuantiosa y de gran interés para lo acostumbrado en publicaciones de tal carácter por esas fechas. De hecho, constituye la primera monografía sobre el pintor.

2. Considero de gran interés para la fecha la serie de artículos que el autor publicó en la **«Revue de l'Art Ancien et Moderne»** entre 1906 y 1909 con el título *«Les primitifs espagnols. Les Disciples de Jan Van Eyck dans le Royaume d'Aragón»*.

3. Véase sobre todo: *Jacomart, pintor de Alfonso V.* En **Cultura Española**, 1906, II, pp. 509-517; *Los pintores cuatrocentistas: Juan Rexach.* En **Cultura Española**, 1908, XI, pp. 1064-1079.

4. MAYER, August Liebmann, *Geschichte der Spanischen Malerei.* Leipzig, 1922, 2.ª ed. Existen varias ediciones españolas de esta obra. Con anterioridad, el gran hispanista alemán se había ocupado de pintura española en varios artículos, aunque sólo tangencialmente habíase referido a Jacomart y Reixach.

5. ROUCHES, Gabriel. *La peinture espagnole. Le Mogen Age.* Ed. Albert Morancé, s. a.

6. GUDIOL, José. *Pintura Gótica.* **Ars Hispaniae**, IX, Madrid, 1955.

7. MAYER, August L. *Geschichte.* Cito según la versión castellana (Labor, 4.ª ed., 1949), p. 59.

8. **Historia del Arte Valenciano**, 2. *La Edad Media: El Gótico.* Valencia, 1988. Me refiero más concretamente al art ículo de COMPANY I CLIMENT, Ximo y GARIN LLOMBART, Felipe V.: *«Valencia y la pintura flamenca»*, pp. 236-271. En parte, resume la postura de Ximo Company en su obra *«La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi: el corrent Hispanoflamenc i els inicis del Renaixement»*. Barcelona, 1987.

9. JOSE I PITARCH, Antoni: *Les Arts Plàstiques: L'Escultura i la Pintura Gòtiques.* **Història de L'Art al País Valencià**, I, València, 1986, pp. 165-202.

10. TORMO, Elías. *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista.* Madrid, 1913, pp. 90-91.

11. Véase a este respecto, y por lo que se refiere a determinadas facetas de la actividad de los talleres en Alemania: HUTH, Hans, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik.* Darmstadt, 1967.

12. COMPANY, Ximo y GARIN LLOMBART, Felipe V.: *Valencia y la pintura flamenca.* **Historia del Arte Valenciano**, 2. Valencia, 1988, p. 246.

13. TORMO, Elías. Op. cit., p. 45.

14. JOSE I PITARCH, Antoni, Op. cit., pp. 178-181. Por lo demás, ha de recordarse que ya Tormo adscribía al grupo jacomartiano la tabla de San Ildefonso de la Catedral de Valencia (Op. cit., cat. n.° 23 bis), aunque apostillaba que «Más que Jacomart, parece obra de Rodrigo de Osona», en lo que, evidentemente, cometía un error de bulto. No olvidemos, sin embargo, que la confusión en cuanto a atribuciones y cronología de esta y otras obras del grupo en cuestión no es exclusiva de Tormo y cayeron en ella el mismo Post y aún Saralegui, como recuerdan Ximo Company y Felipe V. Garín (Op. cit., p. 243).
   No viene al caso, ni es nuestro intento en estas notas un análisis pormenorizado de todas las obras, sus relaciones y afinidades; pero hemos de insistir en la concepción espacial y cierta grandiosidad de la figura de San Ildefonso, muy en línea con otras de Jacomart, o muy cercanas a él. Esto, aparte otras afinidades, como la de los gofrados y dibujo de los fondos dorados. Es concepto que, aun cuando

desde planteamientos más afines al gótico internacional, empieza a hacerse patente también en obras como el San Valero de la tabla central del retablo de Vall de Almonacid, realizado en esa misma década, o, más aún, el San Jerónimo de la tabla central del retablo de este santo en el Museo Catedralicio de Segorbe, cuya fecha de ejecución estará en torno a 1442.

15. COMPANY, Ximo y GARIN, Felipe V.: Op. cit., p. 247.

16. TORMO, E., Op. cit., pp. 85-87, y Apéndice primero, documento n.º XXI, pp. 112-113: ... «actendendes etiam quod in Regno praedicto Valencie nemo est alius qui pictor sit noster quam vos dictus Jacobus cui id ad maius officium committi potest: actentis in his vestris habilitate sufficiencia et ydoneitate: et sit racione consonum quod opera picture que in dicto Regno nomine nostre curie fuerit: per vos tanquam pictorem nostrum depingantur»...

17. COMPANY, Ximo y GARIN, Felipe V.: Op. cit., p. 250.

18. Véase también sobre el tema, en esta línea informativa, aparte de los estudios clásicos y conocidos: RODRIGUEZ CULEBRAS, R., *El Museo Catdralicio de Segorbe*. Colección **Nuestros Museos**, Valencia, Vicent García, Ed. 1989.

19. RODRIGUEZ CULEBRAS, Ramón: *Retablo de la Ultima Cena.* **Penyagolosa**, 8, Castellón, 1971.

20. A esta problemática y planteamientos me referí ya brevemente en mi artículo *Notas sobre algunos aspectos artísticos de la Cartuja de Vall de Christ* que responde a la ponencia desarrollada en las jornadas conmemorativas del VI Centenario (**Cartuja de Vall de Crist, 1385-1985. VI Centenario. Actos conmemorativos, ponencias y comunicaciones.** C. E. A. P., 1986, pp. 131-152).

21. Sobre la documentación del Archivo Catedralicio de Segorbe y las notas del P. Vivas respecto a este altar y pleito preparo actualmente un informe más detallado.

22. De esta *Crónica* se han conservado varias copias que, aun cuando con variantes, coinciden en lo sustancial, por lo que se refiere al tema que nos ocupa.

23. CAMON AZNAR, José: *La Pasión de Cristo en el Arte Español.* Madrid, B. A. C., 1949, pp. 12-13.

24. RODRIGUEZ CULEBRAS, Ramón: *El rostro de Cristo en el arte español.* Madrid, Ed. Urbión, 1978, p. 80.

25. No del «compartimento superior de la calle izquierda a la altura de la Virgen de la Porciúncula» como afirma Carlos Soler en el Catálogo *«El Siglo XV Valenciano»*. Valencia, 1973, N. 50, p. 45.

26. GUDIOL, José. Op. cit., p. 249.

27. COMPANY-GARIN, Op. cit., p. 249.

28. CAMON AZNAR, J. *Pintura medieval española.* **Summa Artis**, vol. XXII. Madrid, 1977, p. 438.

29. Aun cuando en la aureola lleva el nombre de Santa Margarita, las flechas que la santa sostiene como símbolo parecen indicar más bien que se trata de Santa Ursula. No ha de olvidarse que las inscripciones fueron añadidas en el pasado siglo.

30. Trátase de la *Vita Beati Martini*, de Sulpicio Severo que data del siglo IV.

31. AGUILAR, Francisco de Asís: *Noticias de Segorbe y su Obispado,* Segorbe, 1890, p. 135.

32. VORAGINE, Jacobus de, *Legenda Aurea.* Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1982.

33. REAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chretien,* III-2. París, 1958, p. 911.

34. ROUCHES, Gabriel: *La peinture Espagnole. Moyen Age.* París, s/a., p. 93. El autor señala asimismo la estrecha relación entre este retablo y el de la Colegiata de Játiva.

35. CAMON AZNAR, José: *Pintura medieval española.* **Summa Artis**, vol. XXII. Madrid, 1977, p. 438.

36. ROUCHES, Gabriel. Op. cit., p. 93.

37. MAYER, August L., Op. cit., p. 59.

38. GUDIOL, José, Op. cit., p. 249.

39. COMPANY-GARIN, Op. cit., p. 250.

40. AGUILAR, Francisco de Asís, Op. cit., I, p. 135.

41. POU I MARTI, J. M.: *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV),* Vich, 1930. Es campo en que, por razones de otro estudio sobre los orígenes y expansión de ciertos grupos espirituales y el influjo sobre los mismos de las popularizadas *«Meditationes vitae Christi»* y los temas relacionados con el *«Lignum Crucis»* y el *«Arbor Vitae»* trabajo actualmente.

42. AGUILAR, Francisco de Asís, Op. cit., I, pp. 272 y 321.

43. Id., p. 343.

LA PINTURA HISPANOFLAMENCA EN EL ALTO PALANCIA: TRES MAESTROS

XIMO COMPANY

Cabeza de San Lucas. Pormenor de la tabla central. Del Retablo de San Lucas. Museo Catedralicio de Segorbe.

INTRODUCCION

El presente trabajo se ocupa básicamente de la destacada producción pictórica de tres maestros que aparecen activos en el actual Alto Palanciá hacia 1450: el Maestro de San Lucas, el Maestro de Segorbe y el Maestro de Altura. Tres maestros que no deberían considerarse como marginales o periféricos, sino más bien como dignos autores que aportan obras relevantes en el contexto valenciano de la pintura hispanoflamenca. Hasta el momento hemos de considerarlos con un prudente carácter anónimo, si bien a un nivel formal trataremos de acotar con la máxima precisión posible su filiación estilística. Incluso en lo referente a su anónima autoría aquí se proponen las hipótesis más verosímiles de identificación, si bien, justo es decirlo, en ningún momento, hasta la fecha, se han podido refrendar con precisos datos documentales.

Desconocemos asimismo la exacta procedencia geográfica de los tres maestros estudiados, pero todo parece indicar su probable nacimiento en tierras valencianas. Mucho más difícil ya resulta la posible concreción comarcal de su procedencia, a pesar de que dos de ellos, por lógico razonamiento historiográfico y filológico, los denominamos Maestro de Segorbe y Maestro de Altura. Es muy posible, sin embargo, que ambos tuvieran el taller matriz en la capital valenciana.

El Museo Catedralicio de Segorbe se honra en ser custodia de algunas de las piezas que se abordan en este trabajo (en concreto algunas de las referentes al Maestro de San Lucas y al Maestro de Segorbe), y la parroquial de Altura hace lo propio con el conocido retablo de San Miguel. En ambos lugares hemos encontrado todo tipo de facilidades para elaborar nuestro estudio, y queremos expresar aquí nuestro agradecimiento a las personas que regentan las citadas instituciones; muy especialmente queremos dejar constancia de las diversas facilidades prestadas por D. Ramón Rodríguez Culebras.

LA PINTURA HISPANOFLAMENCA: CARACTERISTICAS GENERALES

Antes de comenzar el estudio concreto de los tres maestros aludidos consideramos oportuno hacer un pequeño esbozo del estilo pictórico en el que formularon sus propuestas artísticas. Ello facilitará una mayor comprensión de sus respectivas obras, así como el específico sentido de sus valores plásticos.

La pintura que de forma genérica viene llamándose hispanoflamenca se corresponde en Valencia, y en prácticamente el resto de la Península, con aquella que se desarrolla, «grosso modo», a lo largo de la segunda mitad del siglo XV. Hasta entonces se había pintado en España dentro de los presupuestos del Gótico Internacional, cuyos logros o características fundamentales hay que centrarlos en la búsqueda de un creciente naturalismo figural. Un naturalismo, sin embargo, que todavía opera en el marco de unas categorías de representación bastante convencionales: figuras de canon desproporcionado, estilizaciones a veces desconcertantes, rostros de claros componentes caricaturescos, masa y volúmenes (en figuras, paisajes y fondos arquitectónicos) que se resuelven con policromías violentas, a veces estridentes, que no modelan un espacio, y tantos otros elementos áureos y decorativos que nos remiten a un mundo en que la fantasía todavía está por encima de la «imitationes del vero» que tanto propugnaron los cuatrocentistas italianos y flamencos.

A partir de 1450, y en Valencia más de diez años antes, se produce un cambio sustancial en muchos de los talleres adscritos al Gótico Internacional. Por diversas razones de índole política, económica y social que no vamos a exponer, España, en palabras de José Gudiol, «se inundó de obras de pintura flamenca» (1). Ello supuso una profunda depuración de la propuesta naturalista elaborada por el Gótico Internacional. En efecto, a partir de 1450 se agudizó enormemente el concepto de captación de la realidad, y los pintores, sin abandonar todavía el gusto por los brocados o por un fastuoso decorativismo áureo, profundizaron mucho más en la mímesis fidedigna de la realidad humana. No se trata naturalmente de un cambio repentino, pero sí lo suficientemente constatable como para que podamos hablar de una nueva corriente pictórica en el suelo español.

Diversos monarcas (Alfonso el Magnánimo a la cabeza), nobles, órdenes y capítulos eclesiásticos jugaron la carta de la moda flamenca, como lo demuestra, por ejemplo, el viaje de Jan Van Eyck a España alrededor de 1425 (2), o, en lo referente a la pintura valenciana, el de Lluís Dalmau a Flandes en 1431 (3), donde a buen seguro conoció y estudió muy de cerca la novedosa pintura eyckiana.

Se iniciaba de ese modo un adopción hispana del crudo y tangencial lenguaje flamenco, si bien resuelto de forma un tanto particular en según qué escuelas de nuestra Península. La valenciana, que es sin duda la que más nos interesa en el presente trabajo, se nos revela como la más precoz en España, amén de la más purista en sus inicios. Lo suyo no fue una inserción de carácter lento y paulatino, sino, al menos en sus comienzos (1436-h. 1450), una verdadera irrupción de la nueva oferta flamenca. En efecto, una obra tan importante como «La Verge dels Consellers» (Museo de Arte de Cataluña, 1443-1445), realizada por Lluís Dalmau, constituye una transposición prácticamente literal del lenguaje eyckiano en tierras valencianas. Y algo similar sucede

con la obra atribuida al flamenco afincado en Valencia, Luis Alimbrot, si bien desconocemos la exactitud documental de la obra que se le atribuye.

Sin embargo el poderoso substrato del Gótico Internacional valenciano no desapareció en absoluto. La herencia, por ejemplo, de pintores tan importantes como Pere Nicolau, Miquel D'Alcanyís o Gonçal Peris no fue eclipsada por completo, si bien muchos de ellos ya practicaron en la primera mitad del siglo XV un lenguaje cuya impronta nórdica (flamenca), vía Marsal de Sas, siempre fue una especie de constante. Con todo, los pintores que posteriormente estudiaremos, activos en el Alto Palancia, evidenciarán, aunque con marcado tono menor, que la herencia Internacional no se borró de los talleres valencianos de forma repentina. Se conjugó con la nueva moda nórdica, dando lugar a lo que justamente llamamos, por su genuidad, pintura Hispanoflamenca.

Pero aún existe otro elemento que vino a turbar el inicial purismo flamenco practicado por Lluís Dalmau. Nos referimos naturalmente al componente italiano que en cualquier momento de la hstoria Medieval y Moderna emerge en los talleres pictóricos del antiguo Reino de Valencia. Al respecto el nombre y herencia del toscano Gherardo Starnina nos exime de más comentarios en lo concerniente a la época del Gótico Internacional, y el poderoso e influyente Jacomart, vuelto con toda seguridad de Nápoles en julio de 1451, hace lo propio en lo que atañe a la decisiva década de los años cincuenta.

A partir de lo dicho, el hispanoflamenquismo valenciano se nos muestra más nítido, además de en toda su auténtica complejidad. Así, frente a lo que parece una mayor fidelidad castellana a la moda —y norma— flamenca, Valencia, como ya fue constatado en varias ocasiones por Post, elaboró una inteligente síntesis pictórica en la que a la pujante y en cierto modo revulsiva novedad flamenca aunó resabios de la tradición gótica, así como no pocas adjetivaciones del lenguaje clásico italiano. Podría pensarse en una especie de sincretismo insulso, pero nada se aleja tanto de la realidad. Valencia demuestra así una excepcional vitalidad pictórica de incuestionable vanguardia, acorde sin duda con la efervescente actividad económica y cultural de la burguesía y nobleza valencianas de aquella época. En efecto, lo que en un principio podríamos tildar de heterogeneidad o inseguridad en el norte de la pintura valenciana, no es sino la consecuencia de una búsqueda constante de las novedades lingüísticas del momento.

Valencia se nos revela, por tanto, como la vanguardia pictórica del siglo XV español. Excepcional fue su categoría en lo referente al Gótico Internacional (cada vez más estudiada y aceptada como la más importante del país), enormemente precoz, novedosa y de calidad en lo que atañe a la oferta flamenca, y punto neurálgico de nuevo, apenas unos años más tarde, en la temprana y cualificada recepción del Renacimiento italiano, de la mano de los Osona, del reggiano Paolo da San Leocadio, del Napolitano Francesco Pagano y del siciliano Riccardo Quartararo.

En lo concerniente a nuestro trabajo cabe constatar un aspecto fundamental: el lenguaje de los maestros de San Lucas, Segorbe y Altura, aunque no estrictamente unitario, se inscribe en una fase relativamente temprana del flamenquismo valenciano, si bien ya acusan diversas improntas del influyente lenguaje de Jacomart, amén de los consabidos resabios del Gótico Internacional, especialmente en lo referente al genuino Maestro de Altura. Por lo demás los tres son un claro testimonio de la destacada personalidad de la pintura valenciana de la época (en su vertiente Hispanoflamenca), abordados aquí con la máxima precisión científica que nos ha sido posible.

NOTAS

1. GUDIOL, J.: *Pintura Gótica Española,* vol. IX de la colección «Ars Hispaniae», Plus-Ultra, Madrid, 1955, p. 236.
2. Véase TORMO, E.: *Jacomart y el arte Hispano-Flamenco cuatrocentista,* Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1913, p. 20; POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting,* vol. VI, I, Havard Univ. Press, 1935, p. 6; WEALE, W. H. y BROCKWELL, M.: *The Van Eycks and their art,* Londres, 1907, p. 10. Es muy probable que Van Eyck hubiera visitado Barcelona y Valencia en 1427.
3. SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores Medievales en Valencia,* Tipografía Moderna, Valencia, 1930, pp. 101-102.

La Visitación. Tabla central del Retablo de la Visitación.
Museo Catedralicio de Segorbe.

Retablo de San Lucas. Museo Catedralicio de Segorbe

I. — EL MAESTRO DE SAN LUCAS

PAIS VALENCIANO, PROBABLEMENTE ACTIVO EN EL ALTO PALANCIA ENTRE 1450-1465

Todo lo que sabemos de este excelente pintor arranca del retablo que le da el nombre, conservado en el Museo Catedralicio de Segorbe. Obra interesante ejecutada con incuestionable maestría, que justifica, por sí misma, la anónima personalidad del Maestro de San Lucas.

Veremos, sin embargo, a continuación, desde cuándo se habla de este Maestro y cuáles han sido las vicisitudes historiográficas por las que hubo de pasar hasta llegar a su actual identidad.

1.1. Origen de su nomenclatura.

El nombre de Maestros de San Lucas es relativamente moderno, pues en la guía de Lloréns Raga, escrita en 1967 (1), todavía no se le considera como tal. En el mencionado escrito, como en algún otro más (2), tan sólo se nos habla de Jacomart como autor del retablo de San Lucas. Y muy pocos autores más nos hablan antes de 1960, a excepción del más especializado trabajo de Post (3), que viene a ser, como tantas otras veces en la historia de la pintura valenciana medieval, el estudio más completo —además de pionero— de un maestro de la pintura hispana. Sin embargo, Post solamente habla de «the Valencian school» a la hora de proponer una posible autoría para el retablo de San Lucas, con lo cual el problema continuaba abierto. Sorprende, por otra parte, que obras tan importantes como las historias de la pintura medieval hispana de Gudiol, Camón Aznar y Yarza (esta última sobre todo el arte medieval en conjunto), ni tan solo citen el mencionado retablo de San Lucas.

Así fue pasando el tiempo, hasta que en la famosa exposición *«El Siglo XV Valenciano»,* celebrada en Valencia en 1973 (4), Soler d'Hyver fijaba con autoridad la por ahora definitiva nomenclatura de Maestro de San Lucas. Desde entonces, Garín (5), Pérez Sánchez (6) y Pitarch (7), han hablado de él con gran naturalidad —aunque de pasada—, y hasta la *«Gran Enciclopedia de la Región Valenciana»* (8) incorpora la nueva nomenclatura; no lo hace así, en cambio, la *«Gran Enciclopedia Catalana».* Finalmente debe mencionarse la justa caracterización realizada por Rodríguez Culebras (9) y el trabajo de Company-Garín Llombart (10).

1.2. Formación y caracterización estilística.

No es fácil hablar de la posible formación artística de un pintor a partir de un solo y único retablo. Así mismo, la posible caracterización de los estilemas que podrían definirlo, se ve igualmente afectada por la escasez de la obra que se le atribuye. Sin embargo, la marcada entidad del retablo de San Lucas disminuye nuestra dificultad, pues una personalidad fuerte y bien definada, a pesar del cierto sincretismo que lo ditingue, brota de cada una de las tablas que lo conforman.

A pesar de que Soler d'Hyver (11) sitúa al Maestro de San Lucas muy vinculado al binomio Jacomart-Reixac, tendremos que precisar (de hecho Soler ya lo hace) algunas puntualizaciones. Es cierto, como decíamos —y como parecen reconocer la mayor parte de los especialistas—, que el substrato de Jacomart está en la base —y en la superficie— del retablo de San Lucas. A la postre, si éste aflora en cualquier pintura valenciana de la época, no tenían por qué ser menos los pintores activos alrededor de Segorbe.

Sin embargo, existen otros aspectos que es preciso tener en cuenta. El primero, bastante importante para nosotros, es que el anónimo Maestro de San Lucas probablemente ha tenido que formarse a lo largo de los años cuarenta, y entonces no es la síntesis de Jacomart lo que más impera, sino los flamenquismos más puros de un Dalmau y —a pesar de que siempre desconocido—, de un Lluís Alimbrot. De hecho, Post (12) lanza la hipótesis (difícil ciertamente de demostrar) de que el Maestro de San Lucas podría ser Jordi Alimbrot (hijo de Lluís), quién aparece documentado en Valencia entre 1463 y 1481. Hoy, tras una reflexión pausada sobre la factura técnica del Retablo de San Lucas, hemos de reconocer nuestra tendencia a aceptar una posible verosimilitud en el planteamiento del profesor norteamericano.

Consideramos bastante lúcidas y acertadas las relaciones que Post (137 establece entre el Maestro de San Lucas y Jan Van Eyck, y a ellas nos referiremos al ocuparnos del retablo de nuestro pintor. Nos daremos cuenta, por ejemplo, de que el Maestro de San Lucas es el pintor valenciano que con más originalidad y personalidad, adopta los modelos del pintor flamenco. Es decir, así como Dalmau hizo una transposición demasiado literal de los esquemas eyckianos, el Maestro de San Lucas supo adecuarlos —creemos que con más inteligencia, originalidad y quizá personalidad— a otras formas derivadas de Jacomart, o incluso a no pocas evocaciones de la corriente Internacional. Eso, como veremos, le conferirá una huella muy personal, y sin muchos paralelismos con los pintores valencianos de su época.

Otro aspecto que convendrá tener en cuenta a la hora de caracterizar la figura y la obra del Maestro de San Lucas, es su curiosa afición —en algunos plafones— por elementos arquitectónicos del Renacimiento italiano. Eso, que parece una paradoja respecto de los eyckianismos mencionados anteriormente, se transforma en una elocuente realidad que confiere todavía más personalidad a nuestro maestro. Personalidad, sin embargo, que por otra parte le acerca a una especie de sincretismo muy peculiar, a la vez que muy poco comparable con otros pintores valencianos.

En resumen, podríamos concluir que el Maestro de San Lucas se formó en el ambiente más purista —eyckiano podríamos decir— de la corriente flamenca, pero que a su vez también se hizo un obvio y lógico eco de los postulados jacomartianos —y

reixaquianos—, para aunar finalmente, en algunos de sus fondos, resabios arquitectónicos del Renacimiento italiano. Una amalgama que aparentemente puede sorprendernos, pero que el Maestro de San Lucas resuelve con una síntesis bastante personal, y lúcida en ocasiones. Una síntesis sincrética (por utilizar una palabra), que tendremos ocasión de observar —o mejor de hablar— en el próximo análisi que dedicaremos al famoso retablo de San Lucas.

Tabla central con el titular, San Lucas. Del mismo retablo

1.3. El retablo de San Lucas (1463?, Museo Catedralicio de Segorbe, temple y óleo sobre tabla, conjunto de 180 × 118 cm., aunque en la parte de la predela se alcanzan los 140 cm. de ancho).

Aunque no hay demasiadas noticias documentales sobre los orígenes de este retablo, la primera cosa que tendremos que clarificar es que no siempre estuvo ubicado en la capilla prioral del Salvador, en el claustro de la Catedral de Segorbe (14), sino que durante un tiempo estuvo en la iglesia de San Bartolomé en Peñalba o Cárrica; incluso autores como Tormo y Post propusieron que fuera originario de dicho pueblo (15).

Dividido en seis tablas en el cuerpo central y en siete en la predela, su distribución iconográfica es la siguiente: en la calle central, «San Lucas con donante laico a los pies» (16) (que es el plafón más grande —97 × 46— y más importante), y la «Crucifixión» o «Calvario» en la parte superior. En la izquierda, de arriba a bajo, «San Lucas muestra a la Virgen una Verónica de Jesucristo» y «Predicación de San Lucas». En el de la derecha, también de arriba a bajo, «San Lucas dice misa y da la comunión a la Virgen» y «Predicaciones y curaciones milagrosas de San Lucas». En la predela, de izquierda a derecha: San Juan Bautista, María Magdalena, la Virgen, Cristo Varón de Dolor, San Juan Evangelista, San Miguel y San Sebastián.

De todo el retablo, sobresale, en primer lugar, la tabla central con la figura en pie de San Lucas. Fisonómicamente —y tipológicamente— encontramos paralelismos con el San Juan Bautista del retablo de San Bavón en Gante, obra de Jan Van Eyck, especialmente en los cabellos y en la barba. Así mismo, la geometría quebrada de su indumentaria roja se inspira en los modelos de la pintura flamenca. También en la voluntad retratística del rostro del donante, encontramos relaciones con las formas características de la pintura flamenca, especialmente con la de Van Eyck. Incluso en muchas más figuras de las tablas laterales y de la predela observamos que el Maestro de San Lucas tiene muchas afinidades con la pintura flamenca derivada de Jan Van Eyck.

Pero, ¿de dónde podría venirle este conocimiento de las formas flamencas? Ya hemos dicho que, de no haber viajado a Flandes, solamente podría apoyarse en Dalmau y en Alimbrot. Podría pensarse, incluso, que a Dalmau lo habría podido conocer en Barcelona, cosa que dudamos. En cambio, sus posibles relaciones con Alimbrot podrían ser más verosímiles, si se acepta la teoría de Post. Por nuestra parte ya hemos señalado con anterioridad que se trata de una hipótesis bastante convincente.

Sea como fuese, es preciso señalar, por ejemplo, que el cuidado naturalismo del paisaje de la Crucifixión —bastante diferente de los convencionalismos de Jacomart-Reixac—, vuelve a conducirnos hacia el mundo flamenco. La misma arquitectura gótica de la tabla donde San Lucas aparece predicando desde un púlpito, presenta una peculiar decoración en las molduras y boceles de los extremos laterales, que lo aproxima nuevamente a la pintura flamenca.

En cambio, la concha avenerada que aparece en el centro superior de la tabla donde San Lucas realiza una curación milagrosa es tan italiana y tan renacentista, que hemos de suponer un mínimo conocimiento del clasicismo italiano por parte de nuestro pintor. Y conste que no se trata de un hecho aislado, pues las columnas, los capiteles y el

molduraje de los arcos de medio punto que se pierden por los laterales de esta tabla, aún son más clásicos y renacentistas.

En cambio, el polícromo solado valenciano (y volvemos nuevamente a las dicotomías), la profusión de los dorados o las típicas ventanas reixaquianas del fondo, entroncan perfectamente con los gustos más tradicionales de la pintura valenciana de entonces. Por otra parte, algunas figuras de la predela, como San Miguel o la Magdalena, demuestran que el Maestro de San Lucas también conoció la pintura de Jacomart. Incluso, en no pocas facciones de las figuras que rodean a San Lucas en los plafones centrales, la influencia de Jacomart está muy presente.

En resumen, tal vez sea la palabra «sincretismo», como ya se ha mencionado en su momento, la que mejor defina la pintura del Maestro de San Lucas. Sincretismo, sí, pero no en un sentido peyorativo que pudiese aludir a una falta de recursos, sino en favor de una excelente amplitud de alternativas por parte de nuestro maestro. Es decir, por méritos propios, en el Maestro de San Lucas confluyen los fondos con dorados y los fondos con paisajes naturalísticos, las figuras eyckianas y las jacomartianas (17), la arquitectura flamenca y la italiana, el aliento hispano-flamenco, y, también, el aliento —mucho más escaso— del Renacimiento que, por otra parte, convive con ciertos resortes del Gótico Internacional.

San Lucas presentando la icona de Cristo a la Virgen.
Escena del mismo retablo.

La bibliografía sobre el retablo de San Lucas no es demasiado extensa, así como tampoco demasiado profunda. Aparte del mencionado —y citado— trabajo de Post (sin duda de los mejores sobre la pintura del Maestro de San Lucas), sorprende, como ya se ha dicho, que obras como las de Gudiol o Camón, ni tan solo le mencionen. Después, las noticias de Vicent Aparici (18) y Lloréns Raga (19) equivocaron la autoría (ellos piensan en Jacomart), además de confundir la Piedad del centro de la predela con la Resurrección.

Así llegamos hasta el catálogo de «El Siglo XV Valenciano» (op. cit.), donde Soler d'Hyver ya sitúa con más precisión al autor y al estilo de nuestro retablo.

Más tarde la obra y el Maestro de San Lucas aparecen muy ligeramente mencionados en escritos de Garín (20), Rodríguez Culebras (21), Pérez Sánchez (22) y Pitarch (23). Finalmente, el trabajo todavía inédito de Company (24), y los más recientes de Rodríguez Culebras (25) y Company-Garín (26) han enriquecido enormemente la digna personalidad del Maestro de San Lucas.

Referente a su posible datación hemos propuesto la cronología de 1643 porque en esta fecha se fundó en la Catedral de Segorbe un beneficio de San Lucas, según consta en el «Cathalogus Beneficiorum Omnium Eclesiarum...» de 1596 (27).

Decir, también, aunque sólo sea como última anécdota, que el retablo de San Lucas formó parte de la *Exposición Internacional de Barcelona* celebrada en 1929 (28).

Visto este «sincrético» pero importante Maestro de San Lucas, pasaremos a estudiar otro bastante destacado también, pero mucho más controvertido y quizá más deficientemente estudiado. Se trata del que llamaremos Maestro de Segorbe, a pesar de las diferentes opiniones que discrepan de este nombre (29). Este, que en algunos aspectos no está muy alejado del anterior Maestro de San Lucas, es de difícil adscripción a un pintor y corriente estilística concretos. Por una parte se nos presenta como un exponente más de la gran difusión de los modelos jacomartianos, típica ciertamente en diversos centros valencianos y aún catalanes. Por otra parte, trabaja con una cierta técnica que le acerca, como veremos, a la escuela catalana (30). Vayamos, sin embargo, por partes, y comencemos por aclarar los enredos de su controvertida personalidad.

Pietá. Pormenor de la predela del retablo de San Lucas.

NOTAS

1. LLORENS RAGA, P. L.: *Guía del Museo Catedralicio de Segorbe,* Segorbe, 1967, p. 21.
2. VICENT APARICI, A.: *Breve descripción del Museo de la Catedral,* «Biblioteca de Estudio de Segorbe y su Comarca», n.º 22, Segorbe, 1962, pp. 19-20.
3. POST, VI, I, 1935, pp. 142-149, fig. 57-58.
4. Exposición. *El Siglo XV Valenciano,* Dirección General de Bellas Artes, Valencia, 1973, p. 46, n.º 58, voz de Carlos Soler d'Hyver.
4. GARIN, F. M.ª: *Historia del Arte de Valencia,* Caja de Ahorros de Valencia, Imp. Altamira Rotopress, Madrid, 1978, p. 169.
6. PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Valencia.* col. «Tierras de España», Fundación Juan March, Noguer-Barcelona, 1985, p. 220.
7. JOSE I PITARCH, A.: *Història de l'Art Valencià,* vol. I, Ed. Tres i Quatre, Valencia, 1986, p. 181.
8. *«Gran Enciclopedia de la Región Valenciana»,* vol. 10, p. 178, voz de Miguel Angel Catalá (1973).
9. RODRIGUEZ CULEBRAS, R.: *El Museo Catedralicio de Segorbe,* Ed. Vicent García, Valencia, 1988. El autor coincide en lo fundamental con el texto de la Tesis Doctoral de COMPANY, X.: *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi: el corrent hispanoflamenc i els inicis del Renaixement* (3 vols.), Univ. de Barcelona, 1986 (en curso de publicación), vol. I, pp. 320-328. El presente texto, ampliamente remodelado, se corresponde con parte de la citada Tesis, amablemente facilitada por el autor a D. Ramón Rodríguez Culebras.
10. COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, F. V.: *La Pintura Hispanoflamenca,* en *Historia del Arte Valenciano,* Biblioteca Valenciana, Valencia, 1988, vol. II, PP. 242-245.
11. SOLER D'HYVER, op. cit., 1973, p. 26.
12. POST, *The Master of the Encarnation (Louis Alimbrot?),* «Gazette des Beaux Arts», 1943, pp. 153-160.
13. POST, VI, I, op. cit., p. 148.
14. LLORENS RAGA, op. cit., p. 21. También el actual director, D. Ramón Rodríguez Culebras, habla del retablo de Sant Lluc como «procedente de la capilla del Salvador»; véase su opúsculo: *Breve guía de la Catedral, el Claustro y el Museo Catedralicio,* Segorbe, 1984.
15. Aldea a 2 Km. al norte de Segorbe de donde depende eclesiásticamente. El mencionado retablo estaba en la capilla bautismal de la iglesia. Al respecto véase TORMO, *Levante,* Madrid, 1923, p. 68, y Post, VI, I, 1935, p. 144. Sin embargo, según SARALEGUI: *Problemas de pintura valenciana del XV,* «Archivo Español de Arte», 1944, p. 122, nota 1, podría ser originario de la Catedral de Segorbe (1463), y que hubiese pasado a Peñalba a raíz de alguna remodelación en la mencionada Catedral.
16. Según razonado planteamiento de RODRIGUEZ CULEBRAS, R.; *El Museo Catedralicio de Segorbe,* op. cit., el donante podría ser, hipotéticamente, el magnífico Gonzalo de Espejo o el presbítero Juan Ays.
17. Sin olvidar, tampoco, un aliento un tanto lejano de la escuela del Maestrazgo (Valentín Montolíu).
18. VICENT APARICI, op. cit., 1962, pp. 19-20.
19. LLORENS RAGA, op. cit., 1967, p. 21.
20. GARIN, op. cist., 1978, p. 169.
21. RODRIGUEZ CULEBRAS, R.: *El Museo Catedralicio de Segorbe, un importante museo de arte valenciano,* «Revista Agua Limpia», n.º 12, Segorbe, 1984, p. 75.
22. PEREZ SANCHEZ, op. cit., 1985, p. 220.
23. JOSE I PITARCH, op. cit., 1986, p. 181.
24. COMPANY X.: *La pintura de Jacomart a Pau de Sant Leocadi...* (Tesis Doctoral), op. cit., 1986, vol. I, pp. 324-328; véase también el extracto de la citada Tesis publicado por la Univ. de Barcelona, 1987, pp. 20-22.
25. RODRIGUEZ CULEBRAS, op. cit. (1988).
26. COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, op. cit. (1988).
27. Pueden verse más detalles en SARALEGUI, op. cit., 1944, p. 122. nota 1, o en el citado trabajo de RODRIGUEZ CULEBRAS (1988).
28. «Exposición Internacional de Barcelona (1929-1930)»: *El Arte en España,* Palau Nacional, Barcelona, 1929, n.º 1.807, p. 270. Solamente menciona: «Retablo gótico, siglo XIV (errata clara). Trece tablas. Pertenece al Excmo. Sr. Obispo de Segorbe».
29. Ya las iremos exponiendo en las páginas siguientes.
30. En efecto, también tendríamos que mencionar una cierta afinidad con algunos pintores catalanes alrededor de los Vergós más primerizos.

II. — EL MAESTRO DE SEGORBE

PAIS VALENCIANO, PROBABLEMENTE ACTIVO EN EL ALTO PALANCIA Y EN CATALUÑA ENTRE 1450 Y HACIA 1480

Muchas de las nomenclaturas atribuidas a los pintores anónimos del siglo VX tienen bastante de convencionales, como sucede, por ejemplo, con nuestro Maestro de Segorbe. Sin embargo, muchas veces es más conveniente mantener una «convención» con la cual todo el mundo se entiende, que no por querer ser más —o demasiado— precisos, desembocar en nomenclaturas que se pueden prestar a confusión. En concreto, y aplicado al presente caso, consideramos mucho más viable el nombre de Maestro de Segorbe, que no el a menudo propuesto de Maestro de la Visitación. Examinemos, sin embargo, sus numerosas controversias, y tratemos de dar razones por las preferencias de nuestra propuesta.

2.1. El problema de la nomenclatura: entre el confuso Maestro de la Visitación y el Maestro de Segorbe.

Al detenernos delante de la bibliografía referente al que nosotros llamamos Maestro de Segorbe, nos hemos encontrado con un extremado grado de confusión. Confusión, sobre todo, por el desconocimiento —u olvido— que unos autores muestran hacia otros. Al respecto, sorprende muchísimo que cuando Gudiol (1) habla en 1955 de su Maestro de Segorbe, ni tan solo menciona al Maestro de la Visitación de Post (2); que en 1966 Camón (3) haga un mutis total sobre el Maestro de Segorbe de Gudiol; y que, finalmente, Rodríguez Culebras (4), en aras quizás a un mayor ajuste entre autoría e iconografía, escriba en 1973 sobre «su» Maestro de la Visitación, olvidándose (5) del otro Maestro de la Visitación de Post y Camón, y del de Segorbe creado por Gudiol. ¿Qué pasa realmente?, ¿quién es cada uno de los maestros citados?, ¿dónde está la verdadera razón?

Si hemos de ser sinceros, convendrá reconocer que el problema es bien denso y de muy difícil —o al menos confusa— resolución. Máxime, cuando la nota predominante de muchos de los autores mencionados —como de otros más modernos y actuales (6)—, ha sido en cierto modo obviar las opiniones de los otros. Es decir, todo el mundo parece que ha ido apartando y postergando el problema, hasta llegar al presente escrito. En una palabra, que sin haber participado para nada en la forja del presente problema, nos ha tocado la difícil papeleta de intentar solucionarlo.

Para comenzar a hacer viable una verosímil solución al problema planteado, la primera cosa que haremos será exponer, de la forma más precisa —y concisa— posible, las diferentes y en ocasiones antagónicas opiniones escritas. Comencemos por la primera y más antigua de Post y revisemos sus planteamientos.

2.2 La propuesta del Maestro de la Visitación.

En 1935 (7) Post hablaba del retablo de la Visitación en Segorbe como de una obra anónima que podría ser del Maestro de San Lucas. Tres años después (8), y de una manera que aún hoy nos sorprende, bautizaba a un Maestro de la Visitación que no tenía nada que ver con el anónimo Maestro de Segorbe. Es decir, Post descubría un retablo de la Visitación en la Catedral de Barcelona, y, a pesar de su extremada afinidad con el homónimo de Segorbe, lo consideraba de una autoría diferente.

Acababa de nacer, pues, un primer y muy criticable Maestro de la Visitación, pues, además de adjudicarle muchas obras de dudosa atribución (9), Post lo consideraba catalán, y discípulo de Pablo y Rafael Vergós. Y eso, como se ha podido demostrar (y como ya veremos al hablar de las obras concretas), es bastante inseguro, por no decir imposible de aceptar.

Insistimos, sin embargo, que aún hoy nos sorprende el hecho de que Post hubiese relacionado a su Maestro de la Visitación con los Vergós (10), y nunca con el retablo de la Visitación de Segorbe, que él mismo había estudiado unos años antes y bastante a fondo. Sea como fuere, lo cierto es que Post lo incluyó dentro de «The School of the Vergós family» (11) y, lo que es más grave todavía, que Camón —en ocasiones tan impreciso sobre aspectos de la pintura valenciana de los siglos XV-XVI—, lo mantuvo, y casi aumentó, en su escrito de 1966 (12).

En síntesis, este Maestro de la Visitación arranca del retablo del mismo nombre de la Catedral de Barcelona, alrededor de cuya obra Post y Camón agrupan las siguientes tablas: una «Piedad» (muy difícil de admitir) del Museo Municipal de Tarrasa, un «San Blas» (también muy difícil de admitir) que fue de la Colección Junyent de Barcelona, un «Santo Anónimo» (todavía más difícil de admitir) de l'Art Institute de Chicago, una tabla (también difícil de admitir) con dos escenas diferentes: «Bautizo» y «Consagración» de un santo obispo desconocido, de una colección particular en Cambridge (Massachusetts, U. S. A.) y, finalmente, unos fragmentos de un retablo dedicado a «San Fabián y San Sebastián», que nosotros, insistimos, no vemos en la línea del Retablo de la Visitación de la Catedral de Barcelona. Este, como ya se ha dicho, y como volveremos a proponer más adelante, tiene mucho más que ver con el otro retablo de la Visitación del Museo Catedralicio de Segorbe.

En cambio, de las obras mencionadas por Post (13) y por Camón (14), nosotros propondríamos otro subgrupo (al menos en algunas de ellas) que podría denominarse «Mestre de la Pietat de Terrasa».

Con todo, no es ahora el momento de crear nuevos maestros de la pintura catalana, sino de excluir aquellas obras que —desde nuestro punto de vista— no concuerdan con lo que nosotros consideramos como Maestro de Segorbe. De éste, como de su destacada obra, nos ocupamos a continuación.

2.3. La propuesta definitiva del Maestro de Segorbe (15).

Es evidente que esta nomenclatura podría calificarse de un tanto arbitraria, pues existen otros maestros anónimos en Segorbe. Además, quizás sería más correcto llamarlo por el tema central de su retablo principal, esto es, por el nombre de Maestro de la Visitación o, para ser más exactos todavía, por el largo nombre de Maestro de la Visitación de Segorbe. Sin embargo, a veces vale la pena perder en precisión y exactitud etimológica, para ganar en comprensión sencilla de las cosas.

La denominación de Maestro de Segorbe tiene la ventaja de que no se confunde con el impreciso Maestro de la Visitación creado por Post y, más aún, que tampoco puede confundirse con el Maestro de la Visitación de Palencia (activo hacia 1490-1500), que Gudiol (16) y Camón (17) conocen perfectamente. A su vez, creemos que es más preciso que el Maestro de la Visitación propuesto por Rodríguez Culebras en 1973 (18), quien a pesar de que le adjudica una obra muy correcta, entra en contradicción con el Maestro de la Visitación citado por Post y por Camón.

En resumen, que lleva tantos problemas el nombre de Maestro de la Visitación y tan pocos el de Segorbe, que proponemos el segundo de una manera definitiva, mientras no aparezca el posible documento que acredite su verdadera onomástica.

San Lucas escribiendo el Evangelio. Pormenor del Retablo de la Visitación.

Creado aunque de forma incompleta por Gudiol en 1955 (19), la única justificación mencionada es «en atención a su más importante obra (.....), el retablo de la Visitación de Segorbe» (20). Además, Gudiol centra con lucidez las características de este maestro, al considerarlo no catalán (como el conflictivo Maestro creado por Post), sino valenciano y relativamente derivado —aunque solamente a grandes rasgos— de Jacomart y de Reixac.

Ahora, en las páginas que siguen a continuación, analizaremos los dos retablos que realmente consideramos de su mano, y seguro que a lo largo de nuestros comentarios se clarifica mejor la verdadera personalidad y rasgos estilísticos del Maestro de Segorbe.

2.4. **El retablo de la Visitación de Segorbe** (h. 1455-1460, Museo Catedralicio de Segorbe, temple y óleo sobre tabla, con dorados y gofrados; conjunto de 360 × 235 cm.).

En un estado de conservación bastante bueno, el presente retablo está formado por un conjunto de once tablas, cinco de las cuales corresponden a la predela. Comenzando por el cuerpo principal, su distribución iconográfica es la siguiente: en la calle central: «La Visitación con donante a los pies», que es la tabla más grande y más importante (163 × 83'5), y la «Crucifixión» o «Calvario» en la parte superior. En el de la izquierda, de arriba hacia abajo: «San Bernardino» y «San Lucas», éste en plena redacción de los versículos treinta y nueve y cuarenta del primer capítulo de su Evangelio. En la calle de la derecha, también de arriba hacia abajo: una «Santa Mártir» no identificada, y un «Santo Obispo» tampoco identificado. En la predela, de izquierda a derecha: «San Abdón», «San Pedro», «La Piedad», «San Juan Evangelista» y «San Senén».

Probablemente originario de la primitiva iglesia de la Catedral de Segorbe, se conservó en su Aula Capitular hasta 1936. Actualmente está desprovisto de polseras y doseletes, dados éstos por perdidos desde 1936. Se conserva perfectamente en las dependencias del actual Museo Catedralicio de Segorbe y está justamente considerado como una de sus piezas más dignas (21).

A un nivel de análisis estilístico, el retablo en sí refleja una triple confluencia de elementos pictóricos. Por una parte es incuestionable el obvio y comprensible substrato jacomartiano en la mayor parte de las figuras representadas. Por otra, y de eso ya habló Post (22), son también bastante claras las relaciones existentes entre este retablo y el del Maestro de San Lucas tratado anteriormente. Finalmente, la técnica de los relieves y gofrados dorados denota una cierta influencia de la pintura catalano-aragonesa, detectada ya por Tormo en lo referente a sus posibles relaciones con Aragón (23), y por Post en lo que atañe al ligero trasfondo catalán (de Huguet sobre todo) (24), que se observa en nuestro retablo.

Bajo nuestro punto de vista aquello que más rápidamente remarcaríamos de este retablo es su coherencia con la pintura flamenquizante que invade los talleres de todo el País Valenciano. Como ya se ha dicho en su momento, en este aspecto no hay demasiadas diferencias entre Valencia y Castellón. Es decir, un parecido denominador común

que podríamos llamar flamenquizante está presente en el norte, en el centro y en el sur del País Valenciano. Este, naturalmente, mezclado o compartido con recuerdos del Gótico Internacional, y con tímidas adjetivaciones del lenguaje clásico del Renacimiento italiano.

A un nivel de piezas individuales destacaríamos la abigarrada composición de la tabla del Calvario, la expresiva Piedad del centro de la predela y la espléndida figura de San Lucas, modelada con vigor. La tabla central también merece una mención, aunque hay un sentido de rigidez figural que endurece un poco sus poses. Diferente es la corrección anatómica de sus manos y el más cuidadoso sentido fisonómico del donante arrodillado.

Puestos ahora a valorar las cualidades artísticas de su autor, quizás diríamos que está a la altura del Maestro de San Lucas, aunque en ocasiones se nos muestra tal vez superior en algunas cuestiones de dibujo. A su vez, es irrevocable su sólida preparación técnica, como lo demuestra el cuidadoso y sabio tratamiento de los gofrados, de los cabellos de San Lucas o de la cerámica del suelo. En cambio, y de eso ya hablaremos en el siguiente epígrafe, el retablo de la Catedral de Barcelona es mucho más duro de ejecución y menos diestro desde un punto de vista técnico.

A un nivel ahora de carácter historiográfico, aparte el lejano comentario que hace Tormo en 1923 (op. cit.), sobresale el también mencionado estudio de Post (op. cit.), el cual, como ya se ha dicho, prácticamente establece una idéntica autoría para el retablo de San Lucas y para éste de la Visitación. Según Post, «the links with the St. Luke retable are obvius» (25), y en el caso de que verdaderamente se trate de un mismo autor, «it would have to be one of his ultimate productions» (26). Nosotros, insistimos, preferimos hablar de afinidades entre el Maestro de San Lucas y el de Segorbe, pero no de un solo e idéntico maestro.

Gudiol, como ya se ha dicho (27), fue el primero en hablar del Maestro de Segorbe como autor de este retablo, «que debió ser realizado con posterioridad a 1450» (28). En cuanto a la categoría artística de este Maestro de Segorbe, Gudiol escribe: «menos perfecto que Jacomart, es superior a Reixac en cuanto a técnica y destreza» (29).

San Juan Evangelista.
Pormenor de la predela
del Retablo de la Visitación.

Retablo de la Visitación. Maestro de Segorbe.
Museo Catedralicio de Segorbe.

En la guía de Lloréns Raga (30) se mencionan algunas cosas muy difíciles de creer. Se nos dice, por ejemplo, que el retablo fue costeado por el obispo Juan de Tahust al fundar el Aula Capitular de la Catedral de Segorbe hacia 1417 (31). Se confunden también algunos nombres de la iconografía representada, además de proponer la incorrecta autoría de Jacomart o, más incomprensiblemente todavía, los nombres de Marçal de Sas o de Pere Nicolau. Digamos también, que otra incorrecta atribución a Jacomart fue propuesta por Vicent Aparici (32).

A partir de los años setenta sobresalen las menciones que hace Rodríguez Culebras (33), y dos cortas alusiones de Pitarch (34) y Pérez Sánchez (35). Este último propone una cronología entre 1450-1460 y, además de reconocer la influencia de Jacomart, también habla, con razón, de claras relaciones con la pintura catalana. Finalmente debemos mencionar los trabajos más exhaustivos de Company (36), el análisis sobre la estructura compositiva de Rambla (37), la amplia síntesis de Rodríguez Culebras (38) y el último trabajo de Company-Garín (39).

2.5. El retablo de «La Visitació» de Barcelona (entre 1466 y 1475, capilla dedicada de forma conjunta a La Visitación, a Nuestra Señora de Fátima, a San Lucas y a San Sebastián; situada en el deambulatorio de la Catedral de Barcelona; temple y sobre todo óleo sobre tabla, con dorados y gofrados, 231 × 149 cm. la tabla central, y 216 × 76 cm. cada una de las alas laterales.

De características formales bastante parecidas al retablo anterior de Segorbe, éste de Barcelona ha sufrido en el transcurso del tiempo algunas transformaciones en su estructura.

Realizado entre 1466 y 1475 a expensas del canónigo Nadal Garcés (40), sabemos que inicialmente estaba formado por algunos plafones más de los que encontramos hoy. Había, como mínimo, dos tablas que respectivamente representaban a los santos Justo y Pastor, según consta en una visita pastoral a la Catedral de Barcelona realizada en 1578 (41).

Después, hacia 1880 (42) fue repintado y convertido en un tríptico, y así se conservó hasta la última restauración de los años setenta (43), en que ha quedado tal y como hoy puede contemplarse: la tabla principal con «La Visitación con el canónigo Nadal Garcés», situada en medio, «San Lucas en pie», situado a la izquierda, y «San Sebastián mártir», que queda a la derecha. Todo esto, insistimos, acomodado actualmente en un sólo y compacto retablo.

Como ya en su momento nos hemos extendido bastante comentando la teoría de Post sobre este retablo como cabeza de partida de su insostenible Maestro de la Visitación, reduciremos ahora nuestros comentarios a una estricta valoración estilística.

Apoyados —o al menos inspirados— en los planteamientos formulados por Gudiol, creemos que este retablo es obra del Maestro de Segorbe en una fase de acusada decreptitud o, más probablemente aún, con una fuerte intervención de algún miembro de su taller. Es decir, al margen de que verdaderamente sean inconfundibles las afinidades estilísticas entre el retablo de Segorbe y el de Barcelona, existe en este último

un nivel técnico muy inferior, tanto en lo concerniente al concepto dibujístico como al pictórico.

¿Podría explicarse esta deficiencia por las diferencias cronológicas entre los dos retablos? La respuesta no parece fácil, pero hoy preferimos inclinarnos por una problable intervención del elemento talleresco. Al respecto tan sólo hay que detenerse ante las manos de los respectivos San Lucas; las de Barcelona aparecen casi solapadas al libro que sostiene con ellas, de la misma manera que sucede con las de las figuras de la tabla central.

En cuanto a las opiniones escritas, ya hemos dicho que tanto Post (44) como Camón (45) proponen la insostenible autoría de un Maestro de la Visitación que nada tiene que ver con el que nosotros llamamos Maestro de Segorbe, y al que le atribuyen un grupo de obras que no siempre acabamos de aceptar como relacionadas con el retablo de la Catedral de Barcelona. Por otra parte, tampoco nos parece demasiado verosímil la cronología que proponen (hacia 1485), como tampoco podemos admitir la petendida derivación de nuestro Maestro de Segorbe de los catalanes Pablo y Rafael Vergós. Verdaderamente creemos que es bastante inadmisible la propuesta de Camón cuando

Pietá. Pormenor de la predela
del Retablo de la Visitación.

escribe: «Este retablo no debió pintarse con posterioridad a 1485, y sus formas coinciden en muchos aspectos con las de Pablo Vergós» (46). En cambio, silencia sus obvias relaciones con el verdadero Maestro de Segorbe, con el Maestro de San Lucas, y con el código establecido por Jacomart-Reixac.

Gudiol (como ya se a dicho), Rodríguez Culebras (47) y Pérez Sánchez (48) ya tienen mucho más claro que el autor del retablo de Segorbe es el mismo que el de Barcelona, y que éste no parece tan catalán como pretendían Post y Camón, sino que es preferible considerarlo formado en la escuela valenciana. Incluso en la voz *Sogorb* (Mestre de) de la *Gran Enciclopedia Catalana,* Pitarch —aunque en una corta mención— sitúa perfectamente el inicial entroncamiento de este maestro con los esquemas derivados de Jacomart y de Reixac.

Finalmente debemos mencionar nuestro trabajo (49) como punto aclaratorio de las diversas controversias mantenidas hasta el momento, y la breve referencia de Company-Garín en la reciente *Historia del Arte Valenciano* (50).

San Sebastián. De la predela
del Retablo de la Visitación.

NOTAS

1. GUDIOL, J.: *Pintura Gótica,* op. cit., 1955, p. 250.
2. POST, VII, II, 1938, pp. 483-490. Los dos autores, Post y Gudiol, estudian obras que el uno y el otro adscriben a «su» respectivo Maestro, como es el caso del retablo de la Visitación de la Catedral de Barcelona.
3. CAMON, J.: *Pintura medieval española,* colección «Summa Artis», vol. XXII, Calpe, Madrid, 1966, p. 413.
4. RODRIIGUEZ CULEBRAS, R.: En el catálogo de *El Siglo XV Valenciano,* Madrid, 1973, p. 60.
5. O al menos así se desprende de la bibliografía citada en la obra de la nota anterior. En la actualidad (op. cit., 1988) coincide plenamente con Gudiol y Company, aceptando la más precisa nomenclatura de Maestro de Segorbe; por otro lado ésta ya fue aceptada en su trabajo *El Rostro de Cristo en el Arte Español,* Ed. Urbión, Madrid, 1978. pp. 78-79.
6. SOLER D'HYVER, C.: *El Siglo XV Valenciano,* catálogo de la exposición, op. cit., 1973. Este autor ni tan sólo menciona al Maestro de Sogorb —o de la Visitació— en su cuadro sinóptico de la pintura valenciana del s. XV; p. 26 del catálogo de Valencia. GARIN, F. M.ª: *Historia del Arte de Valencia,* op. cit., 1978, menciona, y entre comillas, al Maestro de Segorbe, sin entrar en ningún posible esclarecimiento, por otra parte impropio en un libro de visión general como el suyo. JOSE I PITARCH. A.: *La pintura gótica en la Corona de Aragón,* Catálogo de la exposición, Instituto «Camón Aznar», Zaragoza, 1980, p. 60, sólo habla de «la fuerte personalidad del llamado Maestro de Segorbe». En cambio en su obra de 1986: *Història de l'Art Valencià,* ni tan solo lo menciona. Finalmente, PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Valencia,* op. cit., 1985, p. 220, es consciente de la dual nomenclatura existentes entre el Maestro de Segorbe y el de la Visitación, y cita las dos. Sin embargo, en ningún momento se plantea —ni creemos que sea el lugar más idóneo para hacerlo—, las razones de estas dos nomenclaturas.
7. POST, VI, I, 1935, pp. 149-152.
8. Ibíd., VII, II, 1938, pp. 483-490, con apéndices posteriores en VIII, II, 1941, pp. 743-744, fig. 355, y en IX, II, 1947, pp. 864-868, fig. 371.
9. Véase al respecto la crítica de AINAUD DE LASARTE, J.: *Bibliografía. Post* (Ch. R.): *A History...; vols. VII y VIII,* «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. I, 2, 1942, pp. 105-111.
10. Aunque en su último escrito de 1947, vol. IX, II, p. 864, Post ya empieza a aceptar su posible error al relacionar obras de su Maestro de la Visitación con otras de Pablo y Rafael Vergós.
11. POST, VII, II, 1938, pp. 477 y ss.
12. CAMON, op. cit., 1966, p. 413.
13. Las ilustraciones de todas estas tablas aparecen a lo largo de las obras mencionadas en las anteriores citas de Post.
14. CAMON, op. cit., p. 413, que no menciona todas las obras citadas por Post, además de no indicar siempre que se trata de unas obras descubiertas y publicadas por el historiador del arte norteamericano.
15. Definitiva, naturalmente, hasta que no aparezca ningún documento que le identifique con nombre y apellidos.
16. GUDIOL, op. cit., pp. 383-384. Este Maestro toma el nombre del Retablo de la Visitación de la Catedral de Palencia.
17. CAMON, op. cit., pp. 590-592.
18. RODRIGUEZ CULEBRAS, op. cit., p. 60. Hoy, ya se ha dicho, está de acuerdo en nuestra propuesta.
19. GUDIOL, op. cit., p. 250.
20. Ibídem.
21. En el último trabajo de RODRIGUEZ CULEBRAS (op. cit., 1988) se aportan muchos datos de interés sobre las vicisitudes históricas del presente retablo.
22. POST, VI, I, 1935, p. 149.
23. TORMO, E.: *Levante,* op. cit., 1923, p. 66.
24. POST, op. cit., VI, I, p. 152.
25. POST, VI, I, 1935, p. 150.
26. Ibídem.
27. GUDIOL, op. cit., 1955, p. 250.
28. Ibídem.

29. Ibídem.
30. LLORENS RAGA, P. L.: *Guía del Museo Catedralicio de Segorbe,* op. cit., 1967, p. 24.
31. Como escribe RODRIGUEZ CULEBRAS (op. cit., 1988), entre la muerte de Juan de Tahust y la ejecución de nuestro retablo transcurren más de treinta años. Por otro lado el donante representado no concuerda con un obispo.
32. VICENT APARICI, A.: *Breve descripción del Museo de la Catedral,* Segorbe, 1967, p. 21.
33. RODRIGUEZ CULEBRAS, op. cit., 1973, p. 60, y *El Rostro de Cristo en el Arte Español,* Ed. Urbión, Madrid, 1978, pp. 78-79, con análisis de la escena del Calvario.
34. JOSE I PITARCH, op. cit., 1980, p. 60.
35. PEREZ SANCHEZ, op. cit., 1985, p. 220.
36. COMPANY, X.: Op. cit. (Tesis Doctoral, 1986), vol. I, pp. 335-338; op. cit.; 1987, pp. 22-23.
37. RAMBLA, W.: *El Calvario de la Visitación y otros santos del Maestro de Segorbe,* «Boletín del Centro de Estudios del Alto Palancia», n.º 13, 1987.
38. RODRIGUEZ CULEBRAS, op. cit., 1988.
39. COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, F. V., op. cit., 1988, pp. 342-345.
40. Véase AINAUD, J. - GUDIOL, J. - VERRIE, F. P.: *Catálogo Monumental de España: la ciudad de Barcelona,* C. S. I. C., Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1947, vol. de láminas, n.º 474 y vol. de texto, p. 76. Véase también FABREGA I GRAU, A.: *La Catedral de Barcelona,* Barcelona, 1981, p. 32.
41. Véase MAS, J.: *La visita pastoral a la Seu de Barcelona en 1578,* XVIII, 1933, p. 152.
42. AINAUD, J. et. alt., op. cit., n.º 474.
43. Véase FRABREGA I GRAU, op. cit., p. 32.
44. POST, VII, II, 1938, pp. 483 y ss.
45. CAMON, op. cit., p. 413.
46. Ibídem.
47. RODRIGUEZ CULEBRAS, op. cit., p. 60.
48. PEREZ SANCHEZ, op. cit., p. 220.
49. COMPANY, X., op. cit. (Tesis Doctoral, 1986), vol. I, pp. 338-341; op. cit., 1987, pp. 22-23.
50. COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, F. V., op. cit., 1988, p. 245.

Santos Fabián y Sebastián. Del Retablo de San Miguel,
Maestro de Altura. Iglesia Parroquial de ALtura.

Pormenor del San Sebastián. Del mismo retablo

III. — EL MAESTRO DE ALTURA

Finalmente llegamos al tercer y último pintor del presente trabajo: el Maestro de Altura. Un pintor en cierto modo afín a las dos anteriores, pero a su vez con una cierta autonomía dentro de las fórmulas hispanoflamencas del momento. Posiblemente coetáneo de Jacomart y del primer Reixac, guarda cierta relación con ellos, pero también presenta afinidades, tal vez más, con algunos pintores catalanes de la época. Convendrá, pues, que lo examinemos con atención , y a él le dedicamos las hojas que siguen a continuación.

PAIS VALENCIANO, PROBABLEMENTE ACTIVO EN EL ALTO PALANCIA ALREDEDOR DE 1450

Antes de entrar en la caracterización estilística del llamado Maestro de Altura nos gustaría remarcar que estamos ante un pintor cuidadoso, pero nunca de una gran personalidad artística. Ciertamente, tampoco lo eran en exceso los maestros de San Lucas y de Segorbe; sin embargo, en éstos encontrábamos ciertas tablas con una calidad técnica más depurada y una mayor fuerza comunicativa en sus pinceladas. El Maestro de Altura, en cambio, quizás es más delicado pictóricamente, pero también menos vibrante y bastante más repetitivo.

Esto no deja de ser una primera valoración nuestra muy personal, aunque ya la esbozamos con todas sus consecuencias. Es decir, ya manifestamos, de entrada, una primera valoración crítica sobre el personaje que nos tendrá ocupados a lo largo de las páginas siguientes.

3.1. Formación y caracterización estilística.

Bautizado en 1935 por Post (1) al referirse a su retablo de San Miguel de la parroquial de Altura (procedente de la ermita de la Concepción del mismo pueblo), la primera cosa que conviene mencionar es su acentuada independencia con respecto a los esquemas de Jacomart. Es decir, sin negar la existencia de unas ciertas afinidades con los estilemas jacomartianos, la pintura del Maestro de Altura conecta con otras fuentes.

La situación, simple en apariencia, hace que nos preguntemos por el motivo de su independencia respecto de las corrientes imperantes en la Valencia de la época, y por lo que podría ser una posible razón explicativa a este hecho tan aparentemente insólito. Es decir, si no apunta hacia Lluís Dalmau o Jacomart, ¿dónde se habría podido formar estilísticamente el Maestro de Altura?, ¿con qué maestros se habría podido relacionar?

Las anteriores preguntas nos son gratuitas, porque si no es la fuente jacomartiana la inspiradora de la pintura del Maestro de Altura, como tampoco parece serlo la de Lluís Dalmau, quizás será preciso buscarla fuera de la actual geografía del País Valenciano.

En efecto, y sin enfatizar esta apreciación, creemos que es del mundo catalán —más que del aragonés (2)— de donde se nutren las formas pictóricas del Maestro de Altura. ¿Quiere decir eso que el arte de Jacomart no tuvo éxito en el obrador del Maestro de Altura? Creemos que no se habría de plantear desde esta perspectiva, sino incluir otro factor, como podría ser el de la cronología. Es decir, otra cosa que convendría tener en cuenta, y que nosotros —a un nivel de hipótesis— proponemos en estas páginas, es la consideración de una cierta diferencia cronológica —y geográfica— entre la formación del Maestro de Altura y la de Jacomart.

Bajo nuestro punto de vista el Maestro de Altura se ha tenido que formar todavía dentro del Gótico Internacional, como se desprende de las diversas reminiscencias medievales que encontramos en los plafones del retablo de San Miguel en Altura. Naturalmente, también en este retablo podemos observar la incorporación de no pocos elementos procedentes de la estatuaria flamenca; sin embargo, en estos momentos nos importa más remarcar el aliento Internacional del Maestro de Altura.

Ahora bien, si retomamos el hilo de cuál podría ser la procedencia de esta evocación internacional, tendremos que volver a considerar la influencia de la pintura catalana. ¿Por qué? No lo sabemos con exactitud, pero, o bien porque el Maestro de Altura es un pintor parcialmente formado en Cataluña, o bien porque mediante un conducto u otro ha recibido las influencias de la pintura catalana. Hasta incluso podríamos pensar —moviéndonos mucho en el plano de la hipótesis— que el Maestro de Altura es un pintor de procedencia catalana.

Post (3) habla de incuestionables relaciones entre algunas figuras del retablo de San Miguel, obra del Maestro de Altura, y de otras de la mano de Huguet, pero nosotros —sin infravalorar la propuesta de Post— estamos más de acuerdo con la opinión de Gudiol (4), quien relaciona la obra del Maestro de Altura con los epígonos internacionales de Bernat Martorell. En concreto Gudiol habla de las relaciones existentes entre el Maestro de Altura y el catalán Miquel Nadal, tal y como puede deducirse —por

ejemplo— de un estudio atento del retablo de los santos Cosme y Damián, que Nadal pintó para la Catedral de Barcelona. En efecto, en algunos plafones de este retablo encontramos un cierto tipo de esquematismo y reduccionismo pictórico que le acerca a algunas figuras del retablo de nuestro Maestro de Altura. Digamos, sin embargo, que las del pintor valenciano nos parecen un poco más evolucionadas, y bastante más acordes con las nuevas fórmulas flamencas.

En resumen, del Maestro de Altura tendríamos que destacar dos aspectos. Por una parte, su curiosa pero acentuada desconexión respecto de la abrumadora corriente jacomartiana; desconexión, insistimos, por probables diferencias cronológicas y de formación estilística, o hasta por la diferente procedencia de los dos pintores. Por otra parte, tendríamos que mencionar la demostrable relación existente entre las formas pictóricas del Maestro de Altura, y de otras procedentes del mundo catalán. En concreto, y como ya se ha dicho, cabe el nombre de Huguet (y la influencia de su círculo), pero todavía más probable, la de las últimas manifestaciones del Gótico Internacional catalán, encarnadas fundamentalmente en la figura de Miquel Nadal.

A continuación, pasamos ya directamente al análisis de las pocas obras atribuidas al Maestro de Altura, pues será a través de su estudio como entenderemos mejor todo lo que hasta ahora hemos tratado de decir sobre su personalidad artística.

Comenzaremos por su retablo de Altura, pues es el más famoso, y a partir del cual toma cuerpo su nomenclatura.

Escena de la leyenda de San Miguel.
Del mismo retablo.

Retablo de San Miguel. Obra del denominado «Maestro de Altura». Tal como se hallaba —mutilado y con otros elementos— en la ermita de la Inmaculada, de Altura.

3.2. El retablo de «San Miguel» (h. 1450, sacristía de la iglesia parroquial de Altura, pero procedente de la ermita de la Purísima Concepción; temple y óleo sobre tabla con numerosos dorados, conjunto de 362 × 325 cm.; falta la tabla central, la predela original y algunos fragmentos de las polseras).

En un estado de conservación bastante bueno (al margen de las piezas desaparecidas), la primera cosa que salta a la vista es su extraña y poco frecuente estructura. No en vano, Tormo propuso, en 1923 (5), que podría tratarse de dos retablos diferentes, que serían unidos en una misma estructura a posteriori de su ejecución original. De hecho, las dos entrecalles centrales se insertan de una manera incomprensible dentro de una tabla central con la Virgen entronizada. Sin embargo, a nosotros nos parece que se trata de un solo retablo (que ciertamente ha podido sufrir alguna variación interna), pues, como muy bien señaló Rodríguez Culebras, «lo conservado encaja bien, estilística e icongráficamente» (6).

Tal y como se conserva en la actualidad, su distribución es la siguiente: en la calle central y de arriba hacia abajo: «La Crucifixión», «La Virgen con el Niño entronizados y rodeados de ángeles» (7) y el vacío de la desaparecida tabla central, que muy probablemente haría alusión a San Miguel. En la calle de la izquierda, también de arriba hacia abajo: «El Angel Gabriel de la Anunciación», «La lucha de San Miguel y los ángeles contra los demonios», y dos plafones verticales con «San Abdón» y «San Senén». En el de la derecha: «La Virgen Anunciada», la escena de Monte Gárgano popularmente conocida como el «Milagro del toro», «San Fabián» y «San Sebastián».

Como ya se ha dicho, es preciso recordar también lo que hoy hace como una especie de amplias entrecalles centrales (cortadas hacia la mitad del retablo) donde encontramos la representación de cuatro vírgenes mártires: «Catalina» y «Bárbara», a la izquierda, y «Lucía» y «Agueda», a la derecha.

De las polseras sólo se conservan los fragmentos que rematan la parte superior del retablo, con las representaciones identificables —de izquierda a derecha— de: Zacarías, David, Salomón y Amós. Representados en forma exenta, hoy desaparecidos, se encontraban las figuras de Daniel, Ezequiel, Isaías y Jeremías.

La predela ya hemos dicho que no existe, aunque en fotografías antiguas que se conservan de cuando el retablo estaba en la ermita de la Concepción, aparece una. Esta tampoco era la original, sino que fue añadida en una cronología bastante posterior.

Digamos finalmente, que el escudo de Altura aparece representado en el centro de la polsera superior.

La factura del conjunto del retablo obedece a una única mano y a una idéntica cronología. A un nivel decorativo sobresale la gran profusión de los dorados del fondo, con un repertorio muy rico y diverso de punteados e incisiones decorativas. Como en tantos otros retablos valencianos de la época, proliferan las hojas vegetales, las redondas, los tréboles, las estrellas y los simulacros simbólicos de la hoja de viña. Así mismo, y también dentro del nivel decorativo, están presentes los polícromos solados valencianos a base de mosaicos y pequeños alicatados.

Las figuras, como ya se ha dicho, manifiestan una especie de encrucijada ambivalente donde confluyen aspectos del gótico internacional con otros más fla-

menquizantes. No es lo mismo, por ejemplo, el sistema de convención adoptado en la tabla de la «Lucha de San Miguel contra los demonios», que el que encontramos en la sinuosa y más clásica figura de Santa Catalina. A su vez, la estilizada y elegante forma huguetiana del San Sebastián se sale igualmente de aquel caricaturismo más propio del Gótico Internacional. En esta figura, sin duda una de las mejor conseguidas de todo el retablo, encontramos aquello que Camón llama «un arte delicado y de cortesanos refinamientos, que puede estar inspirado en la miniatura» (8). En efecto, en la mencionada figura —como en otras más individuales situadas en la parte más baja del retablo— hay una cuidada corrección en el dibujo, en la pose representada y en la mayor parte de las cuestiones anatómicas. Incluso en lo referente a los rasgos de expresión fisonómica, es preciso reconocer que en este San Sebastián el Maestro de Altura consigue uno de los trozos de pintura más sobresalientes de toda su producción.

También son muy interesantes las elegantes figuras de San Fabián y Santa Bárbara, siendo bastante más convencionales y encartonadas las de San Abdón y San Senén. Así mismo encontramos una excesiva simplicidad pictórica en la figura de Santa Agueda (con ojos expresivos, pero con nariz, boca y pliegues de la vestimenta demasiado simples), y en algunas más de las polseras. La nota más flamenca la encontramos en las dos tablas que configuran la Anunciación, y en la arquitectura del fondo de la Crucifixión.

Nos hemos de referir ahora, por fuerza, a la curiosa inscripción *A. VALLS* que aparece en una de las baldosas de la tabla de San Sebastián. No hace falta decir que, alrededor de esta inscripción, se han cruzado numerosas hipótesis sobre lo que podría ser la onomástica del anónimo Maestro de Altura. Sin embargo, tenemos que reconocer que ninguna de ellas ha prosperado suficientemente hasta ahora.

Los únicos Valls que hasta el momento aparecen documentados en la pintura valenciana del siglo XV son Raimon o Ramón Valls (Vaills en algunos documentos) y su hijo Vicent Valls. El primero aparece documentado en unas fechas que no admiten ninguna posibilidad de concordancia con el retablo de Atura. En efecto, y siguiendo los documentos publicados por Sanchis Sivera (9) y por Cerveró Gomis (10), las fechas en que aparecen las noticias sobre Raimon Valls oscilan entre 1387 y 1424. Y por lo que se refiere a «Vicentius Valls, pictor eius filius» (11), tan sólo tenemos noticias hasta 1420, aunque es de suponer que bien podría haber vivido hasta los años cuarenta del siglo XV. ¿Sería este Vicent Valls el autor del retablo de Altura? Creemos sinceramente que se trata de una hipótesis muy remota y que de ninguna manera la podemos fundamentar de forma segura.

Desde nuestro punto de vista la única autoría verosímil que por ahora puede proponerse es la de un verdadero A. Valls (Alfons?, Andreu?, Antoni?...), que hasta el momento permanece indocumentado en la historiografía del arte valenciano. O eso, o como dice Post, que simplemente se trata de un «undecipherable cryptograms» (12), teoría que todavía consideramos menos convincente.

Nosotros, hemos de volver a insistir en que la alternativa más coherente es aceptar la validez del nombre A. VALLS que se lee perfectamente en la orilla de los pies de San Sebastián. Lo que sucede es que a la historiografía del arte le cuesta admitir nuevas autorías o nomenclaturas no del todo seguras (13), especialmente cuando no existe

detrás un documento que las acredite. Así, pues, y mientras no tengamos más pruebas seguras, mantendremos el anonimato del Maestre de Altura, aunque con bastantes posibilidades de identificación con un tal A. Valls que a buen seguro debió existir y quizá como pintor de retablos.

Sobre las diversas opiniones escritas en torno de este retablo, tenemos que mencionar que esta vez no existen controversias. Es decir, todos los autores que han escrito sobre este retablo —y sobre este maestro— han mantenido más o menos un criterio homogéneo.

Comenzando por la noticia escrita mas antigua, tenemos que remitirnos a Tormo, quien nos habla de un «retablo formado de dos góticos, uno de ellos (promedio del siglo XV), que dicen firmado por A. Bails» (14). Después ya hemos de pasar al citado estudio de Post, que a grandes rasgos incluye este retablo en el que él llama «Valencian paintings contemporary with Jacomart but not executed in his shop» (15). Post, como ya se ha dicho también, sitúa este maestro dentro de la corriente hispanoflamenca, y con ciertas evocaciones a la pintura del catalán Jaume Huguet.

Desde 1935 en que escribe Post, ya nos hemos de remontar a la obra de Gudiol en 1955 (16), donde además de minimizar la verdadera importancia de este maestro, nos habla de las ya mencionadas afinidades con el catalán Miquel Nadal. Poca cosa nos añaden Garín (17), Saralegui (18) y Camón (19), y así llegamos a los catálogos sobre pintura valenciana del siglo XV, donde Rodríguez Culebras (20) y Soler d'Hyver (21) apenas sí nos hablan en esta obra del influjo flamenco y de «las resonancias del anterior estilo gótico internacional» (22).

Posteriormente las sucintas visiones de Pérez Sánchez (23) y José i Pitarch (24) sitúan muy brevemente —pero con acierto— la figura del Maestro de Altura. El primero reconoce que se trata de un pintor «más modesto» que los estudiados hasta ahora, mientras que José i Pitarch, referido al retablo de San Miguel, ya remarca su independencia respecto del código jacomartiano, a la vez que también alude a una cierta inferioridad técnica del mencionado maestro y del mencionado retablo.

Y en lo que hace referencia a nuestro parecer, puesto ya de manifiesto a lo largo de estas páginas y en otros escritos (25) solamente querríamos insistir —otra vez—, en el hecho de que el Maestro de Altura no es deudor únicamente del influjo jacomartiano, sino que también entronca con las formas catalanas que derivan de los círculos de Martorell y Huguet. Aspecto este que consideramos bastante importante, porque, al fin y al cabo, demuestra una cierta conexión entre diversos talleres de la común cultura valenciano-catalana. En cambio, a un nivel técnico y formal, creemos que no se habría de magnificar en demasía la personalidad del Maestro de Altura. Es un pintor de oficio, cuidadoso y correcto, incluso lúcido en según qué plafones (recordemos el de San Sebastián), pero nunca con una personalidad punzante y verdaderamente creativa. De hecho, no puede decirse —al menos por ahora— que el Maestro de Altura haya creado un notable círculo de seguidores, ni en Valencia, ni tampoco en Aragón (26).

* * *

Santos Abdón y Senén. Del mismo retablo

Visto el retablo de San Miguel, ya son más escasas las obras atribuidas al Maestro de Altura. Estas, incluso en calidad, también parecen un tanto inferiores. Con todo abriremos dos nuevos epígrafes para comentar, aunque con reducida extensión, dos tablas más del mencionado maestro. Insistimos, sin embargo, en que no varían demasiado con respecto a lo visto en el retablo de Altura y que hasta en cronología parece que concuerdan bastante.

3.3. «Santa Catalina de Alejandría» (h. 1450, Museo de Bellas Artes de Valencia; de procedencia desconocida; temple y óleo sobre tabla, 118 × 58 cm.).

Tabla que representa a Santa Catalina de pie, con elegante vestidura de brocados, corona de princesa, los atributos de su martirio (espada y corona de espinas), y la cabeza del emperador Maximino a los pies, con tocado oriental. En la parte inferior aparece un rico solado polícromo con bizcochos, olambrillas y ladrillos de formas geométricas.

A un nivel formal, y desde un ángulo de comparación estilística, no es necesario hacer demasiados esfuerzos para reconocer una clara y obvia afinidad entre esta tabla y la de la Santa Catalina del retablo de San Miguel de Altura. Quizás hablaríamos de una mayor finura en la tabla que nos ocupa, especialmente en el tratamiento más sutil del rostro y de las manos.

Los pliegues de la vestimenta, de formas muy simples y extremadamente dibujísticas, reclaman una cierta conexión con las fórmulas flamencas, bien que interpretadas de una forma marginal y bastante más simplificada (convencional).

Pictóricamente hablando no podemos decir que el Maestro de Altura modele con soltura el paso del claro a la sombra, pues más bien estamos ante una pintura muy plana y de unos rasgos dibujísticos muy acentuados.

Obra, pues, de discreto encanto plástico, de pincelada ciertamente sinuosa, aunque no excesivamente elaborada, y que tal vez ocupa un lugar de carácter secundario en el rico discurso de la pintura valenciana de esta época.

En 1932 Tormo (27) la consideró atribuida (sin fundamento) a alguno de los imprecisos Valls que mencionamos en el anterior epígrafe. Tres años después, Post (28) ponía en claro la incuestionable relación de esta tabla con el Maestro de Altura, y a partir de entonces nadie ha opuesto la más mínima duda al respecto.

Gudiol (29) habla del «retablo dedicado a Santa Catalina», porque estima —con muchas posibilidades de razón—, que esta tabla y la que estudiaremos a continuación del «Martirio de Santa Catalina», podrían haber formado parte de un mismo retablo. Opinión que ya propuso Post (30) y que vuelve a defender Soler d'Hyver (31).

Finalmente, decir que la mencionada obra de Santa Catalina aparece en la guía de F. M.ª Garín de 1955 (32) y en la más pequeña de F. V. Garín Llombart de 1977 (33). En las dos, naturalmente, como obra segura del Maestro de Altura. Y, por supuesto, también de esta tabla se han ocupado Company (34) y Company-Garín (35).

En resumen, obra de una calidad sinuosa y discreta que manifiesta un entroncamiento ambivalente con la nueva corriente de la pintura flamenca y con los últimos ecos del Gótico Internacional. Obra, además, como ya se ha dicho antes, que muy probablemente habría sido el plafón central de un retablo dedicado a Santa Catalina, al que también podría haber podido pertenecer la obra que trabajaremos a continuación.

3.4. «Martirio de Santa Catalina» (h. 1450, Museo de Bellas Artes de Valencia; de procedencia desconocida; temple y óleo sobre tabla, 78 × 78 cm.).

Tabla que representa la conocida escena de la degollación de Santa Catalina, en presencia de un nutrido grupo de eruditos, filósofos y personajes importantes que condescienden con el martirio propuesto por el emperador de entonces, Maximino (h. el 307 después de Cristo).

La obra en cuestión parece el remate de una de las calles laterales del retablo que imaginamos dedicado a Santa Catalina. Una obra de dimensiones pequeñas, pero que conecta perfectamente con las conocidas formas del retablo de San Miguel en Altura (36).

Sobreabunda —todavía— el aliento caricaturesco del Gótico Internacional, especialmente en lo referente a las convenciones que observamos en la arquitectura del fondo. Aquí, el sentido perspectivístico del espacio (o simplemente el sentido de desvanecimiento lógico y proporcionado de las formas arquitectónicas) es inexistente. A su vez, es más que sintomático del eco Internacional la curiosa pasividad expresiva de los pesonajes representados. Es decir, las figuras que llenan la composición (de una rica y variada gama de peinados y gorros), no conectan con el trágico momento representado porque todas, al fin y al cabo, todavía permanecen muy encartonadas y caricaturescas. Ni tan solo con la rica policromía utilizada se consigue vivificar las expresiones representadas.

Por todos los aspectos comentados anteriormente podemos concluir que el Maestro de Altura ha de pertenecer por fuerza a una cronología flamenca bastante temprana (formato quizás entre los años 2435-1440), y que su aprendizaje de pintor no se ha efectuado en los talleres valencianos de los Dalmau-Alimbrot-Jacomart, sino en algún centro mucho más periférico y —como ya se ha dicho— con notables influencias de los epígonos internacionales de la pintura catalana. Al menos, a nosotros nos parece bastante claro que el Maestro de Altura es una especie de punto y aparte dentro de la poderosa atmósfera flamenco-jacomartiana que envuelve la mayor parte de los obradores pictóricos valencianos. Es, en certeras palabras de Antoni José i Pitarch: «Una interpretació marginal del realisme flamenc» (37); un pintor periférico, insólito incluso, pero que, de alguna manera, distorsiona un poco la línea más coherente de los maestros abordados hasta el momento en el presente trabajo.

Refiriéndose ahora a la bibliografía existente sobre la taba del «Martirio de Santa Catalina», conviene remarcar el ecuánime criterio de algunos de los autores que la han tratado. Sólo Tormo se salió del criterio general, proponiendo —sin no pocos fundamentos— «la escuela de Jacomart» (38). A partir de él, Post (39), Garín (40), Soler d'Hyver (41) y Garín Llombart (42), han coincidido en proclamar la obvia autoría del Maestro de Altura, aceptado igualmente en nuestro trabajo (43) y en el de Company-Garín (44).

3.5. Otras obras atribuidas.

Aparte el retablo de Altura y los dos plafones dedicados a Santa Catalina del Museo de Bellas Artes de Valencia, existen algunas obras más donde encontramos veros nil la pintura del Maestro de Altura, o bien la de su taller.

La primera obra donde encontramos una cierta conexión con el Maestro de Altura es el *«Retablo de San Juan Bautista»* conservado en la iglesia parroquial de la Yesa (Serranos, Valencia, pero muy fronterizo con el Aragón de Teruel). Este, originario de la ermita de San Juan (45), adopta un sistema figural que en cierto modo se acerca al de San Miguel en Altura. La simplicidad pictórica de las vestimentas, los típicos gorros de las figuras masculinas y la convencional forma de las expresiones representadas, son elementos que como mínimo nos permiten hablar de una notable influencia del Maestro de Altura en el autor de este retablo. En última instancia, remarcaríamos un acabado técnico que parece un poco más descuidado en el retablo de la Yesa que en el de Altura. Hoy, además de clarificar que la predela de dicho retablo es de otra mano (quizá de Antoni Peris), proponemos para el cuerpo central no sólo la posibilidad del Maestro de Altura o de su taller, sino la hipotética influencia de los círculos de Pere Lembrí y Valentín Montolíu.

Ya en 1930 Saralegui (46) propuso relaciones entre este retablo y el de Altura, pero fue Post (47) quien los fomentó con más pecisión —y oficialidad—, aunque insistiendo en la inferior calidad del retablo de la Yesa. Después ningún otro autor reconocido se refiere al mencionado retablo, excepción hecha de una muy corta mención en el inventario artístico de Valencia, donde se habla de «retablo primitivo, valioso, del círculo de Valentín Montolíu, escuela del Maestrazgo» (48). Por nuestra parte, como ya queda dicho, planteamos una triple influencia del Maestro de Altura, Pere Lembrí (con ecos un tanto más lejanos) y Valentín Montolíu.

Pormenor de San Abdón. Del mismo retablo

Otra tabla donde también encontramos un cierto eco de las formas del Maestro de Altura es la que hace referencia al *«Milagro de un santo franciscano»,* de colección particular (49). No ha habido forma de conectar con el actual propietario de esta tabla, pero por lo que puede deducirse de la ilustración que aparece en la obra de Post (50), es evidente su relación con las que hasta ahora hemos mencionado del Maestro de Altura. El esquematismo y las convenciones de las figuras representadas —aquí quizá más endurecidas todavía— concuerda bastante con las formas del «Martirio de Santa Catalina» y con otras del retablo de Altura.

Post (51) consideró la posibilidad de que esta tabla y el retablo de la Yesa fuesen de un mismo seguidor del Maestro de Altura, pero nosotros vemos diferencias quizá inconciliables. Más bien hablaríamos de dos derivaciones, diferentes, del taller o círculo de influencia (en este caso valenciano-aragonés) del Maestro de Altura.

Finalmente, en uno de los numerosos apéndices publicados por Post (52) aparece una curiosísima representación del *«Martirio de Santa Catalina»,* en colección particular.

Obra curiosa porque casi repite el esquema compositivo de la tabla con el mismo tema del Museo de Bellas Artes de Valencia. Hasta en lo que se refiere a su estructura, es preciso subrayar su extremada similitud. Tanta, que habría que pensar en una misma pertenencia al supuesto retablo dedicado a Santa Catalina (53). Lástima que no tengamos las medidas para confrontarlo, ni que tengamos noticias de su posible ubicación actual. Con todo, queda bastante claro que es obra indiscutible del Maestro de Altura.

Pormenor de San Senén. Del mismo retablo

NOTAS

1. POST, *A History...*, op. cit., VI, I, 1935, pp. 128-134.
2. Opinión propuesta por CAMON AZNAR, J.: *La pintura medieval española,* Madrid, 1966, p. 450; y, también unos años antes, habló POST, VI, I, 1935, p. 131. Y conste que nosotros aceptamos una cierta relación con algunas obras de la comarca de Calatayud.
3. POST, VI, I, 1935, p. 131.
4. GUDIOL, J.: *Pintura gótica,* op. cit., 1955, p. 250.
5. TORMO, *Levante,* op. cit., 1923, p. 68.
6. RODRIGUEZ CULEBRAS, R., en el catálogo de la exposición *El s. XV Valenciano,* Madrid, 1973, p. 55.
7. Esta tabla aparece hoy mutilada en los extremos inferiores y en dos fragmentos separados en cada lado de la parte inferior de la Virgen.
8. CAMON, op. cit., 1966, p. 450.
9. SANCHIS SIVERA, *Pintores Medievales,* Tipografía Moderna, Valencia, 1930, p. 32.
10. CERVERO GOMIS, *Pintores valentinos,* «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1960, p. 225; A. C. C. V., 1964, p. 122, donde Raimon hace testamento a favor de su hijo: «Item, leix al dit en Vicent Valls fill meu, les aines (sic) del ofici de pintor»; y «Archivo de Arte Valenciano», 1968, p. 94, donde aparece bien claro un «Raimundus Valls, pictor civilis (sic) Valencie».
11. Ibíd., A. C. C. V., 1964, p. 122.
12. POST, VI, I, 1935, p. 130.
13. Con susceptible pero también con comprensible razón.
14. TORMO, op. cit., 1923, p. 68.
15. POST, op. cit., 1935, p. 128.
16. GUDIOL, op. cit., 1955, p. 250.
17. GARIN, F. M.ª: *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos,* Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1955, pp. 325-326; y op. cit., 1978.
18. SARALEGUI, *El retablo de Altura,* V. C., n.º 3, 1960.
19. CAMON, op. cit., 1966, p. 450.
20. RODRIGUEZ CULEBRAS, en catálogo de la exposición: *El siglo XV valenciano,* op. cit., Valencia y Madrid, 1973, pp. 42 y 55, respectivamente.
21. SOLER D'HYVER, en catálogo de la exposición: *Valencia, su pintura en el siglo XV',* 1982, sin paginar.
22. Ibídem.
23. PEREZ SANCHEZ, op. cit., 1985, p. 216.
24. JOSE I PITARCH, op. cit., 1986, pp. 238-239.
25. COMPANY, X., op. cit. (Tesis Doctoral, 1986), vol. I, pp. 346-352; y op. cit., 1987, pp. 23-25. Véase también la última síntesis conjunta de COMPANY-GARIN LLOMBART, op. cit., 1988, pp. 252-253.
26. A pesar de la opinión de Fabián Mañas Ballestín, que menciona —con relativa razón— una cierta relación entre algunas obras de la comarca de Calatayud otras del Maestro de Altura. Creemos sinceramente que esta influencia es bastante menos significativa respecto al Maestro de Altura que a los también citados por Mañas, Jacomart, Reixac y Montolíu. Cfr. MAÑAS BALLESTIN, F.: *Pintura Gótica Aragonesa,* Zaragoza, 1979, pp. 155-164.
27. TORMO: *Valencia: Los Museos,* Valencia, 1932, fascí. I, p. 23.
28. POST, VI, I, 1935, pp. 131-132.
29. GUDIOL, op. cit., 1955, p. 250.
30. POST, VI, I, 1935, p. 132.
31. SOLER D'HYVER, *Catálogo...,* op. cit., 1982.
32. GARIN, F. M.ª: *Catálogo...,* op. cit., 1955, n.º 191, y pp. 325-326. Habla de una cronología de «hacia 1450».
33. GARIN LLOMBART, F. V.: *Breve visita al Museo de Bellas Artes de Valencia,* Valencia, 1977 (5.ª ed.), p. 20.
34. COMPANY, X., op. cit. (Tesis, 1986), vol. I, pp. 353-355.
35. COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, F. V., op. cit., 1988, p. 253.

36. Ya tendremos ocasión de ver, más adelante, la curiosa existencia de otra tabla con el «Martirio de Santa Catalina», que sin duda pertenece a la pincelada del Maestro de Altura o a la de algún colaborador suyo.
37. JOSE I PITARCH, op. cit., 1986, p. 239.
38. TORMO, op. cit., 1932, fascí. I, p. 27.
39. POST, VI, I, 1935, p. 132.
40. GARIN, *Catálogo...*, op. cit., 1955, n.° 190.
41. SOLER D'HYVERN: *Catálogo...*, op. cit., 1973, Valencia, p. 42; Madrid, pp. 55-56, donde se propone la correcta cronología de hacia 1450. Véase también el catálogo de 1982, op. cit., sin paginar, pero con un comentario mucho más completo.
42. GARIN LLOMBART, op. cit., 1977, p. 21.
43. COMPANY, X., op. cit. (Tesis, 1986), vol. I, pp. 355-357.
44. COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, F. V., op. cit., 1988, p. 253.
45. Actualmente de encuentra en la capilla de la Comunión y su estado de conservación es un tanto precario. Las medidas de su conjunto son 164 × 164 cm., y consta de seis escenas de la vida de San Juan Bautista, una central del mismo santo, y una más pequeña con el Descendimiento.
46. SARALEGUI, L.: *Notas sobre la iconografía valenciana de Santos Lázaro, Marta y Magdalena,* «Archivo de Arte Valenciano», 1930-1931, p. 138.
47. POST, VI, I, 1935, pp. 132-133, fig. 51.
48. *Inventario Artístico de la Provincia de Valencia* (dirigido por F. M.ª Garín), Madrid, 1983, vol. II, p. 332. Véase también del mismo GARIN et alt., el *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia,* Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Valencia, 1986, pp. 205-206. Véase también la opinión de CATALA, M. A.: *La pintura de estilo Gótico lineal y la influencia italo-catalana en Valencia,* en *Historia del Arte Valenciano,* vol. II, Valencia, 1988, p. 180. El autor se inclina por la autoría de Pere Lembrí.
49. Antiguamente en la colección valenciana de Elena Pascual Boldín.
50. POST, VI, I, 1935, p. 134, fig. 52.
51. Ibídem.
52. POST, XII, II, 1958, apéndice «The Altura Master», p. 646, fig. 281.
53. Post lanza la hipótesis de que esta tabla sería el remate superior de una de las calles laterales del mencionado retablo. Hasta incluso propone que pudiera ser la del verdadero martirio o degollación de Santa Catalina, mientras que la tabla del Museo de Bellas Artes de Valencia sería de otra virgen mártir. De hecho, y en eso tiene razón Post, la de Valencia no lleva al corona de princesa, mientras que ésta sí.

Pormenor de Santa Agueda. Del mismo retablo.

CENTRO DE ESTUDIOS DEL ALTO PALANCIA