

*Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400**

MATILDE MIQUEL JUAN**
AMADEO SERRA DESFILIS***

Resumen

El presente artículo examina el desarrollo de la pintura gótica internacional en el Reino de Valencia entre 1380 y 1420 desde un punto de vista particular. En primer lugar, se considera como se establecieron relaciones dinámicas con otros territorios ibéricos, especialmente con aquellos incluidos en la Corona de Aragón; en segundo lugar, se presta atención al papel que algunos pintores pudieron tener en el proceso, aunque no se hayan conservado en principio obras suyas, estudiando las relaciones de aprendizaje y la circulación de modelos figurativos; por último, la pintura sobre tabla de retablos es vista en un contexto más amplio, que tiene en cuenta el intercambio artístico con otros oficios y con la pintura mural.

Palabras clave

Gótico internacional, intercambios artísticos, retablos, pintura mural.

Abstract

This article examines the development of International Gothic painting in the Kingdom of Valencia between 1380 and 1420 from a particular point of view. First, it is considered how dynamic relations were established with other Iberian territories, particularly those included in the Crown of Aragon; secondly, some attention is given to the role some painters could play in this process, even though no works of them have been apparently preserved, studying closely apprenticeship relations and circulation of figurative models; finally, altarpiece painting on wood is seen in a wider context, taking account of artistic exchange with some other crafts and mural painting.

Key words

International Gothic, artistic exchange, altarpieces, wall painting.

* * * * *

Valencia, 1412. La ciudad festeja la noticia de la elección en Caspe de Fernando de Trastámara como sucesor de Martín I, muerto sin descendencia legítima, con un *Te Deum*, una misa de Espíritu Santo y una procesión a la Virgen de Gracia, *per vostra singular devoció, que vós havets a aquella*,

* Este artículo ha sido realizado dentro de los proyectos de investigación HAR 2009-13209 y HAR2009-08901 aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

** Profesora del Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid. Dirección de correo electrónico: matilde.miquel@ghis.ucm.es.

*** Profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Dirección de correo electrónico: amadeo.serra@uv.es.

como escribieron los regidores valencianos en la carta dirigida al rey el 30 de junio.¹ El cambio dinástico del Compromiso de Caspe fue festejado en la ciudad con el desfile de *ministrers, jutglars e sonadors qui ab moltes e diverses sons de trompes, trompetes e nafils, tabals, caramelles, cornamuses e altres sturments de boqua e de corda anaren*.² Un mes antes, el 31 de mayo, el pintor Gonçal Peris reconocía haber cobrado 620 sueldos de manos del canónigo Raimon Piquer como parte de la suma que le correspondía por el retablo que había pintado para la capilla de San Clemente y Santa Marta en la catedral de Valencia [fig. 1], por encargo del obispo de Barcelona Francesc Climent Sapera, quien llegaría a ocupar después la mitra de Zaragoza y estuvo presente en Caspe.³ Meses más tarde, el pintor de Morella Guillem Ferrer afrontaba el fin de sus días, enfermo pero lúcido para dictar testamento el 4 de agosto y agregarle todavía un codicilo el 3 de octubre, en el que ordenaba su sepultura en el claustro del convento de San Francisco y disponía de la herencia legítima de sus bienes a su esposa Violant y a su hijo Miquel cuando éste cumpliera veinte años.⁴ Como había sucedido pocos años antes con la muerte de Pere Nicolau, con Guillem Ferrer desaparecía un representante de una generación de pintores que cambiaron el panorama de la pintura gótica valenciana al establecer talleres en estas tierras y concentrar una demanda pujante con la producción de retablos y otros objetos pintados en línea con las novedades y el artificio que podían ofrecer otros obradores europeos hacia 1400.

Quizá sea arbitrario suponer que el cambio dinástico decidido en Caspe tuvo consecuencias inmediatas y dramáticas en la pintura valenciana del gótico internacional, cuyo despliegue en forma de retablos, murales y otros productos pictóricos no cesó ni menguó a partir de entonces, antes bien se consolidó en todos los ámbitos hasta la llegada del nuevo modelo nórdico y aun después. Sin embargo, sí es posible tomar el año 1412 como una bisagra en torno a la cual giraron acontecimientos fraguados en las

¹ RUBIO VELA, A. (ed.), *Epistolari de la València medieval II*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 135-137.

² CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo para una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, Valencia, Vives Mora, 1925, vol. I, pp. 58-59, y la referencia textual en vol. II, p. 75.

³ Noticia conocida desde su publicación por CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano (A.A.V.)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1956, p. 109; ahora nuevamente transcrita por TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1401-1425)*, Valencia, Universitat de València, 2011, p. 286. Como no está definitivamente resuelto el problema de la posible identidad o diferenciación de dos artistas homónimos como serían Gonçal Peris y Gonçal (Peris) Sarrià, mantenemos aquí la idea de que pudo tratarse de un solo pintor. La distinción entre los dos fue propuesta por ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1996; un punto de vista diferente con argumentos para mantener que debe de tratarse de un mismo artista en GARCÍA MARSILLA, J. V., *Art i societat a la València medieval*, Catarroja, Afers, 2011, pp. 103-104.

⁴ TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura valenciana...*, *op.cit.*, pp. 293-294.

anteriores décadas que pusieron a la pintura gótica valenciana en primera línea del panorama hispano y europeo. En los preparativos de la entrada real de Fernando I en 1414 participarían los artistas más distinguidos de la ciudad, pero, entre ellos, los pintores formaban una nómina bien distinta de la que laboró en los entremeses y carros preparados para la recepción de Martín I el Humano en 1401 y 1402, pues faltaban personajes de la talla de Starnina, Marçal de Sas y Pere Nicolau [fig. 2], que habían dominado el panorama en la primera década del siglo. En lo sucesivo se incrementó el gasto en la confección de nuevos entremeses y rocas a cargo de la hacienda municipal, concebidos para exaltar las cualidades del príncipe y las fuerzas sobrenaturales, dinásticas y territoriales que le asistían, como se pudo apreciar en la entrada real de Fernando I en 1414. En aquella ocasión se amplió el recorrido del cortejo y se incorporaron numerosos elementos de nueva factura y neto contenido político en su sentido alegórico y moral, con intenciones propagandísticas mucho más acentuadas que en ocasiones precedentes, al tiempo que se entroncaba con las devociones locales, como la Virgen de Gracia, y personalidades ilustres como la del dominico San Vicente Ferrer.⁵ El presente artículo intentará contemplar el panorama a ambos lados de la divisoria temporal marcada por la entronización de los Trastámara en Aragón, con especial atención a los procesos que desembocaron en la eclosión de la pintura gótica internacional valenciana en aquellos años y en la proyección territorial de un grupo de artistas activos en tareas diversas que iban desde los retablos a los entremeses y carros festivos, pasando por la pintura mural.

La revisión del caudal historiográfico acumulado sobre este tema es una tarea titánica que han acometido otros autores y aquí nos limitaremos a reseñar las aportaciones más recientes y oportunas para afianzar, ampliar o contrastar nuestros puntos de vista, sin pretensión de exhaustividad. Baste observar que el estudio de las obras y de la abundante documentación escrita no siempre han ido de la mano y que en los últimos años, por una parte, se ha vuelto sobre la investigación directa de las piezas a través de trabajos de conservación y análisis comparativos que han propiciado las exposiciones españolas e internacionales en que se han incluido obras valencianas;⁶ por otra, viene incrementándose la publicación

⁵ CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 59-61, y vol. II, pp. 77-88; MASSIP BONET, F., *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, Valls, Cossetània, 2010, pp. 97-120; ALIAGA, J., TOLOSA, L. y COMPANY, X., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II. Llibre de l'entrada del rei Martí*, Valencia, Universitat de València, 2007. Los profesores Juan Vicente García Marsilla y Milagros Cárcel Ortí preparan hace tiempo la publicación de los libros de cuentas de la entrada real de Fernando I en 1414.

⁶ BERTANI, D. y GARRIDO, C. (eds.), *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*, (Catálogo de la exposición), Museo de Bellas Artes de Valencia, del 14 de julio al 14 de noviembre de 2010,



Fig. 1. Gonçal Peris, *san Clemente y santa Marta*, 1412, *témpera y oro sobre tabla*, 114 x 74 cm, *Museo de la Catedral, Valencia*.

de fuentes documentales sobre la pintura valenciana, sin descuidar la revisión de las noticias ya transmitidas por otros autores;⁷ en fin, la relectura de las noticias de archivo ha permitido abordar la producción artística desde el punto de vista de los promotores, clientes y corporaciones que intervinieron en los encargos registrados mediante contratos, aunque otros sectores han dejado una huella más borrosa en las fuentes escritas al uso.⁸

Geografía y rutas de la pintura valenciana en torno a 1400

La cartografía de la pintura gótica valenciana todavía no está trazada. Los límites del territorio son claros y, aunque dinámicos en el tiempo, se hallaban establecidos hacia 1400 [fig. 3]: el Reino de Valencia constituido a raíz

de la conquista por Jaime I había incorporado las tierras meridionales de Alicante tras la sentencia arbitral de Torrellas (1304) y hacía años que había terminado un largo conflicto con Castilla que agitó las fronteras

Valencia, 2010, espec. pp. 160-183, con los estudios sobre las tablas góticas valencianas a cargo de Pilar Ineba.

⁷ ALIAGA, J. y COMPANY, X., "Pintura valenciana medieval y moderna (siglos XIV, XV y XVI)", en Aliaga, J., Company, X. y Pons V., *La llum de les imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Libro de estudios*, Valencia, La Llum de les Imatges, 2007, pp. 409-511; ALIAGA MORELL, J., "El taller de Valencia en el gótico internacional", en Lacarra Ducay, M^a C. (ed.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2007, pp. 207-241; COMPANY, X., ALIAGA, J., TOLOSA, L. y FRAMIS, M., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Valencia, Universitat de València, 2005; TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura valenciana...*, op. cit., 2011.

⁸ MIQUEL JUAN, M., "Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional", en Hernández Guardiola, L. (ed.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentos*, Alicante, Institución Juan Gil-Albert, 2006, pp. 13-44; GARCÍA MARSILLA, J. V., *Art i societat...*, op. cit.; GARCÍA MARSILLA, J. V., "Belleza compartida. Confraries, oficis i parròquies com a clients artístics a la València medieval", *Afers*, 70, Catarroja, Afers, 2011, pp. 601-634.



Fig. 2. Breviario del rey Martín I de Aragón, *historias del rey David*, ca. 1398-1430, *témpera y oro sobre pergamino*, 351 x 252 cm, 451 folios (Medidas de la encuadernación: 365 x 280 cm), *Bibliothèque Nationale de France, Paris* (*Manuscrits occidentaux, Rothschild, 2529*), Fol. 17 v.

La muerte de Martín I supuso el final de la dinastía de los Reyes de Aragón y la Casa Condal de Barcelona. La representación del rey David danzando ante el Arca de la Alianza puede evocar las escenas de entradas regias celebradas en esos mismos años.

entre las dos grandes coronas peninsulares.⁹ Sin embargo, la desigual disponibilidad de las fuentes y la concentración de los estudios en la capital del reino, puede haber distorsionado una realidad más variada y dispersa

⁹ GUINOT, E., *Els límits del regne: el procés de formació del País Valencià medieval*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1995.

de la práctica de la pintura que la descrita en la historiografía valenciana al uso. No parece, en efecto, que la concentración de los talleres de pintura en la ciudad de Valencia fuera tan acusada en 1400 como llegó a serlo en la segunda mitad del siglo XV, cuando un obrador como el de Joan Reixach extendía su red de encargos desde el monasterio de Poblet hasta Elche.

El mapa de la pintura valenciana en tiempos del Compromiso de Caspe estaba articulado, en primer término, por las diócesis de Tortosa, que abarcaba una buena porción del territorio catalanoparlante de la actual provincia de Castellón, parte de la demarcación de la diócesis de Segorbe-Albarracín, y la diócesis valentina, por no mencionar las comarcas meridionales dependientes entonces del obispado de Murcia-Cartagena. A las divisiones eclesiásticas se yuxtaponían los límites de los señoríos, a veces encabalgados sobre las fronteras entre reinos, y las zonas de influencia de los grandes centros urbanos, capaces de abastecer a villas y lugares algo lejanos. Por los caminos y cauces fluviales de estas tierras circulaban bienes y productos, comerciantes, artesanos y modelos que han dejado abundante rastro en los encargos artísticos, también sujetos a las iniciativas de promotores que contemplaban un horizonte apenas limitado por las fronteras.

En todas estas zonas y sus tierras limítrofes trabajaron pintores valencianos o radicados en ciudades del antiguo Reino de Valencia, según lo acreditan obras como el retablo de San Miguel o de Puigmarín en la catedral de Murcia, el de Santa Cruz de Moya que hoy conserva el Museo Episcopal de Cuenca, y el de la Virgen en la iglesia parroquial de Rubielos de Mora,¹⁰ por mencionar sólo algunas de las piezas más significativas y no demasiado alejadas de su destino original. Algunos talleres atrajeron encargos desde lugares muy distantes, como sucedió con el obrador de Pere Nicolau (activo en Valencia entre 1390 y 1408); en otros casos, si bien la procedencia exacta de la obra no pueda precisarse, existe un amplio con-

¹⁰ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "Retablo de Puixmarín. Retablo de san Miguel", *Huellas. Catedral de Murcia*, (Catálogo de exposición), Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2003, pp. 294-295; IBÁÑEZ, P. M., "El retablo valenciano de Santa Cruz de Moya", *AAV*, 85, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2004, pp. 5-13; GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de los Gozos de la Virgen", en Gómez Frechina, J. (ed.), *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, pp. 92-93; HÉRIARD DUBREUIL, M. y RESSORT, C., "Une etape significative du gothique international valencien: le retable de Rubielos de Mora (Teruel)", en *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, Electa, 1994, pp. 101-117. Nuevas noticias documentales que avalan la atribución a Gonçal Peris Sarrilà del retablo de la Virgen de Rubielos de Mora (en 1418 el pintor cobra 15 florines por esta obra) han sido dadas a conocer por LLANES I DOMINGO, C., *L'Obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, Tesis doctoral inédita, Valencia, Universitat de València, 2011, vol. I, pp. 533-546, y vol. II, pp. 68-69.

senso sobre el origen valenciano de obras exportadas a tierras de Castilla, Aragón o Cataluña, como sería el caso de los retablos de la Virgen de la catedral de El Burgo de Osma (*in situ*, Musée du Louvre, Museu Frederic Marés y Cleveland Museum of Art) [fig. 4], del también disperso retablo de Santa Úrsula del convento de San Pablo de Palencia (Museo del Prado y otras colecciones) o de los retablos de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Bilbao y Valencia.¹¹ Las fuentes atestiguan por sí solas el encargo al taller morellano de Bertomeu Centelles de un retablo para el convento franciscano de Teruel en 1385 y una encomienda real para que se pintara un retablo dedicado a Santo Tomás para la capilla del castillo real de Tortosa en 1383 *al pintor que és aquí en Morella, lo qual nos han loat per bon mestre*.¹²

Pero antes de que se produjera esta eclosión, la actividad pictórica tuvo un radio de acción más limitado, de suerte que hasta el último cuarto del siglo XIV las ciudades valencianas dependieron de la presencia ocasional de pintores procedentes de otros territorios, de la importación directa de obras o de encargos realizados a larga distancia a artistas como Ferrer Bassa, Ramon Destorrents o el italianizante autor de la tabla de San Miguel que hoy conserva la iglesia parroquial de Sot de Ferrer (Castellón). No hay duda de que los primeros pintores asentados en tierras valencianas, como Llorenç Saragossà y Guillem Ferrer, se habían formado en Barcelona y tenían algún vínculo con el taller de los Serra, pero se establecieron y culminaron su carrera profesional en Valencia y en Morella, respectivamente.¹³

Si Morella, siempre vinculada a la capital de la diócesis, Tortosa, y Valencia llegaron a cuajar como sedes de talleres de pintura, cabe atribuirlo

¹¹ Sobre los citados retablos: GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV", en Lacarta Ducay, M^a C. (coord.), *La pintura gótica en tierras de Aragón...*, *op. cit.*, pp. 136-138; YARZA LUACES, J., "Escuela valenciana. Cuatro escenas de la vida de Santa Úrsula", en Garín Llombart, F. (ed.), *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993*, Madrid, Prado, 1993, pp. 12-19; GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pp. 88-103; RODRIGO ZARZOSA, C., "El retablo de Sarrión: análisis documental y estilístico", AAV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1987, pp. 8-17.

¹² SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Noticias y documentos de los siglos XIV y XV*, Castellón de la Plana, 1943; TENA BELTRÁN, S., "La pintura gótica de Els Ports y el Maestrat: una problemática en torno a las periferias", *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 47-48, Benicarló, Centro de Estudios del Maestrazgo, 1994, pp. 109-122; JOSÉ I PITARCH, A., "Morella, centro de pintura: siglos XIV y XV", en Sanjosé Llongueras, L. de (ed.), *La memòria dauurada. Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Valencia, Fundación Blasco de Alagón, 2003, pp. 147 y 149.

¹³ JOSÉ I PITARCH, A., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, 5, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1979, pp. 21-50; 6-7, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1981, pp. 109-119. El aprendizaje de Guillem Ferrer en el taller de Pere Serra en GUDIOL I CUNILL, J., *La pintura mig-aval catalana II: els trecentistes*, Barcelona, Babra, 1924, p. 171; JOSÉ I PITARCH, A., "Morella, centro de pintura...", *op. cit.*, pp. 147-148.



Fig. 3. Anónimo, *Cosmografía de Ptolomeo, Mapa de España, mediados del siglo XV*, pergamino, 56,5 x 40 cm, *Biblioteca General Histórica, Universidad de Salamanca*.

a una creciente y sostenida demanda de pintura de retablos así como al arraigo de ambas ciudades en la red comercial de la Corona de Aragón y en el contexto mediterráneo.¹⁴ En estos centros el encargo de los primeros retablos de relieve parece haber desencadenado un proceso de emulación por parte de clientes particulares y corporaciones que no quisieron quedar rezagadas en el enriquecimiento y renovación del ajuar litúrgico de altares, santuarios y capillas.

Desde Valencia y desde Morella-Tortosa se abastecieron encargos en tierras aragonesas del Maestrazgo y Matarraña (Ráfales, Arens de Lledó, Cantavieja, Beceite, Mosqueruela, Belmonte de San José, Monroyo, Valjunquera y La Ginebrosa encomendaron obras a pintores como Guillem Ferrer, Pere Lembrí, Pere Forner y Jaume Sarreal), en la ruta que conduce hasta Teruel y Albarracín (Albentosa, Sarrión, Puertomingalvo, Rubielos de Mora, Ródenas, Santa María de Albarracín y la iglesia de San Juan

¹⁴ *Ibidem*, pp. 140-173; MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 23-118; GARCÍA MARSILLA, J. V., *Art i societat...*, *op. cit.*, pp. 17-70.

Bautista de Teruel ornaron sus templos con retablos pintados en Valencia) y aún más lejos, hasta Caspe, para cuya iglesia los tortosinos Bernat y Jaume Serra contrataron un retablo en 1423 y acaso la propia Huesca.¹⁵ El caso de Gandía y del retablo de Santa Bárbara de Cocentaina [fig. 6] obedecen más bien a la iniciativa de unos promotores cualificados cuales fueron, respectivamente, el conde de Denia y Ribagorza, marqués de Villena y, desde 1399, duque de Gandía, Alfonso de Aragón llamado el Viejo (hacia 1332-1412), y la reina Sibila de Fortià.¹⁶ Segorbe sumó a su condición de sede episcopal la de centro del señorío de María de Luna y el infante Martín, quien fundaría cerca de la ciudad, en término de la villa de Altura, la cartuja de Valldecris, convertida en centro de actividad artística a principios del siglo XV, cuando los señores de estas tierras ocupaban también el trono de la Corona de Aragón.¹⁷ Así lo prueba



Fig. 4. Gonçal Peris Sarrià, *Virgen con el Niño, Retablo de Burgo de Osmá*, ca. 1425-1435, *témpera y oro sobre tabla*, 157 x 87 cm, Museo del Louvre.

¹⁵ JOSÉ I PITARCH, A., "Morella, centro de pintura...", *op. cit.*, pp. 140-173; MIQUEL JUAN, M., "Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica", en Fernández-Galiano Ruiz, D. (coord.), *Tierras de frontera*, (Catálogo de la exposición, Teruel y Albarracín, 1 de marzo-30 de junio de 2007), Zaragoza, Ibercaja, 2007, pp. 241-247. Para la identificación del San Miguel de la National Gallery of Scotland en Edimburgo con el encargado a Gonçal Peris, véase MIQUEL JUAN, M., "El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià en la catedral de Albarracín", *Rehalda*, 11, Albarracín, Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín, 2009, pp. 49-55. En 1418 el pintor valenciano Jaume Mateu cobró parte de un retablo pintado por encargo de Martín Martínez de Aranda, vecino de Teruel, sin que se mencione el destino de la obra: véase TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 478. En mayo de 1421 Gonçal Peris cobró 90 florines por un retablo que le había encargado el canónigo de la catedral de Huesca Martín Lorenzo, pero no se indica para qué templo o capilla; el documento fue dado a conocer por CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valencianos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana (ACCV)*, 49, Valencia, Centro de Cultura Valenciana, 1964, pp. 106-107, pero no se ha vuelto a localizar; véase TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 590-591.

¹⁶ CASTILLO SANZ, J., *Alfons el Vell, duc reial de Gandia*, Gandía, CEIC "Alfons el Vell", 1999. La identificación de la donante coronada en el retablo de santa Bárbara de Cocentaina con Sibila de Fortià se debe al historiador del arte Josep Ferre Puerto, a quien agradecemos esta noticia antes de la publicación de su trabajo.

¹⁷ JOSÉ I PITARCH, A., "Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XVI)", en José I Pitarch, A. y Rodríguez Culebras, R. (eds.), *La luz de las imágenes. Segorbe*, (Catálogo de la exposición), Valencia, La luz de las imágenes, 2001, pp. 97-147, espec. pp. 127-136. En 1389 el infante Martín pedía al subalcaide del castillo de Segorbe, Ramón de l'Ort, que le enviase un cofre con un retablo de la Virgen, san Juan Evangelista y san Antonio, según noticia publicada por MADURELL MARIMÓN, J. M^o,

una pieza como el retablo procedente de Valldecríst del Metropolitan Museum de Nueva York [fig. 5] o el encargo del prelado de Segorbe Francesc Riquer a los pintores Gerard de Bruna y Joan Duxana, de origen alemán y francés respectivamente, de un retablo dedicado a San Esteban y Santa Apolonia en 1409.¹⁸ Sant Mateu, en fin, fue desde mediados del siglo XIV el centro del extenso señorío de la orden militar valenciana de Santa María de Montesa, se benefició de la proximidad a Morella y actuó como etapa en el camino hacia Tortosa, si bien su papel parece más destacado en el campo de la arquitectura, la escultura y la orfebrería que en el de la pintura, donde cabe recordar las personalidades de Pere Forner y su hermano Bertomeu, y los también hermanos Antoni y Joan Vallserà. Establecido en Sant Mateu al menos desde 1418, Antoni Vallserà (activo entre 1413 y 1447) pintó retablos para la Salsadella, La Jana, Catí y el hospital de Ulldecona.¹⁹

La circulación de obras y artistas entre todos estos centros está bien documentada. El pintor Jaume Sarreal trabajó como aprendiz en el taller de Pere Nicolau entre 1402 y 1404, antes de regresar a Morella para continuar con un quehacer que le conduciría hacia comarcas del Bajo Aragón y hasta Zaragoza, donde se hallaba en 1432.²⁰ Su hermano Pere Sarreal, en cambio, entró como aprendiz en el taller de Lluís Borrassà el 9 de octubre de 1423, dando a entender una cierta dependencia de Morella respecto de otros grandes centros como Barcelona o Valencia. Sin embargo, es de sobra conocida la presencia de Antoni Guerau en Morella entre 1399 y 1402, antes de asentarse en Valencia donde trabajaría para promotores e instituciones destacados de la capital del reino; igualmente Joan Moreno se incorporó como aprendiz al taller de Pere Forner en Sant Mateu en 1396 por dos años y medio.²¹ Estos desplazamientos prueban que los vectores de la innovación son difíciles de reconstruir, especialmente cuando faltan las obras que los pregonen, pero es indudable que una alta tasa de movilidad

“El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempos, sus seguidores y sus obras, III. Addenda al apéndice documental”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona (ABMAB)*, X, Barcelona, Museos de Barcelona, 1952, p. 317. Está registrada también la actividad de Pascual Domingo, pintor y vecino de Segorbe, en 1396, cuando contrató un retablo dedicado a san Bartolomé para la iglesia de santa Águeda de Jérica. Véase COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura I*, *op. cit.*, 2005, pp. 423-424 y 455. Sobre la fundación de la cartuja de Valldecríst, véase SERRA DESFILIS, A. y MIQUEL, M., “La capilla de san Martín en la cartuja de Valldecríst: construcción, devoción y magnificencia”, *Ars Longa*, 18, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 65-80.

¹⁸ RUIZ I QUESADA, F. y MONTOLÍO TORÁN, D., “De Pintura Medieval Valenciana”, en Sanahuja, J., Saborit, P. y Montolio, D., *Espais de Llum. Borriana, Vila-Real, Castelló*, Valencia, La Llum de les Imatges, 2008, pp. 139-141, examinan el caso del retablo de Valldecríst; MADURELL MARIMÓN, J. M^a, “El pintor Lluís Borrassà...”, *op. cit.*, pp. 329-330, da la noticia del encargo segorbino.

¹⁹ SÁNCHEZ GOZALBO, Á., *Pintors del Maestrat*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1932, pp. 17-30.

²⁰ SÁNCHEZ GOZALBO, Á., “La pintura medieval castellanense”, *Temas Castellonenses. Cuadernos de divulgación Cultural*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, servicio de publicaciones, s.a., p. 14.

²¹ SÁNCHEZ GOZALBO, Á., *Pintors...*, *op. cit.*, pp. 87-88.

acompañaba las etapas de formación de los artistas y podía servir a un intercambio de experiencias y destrezas valioso cuando se introducían en otro ambiente receptivo a las novedades.

La movilidad de los pintores

Los inicios de la pintura valenciana medieval están marcados por ciertas incógnitas, y a la vez por la curiosidad de los investigadores por conocer con mayor exactitud la presencia de un variado grupo de artistas y talleres que hasta la fecha no han logrado aglutinar un corpus de obras estable y definir una personalidad estilística propia. Entre los pintores establecidos en la ciudad y con una considerable obra contratada durante la década de 1380 podemos citar a Llorens Saragossà, Francesc Comes, Francesc Serra II, Bernat Vilaur, Esteve Rovira, de Chipre, o Joan de Bruselas. La mayoría proceden de fuera del reino de Valencia y se podrían considerar como la primera generación de pintores; se caracterizan por una vida itinerante dentro de los territorios peninsulares, y en algunos casos por percibir unos precios elevados por sus obras, o por exigir el cumplimiento de las cláusulas y condiciones del contrato hasta las últimas consecuencias. Pero lo más llamativo de todos ellos es que siguen siendo sólo nombres, sin obras conservadas, ni tan siquiera atribuidas en algunos casos. No se les considera maestros de otros artistas que aparecen en las décadas siguientes,²² a pesar de ser seguramente el germen que explicaría algo del particularismo pictórico valenciano posterior.

Las obras conservadas de esta primera etapa de la pintura valenciana medieval son escasas, y una de las primeras piezas es el retablo de Santa Bárbara de Cocentaina [fig. 6]: sin un autor claro ni propuesto, emerge con fuerza la capacidad artística de un maestro vinculado con la corriente italianizante, posteriormente ampliada y desarrollada en tierras valencianas por el llamado Maestro de Villahermosa. De una factura muy

²² Sigue siendo una hipótesis la posibilidad que Bernat Vilaur fuera maestro de Antoni Peris, en el caso de identificarlo con el Antoni Peris pintor que a partir de 1404 aparece en la documentación (MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...*, *op. cit.*, pp. 132-133). La última documentación inédita parece confirmarlo: TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 63-64). Y del mismo modo sucede con la propuesta de Antoni José i Pitarch, recogida por la investigadora Tina Sabater, que considera a Llorens Saragossà maestro de Francesc Comes (JOSÉ I PITARCH, A., "Llorenç Saragossa...", *op. cit.*, p. 111; SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, Edicions UIB, 2002, p. 49). Otra hipótesis sugiere que Pere Nicolau pudo formarse junto a Esteve Rovira en Barcelona, en torno a 1384-1385, que luego aparece documentado en Valencia en 1388, hospedado en casa de un mercader florentino, poco antes de la aparición de Pere Nicolau como maestro independiente. Véase RUIZ I QUESADA, F., "L'estil cortesà a Barcelona", en Pladevall, A., *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 48-49.



Fig. 5. Anónimo, Retablo de san Miguel, la Trinidad y Todos los Santos, ca. 1399-1405, *témpera y oro sobre madera*, 172,4 x 158,1 cm, Metropolitan Museum of New York.

similar al conjunto de Santa Bárbara es posible citar el de Santa Lucía, de la iglesia parroquial de Albal, hoy desaparecido. La disposición de ambas santas parece sugerir el uso de un mismo cartón, y los tipos de figuras en las escenas laterales inducen a aproximar estilísticamente ambas piezas.²³

²³ Hay que reconocer el pésimo estado de conservación del desaparecido retablo de santa Lucía y el empleo en esta comparativa de antiguas fotografías en blanco y negro, pero en las imágenes en detalle que se conservan es posible atisbar un germen común. La aproximación entre las dos obras fue formulada hace mucho por SARALEGUI, L., "Noticario de pinturas en tierras

Otra de las tablas más significativas, posiblemente resultado de la exportación de pinturas, es el San Miguel de Sot de Ferrer, identificada como parte de un retablo perteneciente a la capilla dedicada al santo arcángel, Santa María Magdalena y San Honorato de la catedral de Segorbe, y vinculada a la actividad de Francisco Traini.²⁴ Estos ejemplos y otros como la Longitud de Cristo de la catedral de Valencia,²⁵ o el interesante retablo no conservado de San Vicente y San Esteban de la iglesia de la Sangre de Liria muestran la disparidad en estilo y tipología de estas escasas piezas conservadas.²⁶

Pero el nombre que más se ha repetido y el que más atención ha merecido tanto por la calidad pictórica de sus obras como por la cantidad de piezas conservadas es el llamado maestro de Villahermosa; se ha especulado sobre su posible vinculación con Llorens Saragossà²⁷ o con Francesc Serra II,²⁸ y aunque en el último estudio al respecto el doctor Joan Aliaga ya incida en la necesidad de comprender el conjunto de obras como producto de un obrador,²⁹ la crítica todavía no se ha mostrado unánime. La obra de este maestro se inscribe dentro de la problemática del taller de los Serra y su difusión por las tierras de la Corona de Aragón; sería necesario distinguir las manos que intervienen en la gran cantidad de obras que se

levantinas”, *Archivo Español de Arte*, 123, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, pp. 237-244, espec. pp. 237-240.

²⁴ BORJA CORTIJO, H. y MONTOLIO TORÁN, D., “El retaule de sant Miquel de Sot de Ferrer: noves aportacions”, *Braçal*, 28-29, Sagunto, Centre d’estudis del Camp de Morvedre, 2004, pp. 157-168; RESSORT, C., “San Miguel Arcángel y cuatro santos”, en Pons, V., Company, X. y Aliaga, J., *La llum...*, op. cit., pp. 296-297.

²⁵ RUIZ I QUESADA, F. y MONTOLIO TORÁN, D., “Salvator Mundi”, en Sanahuja, J., Saborit, P. y Montolio, D., *Espais de Llum...*, op. cit., pp. 210-213. La tabla acusa un aspecto retardatario propio de este tipo de obras que dificulta la datación precisa de la pintura; su inclusión en este apartado responde principalmente al interés por mostrar ejemplos de exportación de piezas foráneas.

²⁶ El retablo no se ha conservado y únicamente tenemos imagen de la tabla central con los santos Vicente y Esteban, y un fragmento de una tabla lateral de la Virgen sosteniendo al Niño Jesús que juega con un ángel en un pequeño jardín que parece aludir al *hortus conclusus*. La iconografía de las dos piezas como parte de un único retablo no parece concordar, pero tampoco debería rechazarse la posibilidad, puesto que siempre se han citado como parte de un conjunto perteneciente a la iglesia de la Sangre de Liria.

²⁷ Sobre la hipótesis de identificar al Maestro de Villahermosa con Llorens Saragossà, véase JOSÉ I PITARCH, A., “Llorenç Saragossa...”, op. cit., pp. 109-119; JOSÉ I PITARCH, A., *Pintura gòtica valenciana: El periodo internacional. Desde la formación del taller de Valencia, ca. 1374, hasta la presencia de la segunda corriente flamenca, ca. 1440-1450*, Tesis doctoral inédita, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1982. Refuerza esta posibilidad GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2004, pp. 24-25.

²⁸ La propuesta de identificar a Francesc Serra II con el anónimo maestro de Villahermosa fue expuesta por LLONGH PAUSÁS, S., “Pintura italogótica valenciana”, *ABMAB*, XVIII, Barcelona, Museos de Barcelona, 1967-1968, pp. 11-179. Más recientemente se muestran más partidarios de esta hipótesis: RUIZ I QUESADA, F. y MONTOLIO TORÁN, D., “De Pintura Medieval Valenciana”, en Sanahuja, J., Saborit, P. y Montolio, D., *Espais de Llum...*, op. cit., pp. 125-136.

²⁹ ALIAGA MORELL, J., “La potencia expresiva del gótico internacional valenciano”, en *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida, Centre d’Art d’Època Medieval i Moderna, 2009, pp. 168-191.

le adscriben,³⁰ el radio de acción y expansión de cada uno de los pintores, y la posterior evolución que han tenido, analizando a sus discípulos y seguidores.

Los grandes y suntuosos retablos para prestigiosos espacios religiosos de la ciudad de Valencia desde principios del siglo XIV eran solicitados a pintores de otros centros artísticos: así el retablo mayor del convento de San Francisco de Valencia fue inicialmente confeccionado por Ferrer Bassa, el de la capilla real del Palacio del Real de Valencia fue también contratado al mismo Bassa, y a su muerte finalizado por Ramón Destorrens, mientras que el retablo mayor de la iglesia de San Juan del Mercado se encargó a Francesc Serra. Esta es quizá la razón principal para que en 1374 el Consejo municipal de Valencia propusiera a Llorens Saragossa que regresara a Valencia, ofreciéndole unas favorables condiciones como una “prima” de 550 sueldos valencianos, más otros 1.100 para adquirir una casa a condición de que se vecindase en la ciudad, requisito que parece cumplió desde noviembre de 1374.³¹ La década de 1380 se convirtió en la etapa más importante de su carrera con encargos como el retablo de San Jaime para la parroquial de Villarreal (1376); el de San Narciso para la catedral de Valencia (1378), el retablo mayor de la iglesia del Salvador de Valencia (1382), el del monasterio de San Bernardo de Rascanya (1387), un conjunto para la capilla de los Delig en la iglesia de Santa María de El Puig (1387),

³⁰ Recordemos que Aliaga, por ejemplo, considera obras del Maestro de Villahermosa el retablo de san Lorenzo y san Esteban, el del Juicio Final, el de Nuestra Señora (ambos podrían conformar el principal de la parroquial), y el de la Eucaristía de la iglesia de Villahermosa del Río; la Virgen de la Leche de Torroella de Montgrí (actualmente en la fundación Godía de Barcelona); la Virgen de la Leche de Albarracín (MNAC); la Virgen de la Leche del Museo de Bellas Artes de Zaragoza; la Virgen de la Leche del Castillo de Penella (Museo de la Catedral de Valencia); las cuatro tablas y una Natividad del retablo del gremio de carpinteros de Valencia (Museo Bellas Artes, Valencia, y Hispanic Society de Nueva York); el retablo de la Virgen de la Leche, santa Clara y san Antonio de Chelva (MNAC); la Virgen de la Leche desaparecida de la iglesia del Salvador de Valencia; unas tablas dedicadas a san Pedro de la colección Wallace Simonsen; el retablo desaparecido de santa Ágata de Castellnovo; y un apostolado del Ayuntamiento de Alzira. Corpus que Ruiz i Quesada y Montolio Torán amplían con una tabla de la Resurrección de la antigua colección Orts-Bosch, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, una Virgen de la Leche de la antigua colección Muñoz Ramonet, y el retablo mayor de santa María de Alpuente, actualmente en la iglesia de Collado de Alpuente, y dos tablas en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. (ALIAGA, J., “La potencia expresiva...”, *op. cit.*, 2009, pp. 175-177; RUIZ I QUESADA, F. y MONTOLIO TORÁN, D., “De Pintura Medieval Valenciana...”, *op. cit.*, 2008, p. 128).

³¹ SARALEGUI, L., “La pintura valenciana medieval (Continuación). Lorenzo Zaragoza”, *AAV*, XXII, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de san Carlos, 1936, pp. 3-39; COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 196, 228-229; ARCINIEGA GARCÍA, L., “Lorenzo Zaragoza, autor del retablo mayor del monasterio de san Bernardo de Rascanya, extramuros de Valencia (1385-1387)”, *AAV*, LXXVI, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de san Carlos, 1995, pp. 32-41; ALCÓY I PEDRÓS, R., “Llorenç Saragossa”, en Pladevall, A. (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 250-253; GARCÍA MARSILLA, J. V., “Lorenzo Zaragoza”, *Diccionario de artistas de la Real Academia de Historia*, Madrid, (en prensa). Agradecemos al doctor García Marsilla la lectura anticipada de esta ficha.

el retablo de San Sebastián y Santa Anastasia para la capilla de Antonio Pujalt (1388), el de San Pedro Apóstol y San Bernardo con sus historias (1389), el retablo mayor de la iglesia de San Andrés (1389), las bóvedas del Peso Real (1391),³² el retablo de la Virgen y Santa Águeda para la iglesia de Jérica (1394), posiblemente fuera el autor de un retablo para el convento franciscano de Sagunto (1395), el retablo del Cuerpo de Cristo para iglesia parroquial de Onda (1402),³³ y finalmente un conjunto del Salvador para la iglesia de Burriana. En un análisis comparativo de la trayectoria de Saragossà que recuerda las elogiosas palabras de Pedro IV el Ceremonioso, y el elevado número de encargos hasta la década de 1390, resulta llamativo el decreciente número de acuerdos y el considerable menor precio de ellos conforme avanza el siglo.

Los orígenes de Francesc Comes son difusos, puesto que la propuesta de relacionarlo con el vidriero activo en Barcelona y Mallorca, Francesc Comes, todavía no ha podido ser confirmada documentalmente.³⁴ El pintor Comes aparece por primera vez en Valencia acordando la formación de un discípulo catalán en 1380; en 1382 como vecino de Xàtiva contratando las obras decorativas, incluyendo el retablo, de la capilla de Asensio Miralles en el convento de predicadores de la misma ciudad. En 1389 está ausente del reino de Valencia, y aunque en 1400, en un documento clave, se le cita como pintor *quondam* de Valencia,³⁵ y otro pintor con el mismo nombre es citado entre 1390 y 1415 en Mallorca, la realidad es que los historiadores intentamos identificar a estos dos pintores homónimos con muchas dificultades. La actividad del Francesc Comes mallorquín se inicia en 1390 confeccio-

³² Se ha optado por citar la última referencia actualizada de esta documentación COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, 2005, pp. 236, 253, 290, 320, 321-322, 322, 350-351, 378, 390-391; TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, 2011, pp. 116-117; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valentinos: su cronología y documentación", AAV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de san Carlos, 1971, p. 29; MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians, segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, Tesis doctoral inédita, València, Universitat Politècnica de València, 2009, pp. 822-823.

³³ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Estudis Universitaris Catalans (EUC)*, VI, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912, pp. 219-220.

³⁴ Para una aproximación al pintor Francesc Comes SABATER, T., *La pintura mallorquina...*, *op. cit.*, pp. 47-63. También puede consultarse RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", en Llompart, G., *Mallorca Gòtica*, Palma de Mallorca, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Govern Balear, 1998, p. 25. La documentación de la época también cita a otros Comes vinculados con la vida artística, que no deberían dejarse de lado: Barcelona, 24 de septiembre de 1425. Contrato de aprendizaje del oficio de pintor entre los tutores de Joan Comes, hijo de Eulalia y el imaginero Jaume Comes, ciudadanos de Barcelona para que su hijo aprenda el oficio de pintor durante los próximos 6 años (MADURELL I MARIMÓN, J. M^a., "El pintor Lluís Borrassà...", *op. cit.*, 1952, pp. 239-240). En 1420 hay documentado un Francesc Comes (cuyo oficio no consta), hijo de Ramón Comes, apotecario, relacionado con el pintor Juan Rull (CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valentinos...", *op. cit.*, 1964, pp. 103-104). En 1417 hay un Joan Comes, platero [Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca, Valencia, Sign. 25961, Pere Castellar, (17-XI-1417)].

³⁵ CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valentinos...", *op. cit.*, 1971, p. 28.



Fig. 6. Anónimo, *Retablo de santa Bárbara de Cocentaina*, detalle de la tabla central, ca. 1378-1387, *témpera y oro sobre tabla*, 225 x 269 cm, Ayuntamiento de Cocentaina.

nado el retablo de la Virgen de Pollença; posteriormente acuerda el de San Mateo de Muro (1390); el conjunto de los santos Pedro y Bartolomé para la parroquia de Sineu (1392); los retratos del rey de Inglaterra y el duque de Lancaster por encargo de Juan I (1395); un retablo para la parroquia de Manacor (1397); otro para el gremio de sastres (1414); un conjunto de San Antonio para la parroquia de Valldemossa, en colaboración con Nicolau Marçol (1415); y ese mismo año se sabe que inició otra pintura de Santa Úrsula para el convento de Santo Domingo, terminado por Rafael Mòger.

Los vínculos de Francesc Comes con Barcelona son quizá los que permitan comprender la primera referencia de Francesc Serra en la ciudad de Valencia, coincidiendo con la presencia de Comes en Xàtiva: el 2 de septiembre de 1382 el procurador del difunto Bernat Miralles establece un acuerdo por el que Francesc Comes, habitante de Xàtiva, se compromete a realizar un retablo de San Bernardo abad, de madera nueva, con las mismas medidas que un retablo del Salvador de la iglesia de los dominicos de Xàtiva, con buen oro y azul fino, y una tela de lienzo nueva con la imagen de San Bernardo y las armas de los Miralles para cubrir el dicho retablo, la pintura de la clave de la capilla

con el noble Miralles y los cuatro evangelistas, y 25 escudos de los Miralles, en la capilla familiar situada en el aula capitular del monasterio.³⁶ Se comprometía a colocarlo en dicha aula capitular, a finalizarlo en un año, por el precio de 1000 sueldos. En el caso de no hacerlo en el tiempo estipulado el procurador podría encargarlo a otro pintor, como así sucedió cuando Co-

³⁶ CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", *ACCV*, 44, XXI, Valencia, Centro de Cultura Valenciana, 1960, pp. 226-257, p. 253; COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 253-256.

mes marchó dejando inconcluso el encargo y llevándose consigo las tablas confeccionadas. Con el beneplácito de Francesc Comes (que devolvía las piezas pintadas), el 16 de junio de 1384 Francesc Serra se compromete a finalizar el retablo en Xàtiva que consistía en una tabla central de San Bernardo, la cimera con la crucifixión, y dos escenas laterales a cada lado con la historia del santo, además de la citada decoración mural de la capilla. Por el trabajo Francesc Serra únicamente percibió 110 sueldos (10 florines) del total de 1020 sueldos por los que se había contratado inicialmente el retablo, y que había recibido Francesc Comes. Esta cantidad fue considerada insuficiente por Francesc Serra, quien decidió no entregar el retablo, acudir a las autoridades, que requisaron la pintura que se encontraba en el taller de Francesc Serra y la trasladaron a la casa de Bernat Llombart, razón por la que ha llegado esta nosotros esta desavenencia. Las ideas que se extraen de este documento son varias: primero, la marcha de Francesc Comes de Valencia a finales de 1383 o inicios de 1384 —quizá a Mallorca donde se le encuentra documentado a partir de 1390—; en segundo lugar, la presencia en junio de 1384 de Francesc Serra II, con un taller, en la ciudad de Valencia y, en último término se apuntan posibles vínculos de Comes con la familia de los Serra y la llegada de uno de sus miembros de la ciudad del Turia, donde extendería sus estilemas italianizantes. Además de estos datos biográficos el documento alude al incumplimiento de los contratos por parte de los pintores o los clientes (como también parece que sucedió con el retablo mayor de la catedral de Toledo encargado a Esteve Rovira, de Chipre, en 1387), a la marcha de los artistas de la ciudad de Valencia, y a la subcontratación de obras (o un mecanismo bastante similar), lo que permite comprender mejor la llamada del gobierno de la ciudad de Llorens Saragossà, y el desapego de los pintores en Valencia ante contratos más sustanciosos, o posibilidades laborales más beneficiosas.

Los retablos acordados por Francesc Serra II en Valencia se fechan en esos mismos años, y documentan así su presencia en la urbe entre 1380 y 1396: la primera referencia lo cita trabajando en el pintado y barnizado de la pila bautismal del coro,³⁷ posteriormente contrataría el retablo de Santa Engracia, San Saturnino y Santo Tomás de Aquino, junto a otros santos, para la capilla de los Fernández del Port, en el monasterio de la Magdalena de Valencia (1383),³⁸ el retablo de San Jorge para la iglesia de San Juan del

³⁷ *Ibidem*, pp. 237-238.

³⁸ La cláusula del testamento de Joan Fernández del Port fechado el 25 de mayo de 1383 ya detalla la confección de un retablo con las imágenes de santa Engracia y san Saturnino, para el altar de santo Tomás, san Saturnino y santa Engracia en la iglesia del monasterio de santa María Magdalena (CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valencinos...", *op. cit.*, 1960, p. 255), que finalmente fue llevado a cabo el 12 de diciembre de ese año por encargo a Francesc Serra (CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valencinos...", *op. cit.*, 1964, pp. 83-136, espec. p. 110).

Mercado de Valencia (1383),³⁹ un conjunto de María Magdalena para la capilla homónima de la catedral de Valencia (1385),⁴⁰ que quizás pueda identificarse con el conjunto nuevo que le reclama en 1389 el pañero de Xàtiva, Ramón Ferriol, antes de las fiestas de Pascua de Resurrección,⁴¹ y finalmente el retablo mayor del convento de franciscanos de Xàtiva (1396).⁴² Acaso este último contrato establecido por la otra gran comunidad mendicante de la ciudad de Xàtiva permita admitir la colocación del retablo de San Bernardo de Comes y Serra en el convento predicador y su aceptación dentro de los parámetros estilísticos del momento.

Los otros maestros activos en el reino de Valencia en la década de 1380, con obra documentada significativa, son Bernat Vilaur, pintor del marqués de Villena, conde de Denia y duque de Gandía Alfonso el Viejo, y posiblemente maestro de Antoni Peris, artista posteriormente vinculado con Pere Nicolau y Gonçal Peris, que se podría identificar con un criado-esclavo, o simplemente oficial, al servicio de Vilaur en Gandía. La primera referencia de Vilaur data de 1380 cuando contrata un retablo para el portal de San Juan en la ciudad de Valencia;⁴³ en 1386 trabaja en la obra del Real de Valencia, y ese mismo año acuerda el retablo de San Jerónimo con Alfonso el Viejo (el Marqués de Villena) seguramente para Santa María de Gandía;⁴⁴ en 1387 recibe un pago por varios retablos para la misma iglesia por parte del colector del marqués;⁴⁵ en 1391 cobra por un retablo de San Antonio para la corporación (*almoína*) del oficio de sastres, por parte de

³⁹ El retablo fue contratado en 1383, aunque terminado de pagar en 1388 (SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales...*, *op. cit.*, 1914, p. 22.

⁴⁰ CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", AAV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de san Carlos, 1972, p. 52.

⁴¹ COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 317-318. La situación económica de Francesc Serra debía de ser en esas fechas bastante positiva, si se tiene en cuenta la venta de una casa por 5.000 sueldos en la parroquia de santa Catalina, en la rica zona del barrio de plateros de la ciudad (véanse pp. 318-319).

⁴² SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1912, p. 232; SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales...*, *op. cit.*, 1914, p. 22; COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 416.

⁴³ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", AAV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de san Carlos, 1928, p. 19; SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", AAV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de san Carlos, 1930, p.19; COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁴ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1912, p. 218; SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales...*, *op. cit.*, 1914, p. 8; SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1928, p. 20; SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1930, p. 20; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", AAV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de san Carlos, 1956, pp. 95-123. Documentación actualizada en COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁵ CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valencinos...", *op. cit.*, 1960, pp. 255. Otro pago se produjo en 1391 [COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 352-354, (Gandía, 8-XII-1391)]. Los pagos se suceden hasta 1391.

los mayores.⁴⁶ En 1403 actúa como fiador de un retablo de la parroquial de San Juan del Mercado que contrata Antoni Peris con Alamanda de Vilarig, de la casa del duque de Gandía,⁴⁷ y en 1404 actúa como albacea de Guillem Carrasco.⁴⁸ Debió de fallecer en 1408.⁴⁹

Esteve Rovira de Chipre consta activo en la ciudad de Barcelona entre 1384 y 1385, si bien antes estuvo en Zaragoza.⁵⁰ Desde 1387 es vecino de Valencia, puesto que aparece como tal ante el Justicia de los 300 sueldos de Valencia devolviendo al fraile Pere Rocha 5 florines del primer pago de un retablo que debía confeccionar.⁵¹ Lo más interesante es que el 27 de julio de ese mismo año había contratado en Brihuega (Guadalajara) la realización del retablo mayor de la catedral de Toledo, con el arzobispo Pedro Tenorio. En 1389, establecido en Valencia, rechazaba su compromiso de traslado a Toledo para pintar el retablo acordado, quizás por el incumplimiento de algunas de las condiciones contractuales. Posiblemente debió de realizar algunas de las tablas que podrían identificarse con las conservadas hoy en la catedral de Toledo.⁵² Su actividad itinerante y posterior presencia en Valencia ha hecho que se plantease la posibilidad de un aprendizaje de Pere Nicolau en su obrador.⁵³

Y, por último, Joan de Bruselas, también conocido como Enequí de Bruxelles, es un pintor que en 1379 trabaja al servicio del arzobispo Lope Fernández de Luna en Zaragoza; en 1391 consta al servicio del infante Martín I y activo en las obras de decoración de la cartuja de Valldercrist, donde se le paga por dorar una tabla; en 1402 aparece entre la documentación de Cervera, para reaparecer de nuevo en Valencia en 1407.⁵⁴ Aunque

⁴⁶ COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 347-348, 351.

⁴⁷ TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 63-64. Ese mismo año Vilaur nombra en Valencia procurador al notario Jaume Vidal (*ibidem*, p. 70).

⁴⁸ MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents...*, *op. cit.*, p. 253. Cita un documento inédito en el que Bernat Vilaur fue albacea del también pintor Guillem Carrasco, aunque parece más bien que Guillem Carrasco fue también el sastre de la duquesa de Gandía (TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 84, documento extraído de CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valentinos...", *op. cit.*, 1960, pp. 230, 255).

⁴⁹ CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valentinos...", *op. cit.*, 1956, p. 104.

⁵⁰ ALMARCHE VÁZQUEZ, F., "Mestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trecentista desconocido", *AAV*, VI, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1920, pp. 3-13. Las noticias revisadas del periodo valenciano del chipriota, con nuevas aportaciones, en COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 289, 302-306, 322-323 (donde además se indican las referencias originales de publicación).

⁵¹ CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores Valentinos...", *op. cit.*, 1964, p. 101.

⁵² Sobre esta hipótesis MIQUEL JUAN, M., "Esteve Rovira y Stamina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal", en *XIX Congreso Español de Historia del Arte*, Castellón de la Plana, septiembre 2012, (en prensa).

⁵³ RUIZ I QUESADA, F., *L'Art gòtic a Catalunya...*, *op. cit.*, 2005, pp. 18 y 34-35.

⁵⁴ Sobre Joan (Hennequin) de Bruselas, véase también RUIZ I QUESADA, F., "El panorama artístic als Països de la Corona d'Aragó", en Pladevall, A. (ed.), *L'art gòtic...*, *op. cit.*, 2005, pp. 32-39, quien le identifica con el pintor de las escenas de la Pasión del tríptico relicario del monasterio

no hay certeza de que nos encontremos ante un solo pintor, la trayectoria y la movilidad del maestro por estos territorios de la Corona de Aragón pueden contemplarse como una posibilidad viable. De ninguno de los pintores antes citados tenemos obra documentada, conservada, ni tan siquiera atribuida entre las escasas obras supervivientes de esta década de 1380, por más que su actividad pueda ser considerada en la ecuación de pintores y obras, y sobre todo se valore la influencia que acaso ejerciera en los maestros del gótico internacional valenciano.

La plena incorporación de Valencia dentro de los circuitos artísticos del Mediterráneo está confirmada tanto por la calidad de las obras conservadas y la nómina de maestros asentados en la ciudad, o los encargos sustanciosos firmados por parte de la Iglesia o del patriciado urbano, como por indicios previos que permiten apreciar el interés del artesanado por nutrir de artífices que garanticen las necesidades sociales de la urbe. Uno de estos síntomas es la presencia de discípulos y aprendices valencianos en otras ciudades peninsulares, así como el caso contrario. En Barcelona, entre 1390 y 1450, los valencianos eran el segundo contingente en importancia numérica de todos los artistas foráneos, en su mayoría pintores, y casi la mitad de ellos eran aprendices, entre los cuales representaban el 21,5% del total.⁵⁵ Por ejemplo, es posible encontrar entre los aprendices de Lluís Borrassà en Barcelona a los valencianos Pere Sarreal,⁵⁶ Pascual García,⁵⁷ y

de Piedra, estableciendo paralelismos iconográficos con la miniatura franco-borgoñona del círculo del duque de Berry. También lo reconoce en uno de los dos *maestros de obra de pinzel de la villa de Bruxelles, del regno de Francia* que fueron contratados por el arzobispo Lope Fernández de Luna para la decoración de la capilla de san Miguel Arcángel en la Seo de Zaragoza en 1379. Lo relaciona también con el maestro Enrique de Bruselas que trabajó en Daroca en 1372 y al servicio de Pedro el Ceremonioso pintando una Virgen en un tapiz para la cámara real. Hubo también un Joan de Bruselas activo en Cervera en 1402 (GUDIOL I CUNILL, J., *La pintura mig-èval catalana II: els joentistes*, Barcelona, Barbra, 1924, pp. 149-150. Una recopilación de documentos en MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents...*, op. cit., 2009, p. 194).

⁵⁵ HERNANDO GARRIDO, J. L., "Los artistas llegados al foco barcelonés durante el gótico internacional (1390-1450): procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VI, Barcelona, Amics de l'Art Romànic, 1991-1993, pp. 359-388.

⁵⁶ Pere Sarreal, de Morella, fue el último aprendiz que contrató Borrassà. Sarreal contaba 17 años y el periodo de aprendizaje fue de 5 años, con una gratificación de 4 florines los primeros dos años y de 5 florines los tres últimos (MADURELL I MARIMÓN, J. M^o, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II. Apéndice documental", *ABMAB*, vol. VII, Barcelona, Museos de Barcelona, 1949, p. 44). Pere Sarreal tuvo un hermano llamado Jaume, que firmó un contrato de aprendizaje con Pere Nicolau en 1402 por un periodo de dos años y un mes (SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", op. cit., 1912, p. 242; LLANES I DOMINGO, C., *L'Obrador de Pere Nicolau...*, op. cit., vol. II, pp. 19-20).

⁵⁷ Pascual García era natural de Torrent. En 1393 entró a formar parte del obrador de Borrassà durante un periodo de 2 años, parece que en calidad de oficial, puesto que aunque el maestro debía enseñarle el oficio tenía una gratificación anual de 6 libras y 14 sueldos [MADURELL I MARIMÓN, J. M^o, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II. Apéndice documental", *ABMAB*, vol. VIII, 1950, pp. 104, 109-110; COMPANY, X. y ALIAGA, J. et alii, *Documents de la pintura...*, op. cit., pp. 447-448 (la fecha correcta es 1393)]. Se casó con la hija de un carpintero y en varios documentos aparece junto al pintor Antoni Guerau, que posteriormente aparecerá en Valencia.



Fig. 7. Starnina, Juicio Final, ca. 1400, *témpera y oro sobre tabla*, 95,2 x 59,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek, Munich.

Pere Pellicer;⁵⁸ en la misma ciudad condal se pudo formar también el pintor de Sant Mateu Antoni Vallserà, que era vecino de Barcelona en 1413, si bien sus retablos se destinaron a las comarcas castellonenses del Alt y Baix Maestrat.⁵⁹ Guerau Gener solamente se mantuvo durante dos meses como aprendiz de Borrassà y marchó después a Valencia, donde contrataría el retablo de Monreale en 1407-1408, y coopera con Marçal de Sas y Gonçal Peris.⁶⁰ Del mismo modo, en Valencia, Esteve Rovira firma en 1389 un contrato de aprendizaje-oficialato con Bernat de Camprodón y Alfonso de Córdoba, a su vez hijos de otros pintores en esas localidades.⁶¹ Francesc Comes estando en Valencia acuerda formar como discípulo-oficial suyo al catalán Arnau Rubiols, durante un periodo de un año en 1380.⁶²

A partir de la década de 1390 la nómina de artistas se amplía con pintores principalmente foráneos pero asentados en la ciudad durante gran parte de su vida, que aparecen ya vinculados de una forma más estable con los principales clientes de la urbe, en unos años en los que además se aprecia documentalmente un considerable aumento de la demanda, como se advierte en las trayectorias del catalán Pere Nicolau, el nórdico o germánico Marçal de Sas, el florentino Gherardo di Jacopo, llamado Starnina [fig. 7], y los plausiblemente valencianos Gonçal Peris, Antoni Peris, y Miquel Alcanyiç. Pero además de estos pintores con taller y contratos, se advierte también la presencia de otros artistas foráneos activos en Valencia, como es el caso del sienés Simone di Francesco, el pisano Nicolao de Antonio, el ho-

⁵⁸ Pere Pellicer era hijo de Martí Pellicer, tejedor de paños de Valencia. A la edad de 16 años firmó un acuerdo de aprendizaje de 4 años con Lluís Borrassà, quien se comprometía a enseñarle el oficio y pagarle 66 sueldos barceloneses por año (MADURELL I MARIMÓN, J. M^a, "El pintor Lluís Borrassà...", *op. cit.*, vol. VII, 1949, p. 44).

⁵⁹ SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, L'Avenç, 1906, vol. I, p. 115; RUIZ I QUESADA, F., "Els pintors del bisbat de Tortosa", en Pladevall, A. (ed.), *L'art gòtic...*, *op. cit.*, 2005, pp. 174-175.

⁶⁰ Revisó las consecuencias de la estancia valenciana del pintor ALCOY, R., "Guerau Gener i les primeres tendències del gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII, Barcelona, Amics de l'Art Romànic, 1995, pp. 179-213.

⁶¹ COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 322-323, (Valencia, 4-IX-1389). El hecho de que dichos aprendices fueran hijos de pintores y que el contrato se establezca por un año parece aludir más a un acuerdo de oficialato que de aprendizaje. Algunos pintores se establecen como oficiales por un reducido periodo de tiempo con un reputado maestro para conocer nuevas técnicas o perfeccionar su maestría; en cambio, en un documento de aprendizaje un joven desea aprender el oficio de pintor por un periodo de varios años, en el que además el maestro proporciona su vivienda, sustento alimenticio y vestimenta (detalles que no menciona el contrato, como tampoco la edad de los jóvenes).

⁶² SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievals...*, *op. cit.*, 1914, p. 144. Documento fechado el 16 de agosto de 1380. En un intento de discernir la diferencia entre un joven aprendiz y un oficial a partir del contrato de aprendizaje, se ha optado por añadir el calificativo de oficial, aun cuando el contrato de aprendizaje indica discípulo, pero con ciertas características como el periodo de duración de un año del contrato, o la edad de joven, que se indica de 18 años, que parece más bien aludir a un contrato de oficial. (También en SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievals en Valencia", *Estudis Universitaris Catalans*, vol. VII, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1913, p. 72).

landés Joan Utuvert, un tal Joan de Burgos,⁶³ el cordobés Diego López,⁶⁴ o Juan Rodríguez, que podría identificarse con Juan Rodríguez de Toledo.⁶⁵ A ellos, hay que sumar el contingente de pintores oriundos de otros territorios de la Corona de Aragón, como los mallorquines Guillem Arnau⁶⁶ [fig. 8] y Jaume Fillol.⁶⁷ Si se confirma que se trata de la misma persona, el pintor Pere Rubert, asociado en compañía por dos años desde 1402 con Juan de Leví en Zaragoza, estaba a finales de ese año en Valencia y aparece después trabajando en decoración de la capilla mayor de la iglesia de Santa Catalina en la misma ciudad (1409-1410).⁶⁸ Se podría sumar el pintor de Zaragoza Antoni Rull si se confirmase como hijo del activo pin-

⁶³ TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 97, (11-I-1405). No se sabe qué labor pudo desarrollar en la ciudad.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 160. Aunque este pintor cordobés o Juan de Burgos se dedicaran a labores pictóricas puramente decorativas interesa constatar la presencia de estos maestros en la ciudad, que refleja la amalgama de influencias y la variedad geográfica de los artistas activos en Valencia.

⁶⁵ Aparece un Juan Rodríguez, pintor, sin procedencia detallada, activo en Valencia en 1423 y 1424, y con actividad pictórica documentada junto a Jaume Mateu en la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad (*ibidem*, pp. 646, 650-651, 665). En esa misma fecha aparece documentado un Juan de Toledo, carpintero, firmando en un acto de vecindamiento, en el que el pintor Domingo Tomás actúa como fiador (*ibidem*, p. 658).

⁶⁶ Las primeras noticias sobre su presencia en Valencia fueron dadas a conocer por PUIGGARÍ, J., "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento", *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1880, pp. 73-103, espec. p. 81 y han sido citadas a menudo; a ellas puede añadirse otro testimonio de su presencia en la ciudad del Turia en 1399, si se trata del mismo artista, que vuelve a comparecer en documentos de 1402 y 1407, aunque desde el año siguiente se le encuentra asentado en Mallorca hasta 1424 y había vuelto a Sóller en 1405; véase LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina*, vol. I, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, p. 72; *op. cit.*, IV, 1980, pp. 105-108; COMPANY, X. y ALIAGA, J. *et alii*, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 359 (1392), 380 (1394) y 489 (1399), y RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí...", *op. cit.*, pp. 27-32, propuso identificar al Maestro de Monti-Sion con Guillem Arnau basándose en las afinidades de las obras que se le atribuyen al pintor anónimo con otras valencianas del momento.

⁶⁷ Además de constar presente en Mallorca, también consta como vecino de Zaragoza en 1429 (SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, XX, julio-agosto 1916, pp. 409-421, espec. p. 420). TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 451.

⁶⁸ Véase SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XX, 35, Madrid, Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, p. 415, para la noticia de la compañía que formaron Juan de Leví y Pere Rubert; y TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 49-50, para la comparecencia como testigo, junto a Jaume Mateu, en un época del retablo pintado para Miquel del Miracle, párroco de Penáguila, por Pere Nicolau. La actividad notable de Pere Rubert en la iglesia parroquial de santa Catalina (sucesivas épocas consignan los pagos *pro pictando et daurando clavem capelle maioris dicte ecclesie*; *pro pictando quinque capellas... dicte ecclesie*; por haber pintado la capilla mayor de la iglesia y una vidriera del ventanal de dicha capilla mayor; por pintar *quatuor capellas in griola dicte capelle maioris et duas pontas altaris maioris quas fecerunt in armario retabuli dicti altaris maioris* y *pro illuminatione retabuli maioris sancte Caterine et daurandi et pictandi stachium lapideum dicti altaris* hasta sumar un total de 3472 sueldos entre 1409 y 1410) está documentada por las noticias de SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales...*, *op. cit.*, 1914, pp. 37 y 148. Aparece activo hasta 1425. Sobre Juan de Leví véase AINAGA, T., TELLO, M. y LACARRA, M^a C., *Retablo de Juan de Leví y su restauración. Capilla de los Pérez Calvillo. Catedral de Tarazona*, Aragón, Diputación General de Aragón, 1990.



Fig. 8. Guillem Martí (atribuido), *Verónica de la Virgen y Santa Faz de Cristo*, principios del siglo XV, *témpera y oro sobre cobre*, 48 x 30 cm, Museu de la Societat Arqueològica Lul·liana (depositado en el Museo de Mallorca)

Pere Nicolau y Gonçal Peris, *Ostensorio bizaz de la Anunciación y Verónica de la Virgen*, ca. 1403-1410, *témpera y oro sobre tabla*, 44,4 x 37 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Valencia.

tor Joan Rull, de Valencia.⁶⁹ Éstos y otros tantos debieron de trabajar en los principales obradores de la ciudad, como maestros contratados u oficiales, garantizando la actividad pictórica requerida en un mercado del arte abierto y en auge.⁷⁰

Con posterioridad serán ya maestros autóctonos los que, formados con estos pintores, lograrán asentar sus talleres y proporcionar retablos, iconos y pinturas murales a iglesias, conventos, y casas acomodadas de una forma estable y en un ambiente de intercambio artístico de gran alcance. Por ejemplo, uno de los talleres más importantes fue el de Pere Nicolau, del cual se sabe que llegó a colaborar con pintores como Marçal de Sas, Antoni Peris, Gonçal Peris, Pere Rubert, Joan Tamarit, Joan Justicia, teniendo como discípulos a Jaume Mateu, Guillem Ferri, Gabriel Martí, Jaume Sarreal y Bertomeu Avella, en un periodo que comprende entre 1393 y 1408.⁷¹ La llegada de pintores foráneos a partir de 1400 será mucho más escasa, ya que su establecimiento en la ciudad del Turia debió de ser más difícil por el creciente despliegue de talleres y sobre todo por sus dimensiones, con el considerable mayor número de pintores. Con todo, se conocen casos como el de Guerau Gener o el de Bernat Despuig, pintor de Barcelona, a quien Gonçal Peris Sarrià menciona en su testamento de diciembre de 1451 dejándole libras “por soldadas”, aunque Despuig había muerto poco antes, en febrero de aquel mismo año.⁷² En la actividad pictórica de ambos se han apreciado recuerdos de su paso por Valencia y su colaboración con los talleres de Gonçal Peris y Marçal de Sas, sobre los que sabemos todavía poco, en parte porque no disponemos de una fuente tan elocuente como el proceso que enfrentó al primero de estos pintores con Jaume Mateu.⁷³ Hay claros indicios de colaboración entre pintores en pie de igualdad, como el retablo contratado por Marçal de Sas, Guerau Gener y Gonçal Peris para Pere Torrella en 1405;⁷⁴ los hay de subcontratación o reclutamiento temporal de refuerzos para un taller

⁶⁹ SERRANO Y SANZ, M., “Documentos relativos...”, *op. cit.*, 1916, p. 469; SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales...*, *op. cit.*, 1914, pp. 47, 81; CERVERÓ GOMIS, L., “Pintores valentinos...”, *op. cit.*, 1964, pp. 102-104; CERVERÓ GOMIS, L., “Pintores Valentinos...”, *op. cit.*, 1960, p. 252.

⁷⁰ MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...*, *op. cit.*, pp. 239-262.

⁷¹ Cuestión revisada recientemente por LLANES I DOMINGO, C., *L'Obrador de Pere Nicolau...*, *op. cit.*, pp. 53-326.

⁷² RUIZ I QUESADA, F., “El panorama artístic als països de la Corona d'Aragó”, en Pladevall, A. (ed.), *L'art gòtic...*, *op. cit.*, 2005, p. 36.

⁷³ Un análisis exhaustivo de esta documentación en ALIAGA MORELL, J., *Els Peris...*, *op. cit.*, pp. 45-52 y la transcripción de los dos procesos por la herencia de Pere Nicolau en pp. 145-174.

⁷⁴ Dado a conocer por SANCHIS SIVERA, J., “Pintores medievales...”, *op. cit.*, 1929, p. 11; revisado y transcrito por TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 102. La fórmula de este documento se hace eco de un acuerdo entre los tres pintores: *Marsal de Sas, Geraldus Giner et Gondisalvus Pèrec, pictores ymaginum sive retabulorum (...) omnes in simul et quilibet nostrum in solidum, pacto speciali inter vos et nos inuito et hic apposito, promittimus et convenimus depingere (...)*.

sujeto a una fuerte demanda, según deja entrever la deuda que Miquel Alcanyis tenía pendiente con Pere Nicolau por “préstamo de soldada”,⁷⁵ pero queda puertas adentro de los obradores una zona de penumbra que sólo iluminan las formas artísticas al acusar la derivación de modelos y el recurso a soluciones aprendidas junto a otros maestros. En esta última situación se hallarían figuras como el anónimo aragonés llamado Maestro de Retascón [fig. 9], que acredita por sí solo que Marçal de Sas había *doctrina donada a molts de sa art*, como se expuso en 1410 ante el Consejo de la ciudad de Valencia.⁷⁶ Sólo un año antes, en 1409 Antoni Peris había declarado ante la corte del Justicia civil que *l'art del pintor és tal que si lo que l'apren no ha subtil enteniment per molt que faça lo mestre no-l farà convenient dexeble. Et si lo aprenent és subtil aprendra bé lo dit ofici, encara que lo mestre no-y haja gran diligència*.⁷⁷ A los ojos de los coetáneos de estos artistas quedaba claro que el maestro podía enseñar el oficio y crear escuela, pero el aprendizaje dependía también del talento del discípulo hasta el punto de que un buen alumno podía avanzar pese a las limitaciones del maestro. Estas juiciosas observaciones de un pintor maduro nos alertan sobre los límites de nuestros conocimientos y la idea que entonces se tenía del ingenio y de la destreza en la prácticas de los oficios artísticos, algo distinta de la nuestra, más proclive a estimar la capacidad de quien enseña que la competencia del aprendiz.

De la pintura de retablos a la pintura mural

Si bien la atención de la historiografía se ha concentrado en la pintura sobre tabla, conviene recordar que en Valencia existió una apreciable tradición de pintura mural con tempranas manifestaciones desde el siglo XIII, que en parte se han conservado y están pendientes de un estudio sistemático. Deben mencionarse los conjuntos de la capilla de San Miguel en la iglesia de San Juan del Hospital, las pinturas del reconditorio o cámara secreta de la catedral de Valencia, las pinturas de la ermita de Sant Feliu de Xàtiva, o las conservadas en la iglesia de la Sangre de Lliria.

Sin duda debió de ser una técnica empleada en la decoración de interiores domésticos y en la ornamentación de capillas⁷⁸ pero los contratos

⁷⁵ CERVERÓ GOMIS, L., “Pintores valentinos...”, *op. cit.*, 1963, p. 137; TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 177. Como garantes del pago de la deuda actúan el mercader Gabriel Sanç y el también pintor Ferran Peris.

⁷⁶ Noticia conocida desde antiguo y nuevamente transcrita en TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 247.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 224.

⁷⁸ Son escasos los estudios de pintura mural en el reino de Valencia, pero revisa muchos de los vestigios conocidos entonces CATALÁ GORGUES, M. A., “La pintura d’estil gòtic-lineal i la influencia catalana en València”, en Aguilera Cerni, V. (ed.), *Història de l’art valencià 2: L’Edat Mitjana. El gòtic*, Valencia, Consorci d’Editors Valencians, 1988, pp. 143-181, espec. pp. 146-161. Las halladas en una de las capillas

conservados de prácticas murales son verdaderamente muy escasos y se refieren principalmente a pintores foráneos. El primero de los ejemplos son las pinturas del Juicio Final, Infierno y Paraíso que ornamentaron la sala de reuniones del Consejo y la sala del Consejo Secreto de la Casa de la Ciudad encargadas en 1396 a Marçal de Sas, por la cantidad de 5.502 sueldos y 10 dineros;⁷⁹ el mismo maestro en 1399 acuerda la decoración de una pared en la iglesia parroquial de la Santa Cruz con la historia de Santa María de la Piedad por 35 florines, y se proponen como modelo las pinturas de la Casa de la Ciudad;⁸⁰ en 1390 un artista poco conocido, Vidal Dionís, pinta la bóveda de la sacristía y el presbiterio de la parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia;⁸¹ mientras que Starnina el 22 de agosto 1398 conviene la pintura de un Cristo crucificado en la capilla funeraria de Francisca, esposa de Jaume Ponç;⁸² y, también, el 27 de noviembre de ese mismo año unas pinturas en una capilla funeraria en el convento de San Francisco, en colaboración con Simone di Francesco, por encargo de Francisca, esposa de Guillermo Costa, y heredera de Vicente Bordell.⁸³ De estos cinco ejemplos documentados, cuatro fueron realizados por maestros extranjeros, Marçal de Sas y Starnina, lo que quizás pueda aludir a la calidad y maestría de estos artistas en dicha técnica mural.⁸⁴

de la iglesia de san Juan del Hospital cuentan con un estudio más extenso: SANCRISTÓVAL Y MURÚA, M. y SABATÉ, M., *Les pintures murals del segle XIII del museu conjunt hospitalari de Sant Joan de l'Hospital de València*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003. La segunda parte del estudio de las pinturas de san Juan del Hospital proporciona mucha información sobre la práctica y conocimientos técnicos de la pintura en Valencia durante los siglos XIV y XV. Acerca de las pinturas de Llíria, véase LLIBRER ESCRIG, J. A., *El finestral gòtic. L'església i el poble de Llíria als segles medievals*, Llíria, Ajuntament de Llíria, 2003, pp. 394-426. En Valencia lo que se practicaba como técnica mural con buenos resultados era el temple graso. Otro de los singulares ejemplos que se han conservado, del que poco a poco se conocen nuevos datos: ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBORRA BERNAD, F., "Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: el palacio Episcopal, el palacio de en Bou, y la capilla del Real Viejo de Valencia", en *Jaime I (1208-2008) Arquitectura año cero*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 134-156, espec. pp. 142-148.

⁷⁹ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1912, p. 240; SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1928, p. 49. Sobre la Casa de la Ciudad, y la importancia de la Sala del Consejo y del Consejo Secreto en SERRA DESFILIS, A., "El fasto del palacio inacabado. La casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV", en F. Taberner (ed.), *Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana en la ciudad de Valencia*, Valencia, ICARO, 2004, pp. 73-99, espec. pp. 83-87.

⁸⁰ SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales...*, *op. cit.*, 1914, p. 29; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos...", *op. cit.*, 1964, pp. 107-108.

⁸¹ CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos...", *op. cit.*, 1972, p. 54.

⁸² SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1913, p. 75; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos, su cronología y documentación", ACCV, Valencia, Centro de Cultura Valenciana, 1963, pp. 109.

⁸³ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1912, pp. 235-236; ahora en COMPANY, X. y ALIAGA, J. et alii, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 472. En este encargo contó con la colaboración de Simone di Francesco.

⁸⁴ En fechas posteriores pueden considerarse trabajos de pintura mural los realizados por Bertomeu Avella en 1424 en el claustro e iglesia de Calatrava (20-XII-1424, MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...*, *op. cit.*, 2008, p. 292). Y la llamada por parte del cabildo de Nicolás Florentino, pintor en Salamanca, o la que hizo el cardenal Rodrigo de Borja para que viniera con pintores italianos que supieran pintar al fresco y decorar la capilla mayor de la catedral de Valencia.



Fig. 9. Maestro de Retascón, *Virgen con el Niño*, detalle, ca. 1420-1425, *témpera y oro sobre tabla*, 178 x 103,5 cm, Walters Arts Gallery de Baltimore.

los cuales se ubicaría la figura salvífica de Cristo en majestad, el Ángel Custodio de la ciudad de Valencia velando por ésta, y seguramente ángeles y santos.⁸⁵ El aspecto y magnificencia que debía tener la sala principal de la ciudad de Valencia, y la cámara de reunión secreta, con estas evocadoras imágenes de justicia y salvación debían de inspirar a la firmeza, rectitud y ecuanimidad de los jurados de la urbe, pero también a la devoción y misericordia cívicas.

La continuación de la tradición mantenida por Starnina y Marçal de Sas en Valencia la representa Miquel Alcanyis, colaborador de ambos maestros. Sin documentación que lo demuestre, es la herencia que ma-

Sin embargo, el caso más excepcional de los ejemplos antes citados es la decoración de la sala mayor y la sala del consejo secreto de la Casa de la Ciudad en 1396 por Marçal de Sas, por el que percibió la cantidad de 5.502 sueldos y 10 dineros. La documentación que se conserva es escasa, y la obra se perdió con el incendio que en 1428 afectó a estas salas, pero las grandes dimensiones que pudieron llegar a alcanzar las pinturas en la sala mayor y la sala del consejo secreto, que pudo tener un frente de aproximadamente 30 metros, resaltan la labor de un maestro que debió de confeccionar varias composiciones con diversos personajes, en las que destacaban la representación del Juicio Final, el Infierno y el Paraíso, frente a

⁸⁵ SANCHIS SIVERA J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1912, p. 240; SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1928, p. 49. Texto original: (...) pintures de pinzell de la sala major e de la cambra de consell secret de la dita Ciutat, les quals, per mans de mestre Marçal de Sas, pintor alamaný, són estades fetes de volentat e ordenació verbal del Consell de la dita Ciutat, per les raons deius escrites, ço és, en lo front mellor de la dita sala, ab moltes e diverses ymatges e figures, denotants lo juhi final del fill de Déu, e paradís e infern. E en lo front de la dita cambra, ab figura de la Majestad divinal, e del angel tenint en guarda la dita Ciutat e pregant per aquella, e ab altres figures. Item, totes les altres parets de les dites sala e cambra, de pintura de cayrons de roses, e dentre ligaments. E tot açó, per induir devoció, e per esquivar creus e pintures leges de mascara ques fahien sovín en les parets blanques de les dites sala e cambra (...) [Documento revisado en COMPANY, X. y ALIAGA, J. et alii, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 403].

nifiesta su pintura la que delata estos vínculos, y quizá esta deuda la que pueda ayudar a comprender que fuera el artista encargado de la decoración de la capilla mayor de la catedral de Valencia en 1432.⁸⁶ Tras las obras de restauración del cimborrio de la catedral de Valencia a cargo de Martí Llobet,⁸⁷ a principios de 1432 el cabildo catedralicio inició las tareas de ornato y acondicionamiento de la capilla y altar mayor con unas pinturas murales al temple figurando *los ángeles y oprobios de la Pasión de Jesucristo*. En mayo se coloca la clave del altar mayor, y precisamente el 6 de junio de 1432 se inician las obras pictóricas: *fon concordat que lo cap de la seu, ço és la capella major de la Verge Maria, se embellís tota, es pintàs de pintura d'àngels alt en la cuberta de la dita capella, e après tota la capella se embellís e pintàs segons per ells se acordaria per la qual obra e pintura convech a fer les següents despesses a l'obra (...)*.⁸⁸ La capilla mayor estaba presidida por un retablo de plata, que fue inicialmente confeccionado por Pere Bernés alrededor de 1370 y terminado por Bertomeu Coscolla en 1419,⁸⁹ con escenas alusivas a los Gozos de la Virgen. La decoración mural de todo el espacio absidal tendría como misión reforzar la imagen del retablo mayor con escenas de la Pasión de Cristo y los apóstoles, y en la parte superior de la bóveda con los ángeles.⁹⁰

Seguramente debido a las dimensiones del altar mayor las obras de decoración se realizaron en tres fases determinadas por los tres tramos en que se dividió el altar mayor con la intención de aprovechar el andamio

⁸⁶ SANCHIS SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórico-artística*, Valencia, Imprenta F. Vives Mora, 1909, pp. 144-145; ALIAGA MORELL, J., *Els Peris...*, *op. cit.*, pp. 202-204. Se trata de una documentación muy interesante que Joan Aliaga dio a conocer más extensamente, aunque no íntegra, en la que Miquel Alcanyis dirigió las obras pictóricas de la capilla mayor cobrando un salario diario de 6 sueldos, lo mismo que Gonçal Sarrià, Felip Porta, Berenguer Mateu, García Sarrià, Joan Esteve, Francisco Mayso, y Arnau Gassies (por no aumentar considerablemente la información nos abstendremos de citar a los colaboradores que con un sueldo menor igualmente aparecen en la documentación) [Archivo de la Catedral de Valencia, (A.C.V.), *Llibre d'Obra de fàbrica*, año 1432-1433, sign. 1479, f. 37 r.- 78 v. (comprenden los meses de julio a diciembre de 1432)].

⁸⁷ MIQUEL JUAN, M., "Entre la formación la tradición: Martí Lobet a cargo de las obras de la catedral de Valencia", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, 22-23, Madrid, UNED, 2009-2010, pp. 13-33, espec. pp. 32-36.

⁸⁸ A.C.V., *Llibre d'Obra de fàbrica*, año 1432-1433, sign. 1479, f. 37 r.

⁸⁹ Sobre el retablo de plata de la catedral de Valencia, véase SANCHIS SIVERA, J., *La catedral de Valencia...*, *op. cit.*, pp. 161-167. En 1424 Martí Llobet se encargó del diseño de una ampliación del retablo mayor [MIQUEL JUAN, M., "Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano", en Murad, M. y Taberner, F., *Historia de la Ciudad VI*, Valencia, Colegio territorial de arquitectos, 2010, p. 122]. Esta idea está corroborada por la documentación del Libro de Fábrica de 1433 que indica que el respaldo del dicho retablo había aumentado [A.C.V., *Llibre d'Obra de fàbrica*, año 1432-1433, sign. 1479, f. 89 v., (5-II-1433)].

⁹⁰ Se trata de una hipótesis de trabajo puesto que en ningún lugar se indica el tema de las pinturas, únicamente en una ocasión con motivo de la reparación de los tejados del altar mayor se dice que se debe proteger *la obra de pintura dels àngels ab los opprobis de la passió de Jhesucrist de la capilla major* (A.C.V., *Llibre d'Obra de fàbrica*, año 1432-1433, sign. 1479, f. 79 r.). Por otra parte en el día a día de las obras se cita la representación de ángeles y apóstoles. La propuesta de considerar a los ángeles en la parte superior está determinada por la compra de *canyes per al deboxar dels àngels alts en la cuberta de la capella* (f. 40 r.).

que permitía al ascenso a las partes altas de la capilla. La primera fase transcurrió entre junio y julio de 1432 dirigida por Miquel Alcanyis y con la colaboración de Felipe Porta y Berenguer Mateu, y de los ayudantes Francesc Mayso, Gaspar Gual, Miguel Dalfori, Joan Miravalls, Bertomeu Canet, Antoni Carbonell y Pere Stopinyà. Las primeras actividades consistieron en el montaje de un andamiaje que permitiera a los pintores alcanzar las partes más elevadas, se retiraron las vidrieras de los ventanales superiores para asentar la plataforma de trabajo, en el mes de julio se raspó toda la pared y las cubiertas de la capilla, y se repasó con yeso; por fin, el lunes 7 de julio comienza la labor más propiamente pictórica con la compra de 9 manos de papel de la forma real para hacer los patrones de los dibujos de los ángeles de la cubierta, por los que Miquel Alcanyis, Felipe Porta y Berenguer Mateu⁹¹ percibieron 6 sueldos diarios cada uno por sus primeros trazos y dibujos.⁹² El jueves 10 de julio se dedicaron los citados pintores a estudiar los papeles y hacer dibujos sobre el yeso de la capilla, se utilizaron piezas de pergamino, se hace carbón para delimitar el trazo de las figuras, y se compran plumas para el dibujo, *aygua cuita*, escudillas y piedras de moler para hacer los colores, harina para engrudo, aceite de linaza, barniz, azafrán, corladura para corlar, ocre, azul de Alemania, cera gomada, blanco, almagra, orchicana, huevos para hacer temple, algodón para dorar, alumbre, greda, goma arábica, y bermellón, entre otros materiales que se suceden a lo largo del proceso. Uno de los productos que se adquirieron en grandes cantidades fueron las hojas de estaño de color blanco, principalmente, además de verde, negra, amarillo, y roja para aquellas partes doradas, o plateadas, que pretendían tener un mayor volumen como los ribetes de telas, las coronas pintadas de los ángeles, o los espacios dorados de fondo, que debieron ser muy abundantes dentro de todo el conjunto. A esto se añade la compra de alrededor de 7.000 hojas de oro de cuadrado grande y 3.500 hojas de oro de tamaño pequeño, además de las hojas de plata, que debido a los pagos a los dos

⁹¹ Berenguer Mateu era hermano de Jaume Mateu (LLANES I DOMINGO, C., *L'Obrador de Pere Nicolau...*, op. cit., vol. II, doc. 262, pp. 103-105. Noticia conocida gracias al hallazgo del testamento del pintor Jaume Mateu en 1445).

⁹² *Item aquesta mateixa jornada comprí per als pintors que havien a pintar la capella V mans de paper de la forma real per a fer los patrons deboxats dels àngels de la cuberta que costaren a raó de III sous la ma, fan per tot, XV sous (...)* *Comprí aquesta jornada quatre lliures e mija de sedes de porch per a fer pinzells grossos per a enguiscar que costaren XVI sous, VI diners (...)* *En aquesta jornada sobre dita començaren a obrar pintors en lo capítol per traçar e deboxar àngels en papers; Primo en Miquel Alcanyis, pintor (VI sous), en Philip Porta, pintor (VI sous), en Berenguer Matheu, pintor (VI sous) [A.C.V., Llibre d'Obra de fàbrica, año 1432-1433, sign. 1479, f. 39 r.]. Y, además, se compraron cuatro manos más de papel de la forma real para Felip Porta, que quería trabajar en su casa: *item comprí per an Felip Porta, quatre mans de paper de la forma real que dix que volia deboxar a casa sua, XII sueldos*. Este salario de 6 sueldos se les asignó para toda la obra, por encima de los 3 ó 4 sueldos de los ayudantes.*

batihojas Vicent Boni y Arnau Sanç, nos ayuda a imaginar el aspecto de lujo y esplendor que debían de tener estas pinturas murales.

La segunda fase de las obras transcurre entre el 2 de septiembre y el 27 de octubre, desmontándose el andamio los días 29 y 31 de octubre para la fiesta de Todos los Santos. Parece que seguía dirigiendo las obras Miquel Alcanyic, el maestro que encabeza siempre los salarios diarios, a excepción del 11 y 12 de julio en que consta Gonçal Sarrià. En esta segunda fase que terminará con la representación de todos los apóstoles ocurrió un hecho muy peculiar el 18 de septiembre y fue la disputa, o justa pictórica, entre Miquel Alcanyic y García Sarrià, sobrino de Gonçal Sarrià, por obtener el mejor carmín que emplearían en las pinturas murales.⁹³ En este duelo pictórico se mandó comprar cola, grana, estopa, cazuelas, cantos de tierra, escudillas para ambos, y unos materiales que García Sarrià no quiere decir por el valor de 1 sueldo y 6 dineros. No se sabe cómo concluyó este desafío, pero Alcanyic continuó dirigiendo las obras y García Sarrià no volvió a aparecer en la documentación. Para terminar esta segunda fase en las fechas prevista se incorporaron otros ayudantes como Antoni Carbonell (4 sueldos), Pere Navarro (4 sueldos), Pere Stopinyà (4 sueldos), Miguel Dalfori (4 sueldos), Ramón de la Ala (2 sueldos), Bertomeu Çacoma (4 sueldos, 6 dineros), Domingo Tomàs (4 sueldos, 6 dineros), Pere Miró (4 sueldos, 6 dineros), Martí Girbes (4 sueldos, 6 dineros), y los presbíteros Esteve Gil (3 sueldos, 6 dineros) y Miquel Çolivella.

La tercera fase se inició a principios de noviembre, y terminó, como estaba previsto, a finales de diciembre, para las fiestas de Navidad. Pero a diferencia de las etapas anteriores, y quizá a causa de los altos precios abonados por los salarios de los pintores, se decidió contratar a destajo esta última parte a Berenguer Mateu y Joan Esteve por 75 libras (1.500 sueldos), que fueron abonados el 24 de diciembre de ese año.⁹⁴ El acuerdo establecía que la Fábrica de la Obra entregaba todos los materiales necesarios, y este pago se ceñía al salario de los maestros y sus aprendices. Seguramente el cabildo quedó satisfecho por el trabajo emprendido puesto que les concedió además una prima de 500 sueldos. En esta última etapa se compra muy

⁹³ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris...*, *op. cit.*, p. 202; A.C.V., *Llibre d'Obra de fàbrica*, año 1432-1433, sign. 1479, f. 59 r. De la documentación no se puede extraer que fuera Miquel Alcanyic el maestro principal de las pinturas de la capilla mayor, pero el hecho de que se encargase de la pintura del portal de los apóstoles esos mismos meses, y que se ocupara de la compra de material, por el que Alcanyic en los libros de fábrica solicita una compensación económica por las pérdidas ocasionadas por el adelanto de los pagos (A.C.V., *Llibre d'Obra de fàbrica*, sign. 1479, any 1431-1432, f. 33 v.), además de aparecer y cobrar el primero, aunque con la misma cantidad que los antes citados, parecen sugerir una mayor proyección y supremacía pictórica.

⁹⁴ A.C.V., *Llibre d'Obra de fàbrica*, año 1432-1433, sign. 1479, f. 70 r.-76 r. La contratación a destajo de la obra se realizó el 12 de noviembre con Joan Esteve y Berenguer Mateu (f. 70 r.), y el pago con la bonificación el 24 de diciembre de 1432 (f. 76 r.).

poco papel para dibujar, porque el diseño general de la pintura mural ya había sido trazado anteriormente, y quizás por esto se decidió contratar a dos pintores que habían colaborado en las obras desde sus inicios en el mes de junio. Tras el incendio del altar mayor en 1469 las pinturas debieron de quedar muy maltrechas, por lo que en 1472 fueron acordadas unas nuevas pinturas murales de ángeles a Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio, hoy en día parcialmente conservadas.

Circulación de modelos

El medio artesanal de los pintores en la Edad Media no siempre correspondía con un oficio de carácter artístico, tal y como hoy lo concebimos; más bien parece que los artistas no deseasen un futuro similar al suyo para sus hijos, pero en aquellos casos en los que apreciamos una continuidad la labor elegida se adscribía a aquellos trabajos mejor considerados, como son la arquitectura y la orfebrería. Así, aunque el Consejo municipal de Valencia reconoció a Marçal de Sas en 1410 como *abte pintor e molt loat de ses obres e doctrina donada a molts de sa art* al concederle alojamiento por compasión de su vejez y enfermedad, el pintor había colocado a su hijo Enrique como aprendiz en el taller del platero Berenguer Motes tres años antes.⁹⁵ En todo caso, podemos valorar la importancia que tiene el dibujo como herramienta creativa y transmisora de conocimientos también en estos oficios artísticos. Es a partir de esta época cuando podemos apreciar cómo progresivamente el dibujo cobra fuerza dentro del proceso creador del maestro, en una fase previa que permitía la correcta elaboración de las obras de arte, pero también la formación de los aprendices, la transferencia de modelos y conocimientos artísticos de un mismo oficio, o incluso de unos oficios a otros.

La comparación entre la figura de Santa Bárbara en el retablo precedente de Puertomingalvo que conserva el MNAC y la Santa Lucía del Williams College of Art (Williamstown, Massachusetts) permitió ilustrar las prácticas del taller en los obradores valencianos y verificar cómo se reutilizaban patrones, modificando ligeramente la iconografía de un mismo modelo en dos obras atribuidas a Gonçal Peris [fig. 10]. En la tabla de Williamstown las líneas incisas sobre el yeso de la preparación parecen remitir a un patrón realizado en otro material que dejaba para las manos más competentes el dibujo de partes como el rostro y la cabellera de la santa.⁹⁶

⁹⁵ Aunque conocidas desde antiguo, pueden leerse ambas noticias en transcripción moderna en TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, op. cit., pp. 247 y 159, respectivamente.

⁹⁶ BERG SOBRÉ, J. y TRAVERS NEWTON, H., "Saint Lucy attributed to Gonçal Peris and Workshop Practices in the Early Fifteenth Century Crown of Aragon", en Barral i Altet, X. *et alii*, *Miscel·lània en*



Fig. 10. Gonçal Peris, *Santa Lucia*, ca. 1410-1425, *témpera y oro sobre tabla*, 140 x 81,3 cm, Williams College Museum of Art.

Gonçal Peris, *Santa Bárbara*, *Retablo de santa Bárbara*, ca. 1410-1425, *témpera y oro sobre tabla*, 278 x 207,7 cm (*retablo completo*), Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La observación de la realidad ganaba peso y sólo aquellos artistas capacitados para trasladar a la superficie en dos dimensiones la naturaleza y el mundo tridimensional alcanzaban el prestigio y reconocimiento de sus conciudadanos. La documentación tampoco deja lugar a dudas: a partir de estas fechas encontramos cómo los dibujos eran empleados por los oficios artísticos en el ejercicio cotidiano de su profesión con diferentes fines. Era el medio instructivo de discípulos y aprendices por excelencia, formaba parte del proceso creativo de las obras, como se ha visto en el caso de las

homenatge a Joan Ainaud de Lasarte, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Ajuntament de Barcelona, 1998, vol. I, pp. 407-416.

pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia, se empleaba como testimonio notarial de la obra que se iba a confeccionar o como herramienta para ilustrar ante los clientes la factura y apariencia del futuro retablo.⁹⁷ *Mostres*, como se denominan en la documentación valenciana, trazas o dibujos aparecen en los inventarios de los pintores, en las almonedas de todo tipo de artistas, como los dibujos y diseños de orfebres, arquitectos, pintores y escultores.

Sin embargo, hasta ahora no se ha hallado ninguna muestra de pintura procedente del antiguo Reino de Valencia en el período que aquí contemplamos, aunque se conservan en otros territorios de la Corona de Aragón y menudean las alusiones a este tipo de trazas en la documentación valenciana.⁹⁸ Con todo, el esbozo anejo al contrato de 1391 para el retablo de San Marcos en Santa María de Altabás (Zaragoza) tiene una relación indirecta con Valencia a través del pintor Pere de Ollolino, colaborador de Guillén de Levi en esta y otra obra.⁹⁹ El hallazgo de lo que parece una copia moderna de una traza anterior debe de referirse al proyecto de un retablo para la iglesia de Chiva, cuyo señorío adquirieron los Moncada en 1383. Sin embargo, la mazonería del retablo parece mucho más tardía y acorde con la grafía del documento del siglo XVI, con la unidad de moneda citada en el documento (ducados), y la iconografía al combinar historias de San Juan Bautista con los gozos de la Virgen de la predela casa bien con las advocaciones de Santa María del Castillo y la ermita de San Juan Bautista para un pueblo de mudéjares, forzados a la conversión como moriscos.¹⁰⁰ En todo caso, su apariencia y sentido encajan con los ejemplos conocidos en territorio aragonés, anejos a contratos de retablos fechados entre la segunda mitad del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente.

Las fuentes registran la presencia en los talleres de dibujos que los artistas conservaban aun después de haber cumplido un encargo, como

⁹⁷ MONTERO TORTAJADA, E., "El sentido y el uso de la *mostra* de los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450", *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XCIV, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 2004, pp. 221-254.

⁹⁸ LACARRA DUCAY, M^a C., "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV", *Anuario de Estudios Medievales*, 13, Barcelona, Institutió Milà i Fontanals, 1983, pp. 553-582.

⁹⁹ AINAGA ANDRÉS, M^a T., "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi, 1378-1410", *Turiaso*, XIV, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1997-1998, pp. 71-105.

¹⁰⁰ BAZZOCCHI, F., "Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli", en Terés, M. R. (ed.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artistiques en el Quatre-cents*, Valls, Cossetània, 2011, pp. 281-294. Es improbable que se trate Chiva de Morella, a pesar del retablo documentado de Jaume Serra con la iconografía de los Gozos de la Virgen (1445), pues esta localidad no debía de tener escudo propio, como se menciona en el documento, y tampoco se justificaría la aparición de éstas junto al blasón de los Moncada, señores de la baronía de Chiva desde 1383. A propósito de la mazonería, véase SERRA DESFILIS, A. y MIQUEL JUAN, M., "La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos", *AAV*, XCI, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2010, pp. 13-37.

elementos de repertorio, libros de modelos y catálogos de soluciones útiles para la negociación con clientes dubitativos.¹⁰¹ Esta es la impresión que produce la lectura de algunas entradas del inventario de bienes del pintor Jaume del Port, confeccionado en Valencia en 1427: *ítem molts papers de mostres (...)* *ítem dues posts ab papers de mostres*, o en el de Joan Vicent, datado al año siguiente: *ítem un caxó de mostres de papers (...)* *ítem un artibanch de quatre caxons lo hun caxó ab mostres de papers los altres caxons buyts*, o en el del también pintor Bertomeu Avella de 1429, quien tenía dentro de una caja de pino en el comedor de su casa: *moltes e diverses mostres pintades e figurades en diverses papers* y tres cajones *per tenir mostres*. Debían de tener un valor para los artistas como recurso para dar forma a nuevas imágenes a partir de tales modelos, por más que no merecieran especial consideración de los autores de los documentos notariales. El inventario de los bienes del difunto pintor Bertomeu Salset (1418) recoge la entrada de *molts papés ab ymatges deboxades del ofici del dit defunct de pocha valor*, a pesar de que sus albaceas eran pintores como Jaume Mateu y Pere Soler.¹⁰² Cabe preguntarse incluso si el conocido litigio entre Gonçal Peris y Jaume Mateu a propósito de la administración de la herencia de Pere Nicolau atañía a tal bagaje de formas y modelos, y no sólo al obrador establecido y bien relacionado que había regentado hasta su muerte el pintor de Igualada y tío de Jaume.¹⁰³

Quizás tampoco es casual que en este contexto surgiese el primer cuaderno de dibujos conservado del territorio hispánico [figs. 11 y 12]; aunque en él participaron varios maestros de procedencia muy diversa, hay dos grupos de dibujos que no parecen ajenos a la actividad de Miquel Alcanyis y del documentado Joan Utuvert, de Utrecht, pero también se han apuntado los nombres de Marçal de Sas [fig. 13], Gonçal Peris y Starina.¹⁰⁴ Como ya se había advertido, el cuaderno conservado en el gabinete

¹⁰¹ MONTERO TORTAJADA, E., "El sentido y el uso de la *mostra* de los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450", *op. cit.*, pp. 233-253. Para el contexto europeo véase NASH, S., *Northern Renaissance Art*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 167-177.

¹⁰² Publicados en parte por SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales...*, *op. cit.*, 1914, pp. 54, 155 y 18, respectivamente. El testamento y el inventario de Bertomeu Salset han sido nuevamente transcritos por TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 483-484.

¹⁰³ Si efectivamente existieron, tales dibujos habrían sido parte de *tots los bens e drets que quondam foren del dit en Pere Nicolau*, como dictaminó el Justicia Civil de Valencia en 1408. El pleito fue dado a conocer por CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos: su cronología y documentación", AAV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de san Carlos, 1968, p. 97; fue transcrito y analizado por ALIAGA MORELL, J., *Els Peris...*, *op. cit.*, pp. 145-154; ahora puede consultarse en TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura valenciana...*, *op. cit.*, pp. 183-188. Sobre cómo Gonçal Peris reutilizó ampliamente modelos salidos del taller de Pere Nicolau véase GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de san Martín...*, *op. cit.*, pp. 92-94.

¹⁰⁴ El panorama europeo de estos cuadernos de dibujos y modelos fue estudiado por SCHELLER R. W., *Exemplum. Model Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, espec. pp. 317-330 sobre el ejemplo en cuestión, que tuvo su estudio monográfico debido a JENNI, U., *Das Skizzenbuch der internationalen*



Fig. 11. Miquel Alcanyic, Cuaderno de dibujos, san Miguel Arcángel luchando contra el dragón, sign. 2270F r, 29 x 21,4 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia.



Fig. 12. Miquel Alcanyic, Cuaderno de dibujos, jinete a caballo y otros dibujos, sign. 2270F v, 29 x 21,4 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia.

de dibujos de los Uffizi estaba relacionado con el retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma, del Museo Victoria y Alberto de Londres. A partir de su atribución a Miquel Alcanyic, Marçal de Sas y Joan Utuvert, ha sido posible conocer mejor el proceso formativo de estos cuadernos de dibujos,

Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Wien, Holzhausen, 1976; también lo vincularon al ambiente del internacional valenciano BELLINI, F. en el catálogo de la exposición *I disegni antichi degli Uffizi: i tempi de Ghiberti*, Firenze, Leo S. Olschki, 1978, pp. 9-28, y en el texto introductorio del mismo ahora incluido en BELLOSI, L., *Come un prado fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 169-185; esta vía fue explorada por DUBREUIL, M. H., *Valencia y el Gótico Internacional*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1987, pp. 113-156, para terminar atribuyendo parte de los dibujos del cuaderno a Jacques Coene; otras intervenciones han optado por aproximarlos a artistas activos en Valencia como Miquel Alcanyic o Marçal de Sas, véanse las fichas de DE MARCHI, A., en el catálogo de la exposición Natale, M. (ed.), *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid-Valencia, Museo Thyssen-Museo de Bellas Artes de Valencia, 2001, pp. 161-169; ha revisado recientemente el problema en el contexto de la pintura valenciana MIQUEL JUAN, M., "El Gótico Internacional en la Ciudad de Valencia: el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya*, 336, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 191-213; MIQUEL JUAN, M., "Joan Utuvert, pintor de retablos de Utrecht en la Corona de Aragón", *Anales de Historia del Arte*, núm. extraordinario, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, (en prensa).

y sobre todo los mecanismos creativos de los artistas, las herramientas de aprendizaje, la labor de confección e intercambio que se generaban en el interior de los obradores. Según Jenni, que atribuye la colección a un artista nórdico itinerante que pasó por Valencia, el cuaderno de los Uffizi constituye un vestigio excepcional de cómo se combinaron hacia 1400 los libros de modelos acabados y de adaptación versátil —al estilo del famoso muestrario del Kunsthistorisches Museum de Viena (NK 5003)—, con los esbozos, apuntes y estudios propios de un uso del dibujo más orientado a explorar soluciones fragmentarias que a ofrecerlas casi completas.¹⁰⁵ Precisamente uno de los dibujos de la colección vienesa, a la que se atribuye un origen bohemio, ha sido puesto en relación tanto con la cabeza de Cristo crucificado en el



Fig. 13. Marçal de Sas, *Duda de santo Tomás*, 1400, 114 x 74 cm, *témpera y oro sobre tabla*, Museo de la Catedral de Valencia.

retablo de los Sacramentos como con el mismo motivo en el retablo de la Santa Cruz, también del Museo de Bellas Artes de Valencia, como un eco probable de la circulación de esta clase de modelos cumplidos en el ambiente valenciano de la primera década del siglo XV.¹⁰⁶

En los contratos de retablos se alude con frecuencia a elementos de otros conjuntos que debe imitar el nuevo encargo, ya citen la estructura de la mazonería, como una referencia a la imagen de riqueza, ya se refieran al diseño de las figuras y sus colores, en un intento de garantizarse el un resultado acorde con sus expectativas.¹⁰⁷ A veces se llegaba a componer un

¹⁰⁵ JENNI, U., *Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien...*, *op. cit.* Sobre los dibujos vieneses véase SCHELLER, R. W., *Exemplum. Model-Book Drawings...*, *op. cit.*, pp. 226-232.

¹⁰⁶ Comparados por ALIAGA, J. y COMPANY, X., "Pintura valenciana medieval y moderna...", *op. cit.*, 2007, p. 446.

¹⁰⁷ MONTERO TORTAJADA, E., "Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una muestra, a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)", en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artísticos (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004, vol. I, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 145-158; GARCÍA MARSELLA, J. V., *Art i societat...*, *op. cit.*, pp. 61-64.

modelo compuesto a partir de ejemplos particulares para cada elemento del encargo, cuando éste se supervisaba concienzudamente. Un ejemplo interesante es el contrato de Pere Torregrosa para construir y decorar la capilla de San Juan Bautista en la catedral de Valencia en 1414 por encargo del canónigo Pere d'Artés y un importe de 9500 sueldos. La mazonería, de madera de pino, se encargó por 396 sueldos al carpintero y entallador Jaume Spina.¹⁰⁸ El retablo, cuya factura pictórica se encomendó a Jaume Mateu, estaba trazado en una muestra (*segons forma traçada e pintada en un full de paper*) y debía reproducir las dimensiones del retablo de la capilla de Santa Ana en la misma catedral; el banco tenía que asemejarse al del altar dedicado a la Virgen en el convento de la Trinidad y el antealtar imitaría el de la capilla de San Blas de la seo; la reja de la capilla sería obra de Antonio Gay, inspirada en detalles de otras semejantes y con una traza que quedó en manos del canónigo d'Artés;¹⁰⁹ la construcción, si bien retomaba las dimensiones de la misma capilla de Santa Ana, debía superarla en fasto ornamental y el promotor se reservaba la elección de los temas y las imágenes; a continuación se describían con pormenores los elementos arquitectónicos, las molduras, arquillos y demás motivos decorativos de impronta tardogótica.¹¹⁰

Sin embargo, la práctica habitual consistió en indicar modelos particulares que pudieran adaptarse en las dimensiones, cualidades técnicas, soporte o especificaciones iconográficas a los requisitos de los promotores, quienes se sentirían más confiados al concretar cuáles eran sus exigencias. El lugar donde se hallaba la obra original también contaba en la difusión de los modelos, ya fuera un escenario de prestigio, como la catedral de Valencia, citada en numerosos contratos, como por la emulación que una pieza suscitaba en su entorno, propiciando fenómenos de derivación de un mismo modelo, como los retablos de los Gozos de la Virgen producidos en el taller de Pere Nicolau (Sarrión, Museo de Bellas Artes de Bilbao), o a la concentración de encargos en un espacio en particular, según se aprecia

¹⁰⁸ SANCHIS SIVERA, J., *La catedral de Valencia...*, *op. cit.*, pp. 302-303; SANCHIS SIVERA, J., "La escultura valenciana de la Edad Media", *AAV*, X, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1924, pp. 3-28, con la transcripción parcial de los documentos en pp. 12-14. Un contexto para la fundación y dotación de capillas funerarias en Valencia, en GARCÍA MARSILLA, J. V., "Capilla, sepulcro, luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval", *Ars longa*, 6, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 69-80.

¹⁰⁹ SANCHIS SIVERA, J., "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV", *AAV*, VIII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1922, pp. 72-103, referencia en p. 80.

¹¹⁰ SERRA DESFILIS, A., "Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV", *Goya*, 334, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, p. 63. El canónigo y pavorde Pere d'Artés (1379-1440) fue un personaje distinguido dentro del cabildo valentino que mostró un particular interés en controlar la producción artística bajo su mando.

en los tres retablos relacionados con la actividad de Gonçal Peris que hubo en Puertomingalvo.¹¹¹

Con todo, ni el medio artesanal en el que operaban los pintores ni la cultura visual de sus clientes se ceñían a las fronteras entre oficios y géneros artísticos. En las ciudades valencianas, como en otros centros del gótico internacional, las sugerencias que ofrecían los productos más refinados de los esmaltes, la cerámica, la orfebrería, los libros iluminados, el bordado, los tapices y la imitación de objetos y materiales preciosos parecen haber fascinado tanto a los promotores como a los pintores. El comercio y la producción local de tejidos de lujo, sobre todo la seda y los bordados, tuvieron un reflejo cierto en las vestiduras y el atrezo de la pintura valenciana, como lo acreditan algunas obras de Gonçal Peris y otros artistas.¹¹²

Los pintores servían modelos para que otros oficios artísticos los emplearan en vidrieras, tejidos y bordados facilitando la transferencia de efectos y el intercambio de repertorios entre ellos. Las vidrieras encargadas al sacerdote y *maestre de vidrieres* Pere Ponç para la capilla de San Jaime en la iglesia de Santa María de Morella en 1385 sometían el encargo al acuerdo entre dicho maestro y el pintor Guillem Ferrer,¹¹³ una expresión que sugiere una división del trabajo entre ambos mucho más difícil de desentrañar

¹¹¹ Se trata del retablo dedicado a Santa Bárbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya, el retablo de los Gozos de la Virgen de la antigua colección Muñoz (Barcelona), hoy en paradero desconocido, y al de temática semejante del Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City (Missouri); CORNUDELLA, R., "Retablo de Santa Bárbara", en Gómez Frechina, J. (ed.), *La Edad de Oro del Arte Valenciano...*, *op. cit.*, pp. 134-141.

¹¹² Para la cerámica véase COLL CONESA, J., *La cerámica valenciana. Apuntes para una síntesis*, Valencia, Asociación Valenciana de Cerámica, 2009, pp. 81-112; sobre la orfebrería valenciana del período DALMASES, N. DE, "Orfebrería medieval: introducción al seu estudi", en *Història de l'art al País Valencià*, vol. I, València, Tres i quatre, 1986, pp. 241-264, espec. 251-253; el bordado valenciano mereció un estudio documental de SANCHIS SIVERA, J., "El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV: apuntes para su historia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 36, Madrid, Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 200-223; la producción textil de lujo y su reflejo en la pintura han sido tratados por NAVARRO ESPINACH, G., *Los orígenes de la sedería valenciana (siglos XV-XVI)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1999, que trató del despegue de la industria sedera local. GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de san Martín...*, *op. cit.*, pp. 73-83, estudia los modelos textiles en la pintura valenciana entre 1390 y 1440; GARCÍA MARSILLA, J. V., "Los santos elegantes. La iconografía del joven caballero y las polémicas sobre el lujo en el arte gótico hispano", en García Mahiques, R. y Zuriaga Senent, V., *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultura. Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, vol. II, pp. 775-786; GARCÍA MARSILLA, J. V., *Art i societat...*, *op. cit.*, pp. 291-311, sobre la indumentaria de lujo en la corte valenciana de Alfonso el Magnánimo y María de Castilla. Dentro del ámbito europeo destaca MONNAS, L., *Merchants, princes and painters. Silk Fabric in Italian and Northern paintings, 1300-1500*, New Haven-London, Yale University Press, 2009.

¹¹³ *Primerament que-l dit maestre Pere sia tengut fer et arrear una finestra qui és davant la capella de sent Jachme, la qual és en la església de Santa Maria de Morella, de obra de vidre segons se pertanyet i segons lo dit maestre e en Guillem Ferrer se acordaran de fer de diverses colós los vidres e de diverses obres* (citado por SÁNCHEZ GOZALBO, A., "Los maestros vidrieros de Morella", *Cultura Valenciana*, IV, 19, Valencia, Academia Valencianista del Centro Escolar y Mercantil, 1929, p. 115, y ahora publicado por COMPANY, X. y ALIAGA, J. et alii, *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, p. 271).

que la entrega de un cartón por parte del pintor al maestro vidriero.¹¹⁴ Recientemente se ha llamado la atención sobre la figura de Joan Moreno (1396-1448), quien desplegó su actividad entre la pintura decorativa, el ornato de arneses y armas, el tejido y el bordado. En 1404 Joan Moreno entregó al bordador Francesc Clar los modelos de las historias de los Siete Gozos de la Virgen y en otra ocasión trabaja en colaboración con un sedero y una bordadora para realizar conjuntamente unas cortinas y una colcha bordadas; además constan sus relaciones profesionales con el bordador Miquel Sadurní.¹¹⁵ En 1407, el pintor Pere Lembrí cobró sus trabajos por el palio que pintó como *muestra* del que debía hacerse para la catedral de Tortosa.¹¹⁶ Estas noticias sirven de contexto a una pieza como el frontal bordado en hilo de oro, plata y seda sobre terciopelo granate que conserva la iglesia parroquial de la Asunción de Benassal (Castellón), cuya reciente restauración permitió estudiar el dibujo preparatorio sobre tela [fig. 14] que sirvió de base al trabajo de los bordadores y establecer comparaciones con la pintura del taller de Gonçal Peris [fig. 15].¹¹⁷

Si conociéramos mejor, a través de obras conservadas, las joyas, coronas, diademas, broches y aderezos mencionados en inventarios, cartas o pagos podríamos establecer paralelismos ciertos con su figuración en las tablas valencianas a partir de 1390, cuando llegan a convertirse en un fasto evocador de un esplendor material acorde con la exigencia de emplear los mejores colores como el azul de Ultramar o el oro fino de los florines de Florencia.¹¹⁸ Los arneses y armaduras forman un capítulo de interés en

¹¹⁴ Al respecto véase NIETO ALCAIDE, V., "Vidrieros y pintores: el problema de los cartones y la vidriera del siglo XV", en Melero Moneo, M^a. L. y Español Bertrán, F. *et alii* (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 555-562. Se recuerdan los casos de pintores que además de trazar un cartón para vidrieras tenían los conocimientos oportunos para intervenir en la factura de la vidriera, como Lluís Borrassà o Nicolás Francés.

¹¹⁵ LLANES DOMINGO, C., "Joan Moreno, bordador, dibujante y pintor. La complejidad del oficio de pintor a principios del siglo XV en Valencia", en *XVIII Congreso del CEHA. Mirando a Clío. El arte español, espejo de su historia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, pp. 2.286-2.298. Seguramente pertenecía a la familia del conocido Antoni Sadurní, bordador del frontal de la capilla del palacio de la Generalitat de Barcelona en 1450. Recientemente sobre Antoni Sadurní, MACÍAS, G. y CORNUDELLA, R., "Frontal de san Jorge y Dalmática del terno de san Jorge", en Cornudella, R., *Cataluña 1400. El Gótico Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012, pp. 208-211.

¹¹⁶ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella...*, *op. cit.*, p. 62; JOSÉ I PITARCH, "Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa, 1399-1421", *Una memoria concreta, Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Castellón, Fundación Blasco de Alagón, 2004, pp. 95-96; matiza la interpretación de esta noticia y retrasa la fecha a marzo de 1408 [VIDAL FRANQUET, J., "El centro de producción de tapices de Tortosa (ca. 1425-1493/1513)", *Ars Longa*, 16, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 23-37, espec. p. 25].

¹¹⁷ MIQUEL JUAN, M. "Frontal del altar de la Virgen, San Juan Bautista y San Miguel Arcángel", en Gil Saura, Y. (ed.), *Païsatges sagrats. La llum de les imatges. Sant Mateu 2005*, Valencia, La luz de las imágenes, 2005, pp. 332-335.

¹¹⁸ GARCÍA MARSILLA, J. V., *Art i societat...*, *op. cit.*, pp. 79-91.



Fig. 14. Anónimo, *Frontal de Benassal*, con el dibujo preparatorio y el bordado de la figura de san Juan Bautista, ca. 1420-1430, hilo de oro, plata y seda sobre terciopelo, 82 x 259 cm, Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Benassal.

este aspecto, aunque hayan sido un tanto soslayados por la historiografía, conforme con explotar su utilidad como fuente visual para el conocimiento de la cultura material de aquel tiempo.¹¹⁹ No debe olvidarse que en Valencia los pintores estaban integrados con los freneros en la misma corporación de oficio y que una parte cuantiosa de su quehacer consistía en confeccionar y decorar sillas de montar, paveses, gualdrapas y arreos

¹¹⁹ RIQUER, M. DE, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, 2ª ed., Barcelona, La Magrana, 2011.



Fig. 15. Gonçal Peris Sarrià, Rostro de san Juan Bautista, Retablo de la iglesia parroquial de Ródenas.

Gonçal Peris Sarrià, Rostro de san Juan Bautista, Retablo de Burgo de Osmá, Museo del Louvre.

Gonçal Peris Sarrià, San Antonio Abad, reflectografía de infrarrojos, Retablo de san Martín, san Antonio Abad y santa Úrsula, Museo de Bellas Artes de Valencia.

Anónimo, san Juan Bautista, dibujo subyacente, Frontal de Benassal, iglesia parroquial de Benassal.

de parada de caballeros, donceles y escuderos. Jaume Mateu fue un hábil pintor que supo compaginar en su obrador la labor de pintor de retablos, y de un gran número de piezas decorativas que alcanzaban unos costes muy considerables, como puede comprobarse en el encargo de la pintura en unas orlas de dos paños de oro para la sepultura de Joan Rois de Corella y su esposa, por 770 sueldos;¹²⁰ y una cantidad ligeramente superior, 932 sueldos, percibió Joan Moreno por los trabajos hechos en la sepultura de Martí Pardo de la Casta¹²¹ [fig. 16]. La pintura podía emular la brillantez del colorido, el pulido del esmalte, los metales bruñidos y el raro resplandor de las piedras, el oro o la plata corlada hasta el punto de practicar lo que se ha dado en llamar realismo sustitutivo, por la posibilidad de pintar y poseer en cierto modo la imagen ilusionista de aquello que difícilmente estaba al alcance de espectadores y clientes de esta clase de obras.¹²²

Como muestras de la figuración prolija y brillante de los arneses de parada podemos citar la representación de San Miguel en la tabla del Metropolitan Museum of Art (Nueva York), atribuida a Miquel Alcanyic [fig. 17], o el mismo santo en la pintura conservada en la National Gallery of Scotland en Edimburgo, que debe proceder de



Fig. 16. Anónimo, tarja de Cervellón, s. XV, madera, pergamino, tela y yeso, paño de oro, policromía y elementos de hierro, 72 x 60 cm, Museo de Bellas Artes, Castellón.



Fig. 17. Miquel Alcanyic, san Miguel Arcángel luchando contra el dragón, ca. 1421, témpera y oro sobre tabla, 105,1 x 103,5 cm, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1912, (inv. 12.192).

¹²⁰ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales...", *op. cit.*, 1912, p. 297; TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 280-281.

¹²¹ CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos...", *op. cit.*, 1963, p. 131; TOLOSA, L., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 296-297.

¹²² HARBISON, C., *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London, Reaktion Books, 1991, espec. pp. 119-123; 2ª ed., ampliada, London, Reaktion Books, 2011.



Fig. 18. Gonçal Peris Sarrià, *san Miguel Arcángel luchando contra el dragón*, 1437, *témpera y oro sobre tabla*, 183,40 x 92 cm, *National Galleries of Scotland, Edimburgo*.

Santa María de Albarracín y sería obra de Gonçal Peris Sarrià [fig. 18]. El esgrafiado con el punzón del pan de oro bruñido y con retoques de buril permitía sugerir las texturas bordadas en hilo de oro o plata de los brocados en vestiduras ricas, colgaduras, paramentos, paliós y tapices. Sirvan de muestra la yuxtaposición de tejidos suntuosos que envuelven las figuras de los dos santos en la tabla de San Clemente y Santa Marta del Museo de la catedral de Valencia, obra documentada de Gonçal Peris (1412) [fig. 1], el San Martín del retablo de los Martí de Torres (Museo de Bellas Artes de Valencia) o las obras atribuidas al mismo pintor que representa a la Virgen con el Niño y un donante del Museum of Fine Arts de Boston¹²³ [fig. 19] y el San Bartolomé del Worcester Museum of Art [fig. 20]. Las pinturas llegaron a imitar el efecto y la imagen del lujo que proporcionaban las piezas de orfebrería a partir de la confección de fondos estofados en tablas y sobre pequeñas piezas de devoción, como es posible apreciar en la pin-

tura de la Anunciación del díptico bifaz con la Verónica de Gonçal Peris, del Museo de Bellas Artes de Valencia [fig. 6].

Las nuevas formas de piedad ligadas a la *devotio moderna* favorecieron la confección de pequeñas piezas religiosas destinadas a un público laico. La práctica contemplativa y la identificación con la vida de la Virgen y los santos fomentaron la aparición de temas iconográficos dedicados a la Pasión de Cristo donde la Virgen adquiriría un protagonismo singular, sublimando la oración piadosa a partir de los gozos y dolores marianos. Los

¹²³ MIQUEL JUAN, M., "Un retrato inédito del cardenal Alfonso de Borja en una tabla mariana de Gonçal Peris Sarrià", *Archivo Español de Arte*, 2012, (en prensa).



Fig. 19. Gonçal Peris Sarrià y taller, *Virgen con el Niño y el cardenal Alfonso de Borja*, ca. 1440-1451, temple y oro sobre madera, 155,9 x 77,4 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Maria Antoinette Evans Fund, 1929).



Fig. 20. Gonçal Peris Sarrià, *san Bartolomé*, ca. 1430-1440, ténpera y oro sobre tabla, 178,30 x 90,2 cm, Worcester Museum of Art.

pintores de la urbe serán capaces de confeccionar tanto grandes retablos como pequeñas tablas, dípticos o trípticos: el ostensorio pedicular procesional de Pere Nicolau y Gonçal Peris [fig. 6], el díptico de la Virgen con el Niño y Calvario atribuido a Miquel Alcanyíç (The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh y paradero desconocido), el tríptico de la Anunciación, Nacimiento y Dormición de la Virgen de Marçal de Sas y Miquel Alcanyíç [fig. 21], o la Piedad [fig. 22] de la Virgen de Gonçal Peris Sarrià (colección particular norteamericana), son algunos ejemplos que se pueden recordar.



Fig. 21. Marçal de Sas y Miquel Alcanyis, Hipótesis de reconstrucción del tríptico de la Anunciación, Nacimiento y Dormición de la Virgen, ca. 1400, témpera y oro sobre tabla, 40 x 253,8 cm, Philadelphia Museum of Art y Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

Retablos, dípticos y trípticos, sargas, pinturas murales, escudos y tarjas, paños y orlas, todos eran susceptibles de ser pintados para honrar la memoria, dignificar el linaje, ornamentar la capilla, o acompañar al fiel a lo largo de su vida. Objetos cotidianos y piezas de devoción de gran y pequeño formato, sobre tabla o muro, que los pintores llegados a Valencia desde finales del siglo XIV supieron producir y así abastecer un mercado artístico que aumentó sus fronteras conforme avanzaba el siglo XV y que tuvo como objetivo tanto incitar a la devoción como mostrar una imagen de lujo y belleza.

Las así llamadas primera y segunda generación de pintores del gótico internacional en Valencia se dieron el relevo en fechas próximas al Compromiso de Caspe y dominarán la producción artística desde 1390 hasta 1430, para decaer progresivamente a favor de las novedades flamencas, aunque la trayectoria de los más longevos y productivos, como es el caso de

Gonçal Peris Sarrià y Jaume Mateu, se prolongará hasta 1451 y 1452, respectivamente. Durante estas décadas la producción pictórica en Valencia y su reino se caracterizó por la presencia de activos talleres, como los de Pere Nicolau durante la primera generación y el de Gonçal Peris Sarrià durante la segunda, pero en paralelo existieron otros maestros que proporcionaron una alternativa y un tipo de obras de mayor complejidad iconográfica y calidad artística comparable; unos y otros actuaron como vectores de la innovación y la difusión de modelos en un territorio extenso, a través de las rutas comerciales, los vínculos de patronazgo y la frecuente movilidad de los artífices.



Fig. 22. Gonçal Peris Sarrià, *Piedad*, ca. 1420-1430, *témpera y oro sobre tabla*, 48,1 x 34,6 cm, *colección particular norteamericana*. *Cortesía del propietario*.

