

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: CARACTERÍSTICAS 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 «imitaciones 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 mimesis 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 historia 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 definida, a pesar del cierto sincretismo que lo distingue, 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 análisis 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 Cárrika; 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 bocales 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 Ecclesiarum...» 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.



Pietà. 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. cit., 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 obvious» (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 costado 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 decrepitud 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 probable 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 pretendida derivación de nuestro Maestro de Segorbe de los catalanes Pablo y Rafael Vergós. Verdaderamente creemos que es bastante inadmisibile la propuesta de Camón cuando



Pietà. 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. RODRIGUEZ 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 Visitación— 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. *Ibid.*, 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. *Ibidem.*
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. *Ibidem.*
27. GUDIOL, op. cit., 1955, p. 250.
28. *Ibidem.*

29. *Ibíd.*
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. *Ibíd.*
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. Conviene, 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 parroquia 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.

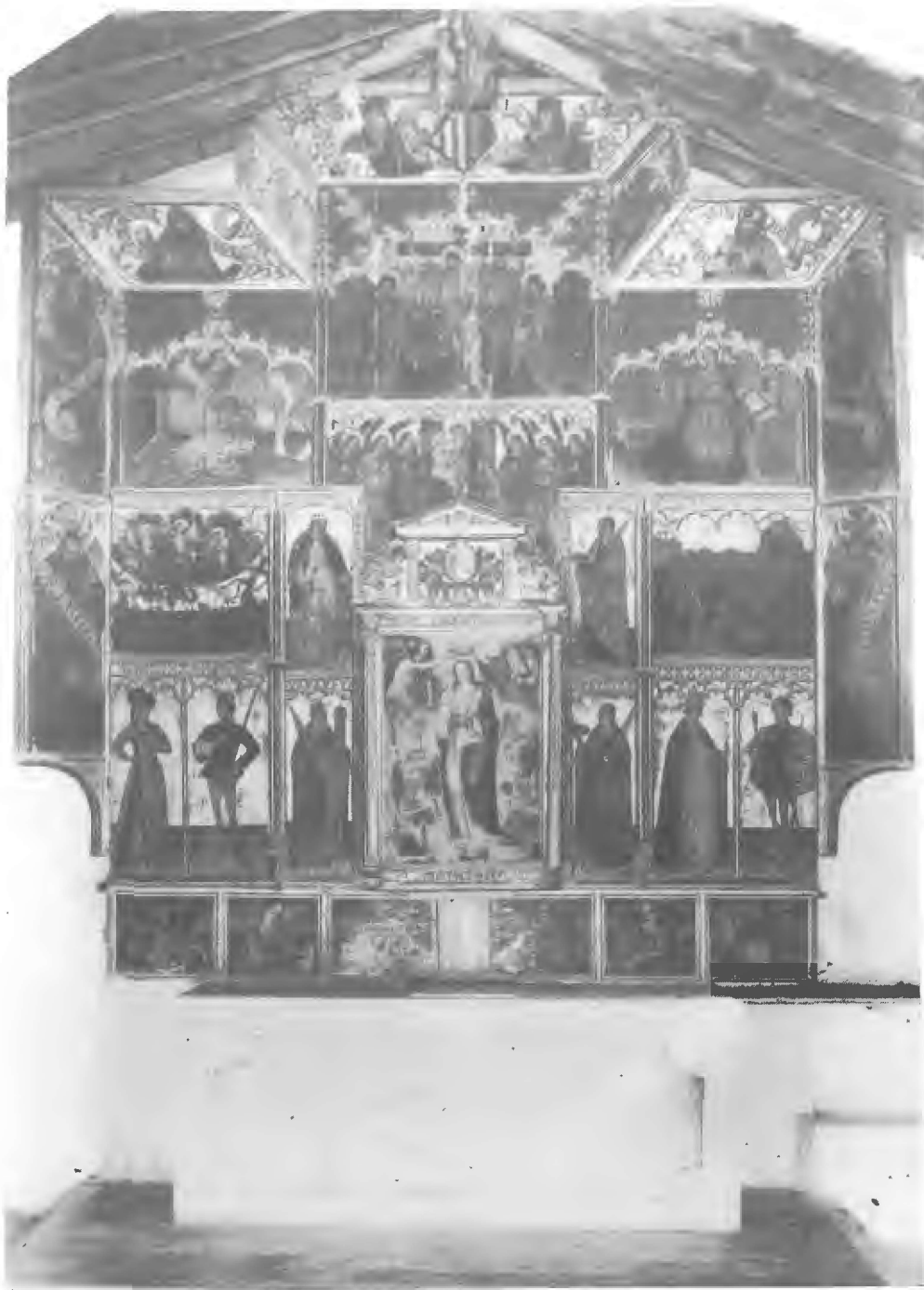
En resumen, del Maestro de Altura tendríamos que destacar dos aspectos. Por una parte, su curiosa pero acentuada desconexión respecto de la abrumadora corriente jacomartiana; desconexión, insistimos, por probables diferencias cronológicas y de formación estilística, o hasta por la diferente procedencia 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 iconográficamente» (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 Ángel 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 policromos 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 (Vaiills 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 Maestro 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 policromo 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 personajes 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 1435-1440), 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 epigonos 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 tabla del «Martirio de Santa Catalina», conviene remarcar el ecuaníme 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 verosímil 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 Llembrí 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 precisión —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 Llembrí (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. Ibid., 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. Ibidem.
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, fasci. 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.º 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 se encuentra en la capilla de la Comunión y su estado de conservación es un tanto precario. Las medidas de su conjunto son 164 x 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 al., 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 Llabrés.
49. Antiguamente en la colección valenciana de Elena Pascual Boldín.
50. POST, VI, I, 1935, p. 134, fig. 52.
51. *Ibidem*.
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.