

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 a 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 empezaban 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 Morella, 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 citándonos 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 embargo, 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 Orlens, 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 cimera, que cabe suponer se correspondiesen con el Ángel y la Virgen, formando por separado, aunque interrelacionadas, la Anunciación, como «*exordium nostrae redemptionis*». Es remate bastante frecuente en la retabrería 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 bellissimo 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 Städél 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 sanctus Martinus* e *Iste episcopus est sanctus 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 entre calles 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 jaco-martiano.



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 archidiacono 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 exangüe, 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 x 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 retabrería 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 Ildelfonso, 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 templete gótico 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 canonicos, destacando la loba 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 escenas, 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 artículo 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 Hispanoflamec 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.º 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: ... «actendentes 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 Catedralicio 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.