

J AUME MATEU Y EL RETABLO DE SAN SEBASTIÁN DE VILLAR DEL COBO (TERUEL)

JOAN ALIAGA MORELL

Universitat Politècnica de València

CARME LLANES I DOMINGO

Resumen: En el año 1428 el pintor Jaume Mateu, formado en el taller del maestro del gótico internacional valenciano Pere Nicolau, pintó un retablo dedicado a san Blas para el jurista Juan Gómez de Villar del Cobo. La iglesia parroquial de esta localidad todavía conserva unas tablas pertenecientes a un antiguo retablo gótico con escenas de san Sebastián, san Fabián, san Jorge y una Crucifixión. El presente estudio analiza el estilo de las obras conservadas y las sitúa en el círculo del pintor valenciano documentado en Villar.

Palabras clave: Jaume Mateu / Pere Nicolau / Gótico internacional / pintura / pintor / retablo / Valencia / Villar del Cobo.

Abstract: In 1428 the painter Jaume Mateu, who was trained in the workshop of the international Gothic master of Valencia, Pere Nicolau, painted an altarpiece dedicated to San Blas for the jurist Juan Gomez from Villar del Cobo. The parish church of this town still retains some paintings that belong to an old Gothic altarpiece with scenes of San Sebastián, San Fabián, San Jorge and a Crucifixion. This study analyzes the style of the preserved works and places them in the circle of the Valencian painter documented in Villar.

Key words: Jaume Mateu / Pere Nicolau / International Gothic / painting / painter / altarpiece / Valencia / Villar del Cobo.

Desde las últimas décadas del siglo XIV y a lo largo del XV muchos obradores de pintores valencianos realizaron retablos destinados a lugares muy distantes a la capital del Reino de Valencia, en el interior del Maestrazgo o en territorios limítrofes con la Corona de Aragón. Afortunadamente, algunas de estas obras, completas o fragmentadas, han llegado a nuestros días como los retablos de Villahermosa del Río, Cortes de Arenoso o Alpuente.

Las rutas del comercio de la lana con Aragón debieron favorecer un impulso económico y la difusión de objetos artísticos procedentes de Valencia, ciudad cosmopolita, desde cuyo puerto, llegaban y partían importantes obras y pintores. La incidencia de la pintura gótica valenciana en Aragón no sólo está bien documentada sino que, también, se demuestra por el destacado corpus de obras conservadas, muchas de ellas todavía *in situ*.

Precisamente en Teruel, una de las áreas más importantes en la recepción de la pintura valenciana del estilo gótico internacional, encontramos uno de los ejemplos más destacados de estos contactos como es el retablo de la *Virgen Aurora de Medavilla* de Sarrión (1404). En la actualidad se conserva parcialmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, siendo la única obra documentada y conservada de Pere Nicolau, uno de los pintores más sobresalientes del estilo internacional valenciano. Desgraciadamente, en esta obra, el estado de conservación de la película pictórica, con un alto grado de erosión, no permite valorar correctamente las calidades estilísticas, especialmente en los rostros de las figuras. Igualmente, la pérdida de la tabla principal en torno al año 1936 también es un inconveniente para valorar correctamente la obra en su conjunto.¹ El mismo artista pintó en

* Fecha de recepción: 1 de junio de 2014 / Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2014.

¹ LLANES I DOMINGO, Carme, *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*. Història, 163, Publicacions de la Universitat de València, 2014. Se conservan fotografías en el archivo Más de Barcelona. No es descartable que la pieza central se conserve actualmente en alguna colección privada.

Teruel un retablo de gran tamaño para la desaparecida Iglesia de San Juan entre 1404 y 1408. Otros retablos del territorio aragonés, procedentes de talleres valencianos, son el retablo de *San Juan Bautista* de la iglesia parroquial de Ródenas, y por supuesto, el magnífico retablo de Rubielos de Mora dedicado a la vida de la Virgen María (1418), obra ejecutada en el taller de Gonçal Peris Sarrià.² Igualmente, la actividad del taller de este pintor llegó a poblaciones como Puertomingalvo, con diversas obras realizadas para la familia Pomar (1436).³ Además de Pere Nicolau o Gonçal Peris Sarrià existen noticias documentales de la actividad en la región de Antoni Peris o de Jaume Mateu, todos ellos, en alguna ocasión, llegaron a colaborar en la pintura de algún retablo. La relación artística entre Valencia y Teruel se prolongó durante casi toda la primera mitad del siglo XV, periodo durante el cual tenemos constancia de la presencia de artistas y artesanos de origen valenciano.⁴

La documentación de época moderna (siglos XVI y XVII) sobre inventarios de las parroquias atestiguan la existencia en las capillas de retablos “a pincel o de pincel dorado”. En muchas ocasiones se trata de retablos góticos puesto que la descripción distingue entre estos y otros compuestos de columnas doradas, seguramente posteriores y de estilo renacentista. En el plano particular, los encargos de obra artística en época tardo gótica se hacían por diversos motivos; por una profunda y vital convicción religiosa de los comitentes, por prestigio, por reconocimiento, por poder, pero al mismo tiempo permitieron mantener la fábrica de las iglesias y, ornamentar las capillas. Por lo general, se trataba de capillas familiares que durante generaciones sus dueños transmitían en herencia el derecho a ser enterrados al pie del altar y que con el paso del tiempo fueron enriqueciéndose con objetos litúrgicos y, por supuesto, con retablos para los altares. En general, detrás del encargo también había una voluntad de ennoblecer, ostentar y distinguirse, por ello las fundaciones de capillas se hacían con las aportaciones de las familias más destacadas de cada comunidad. La mayoría de las

veces los patronos eran nobles, eclesiásticos o mercaderes, en otras ocasiones, los retablos eran encargados por los mayores de los pueblos para revestir los altares mayores de las iglesias parroquiales o la cabecera de las ermitas de sus pueblos. Precisamente, esta última coyuntura, es la más habitual en los contratos que conocemos para localidades de Teruel o Albarracín donde participaron pintores valencianos.

Desde el punto de vista histórico, algunos autores han destacado motivos eclesiásticos entre las causas que explican la fuerte demanda de retablos valencianos en Aragón durante el siglo XV, puesto que la diócesis de Segorbe-Albarracín jugó un papel determinante en la conexión interterritorial.⁵ A este factor habría que añadir otros de carácter económico y estratégico. De hecho, encontramos entre las zonas de mayor demanda de retablos dos tipos de situaciones. Por un lado, las poblaciones próximas a la frontera con Castilla que, a medida que las divisiones entre los dos reinos se fueron consolidando, sustituyeron su carácter defensivo por funciones vinculadas a la explotación ganadera o forestal. Estas localidades conocieron un fuerte crecimiento durante los últimos años del siglo XIV gracias a su situación estratégica en el cruce de caminos entre Castilla y Aragón. Por otro lado, había poblaciones que deben su fuerte crecimiento demográfico y económico al comercio de la lana y la madera con la ciudad de Valencia. Estos núcleos, que en la actualidad se hallan apartados de las principales vías de comunicación, en el siglo XV constituyeron importantes nexos comerciales entre territorios. El patrimonio de la arquitectura de piedra seca conservado en estas zonas es un vestigio, todavía latente, de los caminos de la trashumancia. Asimismo, destacan municipios situados junto a la ruta hacia Zaragoza y, de manera especial, los que utilizaban la ruta fluvial del Turia o los ubicados en las encrucijadas de las rutas hacia Cataluña, Aragón o Valencia. Sería el caso de pueblos como Sarrión, Albentosa o Rubielos de Mora.⁶

Al mismo tiempo intervinieron otras motivaciones de carácter social como los vínculos entre la nobleza

² LLANES I DOMINGO, Carme, 2011, pp. 512-515 y 533-537 (<http://roderic.uv.es/handle/10550/21887>).

³ Para obtener más información sobre la documentación de estas obras *vid.* CORNUDELLA, Rafael, 2009, pp. 134-141 i LLANES I DOMINGO, Carme, 2011, pp. 538-540.

⁴ Para una información más completa sobre la diócesis *vid.* BORJA CORTIJO, Helios, 2001, pp. 16-57.

⁵ Para información reciente sobre encargos a pintores valencianos en Teruel *vid.* MIQUEL JUAN, Matilde, “Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica” en *Tierras de Frontera*. Catálogo de la Exposición, Teruel, 2007, pp. 240-247. MIQUEL JUAN, Matilde – SERRA DEFILIS, Amadeo, “Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles, Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400”, *Artigrama*, 26, 2012, pp. 333-379.

⁶ Para mayor información sobre la economía de Rubielos en la Baja Edad Media *vid.* NAVARRO ESPINACH, German, 2005.

y la Iglesia de la Corona de Aragón. De hecho, en la Baja Edad Media, importantes familias mantuvieron estrechos vínculos con Valencia y Teruel: los Luna, los Heredia o los Marcilla, formaron parte de la alta nobleza en la Corona y, ocuparon las principales jerarquías eclesiásticas o de la Corte, tanto durante el reinado de Martín el Humano como en los posteriores, en especial el de Alfonso el Magnánimo. Estos personajes se hallaban entre los mejores clientes de los talleres valencianos del gótico internacional.

La crítica historiográfica especializada en pintura gótica valenciana, desde principios del siglo XX, ha señalado los nombres de los principales pintores del momento que trabajaron para las tierras de Teruel. Los más conocidos, documentalmente, son Pere Nicolau y Gonçal Peris Sarriá. Sin embargo, existen otros artistas como Antoni Peris o Jaume Mateu que no han tenido una apreciación tan coherente o, al menos, no han sido tan considerados por la historiografía. Recientes estudios están demostrando que ambos jugaron un papel fundamental en la difusión del gótico europeo en tierras de Teruel y más concretamente en la sierra de Albarracín. Tal vez, el desconocimiento de ciertas personalidades artísticas en el campo de la pintura medieval valenciana se debe a que en determinados momentos ha prevalecido una visión del artista y de la obra de arte que ha puesto más énfasis en las figuras individuales y la atribución de las obras conservadas que al analizar y destacar el contexto de la producción artística, aspecto de gran importancia cuando nos referimos a los pintores tardo medievales.⁷

En la actualidad, las investigaciones sobre pintura internacional en Valencia pretenden, además de la catalogación de las obras que se realizaron durante ese periodo, llegar a entender y explicar las formas de trabajo que desde los talleres valencianos hicieron posible una importante difusión del gótico internacional fuera de la ciudad de Valencia.

La personalidad artística del pintor Jaume Mateu (doc. 1398-1453) es clave en la configuración del

estilo internacional maduro y la consolidación de la Escuela valenciana después de la muerte del maestro Pere Nicolau. La historiografía tradicional reconoció a Mateu básicamente por ser sobrino de Pere Nicolau con un perfil profesional de artista decorador. Cabe destacar el valor de este pintor y situar su obra en paralelo, en determinadas ocasiones, y en colaboración en otras, al taller de Gonçal Peris Sarriá, por ahora el maestro mejor conocido.⁸ Jaume Mateu se formó en Valencia en el taller de su tío, Pere Nicolau, entre 1394 y 1408, en estas fechas realizó un retablo para Onda en colaboración con Nicolau.⁹ De esta manera y, a medida que van apareciendo nuevas informaciones sobre su vida y sus producciones, se va perfilando como pintor de retablos, primero a la sombra de Nicolau y después de morir éste, como maestro de su propio taller. Es precisamente, a partir del momento en que el pintor consolida su taller, cuando lo localizamos pintando obras en la región: en 1416 se encontraba realizando un retablo para la Villa de El Cuervo,¹⁰ en 1424 pinta otro retablo para Cañete, población situada en el Reino de Castilla y en 1428 pinta el retablo de Villar del Cobo en Teruel.¹¹

A continuación damos a conocer una de sus actividades documentada en tierras de Teruel con un retablo para Villar del Cobo y la posible relación con las tablas de *San Sebastián* y *San Fabián* para la Iglesia parroquial de esta población de la sierra de Albarracín.¹² Cabe recordar que hacia 1404, con toda seguridad, debió participar junto con su tío Pere Nicolau en la fábrica del retablo de la parroquia de Sarrión.

Un retablo documentado de Jaume Mateu para Villar del Cobo (Teruel)

Un nuevo documento aporta novedades sobre la actividad del heredero de Pere Nicolau. Se trata de una carta de pago localizada en el protocolo del notario valenciano Guillem Cardona, núm. 505 del Archivo el Reino de Valencia.¹³ El acto notarial

⁷ LLANES DOMINGO, Carme, 2011, pp. 552-553.

⁸ Sobre Gonçal Peris Sarriá puede verse: ALIAGA MORELL, J., 1996 y GÓMEZ FRECHINA, J., 2004.

⁹ Para mayor información sobre el retablo de Onda y su documentación consultar LLANES I DOMINGO, Carme, 2004, pp. 83-96.

¹⁰ El documento sobre el retablo fue publicado y puesto en relación con las producciones de Mateu en la comarca por MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2013, pp. 78-79.

¹¹ Sobre Jaume Mateu y su trayectoria profesional *vid.* LLANES I DOMINGO, Carme, 2011, pp. 446-525.

¹² Estas piezas han sido catalogadas por la Dra. M^a Carmen Lacarra Duca de la Universidad de Zaragoza a la que agradecemos su atención prestada en el estudio de las obras descritas.

¹³ Una primera nota sobre este documento fue publicada por SANCHIS SIVERA, José, 1912, p. 299; 1914, p. 40; 1929, p. 5; 1930, p. 67. El autor no especificaba el concepto del pago ni los detalles. La transcripción del documento que se presenta es inédita aunque se encuentra en LLANES I DOMINGO, Carme, 2011 pp. 503-505.

indica que el día 16 de abril del 1428, Jaume Mateu, pintor de Valencia, reconocía haber recibido de Joan Comes, carnicero de Valencia, treinta y cinco florines de Aragón, el equivalente a 385 sueldos en moneda real de Valencia, por la realización de un retablo dedicado a san Blas. El comitente de la obra era Juan Gomis, ciudadano de Albarracín y habitante de Villar del Cobo (Teruel). Figuran como testigos del trámite, Pere Balaguer, mercader y Marià Llorenç, escritor de Valencia.

Eadem die veneris XVI aprilis. [Valencia, 16 de abril de 1428]¹⁴

Iacobus Matheu, pictor Valencie, scienter confiteor vobis, Iohanni Comés, carnifici Valencie, presenti, quod solvistis michi, mea voluntate numerando, tre-ginta quinque florenos regis Aragonum, computando XI solidos per floreno, quos Iohannes Gomiç, civis de Albarrazi, vicinus del Vilar del Covo, michi dare et solvere promisit pro quodam retabulo invocacionis de Sent Blay quod sibi facere promisi et fet. Et quia, et cetera, renuncio, et cetera.

Testes, Petrus Balaguer, mercator, et Marianus Lorenç, scriptor Valencie.

El estudio del documento original nos permite confirmar que se trata de un época de Mateu por el pago de un retablo dedicado a san Blas, aunque desgraciadamente no se especifican más detalles iconográficos o técnicos. Las capitulaciones del contrato de la obra completa, que no hemos podido localizar, podrían aportar información de gran valor sobre el tema y los detalles del retablo. Por otra parte es muy probable que el importe aportado se tratara de un pago parcial, equivalente a un tercio del precio total de un retablo de tamaño mediano, casi con seguridad, destinado a alguna capilla o ermita de la población.

La obra encargada por Juan Gomis, de Albarracín, vecino de Villar del Cobo fue realizada por un pintor que disponía de un taller propio en la capital del Turia. Desconocemos los nexos entre el artista y el cliente pero sabemos que el acto administrativo se realizó en Valencia y ante un notario valenciano, los testigos, el mercader y el escritor, también son locales. Por este motivo, por encontrarse en un ámbito valenciano el notario traduce a la lengua autóctona el apellido castellano del cliente, Gomis por Gómez. Juan Gómez de Villar fue un importante jurista de Albarracín desde principios del siglo XV, en 1420 arbitró junto a Juan Sánchez de Orihuela un pleito entre el con-

cejo de Orihuela del Tremedal y Juan Catalán de Ródenas por los derechos que éste último reclamaba sobre el paso del ganado en el paraje de la Redonda. Estos datos históricos nos sitúan en el contexto social de la época y están en relación con la iconografía del retablo que representa santos de devoción protectores de la ganadería.¹⁵

La noticia del documento que damos a conocer, junto a otros datos en relación con otros retablos para otras poblaciones de Teruel amplía el marco de actuación de nuestro artista y confirma su papel de pintor de retablos entre los continuadores del taller de Pere Nicolau. Además, el hecho de que en Villar del Cobo aún se conserven unas tablas de retablo en estilo internacional aporta un mayor interés si cabe a este documento.

Un retablo del gótico internacional conservado en Villar del Cobo (Teruel)

La iglesia parroquial de Villar del Cobo (Teruel), dedicada a los santos Justo y Pastor, conserva dos tablas de madera de pino con sendas escenas pictóricas en cada una de ellas, pertenecientes a un retablo gótico de la escuela valenciana cuya advocación está dedicada a san Sebastián. Con el transcurso del tiempo muchos han sido los acontecimientos históricos y reformas que ha provocado cambios en el uso y función de los objetos patrimoniales, en 1936 la iglesia fue desmantelada y todo su patrimonio quedó desubicado perdiéndose con ello muchas referencias y datos históricos.

La información más antigua que hemos podido localizar indica que antes de 1591 existía una capellanía bajo la advocación de San Blas conocida con el nombre de los *Cavero*. Años más tarde se perdió el patronato hasta que unos nuevos promotores, Miguel González y Juana García, recuperaron la fundación en 1612. Desgraciadamente en ninguno de estos casos se menciona el retablo de San Blas. En cambio, sí que aparece citado en otra referencia a los descendientes que instauraron una capilla dedicada a Santiago con el retablo del titular (1683). Estas dos capellanías continuaron en manos de los mismos patronos como mínimo hasta el siglo XVIII.

En un inventario parroquial de 1618 se constata por primera vez la presencia de un altar dedicado a san Blas registrado de la siguiente forma: "Ítem el altar del glorioso San Blas cuyo retablo es de pincel con la figura del Santo".¹⁶ En el inventario

¹⁴ Archivo del Reino de Valencia, *Protocolo de Guillem Cardona*, núm. 505.

¹⁵ Para más información *vid.* BERGES SÁNCHEZ, Juan Manuel, 2011, pp. 53-76.

¹⁶ Archivo Diocesano de Albarracín, *Relación Sumaria I*, f. 105, vol. II; *Procesos Beneficiales*, núm. 122. La información procede de TOMÁS LAGUÍA, César, 1964, pp.158-159; p. 165; p. 172. *Vid.* también SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1970, pp. 208-211.

artístico provincial de Teruel de 1974, el doctor Santiago Sebastián citaba la existencia de unas pinturas góticas, concretamente una tabla dedicada a san Blas y san Jorge del siglo XV, descripción que ha dado lugar a numerosos errores en publicaciones posteriores.¹⁷ El primer dato equivocado parte de la identificación iconográfica ya que se confunde a san Fabián con san Blas. La lectura del inventario del siglo XVII en el que se cita la existencia del altar dedicado a san Blas puede ser el origen del desconcierto puesto que no se corrobora con las obras conservadas en la actualidad. Se describen retablos viejos hechos a "pincel dorado", algunos muy antiguos, con toda seguridad, góticos puesto que se distingue entre estos y los que tienen columnas doradas con tabernáculo. La interpretación de la distribución de las capillas en el interior del *Iglesia de los Santos Justo y Pastor* en época pretérita es compleja puesto que las fuentes aluden a diferentes capillas y altares. Algunas de estas capillas albergaban más de un retablo, pero también en otras capellanías no se percibe la existencia de obras artísticas. Lo más frecuente era que los comitentes encargasen un retablo con el titular de la capilla, pero además, dentro de la misma o entre ellas se podían ubicar otros altares con piezas de menor tamaño. Esta diversidad de factores además de la superposición de objetos añadidos con el paso del tiempo es el motivo de la dificultad interpretativa que provoca la lectura de los inventarios antiguos.

Si atendemos a la distribución de las capillas del templo en cuestión y sus advocaciones, podemos comprobar que no existía, al menos hasta el siglo XVIII ninguna capilla dedicada a san Sebastián y san Fabián, los santos principales que aparecen en las tablas conservadas. El templo contaba con un altar mayor dedicado a los santos Justo y Pastor y en los laterales había cinco capillas y tres altares. Entre los retablos más antiguos se indica uno dedicado a *Nuestra Señora de los Ángeles*, en el lado del evangelio junto al altar mayor. Entre las capillas descritas había una dedicada a la *Asunción*, obra de principios del siglo XVII y otra dedicada a santa Catalina mártir con un "retablo de pincel, muy viejo y maltratado". Debajo del órgano se localizaba un antiguo retablo dedicado a san Miguel bajo el patrocinio del Concejo. Por el lado de la epístola se cita un altar dedicado al Ángel Custodio, bajo el patronazgo de Pedro Pérez Clemente, ciudadano de Albarracín. A continuación se si-

tuaba la capilla de san Francisco fundada por Apolonia Pérez Clemente. Junto a esta capilla se cita el mencionado retablo de san Blas y otra capilla dedicada a *La Soledad*, mantenida por la familia Morón. De la descripción se deduce que algunos de estos retablos sean obras renacentistas, es decir, la iglesia contaba a principios del siglo XVII con tres capillas renovadas durante el siglo XVI y una capilla de estilo gótico que no había sido reformada. Además, aún se conservaban cinco altares góticos.¹⁸ En el primer tercio del XVII se fundaron otras capillas una de ellas dedicada a san Antonio, situada entre el altar de san Miguel y el baptisterio. Entre los patronos de las capillas que se citan parece ser que es la familia González y sus descendientes quienes se hicieron cargo del mantenimiento de la capilla de san Blas y no consta que esta advocación fuera sustituida. En 1683, esta familia también se encargó del mantenimiento de la capilla y retablo de Santiago.

Como hemos podido comprobar, tanto en la relación de capillas del año 1618 como en las escrituras, nunca se hace referencia a la capilla o altar de san Sebastián y san Fabián en la iglesia parroquial de Villar del Cobo. Esto deja abierta la posibilidad de que las tablas que tratamos en este estudio puedan proceder de otra iglesia o ermita cercana a la población. El canónigo archivero de la catedral de Teruel, César Tomás Laguía (1964), indicaba que en Villar además de la parroquia principal existían varias iglesias pequeñas dispersas por el término municipal, una de ellas bajo la advocación de san Sebastián y san Fabián y por lo tanto, con toda probabilidad, esta sería la ubicación de las tablas que se conservan en la actualidad. Es posible que, a medida que se abandonaban las actividades ganaderas y con el fuerte descenso de la población que ha sufrido la Sierra de Albarracín en los últimos cien años, se abandonaran estas ermitas y las obras de arte se trasladaran a la iglesia principal del pueblo.

En una visita durante el verano del año 2004 pudimos observar las dos tablas góticas en un estado de conservación muy deficiente guardadas en la iglesia parroquial junto con partes de otros retablos procedentes de reformas anteriores. El motivo de no estar visibles al culto apoya la hipótesis de la procedencia de las obras de la ermita citada por Tomás Laguía. Por otra parte, la procedencia externa no invalida la posible relación con el do-

¹⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1974, p. 484.

¹⁸ De la lectura del documento citado por TOMÁS LAGUÍA, César, 1964, pp. 159-160, se deduce la existencia de tres capillas del Renacimiento y una capilla gótica, además de cinco altares góticos.



Fig. 1. Reverso de la tabla central del retablo de Villar del Cobo.



Fig. 2. Calle lateral del retablo de Villar del Cobo con las escenas de *San Fabián* y *San Jorge*.



Fig. 3. Calle central con las escenas de *San Sebastián* y la *Crucifixión*.

cumento de Jaime Mateu que no apunta el destino final de la obra. Afortunadamente en 2011 fueron restauradas en el taller del Centro de Restauración de la Fundación Santa María de Albaracín.¹⁹

Las dos tablas que nos ocupan miden 204 x 66 cm. la que corresponde a la calle central del retablo y 162 x 50 cm. la que debió pertenecer, sin lugar a dudas, a una de las calles laterales de la misma obra. Por el reverso mantienen la estructura de la

carpintería original, compuesta por un amplio tablón vertical reforzado con una cruz en aspa para estabilizar el soporte; en el caso de la calle central, más ancha, tiene dos maderos verticales ensamblados (fig. 1). En el anverso, las pinturas aún conservan la mazonería, los pináculos de entrecalles y las tracerías floreadas recubiertas con pan de oro, muy comunes en la escuela valenciana.

La tabla de la calle central, de mayor tamaño, está compuesta por dos escenas, la más grande y prin-

¹⁹ Queremos agradecer a Joaquín Verdeguer y a Carmen García de Villar del Cobo su atención dispensada al facilitar la primeras fotografías del retablo, también expresamos nuestro agradecimiento al Centro de Restauración de la Fundación de Santa María de Albaracín y al Ayuntamiento de Villar del Cobo por facilitarnos el acceso a las obras para poder documentarlas gráficamente.

cipal representa a *San Sebastián* y sobre ella una *Crucifixión*. La segunda pieza conservada, de inferior altura, corresponde al lateral izquierdo del mismo retablo, compuesta en esta ocasión por otras dos escenas, *San Fabián* y sobre ella, *San Jorge*. Estas partes, separadas de la obra original, configuraron originalmente un retablo dedicado a san Sebastián en forma de tríptico, con la calle central más alta y ligeramente más ancha que las calles laterales (figs. 2 y 3).

La composición en los paneles de *San Fabián* y *San Jorge*, dirigiendo su mirada hacia la izquierda indica claramente que se trata de escenas pertenecientes a la calle izquierda del retablo. La calle de la derecha no se ha podido localizar como tampoco el banco y los guardapolvos. En la zona superior de ambas calles conserva una decoración de motivos vegetales sobre un fondo azul oscuro sin ningún tipo de escudo o anagrama. El aspecto del retablo original completo debió ser muy similar, en estructura y esquemas compositivos a los retablos de la *Virgen de la Esperanza* de la parroquial de Pego (Alicante) o el de la *Virgen de la Esperanza* de Albocàsser (Castellón), ambas obras atribuidas al pintor Antoni Peris (figs. 4 y 5).

La figura principal del retablo de Villar del Cobo es la imagen más desconcertante desde el punto de vista estilístico debido a la rigidez y frontalidad de su composición en contraste con las otras escenas del mismo retablo, *San Fabián*, *San Jorge* o el *Calvario*. El titular de la obra aparece como un noble caballero y centurión romano, armado con una gran espada sujeta por la cintura, apoyando su mano izquierda sobre la empuñadura mientras que con la derecha muestra las flechas de su martirio en una curiosa posición de los dedos que deja extendido el dedo meñique. Lleva una indumentaria muy elegante con un traje de piel de corte vertical y sobre éste una capa clara recogida sobre la espalda dejando ver el reverso de color carmín. Por delante está abrochada con dos grandes botones decorados con perlas. Todo el trabajo de los textiles está muy elaborado, aunque la alteración de la policromía no permite ver con nitidez los detalles. Esta precisión por el detalle es apreciable en obras importantes de pintores del internacional valenciano donde las figuras principales de los retablos muestran un nivel de trabajo de mayor calidad en los diseños textiles, véase por ejemplo la tabla de *San Clemente* y *Santa Marta* del museo de la Catedral de Valencia obra de Gonçal Peris (1412). Pero a diferencia de los grandes maestros del internacional en nuestro retablo el rostro de *San Sebastián* se resuelve con una marcada simetría y una mirada frontal simple que



Fig. 4. Taller de Jaume Mateu, propuesta de composición del retablo de Villar del Cobo.



Fig. 5. Atribuido a Antoni Peris. Retablo de la Virgen de la Esperanza, Albocàsser, Castellón.



Fig. 6. *San Fabián*, Villar del Cobo; *San Valero*, Museo Catedral de Segorbe, Castellón; *San Agustín y Santo Domingo*, Museo de la catedral de Burgo de Osma, Soria.

denota cierto arcaísmo, como de una obra secundaria, precisamente en la parte más importante de la obra. Los cabellos recogidos hacia atrás con un bucle en la parte superior, grandes bigotes y una barba partida. Otro rasgo muy característico de los retablos valencianos de este periodo es el fondo de oro encuadrado con una orla con decoración punzonada y una gran aureola con motivos florales remarcada por una cenefa de puntos seguidos.

La iconografía de san Sebastián representado como caballero medieval no es muy común. Encontramos de nuevo este mismo tema en una tabla de un estilo posterior atribuida a Jaume Bacó, alias Jacomart, para Xàtiva (Valencia) unas décadas más tarde.²⁰ En la conocida obra del pintor hispanoflamenco, el santo vestido de caballero, lleva un arco y unas flechas en alusión a uno de sus martirios que se narran en su hagiografía. En nuestra obra aparte de las flechas del martirio se destaca la doble condición de centurión romano por el *gladius*, la pequeña espada de la legión romana que cuelga del lado derecho, y de caballero medieval por la gran espada que porta. Una nueva escena caballeresca encontraremos en el pasaje de *San Jorge y el dragón* que aparece en el ático de la calle izquierda.

La segunda escena en orden de importancia del retablo de Villar es la representación de san Fa-

bián, en alguna ocasión confundido con san Blas. El Papa Fabián (236-250), cuyas extraordinarias circunstancias de su elección fueron relatadas por Eusebius de Cesárea (Hist. Eccl, VI, 29) es un santo muy vinculado al mundo rural.²¹ El error iconográfico tiene cierto sentido, de hecho san Fabián y san Blas tienen en común que son representados como ancianos y con el gesto de bendecir. No obstante, se diferencian, en que san Blas se representa como obispo y san Fabián con los atributos del papado, tiara y báculo en cruz. El sentido iconográfico completo del retablo tendría sentido en ambas advocaciones ya que junto a San Sebastián, los otros santos en la Edad Media eran venerados como protectores de los ganaderos en tierras de trashumancia como es el caso de Villar del Cobo. Los cardadores de lana tenían como patronos a los santos Fabián y Blas. Esta coherencia en la temática nos permite apuntar una posible iconografía para la tabla perdida del retablo, un supuesto san Blas aunque no como escena principal del retablo.

San Fabián aparece representado de medio perfil, dirigiendo su atención hacia el centro del retablo, sujetando la cruz con la mano enguantada y bendiciendo con la otra. Es evidente el contraste de esta composición respecto de la frontalidad del santo principal. Lleva una capa pluvial del mismo

²⁰ La obra se conserva en el museo de la Colegiata de Xàtiva (Valencia).

²¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1974, p. 484.



Fig. 7. Gonçal Peris Sarrià (atribuida), *San Juan* (detalle), colección particular.



Fig. 8. Taller de Jaume Mateu, *San Juan* (detalle), del Calvario del retablo de Villar del Cobo.

carmín que san Sebastián, pero en este caso, la caída del textil conforma pequeños pliegues y curvas más afines al estilo del 1400.

En el fondo, a diferencia del murete de la tabla central, encontramos una tracería gótica calada rematada con florones sobre un suelo en perspectiva. Este entorno recuerda a los modelos muy extendidos en el gótico internacional valenciano, desde los santos Catalina y Bartolomé en los laterales del *Retablo de la Virgen de la Esperanza* (Iglesia Parroquial de Pego, Alicante) atribuido a Antoni Peris; o el *Retablo de San Valero* (Museo Catedral de Segorbe, Castellón) hasta las tablas de *San Agustín* y *Santo Domingo* (museo de la catedral de Burgo de Osma, Soria), así como en el trono de la *Virgen María* y el *San Ambrosio* (Museo del Louvre, París), procedentes todas ellas del mismo retablo valenciano de Burgo de Osma de autor no documentado pero muy próximo a Jaume Mateu (fig. 6).

El *Calvario* es una de las escenas más interesantes y de mayor calidad estilística, al menos en el conjunto de escenas que conservamos del primitivo retablo. Parece que san Juan y la Virgen inclinan reverentemente y de forma simultánea hacia adelante como queriendo tocar con respeto el cuerpo

del Cristo muerto en la cruz. Se trata de una composición sencilla del Crucificado que aparece con frecuencia en los remates (la punta) de los retablos medievales. Pero no cabe duda que existe una relación entre éste *Calvario* y el que remata el retablo de los gozos de la Virgen, procedente de Sarrión, Teruel (Museo de Bellas Artes de Valencia) pintado por Pere Nicolau en 1404.²² También con el desaparecido retablo de Albentosa (Teruel) del que quedan fotografías de archivo. En nuestro *Calvario* observamos el mismo modelo iconográfico y compositivo, sobre todo en la figura del crucificado que sigue exactamente los mismos patrones que en las obras de Nicolau. No debemos olvidar que Jaume Mateu trabajó para su tío hasta 1408 y debió participar activamente en la factura de estas obras. Pero además, como heredero universal recibió su taller con todos los recursos técnicos y creativos como los patrones, modelos iconográficos y dibujos del obrador.

Los colores contrastados en las indumentarias, como el rojo y el verde en el manto del santo evangelista o el azul, ahora casi perdido, y el naranja del manto de la madre, provocan una variedad cromática de contrastes que resalta la calidad de la obra. Ambos personajes expresan el dolor con

²² Se trata de la única obra documentada de Pere Nicolau en 1404.



Fig. 9. Taller de Jaume Mateu, *San Jorge a caballo en lucha con el dragón*, retablo de Villar del Cobo.

los gestos de las manos y especialmente con la mirada perdida y desconsolada resuelta con el diseño de la línea del ojo con una doble curvatura. La Virgen, más recogida, cubre su cabeza con el manto con una mirada perdida (desconsolada). Una prueba más para la ubicación estilística del retablo de Villar con los seguidores de Pere Nicolau es la comparación entre el san Juan del Calvario con un *San Juan Evangelista* recientemente subastado en Madrid y que atribuimos a Gonçal Peris Sarrià²³ (figs. 7 y 8).

San Jorge a caballo en lucha con el dragón, en la tabla cimera de la calle izquierda, muestra en primer plano al santo caballero sobre un paisaje de rocas y árboles representados de nuevo con modelos de Nicolau, aunque con un naturalismo más evolucionado, cercanos en este caso, al paisaje de las escenas del retablo de *San Juan Bautista* de Rodenas. La figura del santo presenta una gran riqueza decorativa muy próxima a la miniatura del primer cuarto del siglo XV. La horizontalidad de la composición, acentuada por las patas traseras y el tronco del caballo, se rompe con la diagonal de la lanza que san Jorge clava

en la boca del dragón. La posición de la cabeza y de las patas delanteras del caballo dotan a la escena de fuerza y dinamismo (fig. 9). Aquí también destaca la riqueza decorativa del vestido, aunque prácticamente perdido, contrasta con el diseño caligráfico de las plumas del casco, la cola del caballo o el pie curvado del jinete acabado en una punta.

Reseñados los detalles estilísticos, estos nos permiten situar la obra cronológicamente en la tercera década del siglo XV, siendo un autor formado en el taller del maestro Pere Nicolau y relativamente próximo a los retablos de Ródenas y Burgo de Osma, proximidad además geográfica en el caso de la primera población. La crítica especializada todavía no ha podido precisar con rigor la autoría de estas últimas obras, aunque sí para el *Retablo de la Vida de la Virgen* de Rubielos de Mora, obra documentada por Gonçal Peris Sarrià en 1418.²⁴ No parece que existan conexiones directas, desde el punto de vista formal y estilístico entre Rubielos y Villar del Cobo.

Una vez más, en el caso del retablo de Villar del Cobo, estamos ante una obra de colaboración producida en los talleres valencianos en la época del gótico internacional. En la ejecución de la obra debieron participar por lo menos dos maestros claramente diferenciados, por una parte el autor de la tabla principal y por otra el autor del *Calvario*, *San Fabián* y *San Jorge*. Sin lugar a dudas el segundo artífice es un pintor superior en calidad al primero. Aunque toda la obra está elaborada en un mismo taller con la misma carpintería, doradores, ayudantes, etc.

En consecuencia, a pesar de no poder relacionar directamente el documento de 1428 del pintor Jaume Mateu con las tablas conservadas en Villar del Cobo, no podemos descartar la posibilidad de una coautoría de Mateu, o un trabajo de su taller. La actividad del pintor en la zona y en el momento está ahora documentada. Cabe recordar y no sería la primera vez que un mismo autor tiene el dominio profesional en una determinada zona. Gonçal Peris Sarrià, por poner un ejemplo, realizó numerosos retablos para Puertomingalvo en Teruel, o Pere Nicolau tuvo casi el monopolio de las capillas de la catedral de Valencia hacia el 1400. Además, debemos considerar que el retablo de Villar del Cobo no sería el único retablo documentado de Mateu fuera de Valencia. Jaume Mateu en

²³ La obra es una tabla de 89 x 60 cm. vendida en Madrid por Alcalà Subastas el 5 de octubre de 2011.

²⁴ Vid. LLANES I DOMINGO, Carme, 2011, vol. II, p. 70.

1430 también realizó el retablo dedicado a la *Virgen María* para Cortes de Arenoso (Castellón) y del cual se ha conservado la tabla de la *Adoración de los Pastores* una pieza que aún mantiene vigentes las características del taller de Nicolau en unas fechas bastante alejadas de 1408, cuando el taller de Nicolau se disolvió.²⁵ Igualmente cabe destacar que con esta documentación se consolida y amplía el marco de actuación de Mateu como pintor de retablos, incluso en zonas alejadas de la ciudad de Valencia y en obras que son contratadas por el mismo.

El pago del retablo de san Blas a Jaume Mateu y las tablas de *San Sebastián* y *San Fabián* son significativas para la producción documentada de este pintor formado en Valencia en el taller de Pere Nicolau. A la vez constatan y amplían con un nuevo pintor la importante difusión de la pintura valenciana tardo medieval y sus conexiones con Teruel. Los contratos de Pere Nicolau para Teruel y Sarrión tuvieron continuidad años más tarde con las obras contratadas por pintores relacionados con su taller durante la segunda década del siglo XV, relación que se continuará hacia 1436 con retablos para Puertomingalvo producidos en el taller de Gonçal Peris Sarriá.

Bibliografía

- ALIAGA MORELL, J. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1996.
- BERGES SÁNCHEZ, J. M. "La Comunidad de Albarracín a través de la historia de sus pueblos: Terriente, entre el sabor medieval de su conjunto urbano y la nostalgia del esplendor de su industria textil". *Rehaldá: Revista del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín*, 2011, pp. 53-76.
- BORJA CORTIJO, H. "La Diócesis de Segorbe-Albarracín" en JOSÉ I PITARCH, J. et al., *La luz de las imágenes*. Segorbe: Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de la Imágenes, 2001, pp. 17-57.

- CORNUDELLA CARRÉ, R. "Retablo de Santa Bárbara", en *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Catálogo de la exposición, Valencia, 2009, pp. 134-141.
- GÓMEZ FRECHINA, J. *El Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*. Valencia: Área de actividades culturales departamento de comunicación e imagen BBVA, 2004.
- LLANES DOMINGO, C. "Pere Nicolau i la catedral de València. Aclaracions sobre els retaules de Santa Clara i Santa Isabel (1403) i, Sant Maties i Sant Pere màrtir d'Onda (1405)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castelló, 2004, pp. 83-96.
- LLANES I DOMINGO, C. *Pere Nicolau i la segona generació de pintors de l'estil internacional a València*. Tesis doctoral, Universitat de València, 2011 (<http://roderic.uv.es/handle/10550/21887>).
- LLANES DOMINGO, C. *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*, Història, núm. 163, Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- MIQUEL JUAN, M. "Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica" en *Tierras de frontera*, Catálogo de la exposición, Teruel, 2007, pp. 240-247.
- MIQUEL JUAN, Matilde-SERRA DESFILIS, Amadeo. "Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles, Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400", *Artigrama*, 26, 2012, pp. 333-379.
- MONTERO TORTAJADA, E. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Tesis doctoral inédita de la Universitat de València, 2013, pp. 78-80.
- NAVARRO ESPINACH, G. *Rubielos en la Edad Media*. Teruel: I.E.T., Monografías, 2005.
- SANCHIS SIVERA, J. "Pintores medievales en Valencia (continuación)". *Estudis Universitaris Catalans*, 1912, vol. 6: julio-septiembre, pp. 296-327.
- SANCHIS SIVERA, J. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona: Tipografía l'Avenç, 1914.
- SANCHIS SIVERA, J. "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1929, pp. 3-64.
- SANCHIS SIVERA, J. *Pintores medievales en Valencia*. Valencia: Tipografía moderna, 1930.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Albarracín y su sierra*. Albarracín: Ayuntamiento de Albarracín, 1970.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Inventario Artístico de Teruel y su provincia*. Madrid: MEC, 1974.
- TOMÁS LAGUÍA, C. *Las iglesias de la diócesis de Albarracín*. Teruel, I.E.T., núm. 32, 1964.

²⁵ JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1982, s/p.; GÓMEZ FRECHINA, José Vicente, 2006, pp. 84-85; LLANES DOMINGO, Carme, 2011, pp. 481-484.

