



VNIVERSITAT E VALÈNCIA

MIGUEL ESTEVE

(Xàtiva, h. 1485–Valencia, 1527)

**y algunas consideraciones más sobre la
pintura valenciana de su época**

Tesis Doctoral

AUTOR: Vicente Samper Embiz

DIRECTOR: Dr. Daniel Benito Goerlich

MIGUEL ESTEVE
(Xàtiva, h. 1485–Valencia, 1527)
y algunas consideraciones más sobre
la pintura valenciana de su época

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

Programa de doctorado: 230B Història de l'Art

Valencia, 2015

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Introducción general | 5 |
| Trabajos publicados | 13 |
| Introducción y metodología | 97 |
| Miguel Esteve (Xàtiva, h. 1485–Valencia, 1527) | 105 |
| Su identificación con el Maestro del Grifo | 115 |
| Catálogo de obras | 121 |
| Algunas consideraciones más sobre la pintura valenciana de su época | 171 |
| Vicente Macip (Albaida, h. 1470–Valencia, 1551) | 173 |
| Felipe Pablo de San Leocadio (h. 1485–1547) | 183 |
| Maestro de Alcira (activo en la primera mitad del siglo XVI) | 193 |
| Conclusiones | 213 |
| Apéndice documental | 217 |
| Bibliografía | 261 |

INTRODUCCIÓN GENERAL

Mi línea de investigación trata sobre la pintura valenciana del siglo XVI, cuyos resultados se ven reflejados fundamentalmente en los diferentes artículos publicados en revistas científicas a los que hago mención específica a continuación, como también en colaboraciones puntuales en catálogos de exposiciones y demás. Más en concreto, mi campo de estudio y mis aportaciones originales se centra en un conjunto de pintores cuya obra delata en gran medida la influencia que Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, tras su paso por Valencia, ejercieron en toda su producción.

Estos pintores son, en primer lugar **Miguel Esteve** (Xàtiva, h.1485 – Valencia, 1527), cuya obra documentada –y en parte conservada–, la decoración mural de la Capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial de Valencia refleja de forma evidente ese innegable influjo que los manchegos ejercieron sobre él, pues no en vano pensamos que se formó con ellos. La confusión generada en torno a este pintor, derivada a partir de la subcontrata que él mismo realizó en favor de Miguel del Prado para poder finalizar dicho encargo, no ha hecho sino perjudicar la correcta lectura que para mí se le debe a Esteve. En este sentido, por razones largamente expuestas en el desarrollo del presente trabajo, su figura ha sido injustamente desplazada por la historiografía más reciente a un segundo lugar en favor de aquél a quien contrató.

En este sentido, he dedicado algunos artículos a intentar deshacer lo que a mi entender se trata de una lectura incorrecta, textos que aquí presento y menciono debidamente en el desarrollo de la presente tesis.

Antes de detallarlos, he de señalar la estrecha y directa relación que ha tenido en la elaboración de esta línea de investigación mi colaboración activa en la preparación de una gran exposición que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Valencia (1998) sobre *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. No en balde soy coautor, junto a Fernando Benito y José Gómez, de su “Catálogo” de obras (pp: 59–219), todo un capítulo dentro del catálogo editado con motivo de aquella muestra y de cuyo estudio en parte derivaron estos artículos entre otros. De hecho he de decir que pareja a esta exposición, a modo de anexo, estaba previsto incluir una serie de obras de cuyo estudio me hice cargo relacionadas con esos pintores de la órbita de los manchegos, si bien finalmente el comisario de la exposición decidió no incluirlas.

El primero de estos dos artículos que fue publicado poco después de esta muestra en la revista *Goya* (1998) trata de “Un Santiago Apóstol del Maestro del Grifo en el Museo Lázaro Galdiano”. En él daba cuenta de la existencia de una tabla del apóstol Santiago de dicho museo, tenido hasta entonces como de “Anónimo valenciano de 1510” y que Post recogió como de “Yáñez, Llanos o un miembro de su círculo”. Lo atribuí sin dudas al Maestro del Grifo al relacionarlas con otras tres tablas del Museo de Bellas Artes de Valencia, un *San Nicolás de Tolentino*, un *San Agustín* y un *Calvario*, proponiendo además la procedencia de todas ellas del Convento valenciano de San Agustín. Ya entonces, al darle autoría a la tabla, decidí mantener esta nomenclatura de Maestro del Grifo, por entender como insegura la propuesta de identificación de este anónimo maestro con el pintor Miguel del Prado tenuta por buena desde comienzos de los años 80.

No en balde, las dudas que me ofrecía tal identificación las expuse ya cuatro años antes en las biografías que sobre ambos pintores, Miguel Esteve y Miguel del Prado, se publicaron –en coautoría con Catalá Gorgues– en el catálogo de la exposición *El Mundo de los Osona (ca.1460–ca.1540)* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia (1994). Aquí, aun dando a conocer esta propuesta, señalábamos que era “carente de base argumental”.

El segundo de los artículos con relación a este asunto –y otros más como ahora explico– data de 2006 y fue publicado en un volumen dedicado a la pintura valenciana del periodo, titulado *De pintura valenciana (1400–1600). Estudios y documentación*. Editado

por el Instituto de Cultura Alicantina “Juan Gil–Albert” y coordinado por Hernández Guardiola, colaboraron en él, entre otros, Mercedes Gómez–Ferrer, Ximo Company y Miguel Falomir. Mi artículo, firmado con M^a José López en estricto orden alfabético y protocolario, ofrecía datos de interés realmente poco conocidos aun hoy en día, tal vez por la poca difusión e impacto que ha tenido dicho volumen. El artículo se titula “Sobre pintores valencianos en el Reino de Valencia hasta la primera mitad del siglo XVI: aportación documental” (pp: 133–148) y en él dábamos noticias inéditas de varios pintores, como Juan de Burgunya, un poco conocido de origen flamenco Flores de Pit y, especialmente, del pintor Jerónimo de Osona –hijo de Rodrigo– y, por supuesto, de Miguel Esteve.

Me refería a la escasa repercusión de esta publicación, ya no solo a nivel internacional sino también nacional, pues el crucial descubrimiento de este Jerónimo de Osona como pintor ha pasado del todo desapercibido. Este dato resulta fundamental para replantearse todo lo referido a esta saga de pintores, muy especialmente por cuanto pone en tela de juicio que el firmante de la conocida *Epifanía* (Victoria & Albert Museum) sea Francisco o su hermano Jerónimo. Delata esta falta de información el que todos los museos que conservan obra de este pintor, como entre otros el Museo del Prado, el Museu Nacional d’Art de Catalunya, el de Bellas Artes de Valencia o el Musée d’Art et d’Histoire de Genève mantienen la atribución a Francisco. Al respecto, he tenido reciente ocasión de comunicarle el asunto a la conservadora de éste último, la Dra. Brigitte Monti, entre otros.

Volviendo al tema que nos atañe en este artículo dábamos cuenta de documentación inédita sobre Miguel Esteve, como la referida a su lugar de origen, la población valenciana de Xàtiva, a la vez que se ofrecen otros datos inéditos sobre él que lo sitúan perfectamente en el complicado entramado de la pintura valenciana del periodo. Además de esto, y tras una exposición sobre su vida y su obra documentada, reclamo la importancia que estoy convencido que se le debe y abogo por vez primera la restitución de todo lo atribuido al Maestro de Grifo, en detrimento del poco documentado Miguel del Prado. Sobre este punto doy cumplida explicación en el desarrollo de la tesis que acompaña a esta introducción general.

De nuevo me he referido especialmente al Maestro del Grifo en un artículo dedicado por entero a una obra de Yáñez que conserva el Museo del Prado, publicado en la revista *Ars Longa*. Me refiero a “La única *Primera Aparición* del Prado. Reivindicando una obra de Yáñez” (2013; pp:99–110), en cuyo texto reivindico la atribución en solitario de la obra *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* al pintor manchego, pues había sido atribuida en coautoría con el Maestro del Grifo y de esta forma figuraba en el museo. A raíz de este artículo se ha cambiado en el Prado su atribución a “Fernando Yáñez (y taller)”, pues resulta evidente la participación de algún colaborador en una parte muy localizada de la tabla. De nuevo, al tratar aquí sobre el Maestro del Grifo, reivindicaba su identificación con Miguel Esteve.

Con relación al asunto iconográfico que representa esta tabla menciono un artículo que publiqué en la revista *Saitabi* junto a Miguel Ángel Catalá Gorgues (1995; pp: 93–108) titulado “La iconografía de la *Primera Aparición* en la pintura valenciana”. En este texto nos ocupamos de analizar sus fuentes y su devoción, en cuya concepción pictórica influyó decididamente Sor Isabel de Villena con su *Vita Christi* (1497), tratándose de un tema muy propio de la pintura valenciana del Quinientos recogiendo a tal efecto un buen número de ejemplos.

Ha merecido para mí especial atención el segundo de los pintores que relaciono en este texto a modo de introducción general, lo que se refleja en los artículos que he dedicado sobre el mismo. Me refiero a **Vicente Macip** (Albaida, h.1470 – Valencia, 1551), padre del más conocido Joan de Joanes cuya fama ha acabado eclipsando del todo –y más de un tiempo a esta parte– en la que para mí se trata de una de las trayectorias más interesantes de la pintura renacentista española del siglo XVI. Su inclusión en este estudio se justifica por las numerosas alusiones que su obra delata con relación a la de los Hernandos, pues en ocasiones repite casi literalmente figuras tomadas de algunas de las escenas que los manchegos pintaron para el altar mayor de la Catedral.

Mi aportación sobre este pintor se ve reflejada fundamentalmente en tres investigaciones publicadas en las revistas *Archivo de Arte Valenciano* y *Archivo Español del Arte*. La primera de ellas data de 1994, un texto que se ha acabado convirtiendo en fundamental a

la hora de afianzar la hipótesis propuesta por Fernando Benito en la que trataba de identificar al anónimo Maestro de Cabanyes con aquella desconocida primera etapa de Vicente Macip, en concreto la referida a lo que realizaría este pintor antes de su documentada obra magna, el retablo del altar mayor de la Catedral de Segorbe. El profesor Benito realizó esta propuesta en 1993 en un artículo publicado en la revista *Archivo Español de Arte*, planteamiento que encontró no pocos detractores en la comunidad científica al estar sustentada sobre bases poco estables según algunos.

Poco después publiqué con premura en *Archivo de Arte Valenciano* el estudio de una tabla conservada en el Real Monasterio de San Miguel de Liria (Valencia) de “Santa Ana con la Virgen y el Niño en compañía de María Magdalena”, y que confirmaría la tan discutida teoría. A partir de este artículo se logró afianzar con solidez aquél planteamiento, pues logré identificar esta pintura como la tabla central del retablo que Macip pintó para los Joan en la capilla que ésta familia valenciana tenía en la Cartuja de Portacoeli, dedicada en realidad bajo advocación de Santa Ana y María Magdalena. Desde entonces, decíamos, y hasta ahora, se mantiene la identificación propuesta por el no ha mucho desaparecido profesor, insisto, teoría en principio denostada.

Sin embargo, paradójicamente observo que tal identificación ha acabado perjudicando al propio Vicente Macip, pues la historiografía le ha ido sustrayendo, en favor de su hijo Joan de Joanes, parte de la obra que se le venía atribuyendo de forma consensuada, fundamentalmente la documentada a su nombre: el retablo del altar mayor segorbino. Como explico detenidamente en el desarrollo de la presente tesis, esto se debe –según bastantes investigadores– al no entender como posible el progreso tan fantástico que desarrolló nuestro pintor a lo largo de su vida tan longeva, aspecto que considero del todo posible dentro de una evolución lógica y concatenada.

Más recientemente (2013; pp: 29–35), también en *Archivo de Arte Valenciano*, he tenido ocasión de publicar un artículo con el título “Tres tablas más que añadir al catálogo de Vicente Macip (Albaida, h.1470 – Valencia, 1551)” en el que identifiqué una serie de pinturas como procedentes de aquel retablo de la Cartuja de Portacoeli, gracias a lo cual

va tomando cuerpo aquél conjunto fundamental para la identificación de esa primera y desconocida etapa de nuestro pintor.

Años antes publiqué en la revista de *Archivo Español de Arte* (2001; pp: 163–171) un estudio sobre “Documentos inéditos para la biografía de los Macip”, texto de obligada cita al tratar de varios asuntos sobre esta familia de pintores. De esta forma, fue cedido y utilizado en el catálogo de la exposición sobre *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, donde aparece citado en numerosas ocasiones como “en prensa” pues efectivamente no había sido publicado todavía en dicha revista. A partir de este artículo se adelanta varios años la primera noticia en la que Macip se mencionaba como pintor de retablos, proponiendo por ello una fecha de nacimiento que oscilaría en torno a los años 1470.

En tal aportación también dimos a conocer el testamento de su mujer Isabel Navarro que realizó en 1544, en el que se nombraba albacea al hijo de ambos Johan Macip y heredero a su esposo Vicente, por lo que desde entonces sabemos la filiación completa del nombre de Joan de Joanes: Joan Macip Navarro. En el documento, transcrito por entero en dicho artículo, se daba cuenta de la composición de la familia al completo a la vez que se descartaba un segundo matrimonio que según la bibliografía sobre el pintor tuvo Vicente Macip con Isabel Forner. Esta mujer se trataba en realidad de alguien que estuvo estrechamente vinculada a nuestro artista –pues no en vano lo nombró heredero universal–, vinculada a alguna orden religiosa y con bienes en la localidad valenciana de Albaida.

Otro de los documentos aportados trata más directamente sobre Joan Macip, en cuyo taller se formó el pintor Jerónimo de Cordoba desde 1553 y durante 6 años, tiempo en el que estaría hospedado en la casa taller del maestro.

Retomando esa serie de pintores influidos por los Hernandos destaca también **Felipe Pablo de San Leocadio** (h.1485–1547), hijo del italiano de Reggio Emilia Paolo de San Leocadio. He publicado sobre él un artículo en la centenaria revista *Archivo de Arte Valenciano* –editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos– firmado con Mercedes Gómez–Ferrer y titulado “Felipe Pablo de San Leocadio. Aportación documental” (1995, pp: 52–54). En este texto, tras repasar los datos que se conocen sobre éste pintor

dábamos cuenta de dos documentos inéditos, a la vez que proponíamos la identificación de una *Adoración de los pastores* que se menciona en uno de ellos con la tabla del mismo asunto que hoy se conserva por depósito en el Museo del Prado, posibilidad contemplada en su página web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/novedades/donacion-de-25-obras-maestras/listado-de-obras/felipe-pablo-de-san-leocadio/>

También he tenido ocasión de atribuir dos obras a Felipe Pablo que se tenían como anónimas, a las que me refiero más adelante en esta tesis en la que además ofrezco datos de interés, algunos inéditos, confirmándose aún más si cabe por su extraordinaria calidad en unos de los pintores más interesantes y necesitados de revisión dentro del panorama de la pintura valenciana y española de la época.

Para finalizar esta introducción general en la que relaciono y presento los artículos publicados aporto uno más que todavía hoy se encuentra “en prensa”, aceptado en el Consejo de Redacción de la revista *Archivo Español de Arte* en septiembre de este mismo año. Trata en concreto sobre el anónimo **Maestro de Alcira** –localidad valenciana cuyo nombre oficial es hoy Alzira– y viene titulado “Una inédita *Oración en el huerto* del Maestro de Alzira y algunas consideraciones más”.

En este texto reconstruyo una tabla de grandes dimensiones dedicada al asunto evangélico de la Oración en el huerto, formada en origen por dos obras localizadas en diferentes lugares: el Palacio Ducal de Gandía (Valencia) y la Fundación Bancaja. Tras razonar esta propuesta y presentar un esbozo de cómo pudo ser la pintura en origen, paso a desarrollar la idea de que esta tabla pudo ser en origen la central del políptico dedicado al apóstol Santiago el Mayor, cuyas tablas laterales pintadas por ambas caras se conservan tres de ellas en la National Gallery of Ireland (Dublín) y una cuarta en colección particular. He de señalar al respecto que el texto que ofrezco en este trabajo es posterior al envío del artículo, por cuanto viene mejorado fundamentalmente en lo referente a su probable procedencia.

A partir del pormenorizado estudio de estas tablas es cuando he llegado a la conclusión de que lo que entendemos por Maestro de Alcira no es sino en realidad dos pintores diferentes, pues tal y como advirtió Rosemarie Mulcahy el anverso y el reverso de estas

pinturas evidencian dos manos diferentes, observación ésta no consensuada del todo pero que considero absolutamente válida.

La escena del anverso es obra de un artista de una calidad notable, seguramente centroeuropeo, que a buen seguro revolucionaría el panorama de la pintura valenciana muy a finales de la década de los veinte.

TRABAJOS PUBLICADOS

GOYA

REVISTA DE ARTE

PUBLICACION BIMESTRAL
DE LA FUNDACION
LAZARO GALDIANO

FUNDADOR:

JOSÉ CAMÓN AZNAR (†)

DIRECTORA:

ISABEL FERREDA ALONSO

SECRETARIO:

CARLOS SASTRIVARQUE

NÚMERO COMPLETO
PRECIO DEL EJEMPLAR
(IVA incluido)

ESPAÑA 7.000 Ptas.
DEMÁS PAÍSES 24 \$ USA

Precio actualizado para todos los ejemplares disponibles

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN
(un año (6 números))

ESPAÑA 35.000 Ptas.
DEMÁS PAÍSES 70 \$ USA

REDACCION Y ADMINISTRACION

SERRANO, 177 - 28014 MADRID
TELÉFONO 561 80 84 - FAX 561 77 80
e-mail: goya@ffg.es

Deposito Legal M 4021-1998

I.S.B.N. 0947-3711

Distribución: Goya

Imprenta y maquetación: Graficas Tosteros, S. A.
Pda. de Serrano y Goya



Una vista de la escultura de San Pablo, Londres.

NÚMERO 240-248

JULIO-OCTUBRE 1999

SUMARIO

ESTUDIOS

| | |
|--|-----|
| FRANCISCO DE GOYA Algo más de "manera" sobre el 7 de Mayo de Goya | 194 |
| PEDRO MIGUEL BARRAZ MARTINEZ Los Ferrandós en la catedral de Valencia | 204 |
| JOSE CARLOS RUEDA LAFFOND Arte y propaganda fascista: la pintura en Roma a finales del siglo XX | 210 |
| FLAVIA CAPRELA TESTA PÉREZ-ESPASA El retrato como imagen del género humano en la pintura española decimonónica | 220 |
| GABRIEL BARRAZQUEJE El cuerpo y la mirada: los Babilotas de Calarzo | 231 |
| JOSE MARIA DE AZQUEZ El mundo clásico en Dalí | 238 |
| CARLOS GÓMEZ PÉREZ Cataluña: La institucionalización de la fama artística | 250 |
| JOSE MARIA PUIG DE LA BELLA CASA Meléndez Pidal: Escultor plástico y esencial | 257 |
| FEDERICO REVILLA La «Asunción Osada» como cima de la expresión religiosa en «El Greco» | 261 |
| DAVID H. SODART Un retrato del cardenal Gregorio Cornejo en el Museo Lázaro Galdiano | 268 |
| VICENTE SAMPER ERASO Un Santiago Apostol del «Maestro del Gótico» en el Museo Lázaro Galdiano | 274 |
| CARLOS DE BRU FUJON El programa de dos retablos de Mirón: ¿Carlos V y Felipe II? | 277 |
| LEILA MAURE RUBIO Christopher Wren. La aplicación inglesa al desarrollo de la arquitectura moderna | 288 |
| LUCY RUIZ TORIBIANO La construcción de la libertad. Una reevaluación del arte de Francisco Goya | 300 |
| JOSÉ FUENTES Magritte. Cien años de silencio | 313 |
| NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN | 317 |

BIBLIOTECA

Los Damales. Pinturas españolas y contemporáneas en Antillitas (Juan Antonio Vazquez, Rosa María Vaquero). La pintura en la defensa de Vilnius (1793-1800) (Carmen Heredia Murray). José Luis de la Nueva Serrano. La abstracción gestualista en Canarias (Elena Franco). VJAA. El artefacto y el canon de la Virgen de la Peña de Sanabria (A. Yébenes). Publicaciones recibidas. 319

EDITORA: FFGL. C/ Serrano, 177, 28014 Madrid, España. Apóstrofe. Distribución: Goya. C/ de Pinar, 1, 28014 Madrid. London: Andrew Macdonald. Milan: del Prado 5, 20121 Milano. T. España: Madrid.

UN SANTIAGO APÓSTOL DEL «MAESTRO DEL GRIFO» EN EL MUSEO LÁZARO GALDIANO

Por VICENTE SAMPER EMBIZ



S. Santiago Apóstol. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

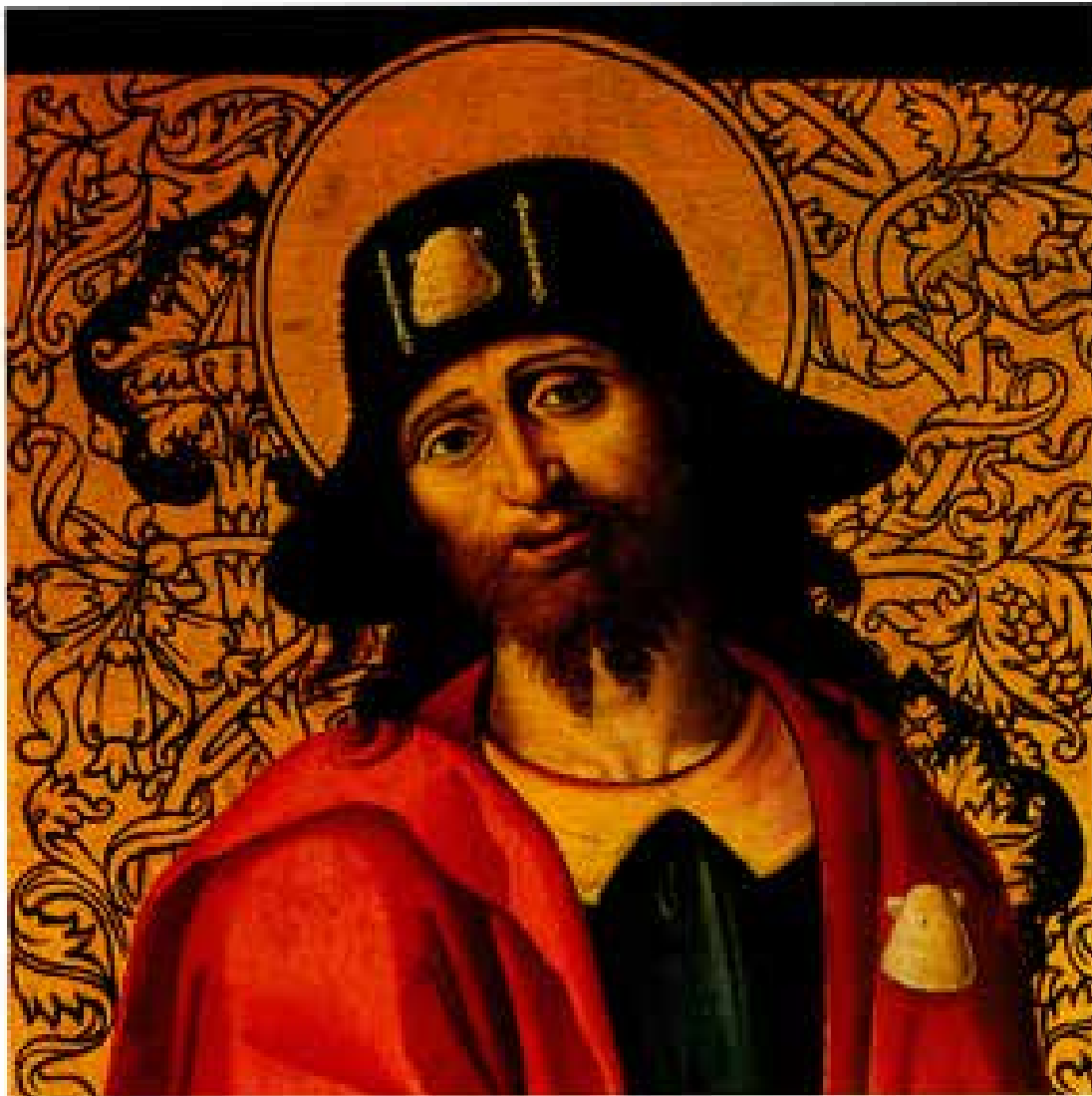
Queremos llamar la atención sobre una tabla conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, donde figura como «Anónimo valenciano de 1510». Se trata de un Santiago Apóstol (figs. 1 a 3) y fue dado a conocer por Post (1953, t. XI; pp. 307-332) como de «Yáñez, Llanos o un miembro de su círculo», pero su monumentalidad, el resto de maravillosas facciones, así como el característico pliegado del ropaje, son aspectos por los que fácilmente se identifica la producción del llamado «Maestro del Grifo», a quien atribuimos la presente obra.

El nombre de «Maestro del Grifo» surgió a partir de que Torrens (1932: p. 19, ns. 2-18) llamase así al anónimo pintor del retablo de San Vicente Ferrer conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, al estar bisecado con santas figuras de grifos alados. En torno a esta obra se relacionaron otras, entre las que destacamos la *Adulación de los Reyes Magos* y la *Oración entre los doctores*, ambas en la iglesia de Santo Tomé de Valencia; otra *Epifanía*, una *Descensión* y los *Santos Médicos*, todas en diferentes colecciones particulares; así como la tabla de la *Virgen entre San Cosme y San Damián* del mismo valencianismo, recogida en ocasiones como de «discípulo de los manchegos».

Ciertamente en este anónimo maestro se observan aspectos, tanto en los tipos como en las composiciones, que lo conectan con el ambiente pictórico valenciano de la segunda década del siglo XVI, comandada por los pintores manchegos Yáñez y Llanos formados en Italia y desde 1506 en Valencia.

Exista una propuesta de identificación, aceptada por la crítica hasta fechas recientes, del Maestro del Grifo con Miguel del Prado. Este pintor fue coautor junto a Miguel Esteve de la decoración mural de la Capilla de los Jerados de Valencia, destruida en 1860 y de la que se conservan en el museo del Ayuntamiento de Valencia ocho lunetos y dos figuras, algunos relacionables con el citado retablo de San Vicente. Puesto que en el contrato firmado en 1518 con Esteve, quien a su vez acuerda con Prado la ejecución de la mitad de la obra, no se especifica qué pintores debía realizar cada uno de ellos, deberíamos mantener el nombre de «Maestro del Grifo» a la espera de aportaciones documentales que aclaren la cuestión.

Pero volviendo a la tabla del Santiago Apóstol, cuyo rostro se asemeja a muchos de los personajes que aparecen en algunas de las tablas aludidas a este pintor antes mencionadas, como al *San Juan Bautista del banco* del retablo de San Vicente Ferrer o al mismo *Santiago Apóstol* del luneto perteneciente a la colección municipal de Valencia, debemos destacar que es perfectamente hermanable por estilo y tamaño con el *San Nicolás de Tolentino* (fig. 4) y el *San Agustín*



2. *San Agustín. Detalle.*

(fig. 5) del Museo de Bellas Artes de Valencia. El fondo decorativo, el pequeño banco sobre el que descansa el cortinaje, el tipo de suntuo y la dirección de la sombra son aspectos idénticos en las tres tablas. También el libro y su mano derecha que lo sostiene se asemejan al del San Nicolás.

Enfadas las obras del museo valenciano en un principio como parte de un hipotético tríptico falso de una bóveda, más tarde se propuso que formasen parte de un retablo descaballado junto a un *Calvario* perteneciente al mismo museo. El catálogo manuscrito del museo de 1847, en el que se anotan dimensiones y procedencias, recoge un *San Agustín* y un *San Nicolás de Tolentino* como procedentes del convento de San Agustín (Cat. 1847, n.º 410 y 415). Las dimensiones

1. *San Agustín. Detalle.*





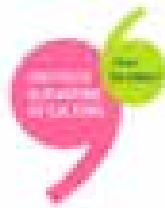
4. San Nicolás de Tolentino. Valencia, Museo de Bellas Artes.

del Santiago Apóstol (1,06 x 0,53 m.) son semejantes a las del San Nicolás de Tolentino (1,05 x 0,52 m.) y del San Agustín (1,11 x 0,52 m.), lo que permite imaginarlas como partes del conjunto. El Calvario (1,43 x 0,79 m.) no se localiza en dicho catálogo y su origen es incierto; quizá la creencia de que procede de este conjunto se debe a que en el inventario de 1838, entre las obras procedentes de aquí, se cita un Calvario en tabla sin especificar medidas, por lo que proponer que formarían parte de un mismo conjunto es sugerente pero no podemos afirmarlo con rotundidad.

La tabla, en buen estado de conservación, no figura en las referencias fotográficas de la colección Lizaso publicada en 1913, 1926 y 1927 por lo que, probablemente, su ingreso fue posterior a esta última fecha. El hecho de que no ingresara en el museo valenciano tras la Desamortización como lo hicieron sus tablas compañeras no debe sorprender, pues como es sabido muchas de las obras conventuales citadas en fuentes antiguas (Pons, Orellana...) circularon por el mercado pasando a manos de particulares.

5. San Agustín. Valencia, Museo de Bellas Artes.





D. JOSÉ FERRÁNDIZ LOZANO, Director del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Organismo Autónomo de la Diputación de Alicante

H A G O C O N S T A R :

Que en el año 2006 se publicó el libro *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación* en el que D. VICENTE SAMPER EMBIZ, es coautor junto con D^a M^a José López Azorín del artículo *Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental*, el cual fue presentado en marzo de 2005. El orden de los firmantes responde exclusivamente a un criterio alfabético (López antes que Samper).

El libro consta de 335 páginas, este artículo se encuentra desde la página 133 a la 148, con ISBN 84-7784-494-1 y Depósito Legal: A 675-2006, con una tirada de 800 ejemplares.

El citado libro fue editado por este instituto distribuyéndose en librerías comerciales y centros públicos con el objetivo de difundir su contenido entre particulares interesados y en los distintos niveles de la enseñanza.

Y para que así conste, y a los efectos que procedan, firmo el presente documento en Alicante, a veinte de octubre de dos mil quince.

Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
C/99 de España - Alicante
Tel: 965121211
Fax: 965121289
www.diputaciondealicante.es
igilalbert@iputaciondealicante.es

DE PINTURA VALENCIANA
(1400-1600)
Estudios y documentación

LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA (Coordinador)



INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN CALABERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

ALICANTE, 2006

Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental

M.^a JOSÉ LÓPEZ AZORÍN
VICENTE SAMPER EMBIZ

De unos años a esta parte se viene realizando una importante revisión de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI. Una revisión a los imprescindibles estudios realizados fundamentalmente por Elías Tormo, Chandler Post y Leandro Saralegui, aportando en algunos casos documentación inédita y, por otra parte, atribuyendo a determinados pintores obra que hasta ahora se tenía como de un anónimo maestro, bien casando documentación publicada con obras, unas conocidas, otras presentadas como inéditas, bien por semejanzas formales.

En este momento de atribucionismo, en ocasiones, digamos, un tanto forzado, la aportación documental se antoja imprescindible, siendo siempre conscientes de lo casi imposible que supone relacionar una obra con un documento. Y ello habida cuenta de la gran cantidad de retablos y pinturas que se realizaron en el período más fecundo del arte valenciano hasta nuestros días, de lo que tan solo una mínima parte nos ha llegado, y de que los asuntos a representar se repetían una y otra vez, como bien sabemos por la documentación que conservamos.

Por todo esto, pensamos que debe ser a partir de la documentación de la que disponemos, más que de la que no disponemos, desde donde se debe llegar a conclusiones ajustadas, dejando siempre abierta la posibilidad a nuevas interpretaciones, y siendo conscientes de que un nuevo documento puede en muchas ocasiones desmontar una teoría que teníamos por válida.

Considerando pues la aportación documental como cada vez más determinante, comenzamos la nuestra con la localización de un contrato suscrito en noviembre del año 1510 entre **Rodrigo de Osona** (h.1440-h.1518) y la villa de Chulilla para pintar el retablo de su iglesia. Se firma entre mestre Rodrigo de Osona, vecino de Valencia, litigo Navarro, presbítero y Miguel Masco, agricultor, vecino de la villa de Chulilla, para pintar el retablo de su iglesia parroquial,

debiéndose acabar en la Pascua de Resurrección por un total de 24 libras, a cobrar en tres plazos bajo pena de 100 sueldos¹.

Según los datos de los que disponemos, este contrato de la iglesia de Chulilla es algo posterior al último trabajo conocido de Rodrigo de Osona, uno digamos de orden "menor", de marzo del mismo año, en el que aparece encarnando un crucifijo de la catedral de Valencia.

De la misma forma, queremos indicar que este contrato, seguramente junto a algún otro todavía inédito, viene a justificar la aportación del pintor con 15 sueldos a la *Tacha Real* de 1513, afincado en la demarcación territorial de la parroquia de San Martín, cantidad ésta la más alta de entre los pintores que contribuyeron al "donativo" real, indicativa de que su taller venía funcionando a las mil maravillas. Recordamos que su anterior gran obra documentada hasta el momento data de 1500: el retablo de San Dionisio en la catedral valenciana.

Al no especificarse en ningún momento en este documento inédito los asuntos a representar, por ceñirse a que se contrata "según trazas del pintor", y al no haber podido localizar más noticias sobre este encargo, dejamos constancia documental de este retablo como aportación a la producción de momento más tardía de Rodrigo de Osona en solitario y para la historiografía de la villa de Chulilla.

Y decimos en solitario porque el siguiente documento que pasamos a presentar data de 1517, poco antes de fallecer Rodrigo. Y es que sobre Rodrigo de Osona, a pesar de los numerosos estudios, investigaciones y hallazgos que se han publicado en los últimos años², y que sin duda han posibilitado un avance importante acerca de su biografía artística, todavía existen dudas sobre aspectos, entre otros, de su descendencia pictórica y, por lo tanto, de poder discernir la producción de familia tan prolija.

Y es que hace unos quince años pudimos constatar la identidad del hijo de Osona, aquel "Osona joven" al que se refería la historiografía y que firmó de forma anónima como "lo fil de mestre Rodrigo" en la *Epifanía* del Victoria and

¹ Archivo de Protocolos del Patriarca, Valencia, con adalante APPV; *Protocolos de Jaume Albert*, n.º 11, 278, 24-IX-1510. Conviene recordar que la advocación de la iglesia de Chulilla está dedicada a Nuestra Señora de los Ángeles y que con este asunto se conserva una tabla en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, atribuida a Francisco de Osona pero con la posible participación de Rodrigo, al parecer procedente del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba (véase COMPANY, X, en el catálogo de la exposición *La pintura gòtica hispànica: Barcelona, Bermejo y su escuela*, MNAC, 2003, pp. 238-241).

² Entre ellos destacamos, por su relevancia, las investigaciones más recientes y que son debidas, COMPANY, X, y TOLOSA, L. "De pintors valencians: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, El Marqués de Arlés, Vicent Masip y Joan de Joanes", *Archivos Españoles de Arte (AEA)*, n.º 287, 1996, pp. 264-276; COMPANY, X, *El mundo de los Osona*, catálogo de la exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, 1994; FALOMER, M. "A propósito del Colvario de Rodrigo de Osona", *AEA*, n.º 285, 1994, pp. 73-79; COMPANY, X, y TOLOSA, L. "La personalidad del pintor Osona el Joven", *AEA*, n.º 282, 1990, pp. 666-687.

Albert Museum de Londres. Y se identificó con Francisco, uno de los hijos que tuvo con su esposa Joana Prats, con quien tuvo otros tres, de nombres Miguel, Jerónimo e Isabel, al constar su referencia documental indirecta, como pintor, en el contrato del retablo de San Dionisio de la Catedral de Valencia, fechado en 1500, donde figura junto a su padre⁷.

Así, cuando ya parecía tener nombre propio aquel enigmático "fili", tras concedérsele a Francisco la mencionada tabla del museo londinense, así como todo lo derivado por semejanza con la tabla central de aquel retablo de San Dionisio, conservada en la catedral de Valencia, o la participación conjunta con su padre en las alas del tríptico de la Virgen de Montserrat de la catedral de Aquis Terme, además de todo el catálogo de obras que no podían ser del padre, encontramos ahora un escueto documento de procura, fechado en marzo de 1517. En él, Rodrigo de Osona, pintor de retablos, habitante de la ciudad de Valencia, por una parte nombra procurador a *Jerónimo Osona, pintor, fili meu, presente*, para que pueda cobrar las 16 libras y 16 sueldos de las 60 libras que Rodrigo había de cobrar del resto del retablo encargado por el magnífico mosén Melchor Vallebrea, Generoso, Señor de Agost⁸, bajo la invocación de San Pedro, manifestando, por otra, que tal encargo lo ha de acabar su hijo, el mestre Jerónimo de Osona, pintor, si bien aceptándose que la decisión se pueda cancelar por cualquiera de las partes.

El motivo por el que mestre Rodrigo pudo hacer este traspaso es que rondaba ya la longeva edad de 75 años, justo un año antes de "stam malah" dictar su testamento, padiriéndose ver incapacitado para terminar la pintura de un retablo, y teniendo pues que dejar constancia notarial de su sustituto y de la consiguiente modificación del contrato. De hecho, seguramente contaba ya con la ayuda filial en este encargo.

Pues bien; con esta advocación es fácil recordar que dentro de la producción, recordemos, no documentada, atribuida a Rodrigo de Osona, existe una magnífica tabla (215x111 cm.) de *San Pedro entronizado* en el Museu Nacional d'Art de Catalunya⁹. (Fig. 1)

⁷ Véase COMPANY, X, y TORRESA, L. Op.cit., ASA, n.º 252, 1990, pp.666-667. En el documento, que se presenta sin especificar su procedencia, se cita indirectamente el contrato original del retablo, por otra parte no localizado.

⁸ APPV, Melchor Guzmán, n.º 21440, 25-III-1517. Este encargo del señor de Agost, señorío perteneciente a la diócesis de Orihuela, con iglesia parroquial con advocación a San Pedro Apóstol, pueblo de la localidad, viene a sumarse a su documentada estancia en tierras alicantinas. En 1677 consta asociado en Alicante junto a su mujer; en 1480 se halla asociado en Orihuela; en 1495 para en Jijona una imagen de la Virgen María para su parroquia. Datos recogidos en COMPANY, X, op.cit. 1994, pp.47-48.

⁹ Con esta atribución viene recogida por vez primera por Pons en *A History of Spanish Painting*, t.VI, Harvard University Press, 1955, pp.190-92 y más recientemente por Ximo Company en el catálogo de la exposición *La pintura gótica hispano-flamenca. Bernatoni Bernaja y su escuela*, MNAC, 2003, pp.238-241.

Sin del todo pretender casar la documentación que aquí aportamos con esta tabla, seguramente no el único San Pedro que los Osona pintasen en tan dilatada producción artística, si nos atrevemos a plantear la posibilidad de que se trate de la central de aquel retablo al advertir en ella diferentes manos, en especial en los ángeles que apartan los cortinajes del solio. De hecho, viene muy al caso recordar que fue adquirida en 1923 en Valencia por el entonces Museo de Bellas Artes de Barcelona y que ya Saralegui y también Torro² la atribuyeron a "lo fill de mestre Rodrigo", al relacionarla directamente con la citada tabla del Victoria and Albert Museum.

Así pues, a la luz de los datos conocidos, esta aparición de un inédito pintor mestre Jerónimo de Osona se presta a un sinfín de conjeturas. Desde luego, no es este el lugar para comenzar a catalogar la extensa producción de familia tan enigmática, ni tan siquiera de comenzar a discernir qué puede ser de Francisco y qué de Jerónimo, habida cuenta además de que ambos, formados seguramente en el taller paterno, debieron tener un estilo muy semejante.

Lo que sí queremos plantear aquí, abriendo de alguna forma el debate en torno a este embrollo, es que desconocemos documentalmente el grado de participación que tuvieron tanto Francisco, tenido por el mayor de sus hijos pintores, en el retablo de San Dionisio y en su tabla central, como, y de la misma forma, la de Jerónimo en la tabla de San Pedro, de ser la del museo catalán la del retablo de Agost.

Un sinfín de cuestiones se plantean con esta nueva incorporación, que no hace más que complicar todavía más la cosa, aunque acaso la más importante, por ser obra firmada, sea ¿cuál de los dos es aquel "fill de mestre Rodrigo", como reza la inscripción de la tabla londinense?

La siguiente aportación que presentamos trata del pintor, de origen alemán, Joan "de Burgunya", gentilicio adoptado por él mismo en la documentación que se conserva. Hijo de Iohannis des Pucets, cefebre platero de Estrasburgo, y de Elizabet, consta documentado en Orihuela³ en mayo de 1496, cuando Francisco de Flores y Andrés de Bustamante, pintores de Murcia, y Martín Ruiz, de Orihuela, tasaron la pintura del retablo de la Virgen del Rosario de la catedral de Ori-

² SARALEGUI, I. de, "Miscelánea de tablas valencianas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1932, pp. 50-51. Esta atribución fue aceptada por TORRO, E. en "Rodrigo de Osona, padre e hijo y su escuela", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, nº 17, 1933, pp. 49-63.

³ Al respecto recogemos el comentario que a pie de página (3) aparece en relación a Jerónimo de Osona, pues al no constar su profesión en el testamento de su padre en COMPANYY, X. y TOLESA, L. "El testamento de Rodrigo de Osona", *Archivo de Arte Valenciano* (AAV), 1990, pp. 47-50, indican: "De ser pintor, cosa que dudamos, podría complicarse mucho más la cosa".

⁴ NIETO FERNÁNDEZ, A., *Orihuela en sus documentos*, vol. I. *La Catedral. Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*, Murcia, 1964, pp. 67-70.

huela, realizado por Juan de Burgunya y Bernard Balarbre, figurando de testigo Perot Clariana, también pintor. Seis meses más tarde el cabildo de la catedral asigna a Burgunya capilla propia, una con advocación a San Antonio y la Virgen de Montserrat, para su sepultura y la de su mujer e hijos "cuando los tenga", con la condición de pintar un retablo para dicha capilla con los asuntos que ya había en ella más otras devociones e indígenas a su voluntad, junto a un cielo de azul y estrellas, más el pago de un censo perpetuo de 20 sueldos anuales para aniversario de misas, con los pintores Juan Miró y Pedro Pascual, de Niza, "morador y presente en la ciudad", de testigos. De nuevo, en junio de 1502 aparece cobrando 132 ducados de oro, de los cuales 115 fueron por la pintura del retablo de la Virgen del Rosario, otros 10 por dorar la silla de la Virgen, corona y unos ángeles más el dorado de la faja y enrejado de la capilla y otros 7 por la mejora de la pintura. Queda constancia de que el retablo no se había concluido, comprometiéndose junto a un Juan Marcelles a finalizarlo en el periodo de cuatro meses, pues Burgunya se encontraba "de partida para Valencia". Sin embargo, pocos días antes, el cabildo decide finalmente cancelar la concesión de la capilla por incumplimiento del acuerdo de la concordia, pasando al notario Francisco Pérez,

Enlaza con esta noticia su documentada estancia en Valencia entre 1503 y 1505, pleticando con el gremio de armeros de la ciudad por dos retablos encargados para la capilla que éstos tenían en la Catedral de Valencia bajo advocación de San Martín¹⁸. Su presencia en la capital del Turia ya se daba por segura debido a la existencia de seis tablas, resto de un retablo dedicado a San Andrés, originario de la capilla de la cofradía del Milagro, actualmente expuestas en la capilla dedicada a la Virgen del Pilar en la girafa de la Catedral de Valencia¹⁹. (Fig. 2)

Pero su rastro en Valencia se perfila en un momento crucial²⁰, en un tiempo en que Hernando Llanos y Yáñez de la Almedina, recién llegados de Italia, rea-

¹⁸ FLORENTIN FAGES, M.: *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, 1996, p. 147, nota 13.

¹⁹ Sin pretender aquí hacer un exhaustivo estudio sobre lo publicado en torno a la figura de este pintor (véase por ejemplo el estudio de Joaquín Garriga en "L'època del Renaixement, s.XVI", *Historia de l'art català*, vol.VI, 1986, pp.66-71), sí me interesa recoger algunos datos. Aceptada por la crítica la identificación del unknown Maestro de San Felix, como se basará el autor de las tablas de San Andrés al relacionarlas con el retablo que realizó para la iglesia de San Felix en Girona (actualmente algunos de sus cuadros en el Museu de Arte de Girona), con Juan de Burgunya, desde luego, en estas tablas se aprecia la influencia, sin embargo para algunos no tan clara (véase SOLER d'HYVER, C. en catálogo de *La fac de les imatjeres*, Valencia, 1999, p.434) que ejercieron los mancherpes, Llanos y Yáñez, en el pintor alemán. Las interesantes tablas sobre la vida de San Andrés figuran por vez primera en la Exposición Regional Valenciana de 1909 como de "escuela italiana del siglo XVI" con los números 905, 914, 916, 993, 991 y 992 (véase catálogo de la exposición, pp.43-44) y aparecen recogidas por Torres, atribuidas "con poca certeza" a Llanos, en la sala de actos de la Cofradía del Milagro (Hospital de pobres sacerdotales), aunque sin identificar al mismo título, relacionándolas en todo caso con la obra de los Hermanos (límites actuales de arte y letras, Madrid, 1907, p. 68). De nuevo las menciona, de forma destacada, en la sala de juntas de la iglesia del Milagro, como "tres maravillosas grandes tablas, todas de la vida y leyenda de S. Andrés, de un insigne desconocido, discípulo de Yáñez..." (Llanos, Madrid, 1923, p. 103).

²⁰ Sin especificar fuente documental, se alarga hasta 1509 la estancia del pintor en Valencia en BENITO, F. *Los Hermanos, pintores hispanos del exterior de Leonardo*, Valencia, 1998, p. 35.

lizaban el pequeño retablo de los santos médicos (1506) y, poco después, afrontaban su gran obra: el retablo del altar mayor (1507), de la catedral de la seo valentina. E interesa destacar al respecto que, procedente de Italia, vino también Burguñya a Valencia¹⁷, por lo que es de suponer un contacto previo allí al que acontecería poco después en esta ciudad, al menos hasta octubre de 1508, pues como aporte documental, que más tarde pasaremos a detallar, lo hallamos todavía en Valencia en octubre de 1507, contratando un retablo para una capilla particular en el Monasterio de Predicadores.

De la estrecha relación que pudo haber entre uno de los "Hernandos", Fernando Yáñez, y Joan de Burguñya, da testimonio la documentación hallada en los archivos de Barcelona, donde se ha estudiado a fondo la estancia del pintor estrasburgués en aquella ciudad¹⁸. De entre las abundantes noticias que evidencian la actividad del pintor en tierras catalanas, allí ya documentado desde 1510¹⁹, conviene destacar el contrato que en 1512 firma con la iglesia de Santa María del Pino para pintar su retablo mayor. Esta obra fue iniciada por el pintor Joan Barceló, pero al fallecer éste se le encarga a Burguñya, que aparece ya cobrando en ese año por las cuatro tablas "al temple" del bancal del retablo, 134 de 153 libras, es decir, la casi totalidad de lo estipulado. Tres años después, cuando se encontraba avanzada ya la pintura, fueron visuradas primero dos tablas por, entre otros, los maestros pintores, el burgalés Martín Yvanyes y Bartolomeu Pons. Y unos meses más tarde otras cuatro tablas fueron expertizadas, en esta ocasión, por aquel Yvanyes, el francés Perris des Fontaynes (el mismo que iniciaría años más tarde el mencionado retablo de San Félix), y Ferrando de Almedina, "pintor y ciudadá de Valencia". Fueron éste último y el burgalés los más críticos en la visura de estas tablas, al indicar que se debían realizar algunos retoques en determinadas "manos y caras..."²⁰.

¹⁷ Así lo afirma FALOMER, quien señala en su *Estadística estilística* "...importantes aportes italianos y neoplatinos" (op.cit., 1996, nota 17), habiéndose observado de forma análoga en su obra, además, la utilización de un amplio repertorio de grabados, como los de Diereus, Schongauer, Lucas de Leyden, o Marcantonio Raimondi. De su fuerte influencia italiana nos habla también el "Retrato de dama", firmado Opus Johannis Burguñi, procedente de la colección San Marco de Nápoles conservado en el Kermantley Museum of European Art de Singapur (véase CONDORIELLE, A. "Un ritratto firmato opus Johannis Burguñi" en *Commentari*, XVI, Roma, 1965).

¹⁸ La mayor aportación documental sobre la obra del pintor en Cataluña se debe a MADURELL, MARIMÓN, J.M.: "Pedro Noyés y Enrique Fernández, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944. Otra de las interesantes noticias dadas a conocer por MADURELL, op. cit., p. 76) es la presencia de Joan Cardona en Barcelona en 1518, "pintor según Valencia, name vero habitador Barcinonense", firmando una escritura de poder al pintor genovés Juan de la Fuente para que pueda cobrar en Tarragona un retablo con sus puertas con un Euseo Herms, junto a columnas, libros y otros objetos. Este Joan Cardona fue pintor de la ciudad de Valencia entre 1523 a 1549 y aparece en las *Tablas Reales* de 1513, 1526, 1542 y 1547; destacado pintor a juzgar por cierta documentación inédita que, entre otros datos, nos ofrece la fecha de su fallecimiento en 1556.

¹⁹ En esta fecha aparece ya pintando un retablo para el Monasterio de Santas Cruas (MADURELL, op. cit., p. 85).

²⁰ Todavía en 1525 el retablo no se había concluido, pues tras la inesperada muerte del pintor aparece el portugués Pedro Noyés, considerado su digno sucesor, para concluirlo. Véase MADURELL, op. cit., doc. VIII.

Durante la ejecución del retablo de Santa María del Pino, concretamente en 1514, Burguñya regresa de nuevo al Reino de Valencia para contraer matrimonio, en Orihuela, con una tal Dionisia, asentándose después el matrimonio definitivamente en Barcelona. Este enlace viene a recordar su anterior estancia en aquella ciudad, donde se conservan algunas obras relacionadas con su estilo¹⁹. De hecho, años más tarde aparece de nuevo documentada su relación con Orihuela en 1522, al otorgar un poder a Francisco Almodóvar, bachiller en Derecho, para cobrar unas cantidades debidas al maestro Burguñya²⁰.

El contrato que aportamos²¹, de momento el primero sobre su obra documentado en Valencia, fechado el 2 de septiembre de 1507, es la concordia entre el mestre Joan lo Burguñyes, "pintor per ara habitador de la present ciutat de Valencia" y el Señor de la Vall de Xalo, el noble don Enrich d'Íxer, para que pinte para su capilla del Monasterio de Santo Domingo un retablo, de doce o trece palmos de ancho y veintidós o veintidós de largo, con el tema del Juicio Final. A ambos lados de la tabla central debían figurar, de una parte, "la imatge o personatge del benaventurat sant Jayme" y, de la otra, "sant Johan Baptista". En el banco, siete imágenes, tan grandes como sea posible, de Nuestro Señor Dios en el centro, y a los lados la Virgen María, San Juan Evangelista, San Francisco, San Pedro, San Pablo y Sant Antoni. En las polseras, en la espiga Dios Padre, y alrededor, San Onofre, San Jerónimo, Santa María Magdalena, Santa Catalina, Santa Margarita, Santa Bárbara, San Sebastián, San Esteban, San Andrés y San Vicente Ferrer y a lo largo de las "polseras" las armas del comitente. Se indica que el retablo ha de estar finalizado para la fiesta de San Juan de junio, bajo pena de seis florines, entregando a cuenta 26 libras del precio final estipulado en 56, tal y como consta en la carta de pago emitida a continuación en el mismo día.

De Miguel Esteve tenemos suficientes noticias como para situarlo perfectamente en el contexto de la pintura valenciana de comienzos del siglo XVI, época en la que desarrolló su actividad. La única obra documentada y, aunque solo en parte conservada, la decoración que llevó a cabo en la capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial, delata sin duda una fuerte influencia de los Hernández, Llanos y Yáñez de la Almedina. Es por esto por lo que se le presupone un periodo de formación y aprendizaje en el taller que éstos tenían en la demarca-

pp. 153-154. En su testamento (pp. 79-80, en cita 140), publicado el 26 de abril de 1526, seis meses después de su muerte, instituye a su esposa Dionisia como usufructuaria y a los hijos de ambos como herederos universales, todos menores de edad, Juanem Bautista, Elías y Petronilla. Como testigo figura Eufemio Rigorra, ponce de Barcelona, que se casaría en 1528 con su hija Elisabet Juana, y que falleció en 1531. El origen y filiación de Burguñya, así como los nombres de sus padres, aparecen en este documento.

¹⁹ Ver de HERNÁNDEZ GUARDICOLA, L., en el catálogo de la exposición *La Luz de las Altagoces de Orihuela*, 2003, pp. 214 y 217.

²⁰ MADRUGALL, op. cit., p. 79, nota 140.

²¹ APPV, Not. Joan Pina, n.º 23.081, 1507-1508, 2-IX-1507.

ción territorial de la parroquia de San Andrés. De hecho, aunque sin base documental alguna, se ha llegado a afirmar su posible participación, por otra parte bastante probable, en la obra magna de los manebegos, la del retablo del altar mayor de la seo valenciana.

En la documentación existente sobre el pintor lo vemos por vez primera en 1508 declarando a favor de los hermanos Forment, junto a otro pintor, de nombre Francisco Joan, en un complicado pleito que el gremio de plateros inició contra Onofre y Damián Forment por el retablo que estos realizaron, por encargo de dicho gremio, para la capilla de San Eloy de la iglesia de Santa Catalina².

La siguiente noticia que tenemos de Miguel Esteve la hallamos en 1513, al figurar entre la extensa relación de pintores que aparecen cotizando en la Tacha Real de ese año, afincado en la demarcación territorial de la parroquia de San Martín y contribuyendo al impuesto real con la cantidad de siete sueldos³. Esto es indicativo de que el pintor ya tenía en esos años una actividad considerable, como viene a demostrar uno de los documentos que aportamos en este artículo y que data de 14 de febrero de 1511.

Se trata de un contrato entre el muy ilustrísimo y reverendísimo señor don Alonso de Aragón, "per la gracia de nostre señor deu bisbe de Tortosa" y "mestre Miquel Steve pintor". En los capítulos que firman ambas partes se especifica que ha de pintar para el obispo el retablo que "li es ja donat a pintar", con aquellas historias que están "intituladas" en la muestra, así en "lo pes com en les taulles del dit retaule e banch e polseres", debiéndolo realizar al óleo de colores finos y buenos y oro fino donde se requiera. Se indica que cuando la pintura esté concluida sea "aconeguda", es decir expertizada, por dos pintores escogidos por cada una de las partes, comprometiéndose a acabarlo en el mes de mayo bajo pena de veinte ducados y veintidós sueldos. De no acabar en la fecha estipulada, se advierte la posibilidad de que el obispo pueda contratar a otro pintor, "tan bo com lo dit mestre Miquel", debiendo éste correr con los gastos que se deriven. Ambas partes se comprometen a cumplir los capítulos, dando fianzas de ello "na Yolant muller del dit mestre Miquel Steve e los honorables en Anthony Esteve y en Johan Steve obrers de vila", renunciándose a iniciar cualquier litigio. Al final del

² SALAS, X. de: "Esculturas renacentistas del levante español. Los Forment en Barcelona, Alcañiz, Valencia y Turisgona" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Barcelona*, 1945, pp. 24-65. El pintor Francisco Joan participa con 5 sueldos en la Tacha Real de 1513 y es el mismo al que cotiza Miguel Esteve en el retablo del altar mayor del Monasterio de la Valldigna, como más tarde veremos.

³ ALCABALÉ: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1895, p. 111 (sin especificar cantidad). TRAMONERES, L.: "La capilla de los Forment de Valencia" en *AYF*, 1959, p. 90 (indica el autor que Esteve contribuye con doce sueldos). SANCHEZ SIVERA, J.: "Pintores medievales en Valencia" en *AYF*, 1950-51, p. 105, corregida por FALCÓNER, M. en *La pintura y los plateros en la Valencia del Renacimiento (1477-1620)*, Valencia, 1964, p. 97. La cantidad de 7 sueldos está entre los 15 con los que contribuyeron los Bernabedes, Pere Cabanes o Rodrigo de Osona y los 5 de Nicolás Palau.

documento, Miguel Esteve confiesa haber recibido 37 libras, 6 sueldos y 8 dineros, cantidad correspondiente al primer tercio del precio final, estipulado en 112 libras²⁰.

La siguiente noticia que tenemos de nuestro pintor, en todo un proceso largo y muy detallado, lo sitúa contratando el 18 de septiembre de 1518 la mencionada decoración que realizaría para la Capilla de los Jurados de la Casa Consistorial²¹. (Fig. 3).

En sus capitulos se establece que debía pintar, siguiendo el modelo de los frescos del presbiterio de la catedral²², entre los cruceros de la capilla, ángeles con instrumentos de música, con alas doradas y matiradas de color, "... segors stan los angels de la capella de la seu pintats", y otros más pequeños en los cruceros de las esquinas con escritos ilustrados sobre "tots los impropers de la pas-

²⁰ AAPV, Gaspar Martí, nº 14.267, 14 II-1511. Detonantemente los asuntos que se representarían en el establo, al especificarse tan sólo que las historias debían ser las que figurasen en el modelo que ya Esteve tenía en su poder. Por otra parte, al final del documento se indica que Alonso de Aragón era también Arceobispo de Terragona.

²¹ TRAMONYES, L.: op. cit., 1919, pp. 73-100.

La noticia, tanto de la capilla (1514) como de su portada (1517), "de pedra fet al seu terme", viene atribuyéndose al escultor Juanne Vicent, apud "bater" que trabajó en las tallas del órgano de la Catedral entre 1511 y 1513 bajo el ducado de Yáñez, véase al respecto NANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*, 1909, pp.228-29 y 559 y GANARA, J. - GÓMEZ-FERRER, M.: "Fernando Yáñez de la Alcañalía y el órgano románico de la catedral de Valencia" en *Los Hermanos. Primeros hitos de la escultura de Lluçanet*, cat. exp., Valencia, 1998, p. 241. Finalizada la capilla, el 20 de septiembre de 1518 los Jurados comitan la decoración pictórica a Juan Martí, por aquel entonces "pintor de la ciudad", quien se encargaría de pintar cruceros y molduras, y de azul o carmesí algunos frentales.

A modo de contextualidad, y sin pretender hacer aquí catalogación exhaustiva de los hechos, recogemos las atribuciones más curiosas al respecto. Fueron atribuidas a Cristóbal Flores por SETTER, J.M. en *Guía del viajero en Valencia*, Valencia, 1890, p. 234. Años más tarde, en el libro de ALCALALÍ (op.cit., 1907, p.114), el que por vez primera menciona a Esteve como el autor de la decoración de la capilla de la Sala de los Jurados, efectuando además datos concretos sobre el contrato, aunque sin mencionar los datos que se conservan. Pero fue ELIAS TORRES, sorprendentemente, quien en su *Historia cronológica de artes e oficios* (Madrid, 1902, p.36), al hablar de los discípulos de San Leonardo, recoge a Miguel Esteve y a Miguel del Prado, "... de quienes se conservan en el Ayuntamiento de Valencia unos frescos pintados en 1518 para la capilla consistorial dentro de la tradición de San Leonardo...". cita por otra parte atribuida posteriormente, entre otros, por el propio Tramoyeres.

En cuanto al dibujo de la Casa Consistorial sabemos que comenzó en 1515, al ser declarado en esta un año antes y tras un proceso largo y perfectamente documentado. Los restos de la decoración pictórica de la capilla de los Jurados se conservan en el Museo de la Ciudad (véase al respecto el artículo citado de TRAMONYES y de CASALÁ GORGUES, M.A. la *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia* (1ª parte), Valencia, 1984, p. 42). De la decoración de esta remozada y espaciosa sala, "¿cuja magnífica librería armoniosa la estructura del edificio?" según palabras de Escalopé (ESCALOPÉ DE GUILLO, P. *Resumen histórico de la fundación y antigüedad de la Ciudad de Valencia*, Valencia, 1805, edic. Porto-Valencia, 1979, p. 138), subsiste en la actualidad el espléndido arcosonado dorado, que le dio su nombre, trasladado en su día alternativamente al techo del salón principal del pabellón del "Consulat del Mar" de la Lonja, así como en una sala de banca, en la capilla de la misma Lonja, y el fresco de E. J. Espinosa *La formalidad con los Jurados de la Ciudad*.

²² Esa relación que efectivamente sitúa estas pinturas con las de Prado de San Leonardo y Francisco Pagano (1472), ya la observamos en las numerosas alusiones que se hacen en el contrato de la decoración consistorial a las pinturas de la catedral, por cierto fehacientemente hace poco redescubiertas. Desde luego serían una referencia constante, sorprendiendo la mención que hizo el propio TRAMONYES al citarnos ya entonces como no desconocidas: "La bella bóveda cubre la antigua, en la cual aún se conservan restos de la pintura de Pagano y San Leonardo" (1919, p. 92 en cita n.º 3).

sio de nostre Senyor deu Jesucrist". Sobre el altar debía pintar la "maiestat de nostre senyor deu e en lo entorn de aquella han arach de querubines... segons sta en la Maiestat de la capella de la seu...", y en los lunetos los doce apóstoles, sentados en un banco con dosel a las espaldas, con la iconografía propia de cada uno en una mano y un libro en la otra, también "... segons estan pintats los apustols de la capella de la seu de Valencia". Se especifica que debe pintarse todo al óleo y "ab molta perfeccio", obligándose a finalizar la obra en enero del año siguiente bajo pena de veinticinco libras de multa.

No acabamos de entender por qué Esteve se comprometió a realizar en tan poco tiempo, escasos tres meses, una obra de tal calibre, a no ser que lo hubiese comenzado con anterioridad. De hecho, pasado el plazo previsto, en abril de 1519, lo vemos introduciendo a un pintor, de nombre Miguel del Prado, para finalizar el encargo, indicando que de los 4.400 sueldos que el administrador de la Lonja le debía pagar, "... no toca la mitat al dit en Miguel del Prado". Ese mismo día Esteve afirma haberle pagado a del Prado 25 de las 50 libras que cobró el mismo día de la firma del contrato, existiendo documentados el resto de los pagos pendientes a cada uno de ellos y que se alargan hasta la fecha de mayo de 1520.

El motivo por el que Esteve no pudo dedicarse de lleno a la realización de tan importante trabajo se debió seguramente a otro encargo que recibió, también de gran magnitud: el retablo del altar mayor de la iglesia del Monasterio de la Valldigna²⁷. Según se indica en este contrato antes de iniciar las capitulaciones, en mayo de 1512 se acordó la ejecución del retablo con el pintor Francisco Joar, sin embargo, al fallecer éste se pactó con otro, cuyo nombre no se especifica en las capitulaciones al estar en blanco el espacio destinado a su nombre, que también murió, seguramente antes de acometer el encargo. Así es como finalmente se acude a Miguel Esteve, datándose el contrato el 17 de julio de 1519, firmado con el prior del convento y monasterio de la Virgen María, Fray Gaspar Bellver, "sobre lo pintar y daurar lo retable questa fet de fusta en lo altar major del dit Monasteri de Valldigna...". En la concordia se especifican los asuntos que se debían representar: los Siete Gozos de la Virgen, con historias de "la passio de nostre Senyor" en el banco y en los portales de los costados del mismo a San Pedro, a la parte derecha, y a San Pablo, a la izquierda. Además debía dorar el

²⁷ NICOLAU BAUTZA, J.: "Un retablo para el altar mayor del monasterio de la Valldigna" en *AHF*, 1997, pp.47-49. Este trabajo no aparece recogido en las biografías ni en muchos de los estudios (libros de catálogos de exposiciones, etc...) que sobre el pintor se han publicado desde entonces. De su existencia nos alertó en su día D. Mercedes Gómez-Ferrn.

Sorprenden los cuatro años de los que podía disponer Esteve, lo que nos da una idea de las dimensiones que tendría la obra, sobre todo si los comparamos con los escasos tres meses con los que en principio contaba para la decoración de la capilla de la Casa Consistorial o los tres meses y medio para el retablo de Alonso de Aragón.

tubernáculo que está en el centro del mismo y pintar ángeles con instrumentos de la pasión de Cristo. Se especifica que en las "pósteras" deberán figurar las imágenes que el reverendo le indique, dorando las "...que están de vulto en los quatre pilars principals del sobredit retaule... y aiximateix los dos ángels de les pósteras...". Pintando y dorando además los escudos y las armas del "Exm y Rm Seryor Archebisbe de Çaragoça y Valencia, patriarca de Hierusalem e abat de Valldigna". Todo "ab la millor pintura ques puita ni sapia", contando Esteve con cuatro años para acabar la obra, especificándose que si por cualquier causa dejaba de pintarlo, el reverendo podría contratar a otro, con cargo a nuestro pintor. Se señala además que durante el tiempo en que Esteve estuviese ocupado en este trabajo, tanto a él como a su familia y a todo aquel que le ayudase, como seguramente la de algún dorador, se le abonarían los gastos derivados de "menjar llit e posada". Se tasa su trabajo en 1000 ducados de oro, de los cuales se le dan 50 libras por adelantado y, en caso de ser el resultado del gusto del prior y del convento, se le premiaría con otras 50 libras.

Poco después lo vemos figurando, en diciembre de 1520, junto a mestre Nicolás Falcó, Jaume Beltrán, Joan Martí y Joan Cardona, todos como síndicos de los pintores, "artistas e mestres de pintares" de la ciudad de Valencia, en la solicitud de concesión y redacción de los capítulos, ante el gobernador de la ciudad, para la constitución de un pretendido Colegio de Pintores²¹.

Apenas seis meses más tarde lo encontramos de nuevo entre una extensa nómina de pintores "habitadors de Valencia", prácticamente todos desconocidos hoy y entre los que destaca la presencia de Vicente Macip (h.1470-1551). Los pintores, implicados en la causa agermanada, convocados en la Cofradía de Belén por un mestre Miguel lo mallorquí, eligen a Nicolás Falcó como representante o "síndich procurador" ante "els magnífichs jurats, racional e síndich del officí o art de pintors" para solicitarles a dichas autoridades municipales armas para poder combatir en la guerra de las Germanías. Así, los vemos de nuevo, convocados por el mismo y prácticamente a los mismos, reunidos esta vez en la cofradía de plateros, eligiendo en presente pública carta a un Joan Caró, en ese momento ausente y ajeno a la profesión, capitán mestre general para la batalla de Gandía²².

²¹ BENITO DOMÍNECH, B., "Un colegio de pintores en la Valencia de 1520" en *AAV*, 1993, pp. 62-67 y FALOMÉ PAUS, M., *op.cit.*, 1994, doc. n.º 6, pp. 102-103.

²² FALOMÉ PAUS, M., *op.cit.*, 1994, docs. n.º 7 y 8, pp. 116 y 117. Viene al caso recordar que en un artículo publicado en la revista *ACA* (2004), n.º 294, pp. 162-171, proponíamos la fecha de nacimiento de Vicente Macip hacia 1468-70, al figurar ya en 1493 como pintor de retablos; por otra parte, al revisar su testamento, publicado por el *Barón de Alcañal* en 1897, observamos que la fecha de fallecimiento no es, seguramente por error en la transcripción del documento, la de 1550, sino 1551. A pesar de ello, en recientes publicaciones sobre el pintor, se insisten inexplicablemente en las fechas antiguas de h. 1470-1550.

Por último, ya en enero de 1528, en el testamento de su mujer Violant Gerónima de la Ras, figura fallecido mestre Miguel Esteve, "pintor de retablos"²⁷.

Sin embargo, ya con anterioridad aparece Esteve fallecido en el siguiente documento que ahora presentamos, fechado el 20 de octubre de 1527 y que nos descubre además la procedencia de nuestro pintor²⁸. En él aparece Gaspar Godos, pintor de retablos²⁹, junto a su mujer, Catharina Alvaro, reconociendo una deuda a Antonio Esteve "alias de Xativa", villa operario, tutor y padrino de su sobrina Herónima Esteve, también natural de Xativa, hija y heredera del honorable Miguel Sibevve, pintor, ya fallecido, hermano pues de aquel y heredero de una tal Angela Sibevve, seguramente hermana de ambos. La deuda se cifra en 33 libras, 8 sueldos y 11 dineros, resto de unas 530 libras, en concepto de la venta de la casa donde vivió Miguel Esteve y que por herencia pasaría a su hija, localizada en "vico del espital de la Reina", dentro de la demarcación territorial de la iglesia de San Martín. De hecho, la casa-taller de Godos se ubicaba en la calle del Hospital de la Reina³⁰.

De esta forma, y con los antecedentes de los que disponemos, podemos trazar bastantes datos sobre la vida del pintor. Sabemos pues que Miguel Esteve

²⁷ CERVERO GÓMEZ, L.: "Pintores valencianos: su cronología y documentación" en *AIV*, 1995, p. 26. Localizado el documento en APPV, cofrades de Francisco Alonso (el menor), n.º 23.237, 26-I-1528. Violant Gerónima eligió sepultura en la iglesia de San Juan del Hospital, donde se encuentran enterrados sus padres, y lega valores sus bienes a Gerónima Esteve "ella sola e del dit mestre meu". Se indica que si esta mujer no deseara dimitir los bienes debían pasar a Juana Angela y Rovina de la Ras, seguramente hermanas o sobrinas suyas, a través de Cosme de la Ras, hermano suyo y uno de los albaceos del testamento.

²⁸ APPV, Nicolás Grei, n.º 22.396, 20-X-1527.

De 13 de junio de 1528 (APPV, Nicolás Grei, n.º 22.399, donde consta que las cartas capitales se encuentran con en el notario Pedro Ponce) con las cartas matrimoniales entre Jerónima Esteve, doncella, con 30 años - figurando como tutor de ella su tío Antonio Esteve, villa operario-, y Miguel Francis, vellutino. Aquí aparece ya fallecida Jerónima de la Ras quien, recordemos, había muerto en enero de ese mismo año.

De marzo, en 1534, Miguel Francis -vecino de la villa de Utiel, residente en Valencia- y Jerónima Esteve, su esposa, reconocen a Gaspar Godos, pintor de retablos de Valencia, haber cobrado 15 libras y otras 30 libras y 1 sueldo débidos al honorable Antonio Esteve y a Jerónima Esteve, ambos naturales de Xativa, hija y heredera del honorable Miguel Esteve, "alias de Xativa", fallecido pintor de retablos, y de Yolanda Jerónima de la Ras, viuda y esposa del punto, heredero a su vez de Angela Esteve, fallecida, hermana de Antonio y Miguel. Sabemos que la venta de la casa fue sobre un total de 500 libras, venta en instrumento de Gaspar Juan Dubella en 20-IX-1527 (APPV, Nicolás Grei, n.º 22404, 7-II-1534).

Todavía en 1542 aparece viviendo Jerónima Esteve, ya viuda, con 6 pagos y 2 sueldos, afincada en la demarcación de la parroquia de San Martín según consta en el Archivo Municipal de Valencia (en adelante AMV), *Yacita Real*, R. 3-4, fol. 21 v.º (apuntado final), seguramente por el beneficio de la venta de la casa del padre o porque todavía Godos no había liquidado la deuda de tan importante cantidad.

Por otra parte, sobre el origen valenciano de la familia Esteve, "oficio de villa", véase el caso acerca la presencia de un Juan Esteve, alias de Xativa, en 15 de noviembre de 1516 (APPV, Not. Miquel Casparrel, n.º 21.440) como obrero de villa cobrando de Geróni Sant Felis por una obra hecha en el barrio de las arropendidas, Andrés, Antonio y John, recordemos, con los dos obreros de villa, seguramente hermanas, que dieron Juanes para el retablo encargado por el obispo Alonso de Aragón. De marzo lo de un Martí Esteve, también obrero de villa, bautizando a una hija, de nombre Francisca Rafaela, el 4-X-1525 (noticia facilitada por Mariano González Ballester) sacado de los Libros de bautismos de Xativa).

²⁹ Sobre el pintor Gaspar Godos, seguramente de origen castellano, véase el artículo de FALCÓN FALS, M.: "Aspectos de la actividad artística valenciana en el proceso inquisitorial al pintor Cosme de Gante (1528-1530)" en Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano, Valencia, 1993, pp.377-383. Insistimos destacar que, de ser el Mestre Gaspar que aparece en la *Yacita Real* de 1513 residiendo en la demarcación territorial de la parroquia de Santa María, en la de 1528 aparece afincado ya en la de San Martín.

³⁰ FALCÓN FALS, M.: *op. cit.*, 1993, p. 379.

nació en la ciudad de Xátiva, perteneciente a una renombrada familia de obreros de vila y fusters, y que ya en 1508 contaba con personalidad jurídica propia, por tanto con mayoría de edad, al figurar en el juicio que el gremio de plateros interpuso a los hermanos Forment, fecha precisamente en la que además nació su única hija, Jerónima Esteve. Por ello, su fecha de nacimiento la podríamos fijar en torno a 1480; sin embargo, al constar fallecido en fecha tan temprana como la de 1527, por lo que contaría entonces con tan solo 47 años, y al fallecer también poco después su mujer, en 1528, bien podría situarse su nacimiento, a la espera de nuevas noticias documentales, antes de la fecha propuesta.

Trazada pues la trayectoria, personal y profesional de Miguel Esteve, a través de los numerosos datos que hasta la fecha tenemos de él, aprovechamos la ocasión para reivindicar el protagonismo que creemos le corresponde. Pensamos que su presencia en el panorama artístico de la época ha sido ensombrecido, por la historiografía más reciente, en favor de Miguel del Prado, debiéndosele restituir la obra que de su mano se conserva pues, como al principio comentábamos, es desde la documentación que poseemos desde donde se debe llegar a conclusiones.

Así, recordemos la única obra documentada que en parte nos ha llegado hasta nuestros días: la decoración de la capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial, aquella que realizaría con Miguel del Prado. De aquella magna decoración tan solo nos han llegado ocho lunetos con parte del apostolado, dos de ellos con la simple imprimación del dibujo, y dos pequeños fragmentos, uno con una figura de medio cuerpo de un ángel y el otro con un rostro que se viene identificando como de la Virgen María, por otra parte muy retocado. Así, en 1919, y por supuesto sin base documental alguna, Tramoyeres atribuyó indistintamente a uno y a otro cada una de estos restos de la siguiente manera: a Esteve, le concede las figuras de San Jaime, San Pedro, el grupo de San Bartolomé y San Mateo, el ángel custodio y la cabeza de la Virgen; al del Prado, el San Juan Evangelista y "... tal vez los dos lunetos no restaurados". Esta división aleatoria, desde entonces y hasta ahora, ha sido tenida por buena, cuando en realidad nada seguro sabemos.

No olvidemos que de Miguel del Prado no tenemos más constancia documental "artística" que esta "casual" aparición en la decoración de la mencionada capilla, a propuesta además del propio Esteve. Encontramos su nombre entre la extensa nómina de pintores reunidos en junio de 1521, pero nunca entre la relación de los que contribuyeron a las Tachas Reales. Finaliza la documentación que disponemos sobre del Prado al aparecer ya muerto en 1537 en una declaración testifical en la que figuran su mujer, Úrsula Gomis y la hija de ambos, Ángela Prado y de Gomis³. Calibrar qué es lo que realizó cada uno de ellos es absolutamente imposible, pues de lo que debió ser aquella decoración nos ha quedado bien poco. Realmente, lo que podemos contemplar en esos lunetos es, a nuestro

³ CURVERO GÓMIS, L.: "Pintores valencinos. Su cronología y documentación" en *AIV*, 1966, p. 29.

entender, una unidad de estilo, y no diferentes manos como, desde Tramoyeres, se ha querido ver. De hecho, ya Post vio una única mano en los lunetos, atribuyéndolo todo a Esteve y señalando que "... el otro meramente reprodujo su estilo en una servil manera, acaso trabajando bajo los bocetos de su socio y aplicando el color bajo su directa supervisión"²³.

De esta forma, sobre esta base, más que poco estable, fue Carlos Soler d'Hyver quien, de forma absolutamente intuitiva²⁴, al relacionar la obra atribuida a un anónimo Maestro del Grifo con los lunetos del Ayuntamiento, casó la personalidad de este desconocido pintor con Miguel del Prado. Y lo hizo, seguramente, al tener ya Esteve un catálogo de obras ya atribuidas, y ninguna su socio en la empresa de la Casa Consistorial.

Sin embargo, entre otras razones y a raíz de la documentación existente, por ser Esteve a quien contrata los jurados de la ciudad, por ser él al que se menciona como pintor de retablos y quien cotiza en la Tacha Real, pensamos que es a él a quien se le debe restituir la obra atribuida al Maestro del Grifo. Entre ellas destacamos, sin pretender hacer catálogo de su obra, por supuesto el retablo de *San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes de Valencia, aquel por el que se le bautizó por la heráldica²⁵ de sus "polseras" o guardapolvos: las tablas de *San Nicolás de Tolentino* y *San Agustín* del mismo museo, como la del *Santiago Apóstol* del Museo Lázaro Galdiano, procedentes de un mismo conjunto. También el *San Cosme* y *San Damión* de la colección Serra de Alzaga, procedente de un mismo retablo junto a la desaparecida tabla de *San Bernardo* y *San Sebastián*, de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Torrente y junto a una inédita *María Magdalena* y *Santa Úrsula*. Recordemos también las dos grandes tablas de la iglesia de santo Tomás y San Felipe Neri con la *Adoración de los Reyes Magos* y el *Cristo entre los doctores* I (Fig. 4). Para finalizar queremos destacar la presencia de tres tablas con escenas de los siete gozos de la Virgen: *Pentecostés*, *Dormición* y *Ascensión* (Fig. 5), localizadas en colecciones particulares de Valencia, junto a cuatro escenas de la Pasión de Cristo, citadas en la antigua colección H. H. Behrens y relacionadas con las piezas anteriores como procedentes de un mismo conjunto, y un *San Pedro* y un *San Pablo*, ambos sobre fondo dorado, junto a una inédita *Santa Agueda*, en el museo de Bellas Artes de Valencia, escenas todas reseñadas en los capítulos del contrato que Esteve realizó para el Real Monasterio y Convento de Santa María de la Valldigna.

Presentamos ahora documentación sobre un pintor poco conocido, de origen flamenco, de nombre **Juan Flores de Pit**.

²³ POST, *Ch. R.*, op. cit., t. XI, 1913, p. 307.

²⁴ Recogido por CAJALÁ GORGUES, M.A., op. cit., 1981, p. 42.

²⁵ Sus blasones fueron identificados con los de fray Juan Buzarea, prior que fue del convento de San Osorio de Museros, obispo de Vich y más tarde de Lérida. Interesa recordar que sobre la procedencia de este retablo se dudó entre las localidades de Museros y Xiriva, ciudad de donde Esteve, recordamos, fue nativo.

La única noticia documental de la que tenemos constancia hasta hace bien poco es su registro en la Tacha Real de la ciudad de Valencia del año 1552, dónde consta un "Joan Flores, pintor" con domicilio en la Bajada de San Francisco, perteneciente a la demarcación parroquial de la iglesia de San Martín, participando con una contribución de 6 sueldos⁷.

Desde entonces, y al igual que sucede en numerosas ocasiones, su rastro había sido olvidado en el transcurso de los siglos por la historiografía valenciana, careciendo de cualquier otro apunte biográfico. Sin embargo, la aparición en los últimos años de documentos sobre su actividad pictórica, nos ofrece ahora la ocasión propicia para aportar breves pero reveladoras noticias sobre su identidad.

A pesar de que en la actualidad gran parte de su trayectoria nos es todavía desconocida, si estuvo o no vinculado al obrador de algún mestre pintor, los hechos apuntan a que escasos años después de constar afincado en Valencia ya gozaba de una alta estimación en el medio artístico valenciano. De ello da fe el hecho de que se le encargase la decoración pictórica de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia, cobrando de los Jurados de la Ciudad la cantidad de 150 libras en diversos plazos por su trabajo, entre los años 1556 y 1557⁸, importante cantidad que apunta a la realización de una tarea considerable.

Desafortunadamente, carecemos de datos concretos sobre el tipo de decoración pictórica que creó Flores de Pit para tal estancia. Sin embargo, gracias al hallazgo de un documento posterior, fechado en 1560, conocemos su procedencia y filiación, lo que nos permite, en cierta forma, sugerir los motivos de su elección para tan importante tarea. Se trata de una procura en la que "Joannes Flores de Pit, pintor oriundo de la villa de Anvers ducado de Bravantia, ahora en la ciudad de Valencia de la Corona de Aragon, nombra por sus procuradores al honorable Florianum Flores de Pit, pintor, mi amantísimo padre, a Miguel Joan también pintor y a Egidio de Rogamorte capetarium lenirum, vecinos y habitantes en la villa de Anvers, ausentes como si fueran presentes"⁹.

Esta noticia revela aspectos novedosos para el ámbito artístico valenciano. Por ella suponemos que sus años de formación serían en el mundo pictórico flamenco debido a su mantenida vinculación con Amberes, dónde reside su padre el pintor Florian Flores de Pit, a la vez que nos descubre una estrecha relación, personal y profesional, que ambos mantendrían con otro pintor residente también en Amberes, Miguel Joan, y al que, por su apellido suponemos valenciano, como si de un curioso intercambio artístico se tratara a través del eje Valencia-Amberes, pero sin que podamos precisar su identidad.

⁷ AMV, Tacha Real K-6, año 1552, y recogido en BALOMER, M.: Op. cit., 1996, p. 101. En esta contribución se sitúa entre los 4 sueldos de Pere Calharet, los 5 de Joan Vicent (Maig) o los 10 de Martí Sans. Intenta destacar además que no figura en las anteriores Tachas Reales de 1542 y 1547.

⁸ AMV, Llega Nova, n.º 66, 1556-1557.

⁹ APPV, Procuracion de Joani Massot, n.º 15415, 6-VI-1560.

Queremos recordar que por estos años en Valencia destacaban pintores como el propio Joan de Joanes, junto a Pere Cabanes, Onofre Falcò y otros desconocidos "maestros", que de alguna forma capitalizaban la producción artística. Aún así, los datos vienen a probar que su quehacer pronto sería recompensado con un considerable éxito profesional, tanto en estamentos civiles como religiosos, ofreciendo a sus comitentes el conocimiento directo del estilo flamenco y la adopción de las novedosas técnicas, modelos y repertorios provenientes del mundo centroeuropeo²⁷.

Tres años más tarde, en 1563, aparece documentado trabajando en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Pere de Saeca²⁸.

Pero, sin embargo, es en la última noticia publicada en fechas recientes sobre Joan Flores la que nos evidencia su calidad artística. Aparece datada en 1570 y nos revela su trabajo como pintor de frescos formando equipo con el escultor milanés Batiste Abril en una obra singular en el panorama valenciano, el palacio de Cervellón de Valencia²⁹. Ambos, con las pinturas al fresco y la decoración de estuco, son los autores del innovador y temprano programa decorativo renacentista encargado por Martín Pons de Castellví realizado en las fachadas y dependencias nobles de su palacio. Un culto repertorio de iconografía clásica decoraba sus paramentos plagados de motivos que, por entonces, y siguiendo la moda vigente en Italia, comenzaban a difundirse por los palacios españoles desde mediados del siglo XVI. El flamenco realizó tanto la pintura al fresco en las fachadas, con una decoración basada en el tema mitológico de las tres musas en blanco y negro, como de la *lojeta de estufa*, las bóvedas internas y las del exterior de la torre, entre otras dependencias.

Así pues, la presencia documentada de este pintor en Valencia, viene a sumarse a la extensa nómina de artistas centroeuropeos que acudieron a una ciudad que por entonces estaba en plena fase expansiva, económica y cultural, convertida en un importante foco de atracción desde la llegada de Carlos V.

²⁷ Encuentramos a otros dos pintores flamencos en Valencia en FALCÓME FALC, M.: 1991, pp. 377-383, desde suca a la luz el proceso iniciado por literatos que sufrió este pintor acudido en Valencia cuando trabajaba entre aprendiz en el obrador del primer residente Gaspar Godol, y cuya condena al tribunal fue traducida del alemán por otro pintor flamenco residente en nuestra ciudad, Juan de Civis, del que también encontramos de datos.

²⁸ FERRI CHULIO, A. de S.: *La iglesia parroquial de Sant Pere Apostol de Saeca*, Saeca, 1986, según noticia extraída del Archivo Municipal de Saeca, recopilada por ALMÍA MORILL, E.: "Un retablo d'època gòtica internacional procedent de Saeca", pp. 29-30, AHC, 1993, aunque dudando de la transcripción de esta noticia ante la carencia de datos de los que hoy disponemos.

²⁹ En GÓMEZ-FERRER LOCANO, M.: "El palacio de Cervellón de Valencia en el siglo XVI", pp. 75-86, AAV, 2002, ante el evidente uso de un repertorio decorativo y las técnicas empleadas, conocidas en el mundo valenciano como imitación de las vigornas en Italia, se le supone un probable origen italiano. Con el abandono histórico y la reciente reforma, casi demolición, que ha sufrido este palacio, sito en la plaza de Tetuán frente al convento de Santo Domingo, adeudado ahora como Archivo Histórico Municipal, ha desaparecido cualquier vestigio de su pasado.

L A ÚNICA PRIMERA APARICIÓN DEL PRADO.
REIVINDICANDO UNA OBRA DE YÁÑEZ

VICENTE SAMPOL ENRIQUÉ

Conservador de Museos de la Comunidad Valenciana

ARS LONGA

[núm. 22, 2013]

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

2013

L A ÚNICA PRIMERA APARICIÓN DEL PRADO. REIVINDICANDO UNA OBRA DE YÁÑEZ

VICENTE SAMPER EMBIZ¹

Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana

Resumen: El artículo reivindica la atribución a Yáñez de la Almedina de una obra que la historiografía comúnmente ha atribuido a este pintor manchego. Se trata de la única "Primera Aparición" que conserva el Museo del Prado, asunto iconográfico propio de la pintura valenciana del periodo, actualmente no expuesta y catalogada con atribución compartida junto al Maestro del Grifo.

Palabras clave: Pintura valenciana siglo XVI / Yáñez de la Almedina / Maestro del Grifo.

Abstract: This article defends the attribution to Yáñez de la Almedina of a piece of work, which is widely attributed in art historiography to this Spanish renaissance painter from Castile-La Mancha. The painting is the only "First Apparition" in the Prado Museum, an iconographic theme that was popular in Valencia painting at the time. Though not currently on exhibition, it is catalogued by the museum as attributed jointly to Yáñez de la Almedina and The Grifo Master.

Key words: 16th century Valencian painting / Yáñez de la Almedina / The Grifo Master.

El catálogo de Yáñez de la Almedina se ha visto recientemente reducido, al presentarse una de sus obras con atribución ahora compartida junto al Maestro del Grifo. Nos referimos al peculiar *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* del Museo Nacional del Prado (fig. 1), de esta forma intitulada, comúnmente tenida como del pintor manchego, tal y como fue adquirida en suabasta en 1992 a través del legado Villaescusa.

Óleo sobre tabla de 129,8x172,5 cm, fue publicada por vez primera por Diego Angulo en 1954, localizada en la colección Adanero, seguido de Post

cuatro años más tarde. Ambos, aún con ciertas reservas y comentarios, la incluyen en el *corpus* de Yáñez, catalogación que aparece recogida con posterioridad, entre otros por Garín Ortiz de Taranco en su monografía sobre el de Almedina y, con motivo de su compra, por Garín Llombart.²

Es tras su adquisición cuando comienzan a editarse determinados artículos que objetan su autoría, viniendo finalmente su actual atribución de la mano del profesor Pedro M. Ibáñez Martínez tras un completo estudio realizado con motivo de una exposición.³ Hay que recordar que su planteamiento

* Este artículo se presentó a *Ars Longa* el 23 de mayo de 2013, habiéndose enviado también al Museo del Prado, conocedores de la investigación. En la actualidad (octubre de 2013) la pintura figura en la Galería online de su web con atribución a "Yáñez de la Almedina, Fernando (y taller)", donde antes aparecía con autoría compartida junto al Maestro del Grifo.

¹ Fecha de recepción: 23 de mayo de 2013 / Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2013.

² ANGULO IÑIGUEZ, Diego. "Tres pinturas renacentistas valencianas". *Archivo Español de Arte*, 1954, t. XXVII, n° 108, pp. 69-70; y en ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Ars Hispaniae, "Pintura del Renacimiento"*. Madrid: Plus-Ultra, 1954, II, p. 51; POST, Chandler Rafton. *A History of Spanish Painting*. Cambridge: Mass Harvard Univ. Press, 1958, XII, p. 755; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M°. *Yáñez de la Almedina, pintor español* (2ª ed.). Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978, pp. 134-135; GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente. "Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo". En: VV.AA. *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*. Madrid: Museo del Prado, 1993, pp. 32-35.

³ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. *La huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Madrid: Canal de Isabel II, 2011. Este catálogo-libro fue editado a raíz de la celebración de una muestra que con el mismo nombre pudo verse en las salas de temporales de Canal de Isabel II de Madrid entre diciembre de 2011 y mayo de 2012, si bien un año antes ya tuvo la oportunidad de explicar esta idea en una conferencia impartida durante unas jornadas celebradas en el Museo del Prado el 3 y 4 de mayo de 2010, *La otra ampliación del Prado. La pintura española del Románico al Renacimiento*, en cuya ocasión pude mostrar mi desacuerdo. La tabla aparece citada en el preámbulo del libro entre las obras de seguidores españoles de los Her-

miento es básicamente el mismo que ya expuso en 1994 y de nuevo cinco años más tarde,⁴ solo que en esta última ocasión de forma mucho más extensa, texto al que remitimos, entre otros detalles, por recoger prácticamente su completa trazabilidad que creemos no necesario repetir aquí. Por otra parte, también recientemente, Gómez Frechina la recoge como obra de Yáñez en solitario.⁵

Antes de pasar a analizar la tabla atendamos primero a su atractiva, por original, iconografía. La escena se titula igualmente como *Primera Aparición*, más que propia de la pintura valenciana del Quinientos, incluso “favorita” como fue definida en una ocasión. Se le ha llamado de muchas otras formas y, entre ellas, la de *Cristo presenta a los redimidos del Limbo a la Virgen*, siendo resultado de la fusión de otros dos pasajes: el del descenso de Cristo al Limbo y el de su aparición a la Virgen. Recoge pues justo el momento previo a la resurrección como tal, es decir, durante su estancia en el sepulcro y todavía no resucitado a tenor del Evangelio apócrifo de Nicodemo, cuando Cristo, tras descender al limbo para rescatar a todos aquellos que esperaban su redención, los presenta después a su Madre.

Interesa también destacar que se trata de un tema silenciado en el Evangelio, pero en cuya difusión local influiría San Vicente Ferrer a través de sus *Sermons de Quaresma* y más tarde, muy especialmente en su concepción pictórica e iconográfica definitiva, Sor Isabel de Villena –de evidente fi-

liación franciscana, de cuya orden era religiosa clarisa– con su *Vita Christi*.⁶

Recordamos y remitimos aquí a un artículo sobre tan inconfundible asunto, del que nos ocupamos hace unos años, analizando sus diversas fuentes y devoción, a la vez que se hace una relación extensa de ejemplos, no cerrada, entre el que figura el que nos ocupa.⁷ Mencionamos, por ejemplo, la gran tabla del Maestro de Perea del *Retablo de los Reyes*, cronológicamente la primera, y la que formaría parte de una predela, atribuida a Francisco de Osona, ambas en el Museo de Bellas Artes de Valencia. O los de Vicente Macip, uno en el *Retablo de san Dionisio y santa Margarita*, hoy en la catedral de Valencia, y otro en el desaparecido *retablo de san Pedro*, localizado en la parroquia de San Esteban hasta su extraña desaparición en 1936.

Describiendo la escena, desarrollada en perfecta composición horizontal, vemos a Cristo, visibles sus llagas en pies y mano derecha así como la lanzada de Longinos en su costado, portando la cruz con el lábaro y presentando a la Virgen a hombres y mujeres justos del Antiguo Testamento, identificables Eva, Adán, san Juan Bautista y Dimas, y como el rey David (o Salomón) reconocible en ese casi oculto personaje con corona que vemos arrodillado detrás de Cristo. Entre el resto podríamos adivinar a Moisés, san José, Sara, Abraham o san Joaquín. La Virgen se muestra arrodillada y con las manos cruzadas, en actitud reve-

laciones (como comúnmente se conoce al binomio de Llanos y Yáñez), tal y como estuvo además colgada en la exposición; vid. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 2011, pp. 12-13. Ya entre las fichas catalográficas de las obras expuestas, aparece su estudio en penúltimo lugar, situado por detrás de una obra de Martín Gómez el Viejo, discípulo conqueño del de Almedina. Es la número 25 y se muestra como obra de “Fernando Yáñez y Maestro del Grifo”, dedicándosele especial atención a través de una de las más extensas fichas de todo el catálogo, “Cristo presenta a los redimidos del Limbo a la Virgen”; vid. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 2011, pp. 334-349. En su amplio estudio, decíamos, tras breve descripción y una vez recogida su bibliografía y, aunque algo discutida, común atribución a Yáñez por quienes la pudieron estudiar desde un punto de vista científico y riguroso, Ibáñez concluye que se trata de una obra “...realizada con amplia colaboración de un discípulo, probablemente el conocido como Maestro del Grifo”, pintada en Valencia, a finales de la segunda década del XVI, “...bajo diseño previo y limitada participación...del maestro, y con el concurso mayoritario del taller (que hemos personificado en el... Maestro del Grifo)”. Tras afirmar el *yañecismo* de la obra, pasa a aseverar más tarde sin embargo que “...ello no significa que la factura pictórica corresponda en su mayor parte al maestro”, aunque reconociendo más tarde sin embargo que “Ningún seguidor...estaría capacitado para concebir una obra tan impregnada del mas genuino hábito del maestro”.

⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. “El período valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h. 1521)”. *Archivo Español de Arte*, 1994, tomo 67, nº 267, pp. 225-242; y también *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 393-396.

⁵ GÓMEZ FRECHINA, José. *Los Hernandos: pintores 1505-1525 /c. 1475-1536*. Madrid: Arco-Libros D.L., 2011, p. 159.

⁶ VILLENA, Sor Isabel de. *Vita Christi de la reverente abadessa de la Trinitat*, 1497. En concreto en su capítulo CCXXXIV: “COM L’ANIMA SANTÍSSIMA DE JESUS, ESTANT EN LOS LLIMBS, DIX ALS SANTS PARES COM DELIBERAVA TORNAR EN LO TEMPLE DEL SEU COS PER GLORIOSA RESURRECCIÓ; LOS QUALS, AB SINGULAR ORDE, SE POSAREN EN PROCESSÓ”. Edición ESCARTÍ, Vicent Josep. *Vita Christi. Edició, estudi, notes i glossari*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2011, pp. 472-473.

⁷ CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente. “La iconografía de la Primera Aparición en la pintura valenciana”. *Saitabi*, 1995, nº 45, pp. 93-108. Situábamos esta obra en el extremo opuesto del arcaizante ejemplo del Maestro de Perea del Museo de Bellas Artes de Valencia.

rente, detrás de un oratorio sobre el que vemos, casi al completo, la corona de espinas sin huella de sangre, augurio de la resurrección de Cristo. Tras ella, esa escena tan íntima en la que se nos descubre su alcoba. Arriba se advierte la presencia de un ángel y se adivina lo que parece ser el ala con plumaje de otro –más que dos como se ha dicho–, parte de lo que pudo ser un cortejo angélico.

Centrándonos ya en la obra, estamos de acuerdo en que, como ya comentamos hace unos años,⁸ sea esta tabla perteneciente a una etapa de Yáñez, bautizada como su “periodo valenciano maduro”, que es, digamos, la menos afortunada, de común acuerdo entre quienes nos hemos ocupado de su estudio y catalogación. Sería aproximadamente la de los años de 1516 a 1521, época a la que pertenecerían, entre otras pinturas, la *Resurrección* del Museo de Bellas Artes de Valencia, las salvadas de un retablo en la iglesia parroquial de Ayora, como el *San Francisco de Asís* y el *San Onofre* del Museo Nacional del Prado, el *Juicio Final* de colección particular de Palma de Mallorca y el desaparecido de la Colegiata de Játiva.

También coincidimos en lo mucho que perturba el hecho de que haya una figura, más en concreto un rostro, el de María, en el que, por razones que desconocemos, pudo participar algún miembro de su taller. De hecho ya en 1998 lo quisimos calificar de “vulgar”, precisamente al evidenciar que nada tiene que ver con los semblantes femeninos a los que el de Almedina nos tiene acostumbrado.

Podríamos corroborar, decíamos, dicha probable intervención muy puntual de algún aprendiz o colaborador, pero abierta la caja de Pandora deberíamos afirmar que en esta pintura y en muchas otras. Por mencionar alguna, por ejemplo y sin ir más lejos, en una de las tablas del altar mayor de la catedral valenciana, comúnmente atribuida a Yáñez, su indiscutible e indiscutida obra magna realizada con su socio Llanos, en cuya ejecución se

ha llegado incluso a afirmar la participación documentada de algún que otro discípulo.⁹ Porque sin ponernos a analizar, en este mismo sentido y puesto que no es éste el lugar, las escenas comúnmente atribuidas a su colega Llanos, ¿tiene acaso algo que ver con las mujeres de Yáñez el rostro de esa que aparece a la derecha, sentada en el suelo, en la escena de *Pentecostés*? (fig. 2). Esto por no hablar, en esta misma tabla, de ciertos pormenores, manos desproporcionadas y demás fragmentos que desmerecen la técnica del de Almedina.

Siguiendo con la relación de posibles colaboraciones puntuales, por fallos de ejecución, y sin entrar al detalle en su producción posterior en Almedina y Cuenca, podríamos citar las escenillas del extraño políptico de la parroquial de San Nicolás, especialmente su predela, o el *Pilatos del Ecce Homo* y el *San Juan del Calvario* del Museo de Bellas Artes de Valencia, o el *San Francisco Asís* y el *San Onofre* del Museo del Prado, como en muchos de los personajes del *Juicio Final* de Palma de Mallorca o del de Játiva. Sin embargo, aun siendo todo esto bastante evidente, por supuesto mantenemos firme la atribución a Yáñez en solitario en todas estas obras.

Al hilo de todo esto, viene a cuento además recordar el funcionamiento de los talleres en la Valencia del Renacimiento, que conocemos perfectamente gracias a completos estudios sobre el tema, algunos bien recientes.¹⁰ No debemos extrañarnos de la participación de los aprendices en el proceso de ejecución de un encargo, algo muy habitual sobre todo en los obradores de aquellos pintores que tenían un mayor volumen de trabajo, como atestigua en el caso de Llanos y Yáñez el importe máximo con el que contribuían al impuesto de *Tacha Real*.

Pasamos ahora a analizar con detalle la pintura, no más desde luego de lo que ya se ha hecho pero sí descubriendo algún que otro detalle que consideramos de interés, que ha pasado inadvertido hasta ahora y lo vincula con el maestro man-

⁸ BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER EMBIZ, Vicente. “Catálogo”. En: BENITO DOMÉNECH, Fernando (coord.). *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 196.

⁹ COMPANY CLIMENT, Ximo. *La pintura del Renaixement*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987, pp. 44 y 49, en favor de Miguel Esteve. Esta aseveración ya tuvimos ocasión de recogerla en COMPANY CLIMENT, Ximo (coord.). *El Mundo de los Osona (ca. 1460 - ca. 1540)*. Valencia: Generalitat Valenciana - Conselleria de Cultura, 1994, pp. 264-265.

¹⁰ FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996. En concreto, sobre la formación de los aprendices y el tutelaje del maestro, como de la relación directa entre ambos, incluso con hospedaje en la casa taller del pintor, en pp. 234-237. De cuatro a seis años era el periodo de aprendizaje, tal y como se indica en el capítulo IV de los estatutos del Colegio de Pintores que se había creado en 1520. Vid. BENITO DOMÉNECH, Fernando. “Un Colegio de pintores en la Valencia de 1520”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1992, nº 73, pp. 62-67; FALOMIR FAUS, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1994, pp. 29 y ss., 102-105.



Fig. 1



Fig. 3



Fig. 2

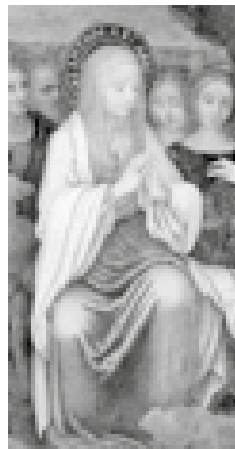


Fig. 6



Fig. 4

Fig. 1. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo*. Museo Nacional del Prado.

Fig. 2. "Pentecostés" en el *Retablo del altar mayor*. Catedral de Valencia.

Fig. 3. "Noli me tangere" en la *Resurrección* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 4. *San Onofre*. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Ayora.

Fig. 5. "Dormición de María" en el *Retablo del altar mayor*. Catedral de Valencia.

Fig. 6. *Juicio Final* (detalle). Colección particular. Palma de Mallorca.



Fig. 5



chego. Sin repetir todo lo que ya se ha observado, sí queremos incidir y recordar¹¹ esa evidente semejanza, a escala, de la figura del Cristo de esta tabla con la de la escenilla del “Noli me tangere” en la *Resurrección* del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 3, detalle). Como la analogía del Adán que vemos en primer término, arrodillado, con el *San Onofre* del desmembrado retablo de Ayora (fig. 4, detalle) y con una figura del Purgatorio en el *Juicio Final* de Mallorca.¹²

Y abundando en analogías con otras obras de Yáñez, destaca la mujer que aparece a la izquierda, Sara por ejemplo, de perfil clásico, que es exactamente la misma que la que asoma en el extremo izquierdo de la *Dormición de María* de la catedral de Valencia (fig. 5 y detalle), la única con la cabeza sin cubrir, parecida también al ángel de la peculiar *Sagrada Familia* de aquella colección Brauner o, aunque menos, como la María que, de perfil, aparece al pie de la Cruz en la *Crucifixión* de la catedral de Cuenca.

En esta misma figura vemos que su mano, la que sujeta un rollo de papel, es muy parecida a la de la mujer que hay a la izquierda, subiéndose el manto, en la tabla de la *Visitación* de la seo valenciana. También en esta escena, la mano izquierda de la mujer de la derecha es la misma, con el meñique arqueado, que la mano izquierda de la Virgen del tablón que nos ocupa, que entrecruza en aspa con la derecha.

Encontramos también en la *Dormición* otra semejanza entre el hombre de perfil que aparece de medio busto al fondo en el centro y el que vemos, ocupando exactamente el mismo lugar, en la tabla del Museo del Prado. A mayor abundamiento, siendo ciertamente una postura bastante común en la obra del manchego, las manos juntando las yemas de los dedos del personaje que vemos a la izquierda de Dimas son las mismas que las de la Virgen del *Juicio Final* de Mallorca (fig. 6, detalle) y las de la mujer a la derecha del *Pentecostés* de la catedral valenciana.

Y la mano del hombre que señala con el índice que vemos a espaldas del Cristo, a todas luces san Juan Bautista por el sayo con pelo de camello, es muy similar, escondiendo anular, corazón y meñi-

que, a la del personaje que vemos arriba en la *Presentación de la Virgen al Templo* del conjunto catedralicio valenciano (fig. 7, detalle), y también, con el pulgar levantado, a la mano del personaje que figura a la derecha de la *Piedad* de la catedral de Cuenca (fig. 8, detalle).

Otras varias semejanzas hemos podido encontrar, como el tipo de pie cavo, con bóveda plantar, y también en manos, posturas y demás que no creemos necesario enumerar.

No pasamos por alto la magnífica calidad que ofrecen los personajes principales de la escena, como son, excepción hecha del diferenciado rostro de la Virgen, las figuras de Cristo, Adán y, por supuesto, Eva. Es esta mujer, a nuestro entender, y su rostro, una de las más bellas composiciones femeninas habidas en el *corpus* del manchego, llevándose la mano al pecho, como queriéndose presentar a la Virgen, en un precioso escorzo, de abajo arriba, que relacionamos con otra figura, en este caso masculina, y es la que aparece en último plano a la izquierda en el *Pentecostés* de la catedral de Valencia. Otro personaje, que hemos identificado con David o Salomón, no nos pasa desapercibido, por enigmático, y es el que parece esconderse, arrodillado a espaldas de Cristo, muy diferente desde luego a los rostros “tipo” del de Almedina, de fisonomía muy caracterizada, diríamos como “de retrato”, tal vez “autorretrato” (fig. 9, detalle).

A modo más genérico, los tornasolados de los ropajes, las veladuras de su pincelada, tan característica, y la ejecución magistral de ciertos detalles, como la observada calidad de su dibujo, enlazan a la perfección con algunas de las obras más elogiadas de Yáñez y que, por otra parte, no encuentra parangón en el arte valenciano del período. Como el perfecto estudio muscular de sus cuerpos, casi de muñeco de atlas anatómico, de evidente recuerdo *leonardesco*, mejor perceptible si cabe en el dibujo que subyace y que por otra parte no se halla fácilmente en la pintura española de la época. Son complexiones que se asemejan a los *Santos eremitas* de la Pinacoteca de Brera (fig. 10, detalle), como al *San Onofre* del retablo de Ayora y a alguna figurilla del *Juicio Final* de Palma.

¹¹ Similitud observada en CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente. “Fernando Yáñez de la Almedina”. En: COMPANY CLIMENT, Ximo, 1994 (nota 9), pp. 276-277, en la misma biografía donde dábamos cuenta de la existencia del *San Damián* en una colección particular, pareja del *San Cosme* del Museo del Prado; y en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1994 (nota 4), p. 230, donde plantea su semejanza con el *Estudio de San Juan Bautista*, dibujo de Leonardo da Vinci de la Royal Library de Windsor.

¹² IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. “El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión”. *Goya*, 1990, nº 216, pp. 342-343.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

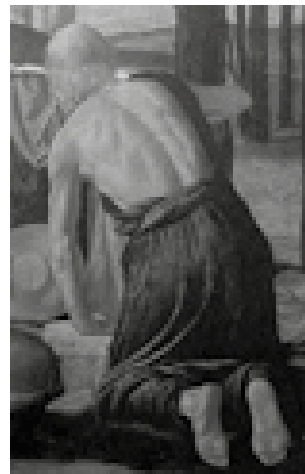


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 7. "Presentación de la Virgen en el Templo" (detalle) en el *Retablo del altar mayor*. Catedral de Valencia.

Fig. 8. *Piedad* (detalle). Catedral de Cuenca.

Fig. 9. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* (detalle). Museo Nacional del Prado.

Fig. 10. *Santos eremitas* (detalle). Pinacoteca de Brera.

Fig. 11. *Aparición de Cristo a la Virgen*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 12. *Anunciación*. Museo del Patriarca. Valencia.

Se puede incluso identificar sin dificultad determinados músculos en las figuras de Cristo, Adán y Dimas, como el esternocleidomastoideo, trapecio, deltoides, bíceps, braquiorradial o dorsal ancho, y en sus piernas el sartorio, el gastrocnemio (o “gemelos”) y el cuádriceps, como en el torso el pectoral mayor, el serrato anterior y oblicuo externo y recto del abdomen.

Tampoco podemos obviar la evidente analogía que guarda esta *Primera Aparición* con la sutil *Aparición de Cristo a la Virgen* del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 11). Nada tienen que ver en su resultado, por supuesto, ni en la sensibilidad que transmite, pero sí en la puesta en escena, en su *atrezzo*, en la tarima alfombrada que pisa Cristo, en la dirección de su sombra, como en la caída del manto de la Virgen. Más directamente la enlazamos con la *Anunciación* del Museo del Patriarca (fig. 12), donde podemos ver el mismo oratorio, con el mismo tapete y la misma iluminación sobre él.

No terminamos este apartado sin señalar una coincidencia entre esta obra y la *Resurrección* del Museo valenciano (fig. 13), ya no solo en la figura del Cristo del fondo sino en las dimensiones del alto, prácticamente iguales en la actualidad aunque recortadas ambas dos, como por supuesto en la relación que guardan en su temática: por un lado Cristo previo a su resurrección y en la otra ya resucitado.¹³ Creemos que efectivamente pudie-

ron formar parte del mismo retablo, o al menos de un mismo conjunto, pues el estilo de ambas encaja también en fechas. Reconocemos sin embargo, como objeción a este planteamiento, que resulta poco habitual que una figura se vea repetida dos veces en un retablo.

Pues bien, como decíamos antes, de la misma forma que la tabla del Museo de Bellas Artes,¹⁴ el tablón del Prado fue recortado en alguna ocasión, una vez al menos, en todos sus lados. Lo evidencia la fotografía que Diego Angulo nos muestra en su artículo (fig. 14), como la del catálogo de la casa de subastas¹⁵ (fig. 15): vemos por la parte superior el lábaro al completo, más madero de la cruz de Dimas y un mayor rompimiento de gloria, aunque sin el ángel, oculto tras las nubes por un repinte; por el lado izquierdo, el personaje de perfil, Abraham por ejemplo, se muestra entero, aunque los pies que asoman por detrás de él en la tabla del Prado no se ven en la fotografía; por el derecho se advierte en el brazo izquierdo de la Virgen y en la corona de espinas, que casi se ve al completo; y por debajo lo vemos en la mesa de rezos y en el suelo, cortándose de esta forma para que la tabla guardase unas proporciones adecuadas. Además, vista su trasera, observamos que la conforman seis tablas unidas, de las cuales las cuatro del centro miden entre 34 y 35,5 cm y las dos de los extremos 12 y 13 cm (fig. 16). Resultaba lógico pensar¹⁶ que éstas últimas fuesen recortadas, pues de otra forma el pintor habría escogido una de las mismas

¹³ Resultaba atractiva la idea de que las dos obras formasen parte de un mismo conjunto con las tablitas del Museo de Bellas Artes de Valencia, en GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente, 1993 (nota 2). Sin embargo parece más oportuno fechar éstas antes, tal y como se propone en diversas hipótesis, BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1998 (nota 8), pp. 182-197; y, por otra parte, la de IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 2011 (nota 3), pp. 208-217; que ya en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1999 (nota 4), p. 396 negaba tal posibilidad al observar sorprendentemente “diferentes magnitudes” entre la *Resurrección* y la obra que nos ocupa.

¹⁴ De medidas 130 x 98,3 x 1,7 cm. Según informe del Museo de Bellas Artes, facilitado por su restaurador Manuel Marzal, a tenor de lo que marcan las traviesas originales que todavía se adivinan, la tabla fue aserrada tanto en su parte superior como en la inferior, faltándole, cuanto menos, unos 22,27 cm. No sería de extrañar que también fuese cortada algo por sus lados; en el izquierdo parece evidenciarlo el escudo incompleto del soldado. Lamentablemente, no hemos podido ver la trasera por habersele colocado recientemente una caja climática.

¹⁵ Agradezco a Raquel Ibáñez la localización del original de la fotografía de Angulo en el Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC), dentro de la “Colección General de Pintura” de Diego Angulo. Se trata de una copia en papel de 180 x 240 mm, gelatina de revelado químico, obtenida de un negativo de plástico. La fotografía que aparece publicada en 1954 es la misma que utiliza Garín, vid. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^o, 1978 (nota 2), p. 242, il. 42; y también IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1994 (nota 4), p. 229, fig. 3. La fotografía a color acompaña la ficha técnica del catálogo de EDMUND PEEL & ASOCIADOS. *Pintura Antigua*. (Madrid, Sotheby’s, jueves 29 de febrero de 1992). Edmund Peel & Asociados, s/p, n^o 4, 1992, donde se recoge otra fotografía localizada en el archivo de la Fundació Institut Amatller y una nota manuscrita de José Gudiol con atribución a Yáñez. Contrastado el dato, sorprende en esta misma ficha que las medidas que se dan son básicamente coincidentes con las actuales, lo que confirma el hecho de que la tabla entró a la casa de subastas ya tal y como la conocemos ahora.

¹⁶ Posibilidad apuntada por D^a Leticia Ruiz, Jefa del departamento de pintura española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado, a quien agradezco su disponibilidad para enseñarme la obra y facilitarme documentación al respecto. Según el informe de la restauración del Museo del Prado, realizada entre el 18-I-1993 y el 21-IV-1993, se retiró el engatillado y se añadieron tres barrotes, comprobando que la tabla había sido cortada. La capa pictórica presentaba craquelado muy marcado, con pérdida de veladuras y repintes y con un barniz muy oscuro, realizándose un sentado de color general y procediéndose a su limpieza.

dimensiones de sus compañeras y no dos de medidas menores, lo que se corrobora en el informe de restauración del Prado, acometida al poco de su adquisición. Deducimos pues de todo esto que la mutilación de la tabla –la última al menos, si como creemos sufrió alguna más– tuvo lugar en algún momento entre que la obra fuese fotografiada, poco antes de la subasta, y la propia subasta, entrando ya amputada en el Museo del Prado.

Otro asunto, también inédito y que enlaza con el anterior, es la presencia del margen izquierdo de una heráldica en el frontal de la mesita-oratorio, tal vez su bordura, con moteado de oro sobre campo rojo, ocultada en algún momento y, tal vez, de forma no casual. Es más, pensamos que el motivo de tal recorte pudo ser precisamente el hacer desaparecer ese escudo, que desgraciadamente tampoco se distingue en la foto de Angulo. Ampliada al máximo la imagen digitalizada del Archivo CCHS del CSIC, no se ve más que una mancha del todo imposible de reconocer.¹⁷

Pues bien, queriendo ver algo ahí podría identificarse con el escudo de los Centelles,¹⁸ familia con la que los Hernandos tuvieron especial relación. Es Guillermo Raymundo de Centelles uno de los canónigos que formaron parte del cabildo catedralicio que contrató a ambos en 1507 para la realización del retablo del altar mayor de la seo valenciana.¹⁹ Años más tarde actuó como procurador del cardenal de Cosenza, Francisco de Borja –con cuya familia los Centelles estuvieron emparentados–, firmando contrato con “Fernando de Llanos y Ferrando de Medina” en 1511 para la finalización de un retablo de la capilla de las Fiebras en la colegiata de Játiva.²⁰

Desde luego, resulta tan cómoda como sugerente

la posibilidad de que esta tabla, junto a la *Resurrección*, formase parte de aquel desaparecido retablo. Llanos y Yáñez acometerían al alimón el encargo y se repartirían las escenas, aunque como en Valencia, en el Santo Entierro del *Retablo de los santos médicos* por ejemplo, colaborarían puntualmente en alguna de ellas. En cuanto a la fecha, adelantáramos unos años esa “etapa madura” de Yáñez en Valencia, posterior en cualquier caso a la finalización del retablo del altar mayor. Por otra parte, sin embargo, de ser la heráldica de los Centelles, lo que nos tememos resulta del todo imposible corroborar, no debemos olvidar que Guillermo Raymundo no fue el comitente del encargo, si bien acaba decidiendo los asuntos a representar junto a la hermana del cardenal.

Pasemos ahora a otra cuestión y, aunque no es objeto principal de este artículo, sin entrar pues en detalle, hablemos ahora del Maestro del Grifo, sobre el que existen no pocos estudios y bibliografía²¹ y sobre el que nos hemos ocupado en varias ocasiones. Bautizado por Tormo,²² recibe su nombre por un animal híbrido, un grifo, que podemos ver en la heráldica del guardapolvo del *Retablo de san Vicente Ferrer* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Con un elenco de obras adjudicado, fue en su día identificado de forma intuitiva con Miguel del Prado,²³ a quien el pintor Miguel Esteve subcontrató para poder hacer frente a la decoración mural de la capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial de Valencia, cuyos restos se conservan en el Museo de la Ciudad y casan directamente con lo atribuido al Maestro del Grifo. Parecería sin embargo más lógico identificarlo con Esteve, que es a quien se le encarga el trabajo, pintor de retablos por otra parte perfectamente documentado, nacido hacia 1480 y fallecido en torno a 1527.²⁴

¹⁷ Se intuyen varias figuras, forzando al máximo la imaginación, como la de un yelmo con escudo o incluso la de un milano, pero nada realmente plausible.

¹⁸ Pude consultar este asunto a D. Pere M^a Orts, a quien quedo agradecido por su sugerencia identificando el escudo, si bien con extrema prudencia. La heráldica de los Centelles de Valencia, condes de Oliva, es losanjado de oro y gules.

¹⁹ CHABÁS LLORENS, Roque. “Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia”. *El Archivo*, 1891, V, pp. 376-402.

²⁰ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes; CORBALÁN DE CELIS, Juan. “Un contrato de los Hernandos para la Capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511”. *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 314, abril-junio, 2006, pp. 157-168.

²¹ Además de Elías Tormo, al Maestro del Grifo se dedicaron estudiosos de la pintura medieval valenciana, especialmente, a través de innumerables artículos, Leandro de Saralegui, como Chandler Rathfon Post y otros varios más recientes.

²² TORMO Y MONZÓ, Elías. *Valencia: los Museos*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932, p. 19, n^o 2-18.

²³ Propuesta de Carlos Soler d’Hyver que fue recogida por CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1^a parte)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 42 y que ha sido generalmente aceptada con posterioridad hasta hoy mismo.

²⁴ Sobre este pintor y nuestra propuesta de identificación con el Maestro del Grifo, véase de LÓPEZ AZORÍN, M^a J.; SAMPER EMBIZ, Vicente. “Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental”. En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *De pintura valenciana (1400-1600)*. Estudios y documentación. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 133-148.

Se trataría en cualquier caso, sea uno u otro de los "Miguelés", de uno de los discípulos formados en el taller de los Hernandos, el que, a nuestro juicio y a tenor de lo que nos ha llegado, más evidencia la influencia de sus maestros, dejando ambos, como dejaron en la pintura valenciana del XVI, y aún más tarde, una impronta sin precedentes en la historia del arte valenciano.²⁵

De cualquier modo, decíamos, conocedores como somos del catálogo del Maestro del Grifo, como de la documentación que le acompaña, y habiendo tenido la ocasión de estudiar durante muchos años directamente las obras, podemos afirmar que nada de todo esto tiene que ver con la pintura del Museo del Prado. El Maestro del Grifo coge modelos de Yáñez, como de Llanos especialmente, habida cuenta de que sería un pintor formado en el taller que ambos compartían localizado en la demarcación parroquial de San Andrés. Y de ellos toma nota de posturas, rostros, como de manos y pies, forma de plegar las ropas, etc., pero su factura nada tiene que ver con la del maestro. En definitiva, su estilo resulta rayano en lo caricaturesco, como en muchas ocasiones vemos también en algunos de los rostros de Yáñez, pero diferente a la vez, y más si comparamos su particular estilo con el de Almedina.

Sus obras de mayor empeño, además, claro está, del mencionado *retablo de san Vicente Ferrer* son, entre otras, las tablas de la *Adoración de los Reyes Magos* y el *Cristo entre los doctores* de la iglesia valenciana de Santo Tomás y San Felipe Neri, dadas a conocer por Tormo en 1923 curiosamente como "de discípulo de Llanos".²⁶ O el *San Cosme y San Damián* de la colección Serra de Alzaga, que formaría parte de un mismo retablo junto a la *María Magdalena y Santa Úrsula* de colección particular y la desaparecida tabla de *San Bernardo y San Sebastián* de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Torrente.²⁷ También aludimos a



Fig. 13. *Resurrección*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

otras pinturas conservadas en propiedad privada, procedentes todas de un mismo conjunto, como la *Dormición* de la colección Lassala, una *Ascensión* y el *Pentecostés* de la antigua colección Lacuada, cuyo rostro de la Virgen (Fig. 17, detalle) se ha emparentado con el de esta *Primera Aparición*,²⁸ afinidad que por su fisonomía no compartimos. O el *Santiago Apóstol* del Museo Lázaro Galdiano, perteneciente a un mismo desmembrado retablo junto al *San Agustín*, el *San Nicolás de Tolentino* y el *Calvario* del Museo de Bellas Artes de Valencia,²⁹ en cuyo Cristo vemos por cierto la diferencia que su estudio muscular nos ofrece al compararlo con los de Yáñez³⁰ (fig. 18, detalle).

²⁵ Tal y como muestra el *Tránsito de la Virgen* de Jerónimo Jacinto de Espinosa del Museo Ladró. Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1998 (nota 8), p. 117 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. (Exposición celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes, del 28-IX-200 al 12-XI-2000). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, p. 122.

²⁶ TORMO Y MONZÓ, Elías. *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid. Guías Calpe, 1923, p. 103.

²⁷ Propuesta planteada en LÓPEZ AZORÍN, M^a J.; SAMPER EMBIZ, Vicente, 2006 (nota 24), p. 146.

²⁸ Ya POST, Chandler Rafton, 1958 (nota 2), aun compartiendo la atribución de Angulo, relacionó esta obra con la del Prado por el parentesco de uno de sus personajes (no la Virgen), semejanza no compartida por GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a, 1978 (nota 2), p. 135. Concretamente, sobre el parecido del rostro de la Virgen, véase Ibáñez (1994, *op. cit.*, p. 234), de fisonomías bien distintas.

²⁹ SAMPER EMBIZ, Vicente. "Un Santiago Apóstol del Maestro del Grifo en el Museo Lázaro Galdiano". *Goya*, 1998, n^o 265-266, pp. 274-276.

³⁰ Otros torsos desnudos vemos en el *Retablo de san Vicente Ferrer*: el Cristo del Calvario, como el del Santo Entierro y el San Jerónimo de su predela. Otro, muy parecido al San Dimas de la tabla del Prado, es el Cristo de la *Flagelación* atribuida a Hernando de Llanos, también del Museo de Bellas Artes de Valencia procedente de la donación de D. Pere M^a Orts.



Fig. 14. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo*. Fotografía. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).



Fig. 15. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo*. Fotografía. Catálogo de Edmund Peel & Asociados.

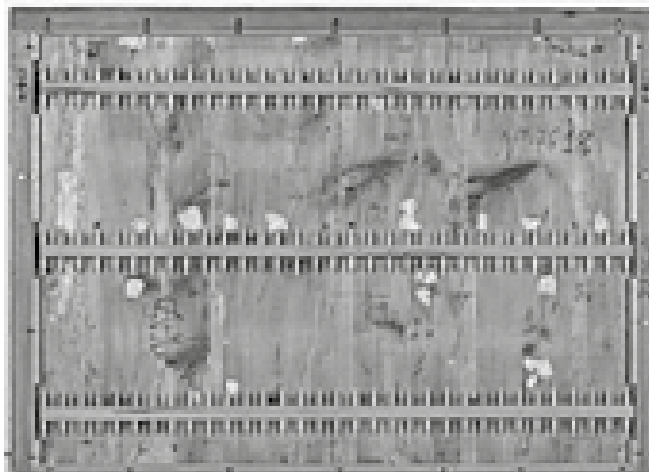


Fig. 16. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* (reverso). Museo Nacional del Prado.



Fig. 17. Maestro del Grifo. *Pentecostés* (detalle). Colección particular. Valencia.

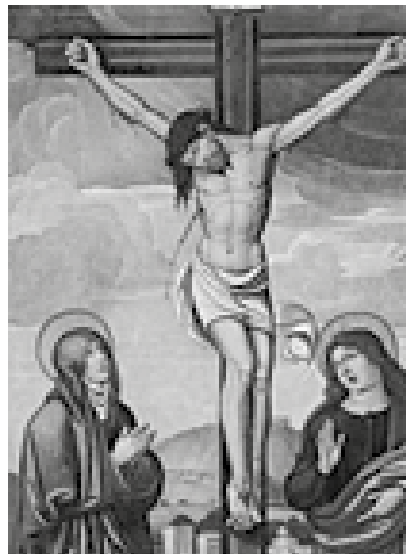


Fig. 18. Maestro del Grifo. *Calvario* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 17

Fig. 18

Para terminar, recordamos un *Retablo de la Adoración de los pastores* atribuido por Post a Miguel Esteve, localizado en Sea Island (Georgia, USA),³¹ en cuya espiga aparece esta misma escena de la *Primera Aparición*. Nada tiene que ver con la obra del Prado, ni en su concepto, ni en sus figuras, ni en el desarrollo de la escena.

A modo de epílogo queremos concluir con una serie de reflexiones. Desde luego que esta obra ha despertado una atención del todo desmedida con relación a su calidad, muy especialmente, decíamos al principio, desde su compra para el Museo del Prado en 1992, museo que paradójicamente adquirió catorce años después otras dos pequeñas tablas del de Almedina, antes citadas. Sin entrar a valorar la oportunidad de aquella adquisición, tan criticada en su día por tener ya este museo obra de Yáñez, y entre ellas la *Santa Catalina*, acaso la “más bella de las bellezas...” en palabras de Elías Tormo,³² y no tratarse además de una de sus más felices pinturas,

creemos que sí cubre sin embargo, desde el punto de vista iconográfico, un interesante vacío documental que no cuenta entre los fondos de nuestra primera pinacoteca con ningún otro ejemplo.

De esta forma, por todo lo anteriormente expuesto, creemos que el *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* debiera restituirse al *corpus* del manchego en solitario, además de sugerir un cambio de título. Al entender y constatar que no hay entre lo actualmente conservado en Valencia y su provincia nada que se asemeje a ésta obra que no sea obra indiscutida de Yáñez, y aun aceptando la participación muy localizada, aunque no documentada, de algún miembro del taller valenciano del manchego, ello no nos debe llevar al punto de desligarla de su catálogo. De hecho pensamos que no debería ser más que un dato de menor importancia, casi anecdótico, sin por supuesto ser ignorado, pues de lo contrario podemos caer en terrenos muy inestables en nuestra historia del arte.

³¹ POST, Chandler Rafton. *A History of Spanish Painting*. Cambridge: Mass Harvard Univ. Press, 1953, vol. XI, p. 326.

³² TORMO Y MONZÓ, Elías. “Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, t. 23, pp. 198-205.

Juan Francisco Pardo Molero, Profesor Titular de Universidad, Secretario de la Facultad de Geografía i Història de la Universitat de València y Secretario de *Saitablé. Revista de la Facultat de Geografia i Història*

HAGO CONSTAR

Que en el número 45, correspondiente al año 1995, de la mencionada revista fue publicado el artículo titulado "La iconografía de la "Primera Aparición" en la pintura valenciana", firmado por Miguel Ángel Catalá Gorgues y Vicente Sempér Erbitz, siendo el orden de firma puramente alfabético, sin que obedezca a motivos científicos o de prelación entre ambos autores.

Lo que firmo en Valencia, a 9 de noviembre de 2015



Firmado: Juan Francisco Pardo Molero

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
REVISTA DE LA FACULTAT DE GEOGRAFIA E HISTÒRIA

SAITABI

XLV

1995

MIGUEL ÀNGEL CATALÀ GORGUES *
VICENTE SAMPER EMBIZ *

LA ICONOGRAFÍA DE LA "PRIMERA APARICIÓN" EN LA PINTURA VALENCIANA

RESUMEN

Tema favorito de la pintura valenciana entre 1490-1560, la iconografía de la Primera Aparición de Cristo resucitado acompañado de los Padres del Limbo, remite a una modalidad devocional de inspiración franciscana en torno a aspectos concretos de la humanidad de Cristo. En su concepción pictórica, pudo haber influido decisivamente la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, inspirada contribución de la literatura vernácula de fines del siglo xv, coincidente con el primer ejemplo conocido de tan interesante tema iconográfico.

SUMMARY

A favorite theme of the valencian painting between 1490-1560, the iconography of the *First Appearance of Christ resurrected to the Virgin accompanied of the Limbo's Parents*, it remits with a kind of devotion of franciscan inspiration toward concret aspects of the Christ's humanity. In that pictoric theme, could have decisivly influenced the Sor Isabel de Villena's *Vita Christi*, inspired contribution of the vernacular valencian literature of the end of the xvth. century, in agreement with the first example of this interesting iconographic theme.

De entre la pluriforme iconografía de la Resurrección, constitutiva de todo un apartado específico del ciclo de la Pasión del Señor, la escena de *Cristo resucitado presentando a su Madre a los Padres del Limbo*, o *Primera Aparición*, conforma, en su expresión pictórica, todo un sugestivo capítulo del mayor interés en lo que respecta al arte valenciano. Efectivamente, y a pesar de su relativa rareza en el

* Universitat de València

ámbito de la pintura occidental, en Valencia no escasean los ejemplos entre 1490 y 1560, reflejo, a lo que parece, de una devoción mariana y cristocéntrica muy extendida desde la época de San Vicente Ferrer, cuanto menos, y de la que se hace eco la literatura piadosa de ese otoño de la Edad Media, enriqueciendo una iconografía que deviene emblemática en la forma concreta que tratamos al incorporarla, coetáneamente, al logotipo y sellos del Hospital General, fundado en 1512 y puesto bajo la advocación, precisamente, de la *Primera Aparición*.¹

El tema se halla prefigurado, en su sentido analógico, en el Libro de Tobías, concretamente en el pasaje del retorno a casa de sus padres² y es el resultado de la fusión de otros dos, el del descenso de Cristo al Limbo y el de la aparición de Cristo a la Virgen, tributario este último, en su aspecto meramente compositivo y formal, del tema de la Anunciación.³

Analicemos brevemente ambos episodios. Sobre el Limbo, en su concepción antigua de *Seno de Abraham* o lugar donde residían las almas justas del Antiguo Testamento en espera de su liberación por Cristo, tan solo San Lucas (XVI, 22-24) se refiere parabólicamente a él en ocasión de narrar cómo Epulón, desde los infiernos, pidió a Abraham que enviara a Lázaro para mitigar sus tormentos. El pasaje del descenso a los infiernos, por su parte, aparece citado primeramente en el Evangelio apócrifo de Nicodemo (caps. IV y XII, edic. Santos Otero, 1985, pp. 399 y 442-471) si bien resulta esbozado ya en la Primera Epístola de San Pedro (cap. III, 18 y ss.) y en otras citas del Nuevo Testamento (Mth. XXVII, 51 y ss.; Luc. XXIII, 47 y Eph. IV, 7 y ss.). Su divulgación ejemplarizante corresponde, sobre todo, a

1. Resulta sintomático de lo extendido de esa devoción y de su plasmación en la pintura el que llegara a explicitarse en un documento como el de la sentencia arbitral por la que se constituía el Hospital General. En dicho acuerdo se determinaba la nueva intitulación, incorporando la dedicación mariana del antiguo hospital *dels Folls* o de *Santa María dels Ignoscents* y la realización de una pintura representando el tema de la *Primera Aparición* en los términos siguientes: "...sentencia arbitral entre la insigne ciudad de Valencia de una parte, los magníficos diputados de la Ciudad del Hospital *dels Ignoscents* de otra parte, (para) que el supradicho edificio sea constituido en Hospital General, el cual se diga y nombre Hospital General y una iglesia bajo la invocación de Nuestro Señor Dios y Redentor Jesucristo y de la Virgen María, la cual invocación sea pintada de la forma siguiente cual es la aparición que Jesús primeramente hizo a la gloriosa Virgen María Nuestra Señora, y abogado al Hospital General sean agregados y unidos en dicho Hospital General (el) de Nuestra Señora *dels Ignoscents* como los otros hospitales que están bajo la administración de dicha ciudad y cualesquiera otros." (El subrayado es nuestro. Cfr. DOMINGO SIMÓ, F., y CALATAYUD BAYÁ, J.: *El primer Hospital Psiquiátrico del mundo*, Valencia, 1959; p. 63-64, quienes incluyen la transcripción del documento de la sentencia arbitral traducida al catalano). Como distintivo del Hospital General, el tema de la Primera Aparición se reproduce en los impresos de la benéfica Institución en viñetas grabadas en bajo a buril, en un panel de azulejería policromada conservado en el Ayuntamiento de Valencia o en cierta pintura sobre tabla de la que dimos referencia por primera vez en la iglesia de San Juan del Hospital (*Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*, 1983; p. 180), actualmente en el Museo de San Pio V.

2. REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1957, vol II, 2^o, p. 555, y en donde cita a Juan de Flandes, Juan de Zamora, Andrea Vaccaro, Alessandro Allori y Gerard Seghers, entre los pintores que con posterioridad recurren al asunto.

3. Según BRECKENRIDGE, J. D.: "Et prima vidit. The iconography of the appearance of Christ to his mother", *Art Bulletin*, vol. XXIX, 1957, pp. 10-32.

textos tan leídos en la Edad Media como el *Speculum historiale humanae salvationis* (cap. LVI, del libr. VII) de Vicente de Beauvais, la *Leyenda Dorada*, escrita en latín por Jacobo de la Vorágine hacia 1264 (cap. LIII), las *Meditaciones Vita Christi* (cap. LXXXV) del primer tercio del siglo XIV atribuidas a San Buenaventura, o la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, obra escrita hacia 1350.⁴ El pasaje de la Epístola paulina *descendit primum in inferiores partis terrae*, clave escriturista del artículo de *fe descendit ad inferos* incluido en el Símbolo de San Atanasio y en el artículo 4º del Credo romano, no dejó de repercutir, aderezado o no por la mediación de los libros citados, en la literatura vernácula, así en cierto texto del mozárabe valenciano San Pedro Pascual –*De como sacó Nuestro Señor Jeshu Christo los sanctos Padres del Infierno*–, en el *Libre del gentil e de los tres savis* de Ramón Llull o en el célebre sermón de la dominica de Pascua de Resurrección, predicado por San Vicente Ferrer en Valencia el 23 de abril de 1413.⁵ Saralegui⁶ detectó, además, la resonancia de este pasaje en textos de carácter piadoso como la *Contemplació de Jesus Crucificat* de mossèn Joan Escrivá, en la *Vida de la Sacratíssima Verge Maria* de Roís de Corella, en el *Plant de la Verge*, en la *Vita Christi* de fray Francesc Eiximenis (Libr. I, cap. IV), en la *Vida de la Verge* de Miquel Pérez (cap. XXVI), en unos goigs atribuidos al propio San Vicente Ferrer y, por supuesto, en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, concretamente en el capítulo CCXXXIV, *COM LA ANIMA SANTISSIMA DE JESUS, STANT EN LOS LIMS, DIX ALS SANTS PARES COM DELIBERAUA TORNAR EN LO TEMPLE DEL SEU COS PER GLORIOSSA RESURECTIO, LOS CUALS, AB SINGULAR ORDE, SE POSAREN EN PROCESSO*.⁷

Para los teólogos, la dificultad estribaba en determinar si el descenso a los infiernos precedía o no a la Resurrección, si bien tras la lectura del Evangelio de Nicodemo se llega finalmente a la conclusión de que tuvo lugar con anterioridad, es decir, durante la estancia de Jesús en el sepulcro.⁸

4. A propósito de este pasaje del descenso a los infiernos, E. Mâle ha subrayado el potencial épico de gran belleza que encierra el texto del Evangelio de Nicodemo en sus diversas divulgaciones tipo la *Legenda Aurea*, al extremo “que los Padres y doctores no sólo no se mostraron nunca severos con ella, sino que con frecuencia la utilizaron como fuente de inspiración” (En *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, 1986, p. 235).

5. “L’ànima ajustada ab la deïtat, estant en lo llim dels sants pares, este tro resuscità. Los sants pares, veents que era passat lo divendres, e la nit, e puis dissabte, e puis la nit, ells desitjaven tant que vessen aquell gloriós cos ab aquelles nafres que havia haguda la victòria. Així, estaven ab aquell gran desig, e delleberaren de suplicar-lo tots, cascú per son orde, que fos mercé de sa infinida clemència que resuscitàs, e estant après de mijanit Adàm ab los altres sants patriarques, ço es, Matusalem, Melquisedec, Abram, Isaac e Jacob e altres, ab gran reverència lo suplicaren: *Surge, Domine, ut requiem tuam, tu et arca sanctificationis tue*, en lo psalm *Memento, Domine, David* (Ps, 131, 8); ço es, “la tua ànima e l’arca de la tua santificació, lo cos sagrat de Jesucrist; e així, tots ells lo suplicaren...” (San Vicente Ferrer, *Sermans de Quaresma*, II, Introducció de M. Sanchis Guarner, Valencia, 1973, p. 177). Para lo de San Pedro Pascual, vid., *Obras de San Pedro Pascual Mávior. Con la traducción latina y algunas anotaciones por el P. Pr. Pedro Arnauangel Valenzuela*, Roma, 1907, vol. IV, lit. XI, p. 258.

6. En “El Maestro del retablo montesiano de Ollería”, *Archivo Español de Arte*, n.º 53, Madrid, 1942, p. 254-257.

7. *Libre momentat Vita Christi compost per Sor Isabel de Villena ara novament publicat segons l’edició de l’any 1497 per R. Miquel i Planes*. Barcelona, 1916, vol. III, p. 148 y ss.

8. RÉAU, L., op. cit., p. 532.

Ejemplo en la pintura valenciana del tema iconográfico del *Quebrantamiento de los infiernos* lo hallamos en un panel de principios del siglo xv existente en el Museo Catedralicio y Diocesano de Valencia,⁹ formando parte de un retablo dedicado a la Pasión. Su autor, el Maestro de Ollería, ha sido identificado por M. Hériard Dubreil con el pintor Antoni Peris,¹⁰ adscrito al estilo gótico internacional. Desde el punto de vista de la composición y estilísticamente, este panel es tributario del que representa el mismo asunto en el retablo del Santo Sepulcro, de Jaume Serra, en el Museo de Zaragoza.

En cuanto al tema de la aparición de Cristo resucitado a la Virgen, hay que destacar ante todo el silencio del Evangelio.¹¹ Muchos santos y doctores consideraron innecesaria la evidencia de que Cristo resucitado se apareciera en primer lugar a su Madre. Una tradición patrística sin embargo, iniciada en el *Tratado de las Vírgenes* de San Ambrosio,¹² concretamente en su libro III –“Vidit ergo Maria resurrectionem domini...”– se reafirma en la creencia en esa primera aparición, anteponiéndola cronológicamente a la de Magdalena, la conocida escena del *Noli me tangere* tan frecuentemente expresada en la pintura (Mc. XVI,9 y Jn. XX,1). Aparición ésta a la Magdalena que, según refiere San Vicente Ferrer en su sermón citado¹³ o Sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*,¹⁴ obedeció a una recomendación de la propia Virgen, algo a lo que se refieren cuantos se han inspirado en la *Legenda Dorada*: la Virgen será la primera en ser visitada porque, como se pregunta el padre Rivadeneyra:

¿quién había de ser la primera y más aventajada en la alegría de la Resurrección del Señor, sino la que había sido la primera en los tormentos, y la que más había sentido los dolores y afrentas de su cruz?¹⁵

A la *Primera Aparición*, en la que Cristo es acompañado por los Padres del Limbo, vamos a referirnos exclusivamente por su especial incidencia en la pintura valenciana del Quinientos, dejando de lado la variante tradicional en que Cristo se alza triunfante del sepulcro custodiado por la soldadesca, escena que en

9. SARALEGUI, Op. cit., p.254 y ss.

10. En “Découvertes: le gothique à Valence”, *L’Oeil*, n° 234-235, janvier-février, 1975, p. 12 y ss.

11. Sobre la controversia que ha suscitado entre los teólogos ese mutismo de los Evangelios, vid. el estado de la cuestión y la bibliografía al respecto en el artículo de Michael J. CROFTMANER, S. J., del volumen *Mariología*, de J. B. CAROL, O.F.M., Madrid, 1964, p. 108.

12. MICHE, *Patr. Lat.*, vol 16, p. 283.

13. Sermóns de Quaresma, 1973, II, p. 180 y ss.

14. *Vita Christi*, 1916, III, p. 185 y ss.

15. “...los teólogos de la Contrarreforma no juzgaban que fuera posible suprimir (la escena de la Primera Aparición). Maldonado, en su comentario sobre san Mateo, asegura que Jesús, después de la Resurrección, se apareció primero a su Madre (...) Suárez también lo afirma, e Ignacio de Loyola tenía tan pocas dudas acerca de la realidad de esta aparición de Cristo a su Madre, que la convirtió en tema de una de las meditaciones que propone a sus lectores en sus *Ejercicios Espirituales*. Santa Teresa sabía, por el propio Cristo, que primero se había presentado a la Virgen: esta visita, le había dicho, era extraordinariamente necesaria para su Madre, ya que el dolor le había absorbido y transvertido” (E. MALÉ, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 320-321).

los ejemplos más antiguos (como en el retablo de la Virgen de la Leche del Maestro de Villahermosa) es presenciada también por la Virgen, que figura en la soledad de su aposento, visible a través de una ventana.¹⁶

San Vicente Ferrer se refiere por extenso en el citado sermón de la dominica de Pascua a esta *Primera Aparición*, fundándose en la autoridad del *Primo vidit* ambrosiano. Cristo, luego de rescatar a hombres y mujeres justos del Antiguo Testamento, entre los que enumera a Adán, Matusalem, Melquisedech, Abraham, Isaac, Jacob, Moisés, Aarón, David, Eva, Sara, Rebeca, Santa Ana, Santa Isabel y San Juan Bautista, se aparece a la Virgen, y ello por tres razones: primera, por cumplir el mandamiento de honrar padre y madre; segunda, porque en el día de Viernes Santo sólo la Virgen se mantuvo firme en la fe, y tercera, porque Ella amaba a Jesucristo más que a ninguna otra persona. Momentos antes de la aparición, el ángel San Gabriel le anuncia:

Ave Maria. Alegra't, mare de Deu: sobre ara serà ab tu lo teu fill gloriós ressucitat.

Y prosigue San Vicente:

*E veu Jesucrist ab tots aquells sants, àngels e sants pares, e Jesucrist entrà ab la cara rient, e ella se humilià e se baixà per a besar-li les seues nafres glurioses.*¹⁷

R. Alcoy Pedrós ha hecho notar el trasfondo del sistema codificado de oración que subyace en la prédica de San Vicente y su relación con la liturgia de ese domingo de Pascua, "el ritmo recurrente propiciado" en algunos salmos, que serán manejados por San Vicente Ferrer al estructurar el sermón a fin de remarcar la importancia de una serie de frases, puestas en boca de distintos personajes", "la correlación y engarce con la liturgia de la época pero también con tradiciones paralelas que había fijado toda una tradición en derredor de más de uno de los aspectos tratados por San Vicente", el introducir el factor eucarístico ligado al misterio de la Resurrección.¹⁸

Por su parte J. D. Breckenridge ya subrayó¹⁹ el nexo que pudiera existir entre San Vicente Ferrer y la iconografía de la *Primera Aparición*, en cuya génesis y proceso de desarrollo confluyen, además de la autoridad de San Ambrosio o de Sedulio invocada por Jacobo de la Vorágine, las *Meditaciones Vitae Christi* atribuidas a San

16. Rosa Alcoy Pedrós en su pespicaz trabajo "Observaciones sobre la iconografía de la Resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana" publicado en *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, 1984, p. 195-376, dedica todo un extenso capítulo a analizar, en primer lugar, esta variante de la iconografía tradicional de la Resurrección del Señor en relación con la de los gozos de la Virgen (Anunciación, Natividad, Dormición y Coronación de María, entre otros), y en cuya escena en concreto, Ella comparte el espacio en el que se produce la triunfante Resurrección, hecho al que precede la Primera Aparición de Cristo a la Virgen acompañado de los Padres del Limbo.

17. *SQ*, 1973, II, p. 180.

18. *Op. cit.* p. 236, 240 y 250.

19. *Op. cit.* p. 28-29, en nota citada por R. Alcoy de quien tomamos la referencia.

Buenaventura, fuentes nutricia de muchos misterios del teatro medieval y de toda una literatura popular del tipo "gozos". Sin embargo, la citada R. Alcoy, al analizar metódicamente la correlación entre el sermón de San Vicente y los componentes iconográficos del tema de la Primera Aparición, reconoce no apreciarse "el ajuste entre la creación del tipo y su difusión por parte de San Vicente", añadiendo que "el tiempo de sus predicaciones en Valencia (1413) no lleva de la mano el arraigo del modelo que ya se había consagrado en la obra de los Serra",²⁰ en el que falta de otro lado el cortejo y acto de presentación de los Padres del Limbo. Otra cosa es que tras la canonización del santo (1455) y la consecuente difusión de sus escritos se produjera una cierta incidencia en la configuración de los componentes iconográficos propios del tema.

Como ya advirtiera Ernst Guldán,²¹ habrá que destacar por tanto el influjo que sí pudo ejercer posteriormente Sor Isabel de Villena en la plasmación del esquema definitivo. Este no aparece desarrollado en todos sus elementos sino a partir de una de las tablas del retablo de los Tres Reyes del anónimo Maestro de Perea, pintor adscrito a la corriente hispanoflamenca y a quien la viuda de don Pedro Perea, trinchante del rey Fernando el Católico, le encargara esta obra hacia 1491. La trasliteración pictórica del citado capítulo CCXXXIV y los dos siguientes de la Vita Christi y, sobre todo, del capítulo CCXXXV (titulado *COM LO SENYOR, AB TOTA LA MULTITUD DELS ANGELS E SANCTS PARES, APAREGUE A LA SUA CARISSIMA MARE, E DEL INESTIMABLE GOIG O ALEGRIA DE AQUELLA*)²² permite pensar en cierto conocimiento positivo del texto de Sor Isabel. A una copia manuscrita del Vita Christi pudo acceder Doña Violante de Santapau, la viuda de don Pedro Perea, acaso en relación con la propia monja por sus mutuas vinculaciones con la Casa Real. Ello sin necesidad de esperar a la edición impresa de 1497, a los siete años después de muerta ya la abadesa de la Trinidad, dado que en el caso poco probable de servirse la pintura de un ejemplar impreso donde inspirarse para algún componente significativo, habría que retrasar en unos seis o siete años la ejecución del retablo.

Centrando nuestro interés en el aspecto puramente iconográfico, en la conocida tabla del Maestro de Perea (foto 1) observamos por primera vez cómo la figura de la Virgen se incorpora al séquito de personajes enumerados por San Vicente Ferrer siguiendo el texto de la Legenda Aurea, del también dominico Jacobo de Varacce, y de entre los que Sor Isabel destaca, por este orden, a San Juan Bautista, Moisés, Adán, San José, Abraham, San Joaquín, el rey David (único reconocible en la pintura por llevar corona, distintivo de realeza que lleva asimismo otro personaje y que permite identificarlo con Melquisedech, a no ser Salomón). La escenificación de esta Primera Aparición en el oratorio de la Virgen, y el detalle enfatizado de la corona de espinas sobre un pequeño altar como augurio de

20. Op. cit. p. 342. *Cristo resucitado apareciéndose a la Virgen, sin cortejo alguno, se representa en uno de los pannels del políptico de la C. Pierpont Morgan Library, N. York, de Arnau Basa.*

21. GULDÁN, E.: *En unid Maria*, Gratz-Colonia, 1966, pp. 144-148.

22. VC, 1916, III, p. 165-169.

la Resurrección (al haber desaparecido de la sacrosanta reliquia toda huella de sangre), introduce un componente dramático significativamente revelador de los recursos teatrales y expresivos de la imaginativa escritora. Efectivamente, la Virgen, según el pensamiento original de Sor Isabel, acababa de cerciorarse de que su Hijo había abandonado el sepulcro, al descubrir que tanto en la corona de espinas como en el paño sobre el que figuraba la venerable reliquia, había desaparecido la menor huella de sangre. Así, al anunciarle el ángel Gabriel la inminente aparición, éste

troba sa excel·lència al·gun poch alegre, car havia vist partir de la corona del Senyor qui davant tenia, e del seu propi mantell, la sanxh quey era estampada, e creya que lo seu Fill era resuscitat...²³

No menos significativa en la pintura resulta también la actitud reverente de la Señora, con las palmas de las manos alzadas ante el gesto acogedor de Cristo que muestra sus sagradas llagas, en paralelismo con el texto

E lo Senyor, veient la excel·lent Mare sua, recordant se de la honor e truençia que per ésser Fill seu li donia, levanta de terra e, agellonant se, volgue li besar la ma ... E, la Senyora se permetent sa Magestat li besase la ma, pensant de ésser Fill de Déu...²⁴

Señalado el nexo que une este pasaje concreto de la Vita Christi de Sor Isabel de Villena con la pintura del Maestro de Perea y la relación de dicho pasaje, si- quiera de fondo, con el sermón de San Vicente Ferrer tantas veces aludido, resulta más problemática verificar la vinculación literaria o al menos doctrinal de la escritora respecto al famoso predicador. No cabe duda que éste debió contribuir a pro-



Foto 1

23. VC, 1916, III, p. 166.

24. VC, 1916, III, p. 166-167.

pagar la devoción de los Siete Gozos –tan frecuentemente plasmada de otro lado en la retabística valenciana–, hechos jubilosos en relación a la vida de la Virgen en uno de los cuales se integra el gran acontecimiento de la Resurrección del Señor en su dimensión concreta de la Primera Aparición.²⁵ Y así, devociones tan populares como ésta de los Siete Gozos, en su expresión cantada en loas rimadas como las atribuidas al propio San Vicente Ferrer –“*Gran delit vos presentava / vostre Fill resuscitat / ab cinc roses que portava / en les mans, peus i costat [...]*”²⁶– no debieron ser desconocidas a una escritora tan culta como Sor Isabel, de una solidez doctrinal fundada en el conocimiento exhaustivo de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres.

Sin embargo, y como se ha recalcado unánimemente por cuantos se han ocupado de analizar la *Vita Christi*, la abadesa de la Trinidad pertenece, por filiación doctrinal ascética y mística, a la escuela franciscana, de cuya orden era religiosa clarisa. Dentro de esa adscripción franciscana, sobre no ser su obra literaria ajena al misticismo alegórico de otro gran franciscano, Ramón Llull, en el pasaje que hemos extrapolado por su posible implicación con la *Primera Aparición* del retablo Perea, se evidencia la dependencia de la *Vita Christi* de Sor Isabel respecto a las *Meditationes Vitae Christi* atribuidas a San Buenaventura,²⁷ o a las

25. Sobre la devoción de los Gozos y su repercusión en la iconografía dentro del ámbito valenciano, vid. L. DE SARALEGUI: “La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1952, p. 14-15; CATALÀ GORQUEL, M. A.: “La pintura medieval valenciana. Temas y fuentes literarias”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, pp. 125-126 y SAMPER EMBIZ, V.: “Un retablo de la vida de la Virgen y algunas consideraciones sobre los Siete Gozos”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, p. 41.

26. Publicadas por Serra i Boldú, A.: “Els Goigs de la Verge Maria en l’Antiga poesia catalana”, *Estudis Universitaris catalans*, vol. XXII, 1936, pp. 367-386. “Las Sacratísimas llagas –observa Saralegui– son equiparadas a sangrientas rosas bermejas en muchos Gozos (goigs) populares, parafraseando metáforas de San Bernardo” en *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1954, pp. 198-199.

27. Estas *Meditationes* consisten en una compilación en italiano realizada entre 1300 y 1325 por un franciscano anónimo que introdujo, traducido del latín, el texto de las *Meditationes de Passione* escritas por San Buenaventura (1221-1274). Incorporando, además, determinadas leyendas y revelaciones particulares o tratados como el *De vita contemplativa et activa*, el Pseudo Buenaventura ha creado una obra personal en la que presenta la vida de Cristo a la consideración de las almas, insistiendo sobre todo en el “mira, medita, únete, compadece”, al objeto de fomentar la devoción de la humanidad de Cristo. Su influencia directa, o a través de otros textos, sobre la iconografía del arte medieval, excede toda ponderación. No habiendo localizado ninguna versión original ni tampoco las ediciones en castellano de las *Meditationes Vitae Christi* de 1893 y 1927 que cita Saralegui, o la versión catalana fragmentaria con el título *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, edición Albert H. Hauf, Barcelona, 1982, nos hemos tenido que conformar con la que posee la Biblioteca de la Universidad (Madrid, 1824). En ella el presunto San Buenaventura, luego de referirse al pasaje de la liberación de los Padres del Limbo y del himno que entonan en alabanza de Cristo, dedica el capítulo LXXIV a la *Primera Aparición*, extendiéndose casi todo el a relatar una plegaria de la Virgen al Padre en demanda de la Resurrección de su Hijo. “Así –leemos– estaba orando y vertiendo lágrimas dulcemente, cuando vio nuestro Señor Jesucristo con vestiduras blancas, el rostro alegre, hermoso, glorioso y gozoso; y dijo casi de lado: Dios te salve, Madre Santa, inclinando un conmovedor diálogo en el que a solas el dolor y las llagas son el principal objeto de atención. Jesucristo, cuéntale a la Virgen cómo había librado del infierno a los justos, y las maravillas que hizo en aquellos tres días” (*Contemplación de la vida de Nro. Sr. Jesucristo dispuesta por San Buenaventura*, p. 315 y ss.)

[8]

Meditaciones de Passione compuestas por el Doctor Seráfico así como su conocimiento de las *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia²⁸ y de Fray Francesc Eiximenis,²⁹ según ha hecho notar Albert G. Hauf de modo categórico.³⁰ Efectivamente, para dicho autor "el que ja sembla mes obvi és que les *Meditaciones Vitae Christi* constitueixen un nucli de cabdal importància per al desenvolupament de les tres *Vita Christi* antes citades", quien añade: "Landulfi Eiximenis aprofiten, si no vaig errat, la font franciscana copiant o traduint fragments, mentre que Sor Isabel prefereix amplificar i novellar amb major llibertat creadora".³¹ El citado Albert Hauf, ha subrayado también el conocimiento de la ilustre escritora de un texto como obra como el *Arbor Vitae Crucifixae Iesu*, (Venecia, 1460) del franciscano Ubertino da Casale, obra de carácter más doctrinal que narrativo, en la línea de las *Vita Christi* de Eiximenis y del Cartujano, a diferencia de la de Sor Isabel, más emotiva, candorosa y teatral.³²

Así en el propio pasaje se evidencia el elemento realista y descriptivo, al que no fue ajeno su sensibilidad de "novelista", tan de propósito para que los pintores pudieran inspirarse en citas como la que describe y pinta el estado de ánimo de los Patriarcas de la Antigua Ley en estos términos:

*E tots los angels e homens que aquíeren, veient les amors e festes e alegries singulars que passaven entre lo Senyor e la excellent Mare sua, hagueren goig inestimable: entrant lo gest prudentíssim de la dita Senyora e la composició de sa persona, e contemplant les virtuts intrínseques de sa senyoria, començaren tots a cantar concordantment ab singular melodia, loant sa atlesa ab immensa alegria...*³³

28. Las *Meditaciones de la Pasión* (traducción castellana en las obras completas de San Buenaventura, vol. II, B.A.C., 1946, p.815 y ss.) refieren cómo el Señor, luego que murió, descendió a los enfermos en el mismo día del sábado, donde le esperaban los Santos Patriarcas, y permaneció allí con ellos "en la gloria, porque la vista del Señor es una gloria perfecta". Y regocijaronse entonando cantos de alabanza. Nada apuntan en cambio acerca de la visita o Primera Aparición a la Virgen.

29. Para la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (h.1300-1328) no hemos podido acceder, por premura de tiempo, a la traducción de Rofs de Corella (*Lo Quart del Cartoixà*, Valencia, 1495) ni tampoco a la edición latina original de Dom Louis Rigollet (4 vols. París-Bruselas, 1878), habiéndonos tenido que servir de la traducción castellana impresa en Sevilla en 1530-31 por Juan Croberguer. La escasa diferencia de contenido argumental en lo que respecta al pasaje objeto de nuestro interés, cotejándolo con el correspondiente de las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura, resulta evidente. Así, en el cap. CLXI "De como el Señor aparecio a su Madre santissima", refiere el Cartujano: "E assi estaua sola y assentada en algun lugar secreto de la casa, pensando de continuo en las amarguras, congojas y males que le avian acaesido, lastimandose con lamentables palabras y con tristes y muy solitarios pensamientos. Pues estando deste semblante la santissima madre y Señora orando y manando de sus ojos lloros crueles y no de ligero remediabiles, aparecióle a desora el principe de la gloria Jesucristo su amabilisimo hijo vestido de vestiduras muy blancas de gloriosa refulgencia, bien tales que les pertenecia para representar el abito de la gloriosa perdurable y la dignidad de su nueva resurrección."

30. Existe edición provisional de la *Vita Christi* de Eiximenis en el Apéndice I de la tesis doctoral de Albert H. Hauf Valls, *La "Vita Christi" de Eiximenis*, 2 vols., Universitat de Barcelona, 1976. Y se anuncia de próxima aparición la publicación de una versión definitiva en la serie *Estudis sobre Francesc Eiximenis*. *Estudis Bibliogràfica*, a cargo del Col·legi Universitari y la Diputació de Girona

31. En su *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villana*, Barcelona, 1990, p. 391.

32. Op. cit. p. 391.

33. Recogemos del citado autor, por su reconocida solvencia en la materia, la creencia de que es

Eximenis, en cambio, casi cien años antes, se limita a seguir las *Meditationes Vitae Christi* del Pseudo Buenaventura, según comprobamos al transcribir el manuscrito original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, en lo concerniente al capítulo CXXIV titulado *Que mostra com lo Salvador deuaya a delluclar los Sants pares e quines coses foren fetes lauors en lo infern*, y más concretamente al referirse a la “onzena cosa”³⁴ en estos términos:

... La onzena que lo rey de gloria daqui partint parla familiarment a la sua santa mare e feu que ella arropada en front veu a ell e a tota aquella multitud gloriosa la qual li feu special honor e reuerencia, e suplica al senyor que en breu la volgues coronar ab si mateix en gloria. Lo parlament que la gloriosa ach aqui ab la santa anna del seu reuerent fill e ab los sants pares estechs a la gloriosa de sobirana consolació, e especialment lo parlament que aqui dien que ach ab son pare e ab sa mare, los quals veu aqui gloriosos dauant si mateixa. O diu aquests e qui pot pensarse quin goig hagueren Joachim e anna com veerent lur filla aqui axi sancta e axi honrada per lo fill de deu, e amada, preada e apres per lo sants angels e per tots los sants pares, aço ço diu non pot plenament explicar neguna mortal creatura...

Fijado el esquema definitivo de la iconografía de la *Primera Aparición* en sus principales componentes y personajes —Cristo con el lábaro o la cruz, la Virgen, los Patriarcas, la corona de espinas y el paño sobre la que se ostenta, el oratorio, un libro, etc.— el éxito de esta composición y la difusión que pudo alcanzar el pasaje concreto a través de los primeros ejemplares impresos de la *Vita Christi* (de 1497, en la imprenta de Lope de la Roca, atendiendo Sor Aldonça de Montsoriu, abadesa de la Trinidad, el interés de Isabel la Católica en poseer una copia) determinaron pronto el que no faltara su representación pictórica en la retabística valenciana de la época.³⁵

Así, al mismo Maestro de Perea se atribuye un panel procedente de uno de estos retablos, en colección particular barcelonesa, si bien nos parece más interesante el que forma parte de la predela de un retablo dedicado a la Pasión, de hacia 1505, en el Museo de Bellas Artes, procedente de la Cartuja de Portacoeli.³⁶

más que probable que Sor Isabel conociese la *Vita Christi* de Fray Francesc Eiximenis y que hubiese tenido acceso a algún manuscrito de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia “O flas i tot que tingué oportunitat de discutir personalment de temes literaris amb Rofs de Corella, autor de la versió catalana del famós llibre del Cartoixá, de la qual potser brindá tes primicis a l’abadessa de la Trinitat” (op. cit., pp. 326-327).

34. *Vita Christi*, p. 168.

35. *Vita Christi* fol. CCCXXVII v., del Tractat XIV. Sig. 209.

36. J. BARRA ha subrayado que el retablo Perea evidencia la popularidad de la *Vita Christi* de Sor Isabel a más de su estricta coetaneidad con la pintura. (En “Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth century illustrations of their works”, *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del I Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Urbana, 30 de Març-1 d’Abril de 1978. Abadía de Montserrat, 1979, p. 303 y ss.

37. COMPANY, X.: *El tron dels Oseua*. Valencia, 1994, p. 136 y ss.

(foto 2). Efectivamente, esta pintura constituye un paso más –no solo en lo formal y estilístico, por su decidida adscripción al nuevo lenguaje clasicista, bien patente en el vocabulario arquitectónico del interior de la estancia donde se desarrolla la escena y en su estudiada perspectiva– por cuanto aparece más impregnada del espíritu y la letra, imaginativo y detallista, del texto de Sor Isabel. La actitud de Cristo se corresponde ciertamente con la cita puntual *"E lo Senyor prenint la excellent Mare sua per lo braç..."*³⁸ en tanto el autor de esta tabla –Francisco de Osuna con la colaboración de Rodrigo– incorpora al séquito de Patriarcas, identificables con Moisés, Adán, Eva y el rey David, el cortejo angélico –*Sant Miquel i los altres principals Prínceps angelicals*–, aquí en concreto cinco ángeles adoradores situados en un plano superior, uniformemente pintados cada uno de ellos en un solo color distinto para expresar su naturaleza ultraterrena.

A partir de ahora no resultará infrecuente la incorporación de esta escena como tema único o como parte destacada de los retablos de la época, en lugar tan preferente como el situado entre la tabla principal, dedicada al titular o titulares, y la espiga del retablo, con la usual escena del Calvario, cual puede advertirse en el que Josué de Sanfeliu encargara al Maestro de Cabanyes –esto es, Vicente Macip

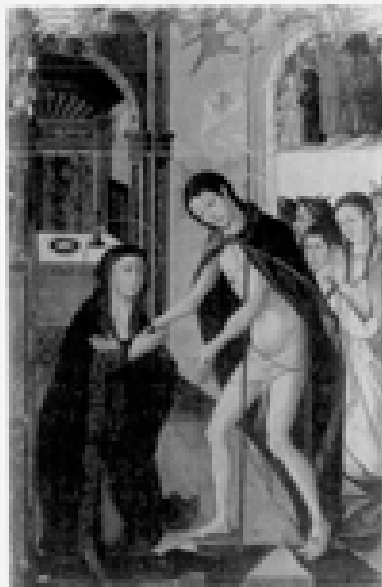


Foto 2

³⁸ VC, p. 167.

en su primera fase—hacia 1507.³⁹ Dedicado a San Dionisio y Santa Margarita, se conserva en el Museo Catedralicio y Diocesano de Valencia y en él apreciamos cómo el panel de la *Primera Aparición* adopta al nuevo lenguaje artístico de la época el esquema tradicional iniciado en el retablo Perea. Al mismo Macip ha de atribuirse el retablo de San Pedro, de hacia 1523, en la iglesia parroquial de San Esteban hasta 1936, en cuyo panel de la Aparición, al centro de la predela (desbancando así la persistente iconografía del “Christus Patiens”), se repite el esquema del panel del retablo Sanfeliu bien que el menor formato del compartimento de la predela obliga a reducir el número de ángeles y patriarcas del cortejo.⁴⁰

La señalada situación entre la tabla central y el ático de un retablo se repite en el panel de la *Primera Aparición* del retablo de la colección Alcubierre, en Madrid, adjudicada por Post⁴¹ a la escuela del Maestro de Artés y en cuya correspondiente escena a que nos venimos refiriendo, absolutamente afianzada en el quicio del siglo XVI, aparece aquí resueltamente magnificada en sus componentes esenciales.

A medio camino entre la tradición representada por los epígonos de Jacomart-Reixach, con el Maestro de Perea a la cabeza, y los nuevos aires de modernidad importados por Rodrigo de Osona o Paolo de San Leocadio, se sitúa la *Primera Aparición* del Maestro de San Lázaro, en paradero desconocido.⁴² Obra absolutamente tradicional en la pervivencia de un vocabulario arcaizante—nimbos dorados (poligonales los de los Patriarcas), cruz-ástil, propensión decorativista en los brocados de los mantos, en el dosel del oratorio en que se ha transformado la cámara de la Virgen, en la alfombra mudejar...—, resulta un tanto novedosa esta pintura en el intento de crear cierto sentido de profundidad espacial utilizando como punto de fuga el pavimento del suelo y una arquitectura de interior pretendidamente clasicista. Desde el punto de vista iconográfico, presenta la rareza de incorporar, en un primer plano, las figuras orantes del arcángel San Gabriel y de San Antonio de Padua, titulares, acaso, de los comitentes del retablo.

Obra de menor interés artístico es una tabla del Museo de Bellas Artes (por depósito de la Diputación Provincial de Valencia) de parecido esquema, con la tradicional composición situada en el interior de una estancia enlosada desde la que, a través de un vano porticado, puede contemplarse, en la lejanía del paisaje, las tres cruces desnudas del monte Calvario. Obra de un pintor nada diestro en la resolución de la perspectiva espacial, incluso torpe en lo figurativo—la efigie de Cristo insólitamente articulada parece haberse inspirado en la de la muy anterior tabla de la Incredulidad de santo Tomás, de Marçal de Sax, en el Museo Catedralicio y Diocesano—, el proceder del antiguo Hospital General—una fotografía de un álbum ilustrado de 1927 la sitúa en el despacho del Administrador— le otorga un

39. ENRIQUE DOMÍNGUEZ F. “El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera”, *Archivo Español de Arte*, 263, 1993, p. 229 y ss.

40. *Ibidem*, p. 236 y ss.

41. *A history of spanish painting*, vol. XI, p. 172.

42. *Ibidem*, 1935, vol. VI, p. 392.

singular interés histórico. Efectivamente esta tabla nos remite al hecho histórico de la refundición del antiguo hospital de Santa María *de los Ignoscents* y de los restantes hospitales privados de la ciudad (salvo el leprocomio de *Sant Llatzer*) en uno solo o General, lo que se llevó a efecto —ya se ha dicho— en 1512, por sentencia arbitral, ampliando el primero, y trocando su advocación por la de la *Primera Aparición* de Cristo a la Virgen precisamente, eco sin duda de una devoción floreciente muy difundida ya a través de las pinturas que venimos comentando. La asociación de la misión redentora, salvífica, de Cristo, a la mediación correderentora de la Virgen, titular del primitivo Hospital, y la propia intercesión de Jesucristo y su Madre unidos ambos en la iconografía de la *Primera Aparición* resultaba muy a propósito, desde luego, para intitular el nuevo hospital. Dado, además el carácter consolador que sugiere dicha *Primera Aparición*, a la sensibilidad hagioterapéutica de la época debió parecer oportunísima tan alto patrocinio sanador para el nuevo establecimiento hospitalario.⁴³ La misma presencia insólita de las cruces desnudas al fondo del paisaje de esta tabla, remiten en cierto modo al emblema de la antigua cofradía de la Virgen bajo cuyos auspicios se fundara en 1409 el primitivo hospital de locos —una cruz entre dos santos inocentes— y a la dedicación de su cementerio bajo el título de Santa Cruz del Monte Calvario.⁴⁴

En relación con esta tabla, con la que conecta estilística y cronológicamente, ha de citarse la del Museo Diocesano de Palma de Mallorca, de mayor calidad, atribuida a Pere Terrencs.⁴⁵ La escena se sitúa en una cámara pavimentada de azulejería valenciana, detalle éste que acentúa el carácter vernáculo de la pintura, en cuya iconografía no faltan los usuales componentes, resuelto todo en un tono de solemne corrección.

Cronológicamente anterior, quizá, a todas estas pinturas (salvo la del Maestro de Perea) y más avanzada estilísticamente, resulta la *Primera Aparición* de la predela del retablo de los Siete Dolores, en la iglesia de San Pedro de Xàtiva.⁴⁶

43. Con el título de la *Primera Aparición* era designada también la procesión que anualmente se celebraba durante la primera semana de Pascua en derredor del Hospital, partiendo de su iglesia y retornando a ella. Mossén Portarnos ha transmitido media docena de noticias curiosas respecto a esta procesión del tenor siguiente: "Dimarts a 29 de mars de 1622 tercer dia de pasqua de resurreccio a la vesprada feren processo de la primera apparicio al hospital general anaren totes les cruces y ofícios y la sis jurats ab les gramalles vermelles de domas ab lo sindich y racional y un dels domers de la seua portava la imatge de nostra Señora que pinta Sant Lluç y per assistent lo canonge Pellicer". (*Coses conegudes en la ciutat y regne de Valencat*. Madrid, edic. V. Castañeda Alcover, 1934, vol II, p. 71-72.

44. TEDIDOR, J: *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, II, p. 327.

45. G. LLOMPART *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*. Palma de Mallorca, 1977-78, vol. III, p. 165-166. Una repercusión del tema en la pintura catalana se detecta en el retablo de la Virgen de la Magrana o de la Esperanza, en la Catedral de Perpignan, obra de principios del siglo XVI. De la segunda o tercera década es una tabla con el mismo tema —bien que dependiendo de otra fuente literaria—, perteneciente a la escuela toledana de Juan de Borgoña o a la sevillana de Jorge Fernández Alemán según apreciación que copiamos del Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección de la Excm. Señora Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff. Madrid, 1911.

46. TORMO, E.: *Las tablas de las iglesias de Xàtiva*. Madrid, 1912, p. 44 y ss., y "Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1933, II, p. 65 y ss.

Perteneciente, según Tormo, a lo "más selecto que Játiva ofrece al amante de las artes en sentir de pintura exquisita, de factura y técnica perfectas", el panel a que nos referimos introduce a la habitual composición una novedosa sensibilidad naturalista en la que confluyen un italianismo renaciente y una adhesión mayor todavía al realismo flamenquizado, quizá por influencias de Paolo de Santo Leocadio y Bartolomé Bermejo, respectivamente, lo que hizo pensar a Tormo tratarse su autor de un discípulo aventajado de Rodrigo de Osona que residiría en Játiva entre 1480 y 1500. El paisaje del fondo, en cuya lejanía se representa el sepulcro vacío con dos diminutos ángeles y un miniaturizado *Noli me tangere* evoca, más si cabe, el recuerdo del arte de los Osonas.

A un lenguaje decididamente italianizante, pese a ciertos resabios tradicionales, se adscribe el panel de la *Primera Aparición* integrado, por caso curioso, en la espiga del retablo de la Adoración de los Pastores, en la Cluet Collection de Georgia, USA. Obra atribuida a Miguel Esteve,⁴⁷ discípulo de Fernando Yañez, esta pintura, datada hacia 1520, aporta el detalle curioso de verse al fondo del aposento donde se desarrolla la escena, a través de un arco carpanel, el dormitorio y cama con dosel de la Virgen.

La predela del retablo del Cristo de la Penitencia perteneciente al gremio de molineros, en el Almodí desde antes de 1869 al menos, obra anónima de hacia 1500⁴⁸ reúne la particularidad de representar la escena desdoblada en los compartimentos laterales de la predela, la Virgen y Cristo resucitado en uno y los Padres del Limbo en otro, separados al centro por San Miguel luchando contra el dragón infernal, aquí en alusión, probablemente, a la victoria de la gracia sobre el pecado consecuente a la obra de la Redención.



Foto 3

47. *PORE*, vol. XI, p. 326.

48. CATALÀ, M. A. *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, 1981, p. 122.

Una interpretación realmente monumental del tema que venimos abordando nos lo ofrece, en clave decididamente renacentista, Fernando Yañez de la Almedina en su pintura adquirida por el Museo del Prado recientemente.⁴⁹ (foto 3). Obra de hacia 1530, contemporánea con su Resurrección del Museo de Bellas Artes, y en el extremo opuesto de la sensibilidad arcaizante y ecléctica del Maestro de Perea, el apurado estudio anatómico de las figuras de Cristo y de algunos patriarcas –reconocibles Adán, Eva, Moisés, San Juan Bautista y San Dimas, el Buen Ladrón, uno de los justos incorporados por Sor Isabel de Villena al séquito del Resucitado–, constituye síntoma significativo, entre otros logros, del avance artístico experimentado por la pintura valenciana con sólo fijarnos en su evolución a través de un tema iconográfico como el presente, ciertamente complejo en su composición, agrupación numerosa de figuras y encuadre escenográfico.

A una interpretación arcaizante del tema corresponde la *Aparición* de una tabla reproducida por Manuel González Martí,⁵¹ en la que no falta, tampoco, la figura de San Dimas con Adán y Eva, grupo de Patriarcas, don ángeles y, por supuesto, el altar-oratorio con la corona de espinas, aquí entre dos candelabros con sendas velas encendidas.

Coetánea de estas dos pinturas es la de la colección Lassala (Valencia), obra relacionable con Vicente Macip –según Albi–⁵² o del Maestro de Alzira.⁵³ Esta *Primera Aparición* resulta concebida casi como una *sacra conversazione* sobre un fondo de arquitectura clasicista y en la que las figuras de los patriarcas aparecen un tanto relegadas, en tanto se incorporan a la composición, asomando sobre un rompimiento de gloria, la figura de Dios Padre y la Paloma, acompañados de querubines, lo que constituye una representación trinitaria asociada a la Virgen absolutamente inusual.

Ya de fecha posterior son dos pinturas joanescas con las que parecen agotarse todas las fórmulas usadas hasta ahora. Se trata de la tabla central añadida a uno de los dos retablos del gremio de pelaires de la iglesia de San Nicolás, en Valencia, más relacionable con el arte de Vicente Macip con ser obra de Joanes, de hacia 1545,⁵⁴ y la del banco del retablo de San Antonio y Santa Bárbara de la iglesia parroquial de Onda, fechado en 1558.⁵⁴ La primera se ajusta en todo a la *Aparición* del retablo de San Pedro ya citado de Vicente Macip, salvo en la distinta posición del resucitado. La de Onda entronca con modelos cuatrocentistas y es obra realizada con la intervención de discípulos de Joanes.

El valor fragmentario de las piezas conservadas y el elevado número de pinturas que hay que suponer como irremediabilmente perdidas dificultan una

49. GARIN LLOMBART, Felipe Vte.: *El legado Villaescusa*, Madrid, 1993, p. 32-35.

50. *Cerámica al Levante Español. Siglos medievales*. Barcelona, 1952, Vol III, p. 396.

51. ALBI, J.: *Juan de Juanes y su círculo artístico*. Valencia, 1980, I, p. 297-298.

52. DÍAZ PADRÓN, M y PAJÓN MÉRIDA, A.: "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 1983, p. 210 y ss.

53. ALBI, *ibidem*, I, p. 447 y II, p. 35-38.

54. *Ibidem*, II, p. 103-106.

valoración más ajustada respecto al verdadero alcance y difusión del tema, ciertamente no escaso, "favorito" de la pintura valenciana en calificación de Post.⁵⁵ Su propagación se cimenta desde luego en una devoción tradicional arraigada, difundida por el propio San Vicente Ferrer e impulsada por el génio literario de Sor Isabel de Villena, algunos de cuyos componentes iconográficos pudo haber inspirado decididamente en época propicia para ello, en la que la presencia poderosa del sufrimiento y de la muerte parecen dar paso al advenimiento de una vida más esperanzada, de una nueva edad. Ello, el cambio de mentalidad que supone una nueva época, más que un pretendido rigorismo hagiográfico tridentino revalorizador de los textos canónicos frente a cualquier otra fuente, explicaría la rarefacción progresiva de un tema hasta su absoluta desaparición. Sintomáticamente, no conocemos ejemplos de la *Primera Aparición* posteriores a Juan de Juanes, por más que abundan, disociados, el tema del Descenso al Limbo y el de la Resurrección estrictamente localizada sobre el santo sepulcro. Pacheco, en su tratado *El arte de la pintura* (1649) en su epígrafe "*Pintura de la primera Aparición de Cristo resucitado a su Santísima Madre*"⁵⁶ aún se detiene ante este tema, bien que mezclándolo con la segunda Aparición. El P. Interián de Ayala en su *Pictor christianus eruditus* (Madrid, 1730) ni lo analiza ni lo censura, sencillamente lo ignora ya por completo.

Retomando el problema de la posible influencia de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena en la pintura valenciana de finales del siglo xv y primeras décadas del xvi, concretada o no al tema iconográfico de este artículo, cabe preguntarse: ¿influyó la *Vita Christi*, con todo lo que ella integra y representa, en determinadas representaciones pictóricas como las analizadas, o bien éstas, con la aportación de eventuales estampas o grabados que desconocemos, pudieron estimular la mente tan imaginativa de Sor Isabel? La cuestión resulta problemática y apunta por la verosimilitud de ambas hipótesis. En nuestra opinión, el colorista texto de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena —en el que un hilo de seda va enhebrando las gemas polícromas de determinados textos de la Sagrada Escritura o las irisadas perlas de los dichos de los Santos Padres intercaladas a su relato— pudo ser tributario de la iconografía del momento y, también, en algún caso concreto, haberla inspirado.

Pero, parafraseando a M. Felix Vernet,⁵⁷ la *Vita Christi* —como las *Meditaciones* atribuidas a San Buenaventura— no fue escrita pensando en los artistas o en sus clientes, sino que responde a impulsos de amor divino para inflamar la devoción de unas almas piadosas. Ello no obsta para no dudar que su influencia haya invadido el arte y que sus imágenes literarias, producto de una sensibilidad realmente pictóricista, posean, por añadidura, un poderoso estímulo visual y visionario.

55. *A history...*, vol VI, p. 270; XI, p. 172 y 326; XII, p. 755.

56. Edic. Bassegoda. Madrid, 1990, p. 651-654.

57. *La spiritualité médievale*. París, 1929, p. 35.

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

SEPARATA

Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño
junto a María Magdalena, identificable con la central
del retablo de los Joan (1507), de Vicente Macip

por

VICENTE SAMPER EMBIZ

Valencia, 1994

UNA TABLA DE SANTA ANA CON LA VIRGEN Y EL NIÑO JUNTO A MARIA MAGDALENA, IDENTIFICABLE CON LA CENTRAL DEL RETABLO DE LOS JOAN (1507), DE VICENTE MACIP

Desde fechas bien recientes se viene abordando al pintor Vicente Macip (h. 1475-1550) desde una óptica completamente nueva tras descubrir que la dilatada carrera de este artista estuvo jalada por varias etapas en función de determinados acontecimientos que en Valencia se dieron desde fines del siglo XV hasta mediados del XVI. Su trayectoria, por tanto, habría quedado al principio marcada por las actividades de *Ovema*, *Pablo de San Erasmo* y más tarde por *Tólar* y *Llano* tras su llegada en 1506; posteriormente se vería afectado por los cambios acontecidos tras las Germanías y sobre todo por la presencia de varias obras de *Sebastiano del Piombo* que llegaron a Valencia en 1521 adquiridas por el embajador don Jerónimo Nicks. Finalmente la difusión de estampas de corte rafaelesco introdujeron rasgos de sensibilidad abiertamente manierista en la producción del pintor por los años 1540 y siguientes.

Gracias a la aparición de un documento fechado en 1507, que nos presenta a Vicente Macip como pintor de un retablo para la Capilla de los Joan en la Catedral de Portaferris, y a la confrontación de esa noticia con una pintura del Museo de Valencia con el *Anuncio del ángel a San Joaquín* entre los pastores, que había sido identificada por *Sanzolaga* como procedente de aquel conjunto, *Fernando Benito* ha podido establecer que el "Maestro de Cabanyes" —enigmático pintor de estilo quattrocentista al que se atribuye dicha pintura entre otras muchas y se le suponía maestro de Macip— no fue otro que el propio Vicente Macip antes de alcanzar un estilo de fuerte impronta piombesca¹¹. A partir de aquí Benito desarrolla su tesis analizando las pinturas que se catalogaban como del "Maestro de Cabanyes", desde las más tempranas hasta las más evolucionadas en razón de estilo, confrontando especialmente estas últimas con las más antiguas obras que la crítica venía considerando de Vicente Macip. Esa confrontación nos describe eficazmente muchos puntos de contacto entre éstas y aquellas, y sobre todo muestra la imposibilidad de establecer una línea divisoria entre ambos grupos en determinado momento, evidenciándonos de forma muy razonable —al margen del documento aludido— que el "Maestro de Cabanyes" y Vicente Macip se deben considerar una personalidad única.

El documento de 1507, que ha permitido establecer el nexo para tal identificación es, en efecto, un ítem en la que Vicente Macip cobra 20 libras por la segunda feria del retablo que en su día se hallaba pintando para una capilla de Portaferris, reconstruida por *Lorenzo Joan*, padre de *Fernandina* y *Pedro Joan*, comitentes del encargo. Esta era la capilla "de Santa Ana y María Magdalena" o simplemente "de Santa Ana", llamada así indistintamente por las fuentes, como veremos más adelante. El hecho de que no haya aparecido de momento la contrata inicial de dicho trabajo, en la que tal vez podrían estar anotados los asuntos a pintar, impide conocer cómo pudo ser exactamente el retablo y cuántas pinturas contuviera; sin embargo, obligado es pensar que la tabla principal estaría dedicada a las titulares de la capilla, ofreciendo los laterales pasajes relacionables con la advocación de la tabla central según la costumbre. Don *Leandro de Sanaleja* desde luego no dudó en identificar el *Anuncio del ángel a San Joaquín* entre los pastores, del Museo de Valencia, como procedente de aquel retablo¹²; identificación que corroboró *Fernando Benito* al advertir que en el inventario manuscrito de 1847 se menciona en el asiento número 196 y con aquella procedencia un "Anuncio del ángel a los pastores" (entre otros asuntos) en tabla, a lo que se viene además el hecho de que no existe en el Museo de Valencia, ni como lo guardado o en lo perdido, otra pintura susceptible de ser anotada de ese modo. Puesto que no parece que las demás pinturas que compusieron el retablo fueran a pasar al propio Museo, no está de más hacer una repasa de fechas y hechos, pues alguna luz podría vislumbrarse al respecto.

La aludida capilla de Portaferris fue fundada por *Pedro Joan* en 1498, manteniendo su patronazgo los sucesores en los siglos siguientes. Estaba situada junto a la iglesia —hay que recordar que los templos cartujanos no tienen capillas en su seno— accediéndose a ella desde el claustro del convento (también llamado "Claustro de Santa Ana", El padre *Escobedo* —mozo cartujo del siglo

(11) Benito Domercq, Fernando: "El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera", *Revista Española de Arte*, Madrid, t. 66, n. 263 (jul.-ago. 1995), p. 223-244.

XVI y prior que fue de la Cartuja durante dos años—, autor de una crítica de benefactores escrita hasta 1534 y continuada por otros después, nos dice testudamente que “Patrum Joannes civis valentinus expedit sex mille solidos in edificanda et ornanda capella Sancte Anne sepulchris anno 1411 cum habito conventuum in nostro civitate”⁷¹, y que a fines del siglo XV Mosés Lorenzo Juan, nieto del fundador, reedificó la capilla “con los peus de pedra picada y la cubierta de craser y volta”. A la muerte de este en 1502, su hijo Francisco Juan prosiguió con la obra: “Don Francisco Juan fillo del sobro dñ. Moss. Lorenzo Juan post mortem patris paymentó la Capella de Santa Ana fira posar los cajoleros de Sevilla, fira los requeleros, caxeros y retanir” (sin duda el retablo que pintaba Macip en 1507, tal vez para conmemorar el centenario de la fundación de la capilla); en 1527, el mismo Francisco Juan donó “dos donapans grans deusats y los vestiments de brocat... un calzer... y una cortina para lo Sacrari de Carmel...”⁷², lo que permite suponer la capilla ya acabada y con culto en ese tiempo.

No menos interesante para el argumento que nos ocupa es la noticia suministrada por Pedro Sacrista, cronista valenciano de fines del siglo XIX, al afirmar que en 1408 el fundador Pedro Juan mandó construir el altar de la Iglesia dedicado a “Santa Ana y María Magdalena” conjuntamente⁷³. La natural tendencia, por cercanía, a acortar los términos, explica que se empleara habitualmente el, más simple, de “Capilla de Santa Ana” para referirse a ella. La forma abreviada empleada para referirse a iglesias de titularidad compartida la encontramos en algunos templos valencianos, como la parroquia “de San Martín y San Antonio Abad” o la “de San Nicolás y San Pedro Mártir” entre otras muchas, que por lo general son más conocidas como “San Martín” y “San Nicolás” respectivamente. La doble titularidad que la capilla de Portacoceli tenía es, en este caso, dato importante que no debemos olvidar.

Expuestos los argumentos precedentes, creemos oportuno destacar la existencia de una interesante pintura, conservada en el Real Monasterio de San Miguel de Liria, pieza virtualmente ignorada por la historiografía artística, pues creemos que podría tratarse de la tabla titular de aquel retablo que Vicente Macip realizó para Francisco y Pedro Juan en 1507⁷⁴.

Se trata de una pieza de calidad notable (Tabla, 155 a 185) con Santa Ana, la Virgen y el Niño, en presencia de María Magdalena, con impecable fondo de oro, propio de panel central de retablo, y con una factura que coincide de modo puntual con el estilo primitivo de Vicente Macip, esto es, el denominado hasta hace poco “estilo Maestro de Cabanyes”. Con respecto a su

procedencia es significativo que en la comunidad de monjas donde hoy se custodia —Congregación de Terciarias Franciscanas de la Hermandad— se asegure por tradición que la tabla procede de Portacoceli. La pintura podría ser perfectamente la que se cita en las Cédulas del Monasterio como una “... tabla gótica de gran mérito (se supone que es de Juan de Juanes)”, recuperada junto a otros cuadros tras la Guerra Civil, todos ellos legados al ministerio por doña Elvira Gil Espinosa, fallecida el 25 de agosto de 1914, y antigua propietaria, por cierto, de una mansión que había pertenecido a la propia cartuja⁷⁵.

En caso de referirse efectivamente a esta pintura cabría pensar que pudo consignarse como “gótica” por su estilo primitivo (con fondo de oro, y que su adscripción a Juanes se sustentara en una filiación antigua

(71) Barbaqui, Leonardo de: “Visitando colecciones: la de la Monasterio de Santa de Benicarló”, *Arte Español*, Madrid, (Temas semanales 1944), p. 4.

(72) Tardá y Fontané, Francisco: *La Cartuja de Portacoceli*, Valencia, 1967, Apéndice A, p. 261. Esta parte copia parcialmente la crónica del Pabre Escrivá.

(73) Bofill, p. 288. Una curiosa forma de esta misma leyenda a decir (C. Sabir) que el retablo fue donado en 1527, probablemente referida a un nuevo retablo. Véase *El Mundo de los Reyes en 1469-1480*, Valencia, Museo de San Pio V, 29 de set. 1999-21, feb. 1999, Valencia, 1994, p. 163. Fernando Bofill, en fecha también por error, atribuyó a por de pagar como “donación a los patronos” lo que resulta ser el número 796 del catálogo de 1847: “Tabla al oro y al temple. Un retablo de la Hermandad de una difunta, Anaxos del ángel a los santos” (el retablo al ser en yeso, “y los dos santos de varios santos”).

(74) Sacrista, Pedro: *Los Monasterios del Reino*, Manresa, T. II, parte 1.ª, p. 52. Aunque el autor indica que el 24 de julio de 1408 el santo Pedro Juan, capitan de la guardia del Papa Bonifacio XIII, “... mandó edificar de su propio particular dos altares a las santas Ana y María Magdalena”, Sacrista en su otro manuscrito sobre *Notas sobre para la Historia del Reino de Valencia*, *Plantas de Capitan* i *Justicia*, p. 117, dice: “Año 1408. Don Pedro Juan mandó construir el altar de la Iglesia dedicado a Santa Ana y María Magdalena”. En el croquis donde luego se hizo alguna capilla dedicada sólo a la Magdalena en los Juan fundaron otra capilla.

(75) Por reproducción y brevemente comentada por Amador Civera en una revista local como anécdota y de mediados del siglo XV, véase “De la católica pintura de San Miguel de Liria” en *Notas y Fines de San Miguel de Liria*, 1988, p. 19-23. Agradecemos a Amador Civera y a M.A. Catalá Guebara las informaciones sobre esta pintura y las gestiones que realizaron ante el Convento para poder estudiar y fotografar la tabla directamente. A Fernando Bofill agradecemos también las consultas y la ayuda prestada en la elaboración del presente trabajo. A Felipe Villar la felicitamos por sus reconocimientos por habernos puesto en aviso de la existencia de esta tabla del Monasterio de Liria.

(76) *Crónica del Real Monasterio de San Miguel de Liria*, 2.ª parte, 1676-1677, Manresa, Cap. VI: “En tiempos la pequeña iglesia de San Miguel y otros objetos de gran valor”. Podemos concluir que en el Monasterio no hay ninguna otra tabla “gótica”.



(independientemente de la crítica histórica) mantenida por la tradición desde tiempo remoto y que refiere a Vicente Macip bajo el genérico nombre de "Asanes".

Acudiendo a la revisión de los testimonios substantivos sobre el modo en que fueron enajenadas las obras artísticas de la cartuja de Portacoeli a raíz de la Desamortización, descubrimos que la operación fue hecha con grandes dificultades y dilaciones en relación a otros cenobios. Refiere Socías que cuando se inventariaron las pertenencias de la cartuja, ya habían desaparecido más de la mitad al acudir gentes de pueblos de alrededor a saquear el cenobio. Deshabitado por los monjes desde 1837, aún en 1839 no se habían recogido oficialmente sus pinturas, y fue en 12 de octubre de ese año cuando la Comisión del Museo delegó en D. Vicente Llácer, Director de Escultura de la Academia de San

Carlos, para recoger los menudados bienes artísticos que en ella quedaban. Al parecer tampoco ese cometido fue fácil, pues Llácer tuvo que pedir auxilio y protección al jefe de la Brigada de Liria para poder cumplir su misión¹⁰¹. Ello explicaría, entre otros factores, que los inventarios que se hicieron por entonces en Portacoeli se realizaran con privas, y habiendo ídemáticos, autores o talleres de los cuadros¹⁰². Por desdichado, un gran número de los que llegó a ver Pomé en el siglo XVIII no se localizan en el Museo de Valencia.

Con estos antecedentes resulta muy verosímil que la tabla de Santa Ana, La Virgen y el Niño, en presencia de María Magdalena que aquí abordamos, perteneciera efectivamente al cenobio de la capilla de Santa Ana y la Magdalena de Portacoeli pues, por otra parte, la presencia entablada de ambas santas en el cuadro, de mayor tamaño que las figuras de la Virgen y el Niño, y el hecho mismo de que aparezcan reunidas en una misma escena, hace totalmente creíble tal presunción, desde el momento que la capilla de Portacoeli las tenía por titulares.

Como dato a añadir, María Magdalena ostenta patrocinio singular en la orden de la cartuja, junto a San Juan Bautista, no faltando en programas iconográficos cartujanos como en el actual retablo mayor de Portacoeli y en el del sagrario Ania Dei.

Otro aspecto curioso se desprende del cotejo entre las dimensiones de este cuadro (1,55 x 0,85) y la tabla con el Anuncio del ángel a San Joaquín entre los pastores, del Museo de Valencia (0,88 x 0,64), resultando ser la segunda de una altura algo más de la mitad de la primera, lo que permite imaginarla flanqueando a aquélla junto a otras tres de su mismo tamaño que llenarían las calles laterales del retablo, junto a otras en su parte superior y otra de ático. También la técnica en ambas pinturas es similar, a base de temple con toques de óleo, abundando en una coloración fría de aspecto muy semejante. La ejecución, en cambio, parece más fina en la tabla de Liria que en la del museo valenciano, lo que hace pensar que el artista se esforzó en apurar sus pinceles con mayor cuidado en la tabla principal del

(101) "Voy Carlo Lláceran, Felipe Vie. "El hecho monumental y su realidad valenciana". *Revista de Arte Valenciano*, Valencia, 1973, p. 37-48. (Archivo Diputación de Valencia, B-02, cajas 1, 2 y 3). Como claro ejemplo del desconcierto e indeterminado destino de los bienes durante el proceso de desamortización, encontramos que el 14 de marzo de 1842 se inicia todo un proceso a su tal Tomás Rico por poseer varios cuadros que pertenecieron a la Cartuja de Portacoeli.

(102) Pedro Socías transcribe el inventario de Portacoeli y cuya original, como indica, se halla en el Archivo del Museo. Verificada tal información, sobre Propiedad Antigua, leg. 478.

conjunto, como vemos en muchos retablos conocidos de su época.

Abordada desde el contexto general de la producción temprana de Vicente Macip, la tabla de Liria ofrece otros puntos de interés que conviene subrayar. Por ejemplo, la tipología de la Santa Ana con la Virgen y el Niño (versión iconográfica conocida como "Anna Triplex"), no es sino una inversión compositiva, aunque con ligeros cambios, de la que aparece en la predela de los Santos del Museo de Valencia hecha por el mismo pintor. El dibujo de influencia valenciana que ofrece el rostro algo escarado de Santa Ana podría tener su antecedente en las "Marías" previstas de socas que Fernando Yáñez pinta en la Piedad del retablo de los Santos Médicos de la Catedral (1506)¹⁰⁰, y que Macip pudo conocer desde un primer momento: la Magdalena, en cambio, de rostro oval de finas facciones, conecta a la perfección con otras figuras femeninas pintadas por Macip durante su primera etapa cuatrocensista, como la Santa Margarita, que junto a San Dionisio, preside el retablo de ambos santos del Museo Diocesano y



Catedralicio de Valencia (los engrañados en oro son también de factura muy similar), o la Santa Marta del retablo de la ermita de San Francisco de Nájera, salida indudablemente del mismo pincel. La Virgen, que ocupa la parte central de la tabla, nos recuerda la que aparece en la Adoración de los Pastores del Museo Diocesano y Catedralicio valenciano y la del mismo asunto del de Tarragona.

Antes de concluir el presente estudio, quisiéramos citar textualmente unas palabras redactadas por Manuel González Martí sobre los "Hernandos", pues en sentido cuadraría también si las aplicamos a Vicente Macip: "Desengámonos, por un momento, a estudiar escrupulosamente la obra de un artista cualquiera, del más original y personal, del más repetido, y nos encontramos siempre variedad de ejecución y hasta de modo de concebir los asuntos, según su edad y, por lo tanto, según las influencias que a su espíritu de artista llevan las sensaciones que perciba, ya ante la misma Naturaleza bajo formas o aspectos que antes desconocía, ya influenciado por las definitivas producciones de los grandes maestros que le precedieron, o, por último, porque el estudio y práctica le han llevado al dominio y manejo del lípiz o color en forma que antes no poseía."¹⁰¹

Así pues, y con los argumentos aportados, cabe tomar la pintura de Liria en cuestión a la producción de Vicente Macip en su etapa juvenil, temprana, ya se ha dicho, de una revisión actualizada.

VICENTE LAMPEREJER

[100] En conexión con lo mencionado propiamente en relación a esta pintura (ver Pérez Sánchez, Alfonso E., "Valde de la Alameda" en *Obras maestras vaticanas: Tallas de la Alameda, Retablo de la Concepción*, Madrid, 1994, p. 13-14), se trata un dibujo, por concepto (fondo de paisaje...) y por medidas, del tamaño del retablo de los Santos Médicos cuyos tablas de los titulares, aunque maltratadas, se conservan en la Catedral valenciana. Los modelos de las tablas de San Cosme y San Damián (2,10 x 09 cada una, con figuras variaciones entre ellas), conectan a la perfección con la de la Piedad (0,60 x 1,77). Ver Barrio Doménech, E., "Sobranos del Pinar y España" en *Sobranos del Pinar y España*, Museo del Pinar, Madrid, 1995, p. 56.

[101] González Martí, Manuel: "De la historia artística de Valencia: las tablas de los pintores Llanos e Alamederos del siglo XVI", *Museos, Barcelona*, t. 8, n. 11, 1914-1918, p. 300.

XCIV

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia



Valencia 2013

Tres tablas más que añadir al catálogo de Vicente Macip. (Albaida, h. 1468 – Valencia, 1551)

A Fernando Benito Doménech
In memoriam

Vicente Samper Embiz
Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana

RESUMEN

Añadimos al extenso catálogo de Vicente Macip (Albaida, h. 1468 -Valencia, 1551) tres tablas pertenecientes a la Colección Abelló cuya procedencia es el Retablo de la Capilla de los Joan (1507) de la Cartuja de Portacoeli.

Palabras clave: Vicente Macip / Pintura valenciana / Siglo XVI

ABSTRACT

We can now add to the extensive catalogue of Vicente Macip (Albaida, ca. 1468 – Valencia, 1551) three board paintings from Abelló Collection whose providence is the Altarpiece of the Chapel of Los Joan (1507) from the Chapterhouse of Portacoeli.

Key words: Vicente Macip / Valencian Painting / XVIth Century

Pues bien, lejos de querer dirimir aquí tal embrollo, el motivo de este breve artículo es añadir al *corpus* de Vicente Macip tres tablas más, pertenecientes a la Colección Abelló. Pero no se las sumamos al “joven” Macip, adjetivo del que debiéramos ya de una vez prescindir como si fuese una suerte de doble personalidad, sino al de un pintor que cuando ejecutó estas pinturas contaba ya, como más tarde veremos, con unos 40 años de edad.

Se trata de una *Santa Úrsula*, un *San Lorenzo* y un *Ángel Custodio* (Figs. 1, 2 y 3), magníficas tablas en perfecto estado de conservación, provenientes de la Colección James F. Hutton y catalogadas como de “Escuela valenciana”⁴, si bien debemos señalar que ya en la ficha catalográfica de esa edición no venal, Ros de Barbero recoge la similitud de estas tres obras con un *San Miguel Arcángel* que Post atribuyó a algún miembro del taller del Maestro de Cabanyes y que perteneció a The Metropolitan Museum of Art hasta su subasta (Fig. 4)⁵.

Las cuatro tablas, lógicamente por sus dimensiones, formaron parte del guardapolvo de un retablo, en algún momento descabalado y sus tablas separadas a raíz de la Desamortización de 1836. El tamaño del *Ángel Custodio* viene a coincidir con el del *San Miguel Arcángel*; ambos, mirando hacia dentro, formarían *pendant* en un mismo conjunto⁶, como además delata el suelo de azulejería valenciana, su nivel y perspectiva, las proporciones de las figuras, la forma en cornucopia de su parte superior –si bien la mazonería del *San Miguel* más apuntada y como éstas también sin duda no original– y demás detalles.

Aceptada definitivamente por la comunidad científica la ya histórica propuesta de Fernando Benito¹, al principio cuestionada, de identificar al anónimo Maestro de Cabanyes con Vicente Macip en una primera fase de su actividad artística, este pintor se confirma, sin duda, como uno de los más importantes del panorama pictórico del Renacimiento español.

De esta forma, aun sin entrar en polémicas recientes sobre su catálogo de obras², en esos dimes y diretes que de la misma forma otorgan a su mano ciertas pinturas como luego se atribuyen a la de su hijo, el más conocido y desvelado otrora culto Joanes³, creemos que todavía hoy necesita de su completo estudio y revisión, pues sin duda se antoja, en cualquier caso, uno de los más numerosos de la pintura valenciana, y española, de la primera mitad del XVI. Y esto, opinamos, debiera realizarse desde la objetividad, alejándonos de metodologías que, aunque ayudan, quedan ya obsoletas, utilizando la documentación de la que se dispone sin cuestionarla por interés y aplicando las más modernas tecnologías.

1 Benito Doménech, F: “El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en distintas etapas de su carrera”, *Archivo Español de Arte*, n. 263, 1993, pp.223-244.

2 Recogemos aquí desde las exposiciones dedicadas a *Vicente Macip (h.1475-1550)* y a *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, celebradas ambas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en 1997 y 2000, y comisariadas por Benito Doménech y por él mismo junto a Gómez Frechina respectivamente (como la organizada en Madrid, también en 2000), a los más recientes artículos, como el de Hernández Guardiola, L. – Company i Climent, X.: “De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes. (c.1505-1510 – 1579)”, *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, 2006, pp. 211-269, el de López Azorín, M^a J.: “Juan de Juanes y la capitulación del retablo del Gremio de Perayres de Valencia. Apuntes sobre su intrahistoria”, *Ars Longa*, n.21, 2012, pp.177-181, y el de Gómez-Ferrer, M. – Corbalán de Celis, J: “Un contrato inédito de Juan de Juanes. El retablo de la cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)”, *Archivo Español de Arte*, n. 337, 2012, pp. 1-16.

3 Falomir, M.: “Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales”, *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, 2006, pp. 271-287. Aún siendo conocido el ambiente culto en el que se desenvolvería Joanes, en este artículo se nos revela como pintor de gran bagaje. Por otra parte, destacamos y suscribimos por entero la introducción a este artículo.



Fig. 1.- Santa Úrsula.
Colección Abelló.



Fig. 2.- San Lorenzo.
Colección Abelló.



Fig. 3.- Ángel Custodio de la Ciudad
y Reino de Valencia. Colección Abelló.

- 4 Ros de Barbero, A: “Catálogo”, *Colección Abelló*, 2011, núms: 14-16, pp.58-59. Fueron adquiridas en Sotheby’s (Londres, 14 de diciembre de 2000, lote 177), en cuyo catálogo figuraron como “Escuela Valenciana, Ca.1500” e indicando su procedencia de la colección James F. Hutton, Victoria Park, Manchester (inv. núms.: 89, 90 y 91).

Óleo y temple sobre tabla. *Santa Úrsula*: 98x42 cm.; *San Lorenzo*: 98x42 cm.; *Ángel Custodio del Reino de Valencia*: 88x41 cm. En sus aureolas podemos leer las inscripciones, alguna no sin dificultad: “ORA PRONOBIS BEATA VSOLA”, “ORA PRONOBIS BEAT[...]
RENCE” y, sin coherencia alguna, “[...] PRO [...] ELISABE[...], respectivamente.

- 5 Post, Ch.R., *A History of Spanish Painting*, 1938, t.VII, p.899. También en Baetjer, K.: *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865. A Summary Catalogue*, 1980, vol.I, p.179, como “Escuela Española. Ca.1500” (nº inv.29.158.745), donde se precisa que la inscripción que Post vio en la armadura del San Miguel, en concreto vemos que sobre la banda de la coraza en esa armadura “de Dios” con cota de malla, se lee en realidad: “[AD]ONAI VI[NDEX]”, es decir, “Vengador de Dios”. Relacionado con el Maestro de Gabarda por Díaz Padrón, M. - Padrón Mérida, A.: “Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones”, *Archivo Español de Arte*, 1987, p.124, aparece finalmente recogido en el “Apéndice I: Otras obras” del catálogo de la exposición de Vicente Macip (a cargo de F. Benito y J.L. Galdón), op. cit, 1997, p. 167.

Óleo y temple sobre tabla de 90,8x40,6 cm. procedente de la colección Bashford Dean (1867-1928) quien curiosamente fue, entre otras facetas de su vida, un gran coleccionista y especialista en armadura medieval, llegando a ser nombrado *Conservador honorario de armas y armaduras* en el MET. La obra ingresó en 1929 en el museo neoyorquino y fue posteriormente subastada en Christie’s (Nueva York, 18 de mayo de 1994, subasta 7884, lote n.29), hoy en colección particular.

Debemos señalar que si bien su aureola no contiene inscripción como la de sus compañeras, lo que realmente es extraño, sí advertimos que la decoración esgrafiada de su interior es la misma que la de alguna de ellas.

- 6 Es frecuente que San Miguel Arcángel y el Ángel Custodio de la Ciudad y Reino de Valencia formasen pareja en el guardapolvo de un retablo, como en el de *San Dionisio y Santa Margarita* de la Catedral de Valencia de Vicente Macip, por ejemplo, exactamente en la misma disposición que estuvieron estas dos. Véase de Catalá Gorgues, M. A.: *Ángeles y Demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística*, 2013, 2 vols.



Fig. 4.- *San Miguel Arcángel*.
Colección particular.

Ya representó Macip en otras ocasiones al Ángel Custodio, como en el guardapolvo del *Retablo de San Miguel* y en el de *San Dionisio y Santa Margarita* (ambos en la Catedral de Valencia) y en la que aparece, compartiendo espacio junto a San Sebastián, en la tabla de la colección Larco de Palacio⁷, o en la *Virgen con el Niño y Santos* del Museu Nacional d'Art de Catalunya. En todos presenta la corona de igual peculiar forma, en alto y sostenida con las yemas de los dedos. También vemos a Santa Úrsula en la *Predela de las santas* del Museo de Bellas Artes de Valencia, si bien aquí sentada aunque cogiendo de igual forma flecha y manto.

A mayor abundamiento, casamos ahora con estas obras otra tabla conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia: un *San Antonio Abad* (Fig. 5), de medidas casi exactas a las de *Santa Úrsula* y *San Lorenzo* y mismo tipo de inscripción en su aureola⁸. No debe confundirnos el hecho de que el fondo, aquí con pretil, y el enlosado, sean diferentes en las tablas que conforman un retablo, pues es algo muy habitual.

Es este maridaje evidente el que nos descubre la procedencia de las tablas de la Colección Abelló, pues el *San Antonio Abad* fue relacionado⁹ con el retablo que Vicente Macip pintó para la Capilla de los Joan de la Cartuja de Portacoeli, documentado en 1507¹⁰, del que también nos han llegado los ya conocidos *Anuncio del ángel a San Joaquín entre pastores* del Museo de Bellas Artes de Valencia y *Santa Ana, la Virgen y el Niño junto a María Magdalena*, conservada en el Real Monasterio de San Miguel de Lliria.

⁷ Recientemente relacionada con una inédita *Primera Aparición*, dada a conocer por Gómez Frechina, J.: "In memoriam. Semblanza científica del profesor Fernando Benito Doménech", *Ars Longa*, n.21, 2012, pp. 37-70.

⁸ Óleo y temple sobre tabla de 97x41 cm. cortada un poco por arriba en recto. Ingresó al museo por donación de Tomás Montesinos en 1941 y fue atribuido al Maestro de Cabanyes por Post, *op. cit.*, 1935, t.VI, p. 412 y recogido de esta forma por Garín Ortiz de Taranco, F. M^a: *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, 1955, n^o 184. Como Vicente Macip en el catálogo *op. cit.*, 1997, pp. 66-67. En su aureola: "ORA PRONOBIS BEATE ANTONI IN".

⁹ La propuesta fue apuntada por quien suscribe en el catálogo de la exposición *La luz de las imágenes*, 1999, pp. 362-363, recogida por Fuster Serra, F: *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, 2012, pp. 285-286.

¹⁰ Benito Doménech, F.: 1993, pp. 232-234. Justo diez años más tarde contrataría un retablo para los Cardona de Betxi (Castellón) según protocolo hallado por M^a José López Azorín, en vías de publicación.



Fig. 5.- *San Antonio Abad*.
Museo de Bellas Artes de Valencia

Son muchas las semejanzas que asimismo advertimos entre todo ello. Además de que la técnica de óleo y temple es la misma en todas las pinturas, constatamos un igual estilo, dibujo y pincelada, como también parejos son los rostros del Ángel Custodio y de la Magdalena (Fig. 6), el de la Santa Margarita de la catedral valenciana o los personajes de la tabla del San Joaquín, muy similares a estos, con esos característicos párpados marcados. También idéntico es el trabajo del buril sobre el fondo de oro, con búcaros, granadas y motivos florales que son exactamente iguales, como además lo es la forma de presentarnos a los personajes en sus aureolas, en cuya leyenda aparecen sus nombres anteceditos del “ORA PRONOBIS” y, en el caso de la del *San Miguel Arcángel*, con nimbo análogo al del Niño Jesús.



Fig. 6.- *Santa Ana, la Virgen y el Niño junto a María Magdalena* (detalle). Real Monasterio de San Miguel de Lliria.

Pues bien, llegados a este punto vinculamos ahora cuatro obras más a este retablo de los Joan, a expensas de que pueda aparecer el contrato donde se especifiquen escenas y otros detalles, como medidas y demás. Por un lado, de forma más evidente, unos *San Cosme* y *San Damián* del Museo de Bellas Artes de Valencia¹¹ (Figs. 7 y 8), en los que vemos el mismo tipo de inscripción en sus aureolas. Ambos ingresaron al museo tras la Desamortización con origen ignoto, siendo su lugar inicial los hombros del guardapolvo del retablo, dispuestos de la misma forma que en el *Retablo de San Martín* del Musée Cluny o en el aludido de *San Dionisio y Santa Margarita*, como aquí, muy cerca del Ángel Custodio y del San Miguel. Por otro lado, el *Calvario* de la anti-

gua Colección Duque del Infantado (Fig. 9), cuyos personajes son gemelos a los del *Anuncio del ángel a San Joaquín*, y los *Ángeles portando la corona de espinas* del Museo de Bellas Artes de Valencia, que serían ático y remate del guardapolvo respectivamente¹². Otra pieza que se ha casado con este conjunto es un apaisado *Noli me tangere*, que pudo pertenecer a su predela¹³.

En definitiva, como decíamos al comienzo, sirvan estas líneas para añadir tres excelentes pinturas al catálogo de Vicente Macip, y en concreto a su retablo de Portacoeli, pintor de origen albaidense que reclama, como también su hijo, su completa y definitiva catalogación, al margen, claro está, de agradables sorpresas e incorporaciones como estas.

¹¹ Tablas de 40x52 cm. atribuidas a Macip en *op. cit.*, 1997, pp. 64-65. Legible tan solo “ORA PRO.....” en el *San Cosme* y “ORA PRO-NOBIS BEATE DAMIANE” en el *San Damián*.

¹² El *Calvario* fue dado a conocer por Post en la colección Meersmann de Granada (*op. cit.*, 1938, t. VII, p. 899), aunque en Archivo MAS aparece localizada en la del Duque del Infantado. Las medidas de la tabla son de 118x95 cm. La de los *Ángeles portando la corona de espinas* (45x111cm.) mide en su parte inferior 105 cm., es decir, justo 20 centímetros más que el ancho de la tabla central de este retablo, que perfectamente corresponderían a las dos barras laterales de su mazonería. Elías Tormo (*Valencia. Los Museos*, 1932, p.26) la relacionó con la *Predela de las Santas* y es Post (*op. cit.*, 1935, t.VI, p.404) quien la atribuye al Maestro de Cabanyes. Ambas tablas, ya con atribución a Macip, en Benito Doménech, F., *op. cit.*, 1997, p. 180 y en *op. cit.*, 1993, p. 235, respectivamente.

¹³ Posibilidad apuntada por Gómez Frechina, J. en la “Presentación” al libro de Fuster Serra, F: 2012, *op. cit.*, p. 14. Tabla de 36,5 x 73,5 cm. aparecida en comercio en 2001 con atribución al Maestro de Cabanyes y procedente de la colección Burguera. Efectivamente, vemos aquí a la Magdalena con la misma túnica y manto que se nos muestra en la tabla principal, como en el *Calvario*, entre otros parecidos.

Nota: Tampoco queremos dejar de mencionar la *Resurrección* y el *Nacimiento de Jesús* del Museo Catedralicio de Valencia, ambas igualmente de procedencia desconocida y del casi mismo ancho que el *Anuncio del ángel a San Joaquín* con el que de hecho ya fueron relacionadas (*op. cit.*, 1997, pp. 56-57), aunque también se conectan con una predela (p. 178) que ingresa al Museo Catedralicio, como estas dos, del antiguo Diocesano. Hay otras tablas que, desconociendo asimismo sus orígenes, pudieron de la misma forma pertenecer al retablo que tratamos de recomponer, pero aun siendo de esa misma época son de factura algo más tosca.



Fig. 7.- *San Cosme*.
Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 8.- *San Damián*.
Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 9.- *Calvario*.
Colección particular.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
DEPARTAMENTO DE H.^a DEL ARTE «DIEGO VELÁZQUEZ»
INSTITUTO DE HISTORIA

ARCHIVO ESPAÑOL
DE
ARTE

N.º 294

MADRID

2001

guna mural y de temas costumbrista moralizante. Se trata de un espléndido dibujo ejecutado al carbón, con ágiles trazos y acusado sombreado, que titulamos *Mujer sentada pensativa*, temática que acostumbró a representar referida a damas llenas de ausencia, serenidad y melancolía, que se mezcla con unos aislados toques de color¹¹.

Nuevamente aparece retratado Guillermo de Osma en un atrevido dibujo realizado al carbón por Agustín Almar¹², que se había formado en la segunda mitad del siglo XIX en la Valenciana Academia de Bellas Artes de San Carlos, pintor de asuntos costumbristas y ceramista, en función de cuya actividad debió trabar relación con el retratado, que era experto en leccionista en la materia, como lo prueba la dedicatoria que figura al pie¹³.

Restan por citar dos piezas que podrían datarse a fines del XIX o principios del XX. La primera es un expresivo y atractivo dibujo al carbón¹⁴, de correctísima ejecución plástica, al estilo de Ramón Casas (1866-1932), que refleja la serenidad y clase de la *Dama* retratada, cuya firma, de trazo poco claro, aunque parece A. de Bavía, ofrece dudas a la hora de hacer una atribución segura. No obstante, por las características plásticas de la obra, podría ser Antonia de Bañuelos y Tourdise, pintora de la segunda mitad del siglo XIX, formada en Roma y París, especialista en retratos, que participó en las Exposiciones de Bellas Artes (1878 y 1880) y en la Universal (1889), ambas de París, así como en las Nacionales de 1887 y 1890 en las que recibió mención honorífica y segunda medalla, respectivamente¹⁵. El segundo, y último, es un anónimo *Paísaje*, ejecutado con soltura en el uso del lápiz mediante un procedimiento simple, consistente en trazos paralelos degradados con los cuales se consigue la volumetría de las formas, y que posiblemente formó parte del típico cuaderno de apuntes de campo, a tenor del número que figura en uno de sus extremos¹⁶.

JOSE ANTONIO OJASÁ MARIÑEZ
C.S.I.C.

DOCUMENTOS INÉDITOS PARA LA BIOGRAFÍA DE LOS MACIP¹⁷

La importante exposición sobre Vicente Macip realizada en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1997, acompañada del extenso catálogo¹⁸ con textos de su comisario el doctor Fernando Benito y de José Luis Galdón, ha supuesto, desde su rigurosa tarea de investigación, la

¹¹ N.º inv. 11.7969. 487 x 324 mm. lápiz y carbón con toques de cera azul y ocre sobre papel. Tit. a s.d. Juan Urtono.

¹² N.º inv. 1.6215. 490 x 294 mm. carbón sobre papel. Sucesores de Fortas. En la ed. «A. Almar. A. Instituto de Valencia de Don Juan». No debe descartarse la posibilidad de que este retrato haya sido realizado a partir de una de las abundantes fotografías que se conservan de U. de Gama, una de ellas en el Instituto, lo que no resta calidad alguna al dibujo.

¹³ N.º inv. 1.6215. 490 x 294 mm. carbón sobre papel y figura firmada. En la ed. «A. de Bañuelos».

¹⁴ N.º inv. 1.6311. 420 x 278 mm. carbón sobre papel y figura firmada. En la ed. «A. de Bañuelos».

¹⁵ Osorio y Bernard, M., *Guía de Bibliografía de Artes y Oficios del s. XIX*, op. cit., p. 67; Benito, F., de *Historia crítica de las exposiciones de pintura de Bellas Artes de Madrid, 1890*, op. cit., p. 373 y N.º inv. «Obras de pintura en España y Portugal, 1840-1900», Antic. tra. op. cit. Vol. I, p. 262.

¹⁶ N.º inv. 11.1867. 161 x 272 mm. lápiz sobre papel. En la ed. «U. de Gama».

¹⁷ Agradecer a M.ª José López Azorín la puntual y útil aportación documental para la elaboración de este artículo y a Eva M.ª García Batanubal la transcripción de gran parte de estos documentos. Queremos señalar que este artículo se publica con anterioridad a la exposición *«Vicente Macip. Una nueva visión del arte y su obra»* inaugurada en mayo de 2002 en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Consideramos muy interesante saber que se estaba preparando esta muestra que era oportuno entregar a sus responsables una copia del artículo apareciendo debidamente citados en su catálogo con su publicación en el país hispano sólo ya aceptada su publicación en esta revista. De este catálogo extraeré algunos de los nombres que figura para un artículo sobre la muerte de Cerdán, cuando tan bien se fundamenta la fuente.

¹⁸ *Macip. Una obra en el siglo XX*. Museo de Bellas Artes de Valencia. febrero-junio de 1997.

recuperación de un pintor cuya gran parte de su producción había sido ignorada y confundida por la historiografía. Ignorada por lo que se refiere a su trayectoria en su etapa joven y confundida por haberse visto su nombre ensombrecido por la arrolladora presencia de su hijo, el conocido Joan de Joanes. De esta forma se presentaba, sin duda, a uno de los mejores pintores del Renacimiento hispano, planteando por vez primera una propuesta de reconstrucción de su vida profesional, desde sus inicios en el gótico centrocristiano de fines de siglo xv hasta su incipiente etapa manierista, explicando las influencias que pintores como Paolo de San Leocadio, los Hermanos y Sebastiano del Piombo pudieron ejercer en su arte.

La relación documental que aquí presentamos se inicia con un acto notarial de 1495 que recoge la cancelación de la dote matrimonial firmada en 1493 entre Vicente Macip e Isabel Navarro. El documento notarial nos dice textualmente en algunos de sus párrafos: *Sit omnibus notum quod ego, Vincentius Macip, pictor retabilis Valentia vicinus, scienter et in veritate recognosco vobis, honorabilis Ysabel, vxor mee, filii Miquelis Navarro, laborator, quondam, presenti et ... modo infrascripto, dedico et soluptio mehi ... quinquaginta libras moneda real Valentia ... institutio et portatio et instrumento publico recepto per Ludovico Spinal notario infrascriptum quarto die mensis Septembris anno 1493 ...* Entendemos que su interés radica en que en 1493 Macip ya es pintor de retablos, adelantando varios años la primera fecha en la que aparece como tal, por lo que contaría ya por entonces con la mayoría de edad, a la vez que manifiesta su estado civil de casado. Por ella, deducimos que su fecha de nacimiento debe situarse, de momento, hacia 1468-70.

El siguiente documento corresponde al testamento de su esposa Isabel Navarro en 1544, cinco días antes de morir⁵. Este acto jurídico es similar al que su marido realizaría un año más tarde y ante el mismo notario⁶, no sólo en lo referente a sus cláusulas sino también en las disposiciones. De este documento destacamos los nombramientos como albaceas: ... *als Reverent mestre Domingo // Sarmiento, prevete, mestre en Santa Frologna, beneficiat en la metropolitana Seu de la present ciutat de Valentia, confesor meu present, e lo honorable en Johan Macip, pintor fill meu molt amat e del dit marit meu, legítim e natural, habitants de la dita present ciutat, ...* A su hija Isabel Macip de Buera, *filla mia e del dit marit meu, legítima e natural, ...* le lega los cinco sueldos *per part e per legítima*, y a la hija de ésta —es decir, su nieta—, deja dos legados especiales: uno por unos servicios prestados y otro en contemplación de matrimonio, tal como nos dice: *a Mariana Buera, donzella, neta mia e filla de la honorable na Ysabel Macip de Buera, filla mia e del dit marit meu, legítima e natural, viuda, muller que fou del honorable en Miquel Buera, quondam, mercader, per molts bons serveys que yo de aquella he rebut ... Item deix e legue a la dita Mariana Buera, donzella neta mia, en contemplacio del matrimonio de aquella e no en altra manera, de mos bens, deu llibres // de la dita moneda, lo qual legat li fas en pagu y remuneracio dels serveys que aquella me ha fet fas en la present jornada e del hui avunt fara.* Como heredero de sus bienes, consta *Vicent Macip, molt amat marit meu*, especificándose que a la muerte de este

⁵ Archivo del Reino de Valencia, Protocolos de Luis Espinal, n.º 2863, 1495-96, 25 de febrero de 1495, el subrayado es nuestro. La primera fecha en la que Vicente Macip aparece como pintor de retablos (1501) es la efectada por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano en «Nuevas pautas sobre el retablo de la casa de San Esteban de Joan de Joanes» en *Boletín del Museo del Prado*, 1995, p. 14.

⁶ Doc. 1, Archivo de Protocolos del Colegio de Pintores Valencianos (acclarde APPV), Protocolos de Joan Guinera, n.º 2701, 1 de noviembre de 1544. El subrayado es nuestro. Queremos indicar que Domingo Sarmiento aparece en ciertos documentos de la época como ejecutor general y albacea sustraído de los últimos testamentos.

⁷ Testamento publicado por el Barón de Alcalá en *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, 1897, pp. 158-160. Revisado este testamento, encontramos que la fecha de fallecimiento de Vicente Macip es el año 1551, no 1550 como se creía.

pasado sus bienes al ...*maestre Johan Macip, fill meu e del dit marit meu, legítim e natural...* De esta forma, hallamos la composición de la familia Macip en estas fechas, con dos hijos y una hija, junto a la filiación completa de Joan de Juanes: Joan Macip Navarro, a la vez que se descarta un segundo matrimonio de Vicente Macip, realizado, según la bibliografía, con Isabel Forner.⁷

Realmente, la relación entre Isabel Forner y Vicente Macip, se esclarece en el siguiente documento de 1550⁸, con motivo de la venta de un censal sito en la localidad valenciana de Albaida, exactamente en la partida del Palomar, a Antonio Mico, labrador de esta villa, realizado unos meses antes de morir Macip, donde consta que: *Ego Vicentius Macip, pictor, habitator civitatis Valentie, tamquam heres universalis et eo, nomine honorum omnium et uxoris que, quondam, fuerunt honorabilis Ysabelles Forner, beate, filie honorabilis Gabrielis Forner, quondam pannorum paratoris, pro ut dedicta mea herencia constat cum eius ultimo testamento confecto Valentie per honorabilis et discretum Ludovicum Spinal, quondam, notario, recepto die sexto mensis augusti anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo sexto ... publicato die decimo sexto mensis february anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo vigesimo primo. Gratis, etc., dicto nomine per me et successores meos quoscumque vendi, concedi, trado, seu quasi trado, transfero, atque transporto vobis honorabilis Antonio Mico, agricole loci del Palomar, termini valle de Albaida, filii honorabilis Petri Mico, agricultoris eiusdem loci present, etc. Et vestris omnes illos viginti et quinque solidos moneta regal Valentie, censuales, rendaics et annuales, sine laudimio et fativa, etc. ... Et qui per honorabilis Bernardum Mico del Cafarvic, agricultorem, et Ysabellem coniuges vicinosque et habitantes predicti loci del Palomar simul et in solidum fuerunt venditi et originaliter carceant predicti censuales instrumento, actio in dicta villa de Albaida per honorabilem et discretum Bernardum Roel, quondam, notarium recepto die decimo sexto mensis octobris anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo primo. Precio undecim librarum moneta prefixe.*

El hecho de que Vicente Macip fuera desde 1506 el heredero universal de Isabel Forner, beate, es decir, vinculada a alguna orden religiosa, ya secular o regular, fallecida en 1521 según la publicación del testamento, con bienes en Albaida, indica una relación muy antigua y estrecha entre ambos, tal vez familiar.

Respecto a Joan Macip, aparece de nuevo en 1553, ya fallecido su padre, firmando con Joan de Cordova, el contrato de *afirmament* del hijo de éste, llamado Jerónimo de Cordova, de 16 años, para formarse junto a Joan Macip en el *artem pictoris* por un periodo de seis años, obligándose además durante ese tiempo a calzarlo, vestirlo y darle todo lo necesario.⁹

⁷ En los documentos que aquí presentamos en ningún momento se cita a Juanes con el nombre de Juan Vicente, sin embargo este nombre compuesto aparece en abundante documentación de la época. Véase lo referente a Isabel Forner en Sánchez-Siverio, J., *Personas michelesas en Valencia*, Valencia, 1996, p. 231.

⁸ Doc. 2. A. PPV. Protocolos de Jeroni Massot, n.º 15.401, 16 de agosto de 1550. El subrayado es nuestro. Por otra parte, estas fechas completan lo recogido sobre el censal de Palomar por Albi, J. en *Juan de Juanes y su círculo artístico* (Valencia, 1979) 3 vols., p. 14 y Benito, F. en el catálogo de la exposición *Juanes Macip de 1479-1550*, p. 76.

⁹ Doc. 1. A. PPV. Protocolos de Jeroni Massot, n.º 15.403, 16 de abril de 1553. En esta época (1553-1559) aparecen documentados algunos de los trabajos de Juanes, como el retablo de San Antonio y Santa Bárbara de la Parroquia de Ntra Señora de la Asunción de Onda (1558).

El pintor Juan de Córdova aparece recogido en los registros de la Real Academia en el término de la parroquia de San Martín (véase Palomar, M., *La pintura y las purfumes en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, 1994, p. 99 y ss.). En este tipo de contratos, de formación y tutelaje, existe una relación muy directa entre maestro y aprendiz, quien en ocasiones se hospedaba en la casa taller del pintor, convirtiéndose en poco tiempo, aunque beneficiándose también a través de pequeños salarios. Sobre la formación de los aprendices, véase Palomar, M., *Arte en Valencia, 1472-1527*, 1996, p. 234-237. Por otra parte, debemos indicar que seis o cuatro años es el periodo de aprendizaje que se contempló en los estatutos (capítulo IV) del Colegio de Pintores que se había creado en 1520 (véase Benito, F., *Un Colegio de*

6. 1558, abril 23, Valencia
Nombramiento de procurador

Archivo del Real Consejo del Corpus Christi de Valencia. *Posiciones*. Alocuciones de Andrés Mallán Plaza, ff. 107-109

Las señoras de esta villa

Ego María Ayra, Beata virgo, Ego beaterabli Petri Roera, que demore, meo in his civitatibus Valencie habitarem, scienter et gratis, cum hoc presentis puelice procuracionis instrumento, las nozembres en solemniter el dho procuracione meo, certum et spicialiter et aliter. Quod status generaliter. Ita tamen quod vos magis fuerit Hec non nunti. Quod auctoritate et caritate de Albarola, et alio meo tamquam presentem et alio, et alio meo meo meo presentem petendum, habendum, et que dicitur et recomendarum a quibusvis collegiis, personis, et versuabilis et corporibus, que cumque pensiones consueverunt in hiis debitis quatuor haber. Las que is nomine et titulo quam que et in ratione sine causa autem la de his que habueris, etc. apocum vel apocum albarabim et albarabim. Et in absoluta res defenitatis et alia que is concetas et viderunt et a ppo. tibus, et bis que hec res faceridum, et que in gendari, et in omnia et in unum, de prete et de futuro, de prete et de futuro, a quibusvis consue, collegiis, in legem et depositaris, levandem et recuperandum, quod esse confiteri, non tunc, et in omni et in unum, et dolum et olerandum. Et et ad dona indemnitas et in dume servandura, prioratenciam sub benedicta omnia, et reman in omni obligatione et ad complendum, etc. Et in alibus, etc. posse et sibi et tunc, etc. Hierarchical etc. Porro, etc. Sub bonum et et in unum meo et in unum, etc. Et in alibus, etc. Quod est in unum, etc. etc.

Testes hinc in curia presentibus Hieronymus Szalona et Dapista Siver, viceries, Valencie habitores.

EL TRONCO EPISCOPAL DE LA CATEDRAL DE PALENCIA. UN ANTECEDENTE DE LOS PROGRAMAS TIPOLOGICOS EN LAS SILLERÍAS CORALES GÓTICAS

Las sillerías de coro góticas con decoración figurada presentan a menudo un programa iconográfico basado en las relaciones tipológicas entre Antiguo y Nuevo Testamento que refleja de una manera muy sutil las aspiraciones y deseos de la institución eclesiástica coetánea. Este programa iconográfico tiene en su base el llamado «Doble Credo», que establecía conexiones diversas entre apóstoles y profetas.¹

El tema tiene un origen muy antiguo, al menos por lo que respecta al credo apostólico.² La tradición dice que fue creado el día de Pentecostés, cuando los apóstoles aportaron cada uno una frase al texto del Credo, como un resumen doctrinal básico que cada uno de ellos utilizaría en sus predicaciones por las diversas partes del mundo. Como tal aparece, en la forma que será utilizado durante todo el período medieval, en los primeros tiempos del cristianismo, con diversas relaciones y asignaciones de textos a los apóstoles.

Desde el siglo xii el Credo de los apóstoles aparece relacionado con el Credo de los profetas, constituyéndose lo que se denomina comúnmente «Doble credo». De este modo a cada frase atribuida a un apóstol se le contraponen otra de las contenidas en cada uno de los libros proféticos, generalmente relacionados entre sí y con el objetivo de ver en la segunda un antecedente o anuncio del hecho al que se alude en la primera.

Programas iconográficos derivados de esta relación fueron ampliamente utilizados en obras de arte, sobre todo en el último período gótico.

Algunas características del tema como la clara división en dos grupos de las figuras representadas y la relación desigual entre ambas, con preeminencia de aguas sobre las otras, supusieron un uso especialmente abundante del doble credo en las sillerías corales, que presentaban en su configuración estructural dos partes o niveles claramente diferenciados. La silla era alta

¹ P. Leclercq y A. Renon, *Apôtres et Prophètes au Credo: un thème christologique entre le sacrement et l'Église. Notes d'origine et contribution de l'École biblique et de la Bible de Jérusalem* (Besançon, 1980), pp. 83-107. M. A. Franco Malat, «El «Doble Credo» en el arte medieval hispanico», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII (1981), pp. 119-136.

Archivo de Arte Valenciano

P u b l i c a c i ó n

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

SEPARATA

**Felipe Pablo de San Leocadio.
Aportación Documental**

por

MERCEDES GOMEZ-FERRER LOZANO

Universidad de Valencia

VICENTE SAMPER EMBIZ

Museo de Bellas Artes de Valencia

Valencia, 1995

FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO. APORTACIÓN DOCUMENTAL

Una fuerte impronta "leonardesca" alcanzaba formas valencianas a comienzos del siglo XVI cuando *Pellegrino* y *Lionello*, tras su estancia en Florencia —uno de ellos el "*Ferrando spagnolo dipintore*", colaborador del gran maestro italiano *Leonardo da Vinci* en la batalla de Anghiari—, arribaban a Valencia en 1506 para pintar posteriormente el retablo de los santos mártires *Cosme y Damián* en la Seo valenciana. Un año después serían ellos los encargados de realizar las pinturas de las pasetas del retablo del altar mayor de la Catedral, representando seis "pasos" y otro tanto número de escenas de la vida de la Virgen en doce grandes paneles.

Ante tal despliegue de intervenciones fórmulas renacentistas, pronto surge un nutrido grupo de pintores valencianos que, siguiendo la estela de aquellos, imitan sus maneras, participando incluso —si bien indirectamente—, de aquel sentido "leonardesco". Entre ellos, *Miguel Estor* y *Miguel del Puado*, autores ambos de las pinturas murales de la Capilla de los Fundos de la Ciesa de la Ciudad, obra documentada de hacia 1520, y de la que se conservan ciertos paneles en el Museo de la Ciudad, del Ayuntamiento de Valencia¹¹.

Uno de esos maestros que delatan en su obra la influencia de los *Hermanos* es el pintor *Felipe Pablo de San Leocadio* de quien, en realidad, muy poco conocemos. Definir su personalidad y estilo es solamente arriesgado precisamente por la escasez de documentación existente así como por las pocas obras que hasta el momento le han sido atribuidas. Hijo del célebre *Paolo de San Leocadio* quien, como bien sabemos, llegó a Valencia en 1472 —acompañado de *Francesco Pagano*— para decorar al fresco el ábside de la catedral valenciana. Esta relación de parentesco entre ambos —durante largo tiempo discutida— es concluyente a raíz de un acuerdo añadido al contrato de *Paolo de San Leocadio* para el retablo de la parroquia arciprestal de Villarreal en fecha de 1513 y donde se cita a "...*Felipe de Sancto Leocadio, pinctor, filij d'aquell...*" para que, en caso de fallecimiento del maestro, su hijo finalizara la obra¹².

Al existir esa posibilidad, Felipe Pablo contaría ya en esta época con la mayoría de edad, y puesto que en

un testamento del padre con fecha de 4 de julio de 1478 no se le menciona¹³, habremos de situar su fecha de nacimiento en torno a 1480-90, años estos en los que —por otra parte— se viene situando un infortunado viaje de vuelta de *Paolo de San Leocadio* a su país natal, aprovechando el vacío documental existente.

Su nombre aparece, junto al de sus compañeros, en junta del 16 de junio de 1521, convocada para nombrar a *Juan Carró* como capitán del gremio de pintores para la batalla de Gaudia¹⁴ —Guerra de Germanías—, meses después de instaurarse el recién creado *Colegio de pintores*¹⁵.

Asociado en la demarcación parroquial de la iglesia de San Martín de Valencia, contribuyó en las tachas reales de 1528 y de 1542 con 5 y 7 sueldos respectivamente, cantidades ambas similares a la media poseída por el resto de sus compañeros, lo que le situaría profesionalmente en un nivel intermedio, aunque por encima de reconocidos maestros como *Pere Cabaner* en las fechas señaladas.

Su obra magna conservada y documentada más importante es la que realiza en 1528 para el Convento de Santo Domingo con historias de este santo, de este retablo se conservan tres paneles de extraordinaria factura

(11) Catalá Góngora, M. A. *Colecciones pictóricas del Excmo. Ayuntamiento de Valencia* (1.ª parte). Valencia, Ayuntamiento, 1981, p. 41.

(12) Domate Soler, J. M. "Los retablos de Paolo de Santa Leocadio en Villarreal de los Infantes", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XXXIV, Oct-Dic. 1990, p. 280-286.

(13) Sánchez Bermejo, José: "Pintores medievales en Valencia", *Archivos de Arte Valenciano*, 1980-81, p. 96. Aquí se cita a *Pedro Pablo* como único hijo y heredero: "Tots los altres seus naves, obra e acortas e sus pertenencias e pertences podran donar e pregar per qualsevol treball, casa, mercaderia e altre, de e fins a nos, fill, oquell pover nos...". En la p. 161 aparece un *Miguel Juan de San Leocadio*, hijo natural de *Paolo* y de su segunda esposa Isabel Llana.

(14) Valero Font, Miguel: *La guerra y los pintores en la Valencia del Renacimiento* (1472-1620). Generalitat Valenciana, Terra Munt, 1994, p. 167.

(15) Buxó Domènec, Ferrando: "Un colegio de pintores en la Valencia de 1527", *Archivos de Arte Valenciano*, 1992, p. 82-87.

en el mundo de Bellas Artes de Valencia —junto a un Calvario, probable ícono del mismo conjunto—, determinantes a la hora de configurar su producción.

Es aquí donde, pese a ciertos descensos técnicos de perspectiva, todavía es patente el obligado período de aprendizaje junto a su padre, así como incontestable la fuerte influencia de los hermanos. De ellos tomará la fuerza expresiva de los rostros, de marcados caracteres “fernandescos”, y la solemnidad de sus figuras, aunque en ocasiones desproporcionadas anatómicamente; de esa distorsión es ejemplo también el *San Roque y San Sebastián*¹⁰⁶ conservado en el mismo museo. Precisamente esta desproporción “...y ciertos rasgos de morbidez...” es lo que recientemente ha llevado a Fernando Benito a relacionar el fondo del Calvario de la Catedral valenciana con el círculo de este pintor.¹⁰⁷ Otra interesante pintura atribuida a Felipe Pablo es un Calvario adquirida en 1872 por la Dirección General de Bellas Artes para el museo valenciano. Además, a este pintor o a su entorno, le han sido atribuidas otras obras como la Lamentación de la colección Bancaja —de cierta solemnidad plumbesca—, *El martirio de San Pedro*¹⁰⁸ del museo catedralicio de Segorbe y la *Virgen con el Niño y los Santos Juanito*¹⁰⁹ de la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia.

Ya en 1532 aparece como iluminador del *Libro de Fueros de la Generalidad*¹¹⁰, falleciendo en 1547¹¹¹, esto es, contando con 65 años aproximadamente si aceptamos la fecha de nacimiento anteriormente propuesta.

A estos datos se pueden añadir los que proporcionan los dos documentos que aquí se presentan y que confirman la experiencia pictórica de Felipe Pablo así como su inserción social, lo que probablemente le llevaría a tener una mayor abundancia de encargos de lo que, en un principio, se le suponía. El primer documento (I) nos descubre a *Philippus Paulo* ocupado en la decoración de un *drap de or* para el *Marqués de Zenere* con la historia de Landanúa, en fecha 1523. Podría tratarse de la leyenda de la hija de Arante, esposa de Protésilus¹¹², por lo que tendríamos un tema profano para la decoración de una cortina. De esta manera descubriríamos la múltiple dedicación profesional del pintor en cuestión, pues trabajó como costurero, tapicista e iluminador.

El siguiente documento (II) nos presenta a “*Felipe Paulo de Santa Leocadia*” contratando un retablo para *Jacobo Perpetuo* “villano”, para cubrir una deuda contraída y señalando que la obra debía tener las mismas características que otra que realizó para un tal *Franco Sandoz* —perteneciente al mismo gremio que aquel— y en la que debía representarse una *Natividad* y, en su parte superior o “*picina*”, una *Encarnación*; por

ello podría ser indistinguible —por ser precisamente estos los temas representados—, con la tabla conservada en la Gori Collection de Florencia y atribuida por *Pozzi*¹¹³ a este maestro —relacionado alguna de sus figuras con las del retablo de Sanro Domingo—, y en la que observamos importantes *deftibus* y errores contrarios desde su temprano período de formación.

Serían pues estos dos documentos para aclarar algo más la trayectoria de este cuestionado artista, cuya producción —tan característica y singular— no conoce posterior separamiento, al afirmarse, ya en la segunda mitad del siglo XVI, las fórmulas joanescas de fuerte carácter devocional.

MERCEDIS GÓMEZ-FERRER LOSANO

Universidad de Valencia

VICENTE SÁMPER EMARÉ

Museo de Bellas Artes de Valencia

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

CONTRATO DE UNA TELA CON EL PINTOR

FELIPE PABLO DE SAN LEUCADIO

24 de Abril de 1523

ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA. PROTOCOLO DE JOANNI LUDOVICI BERTEAN.

Signatura 260

Sit venetibus moram quod ego Philippus paulo pictor Valencie habitans in ex certa scientia siq[ue] gratis cum present[is] publico instrumento conficere et in veritate recognoscere solus magnifico Andrea Cateygan mercator florentino present[is] Valencie mercantiliu[m] resident[is] present[is] et acceptanti

(10) *Pozzi*, *Chandler Baskins. A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachusetts, 1953, t. XI, p. 291.

(11) Benito Domínguez, Fernando: “*Relaciones del Pintor y Escultor en Valencia del Renacimiento y Siglo XVI*”, Museo del Prado, 1993, p. 34-36.

(12) Rodríguez Colera, Ramón: “*Caldero renacentista en Fondo del Museo Catedralicio de Segorbe*”, Valencia, Museo San Pedro, 1990, p. 122-23.

(13) *Post*, op. cit., t. XI, p. 734.

(14) Alzabál, Basilio de: *El comercio impreso de Valencia valenciana*, 1997, p. 104.

(15) Amparo Huguet, Diego: “*Pintura del Renacimiento*”, *Arte Hispano*, t. XII, Madrid, 1955, p. 32.

(16) *Vocabulario Diccionario de Mitología griega y romana*, Ed. Fuentetaja, Barcelona, 1984.

(17) *Post*, op. cit., t. XI, p. 264-266.

et veritas que die quarto decimo mensis Junii proximo preteriti demandata inventum domini Rodolphi de Meridica marchionis del Zenete debeat et solvendo michi ego quatuor et vobis confiteor habuisse et recepisse plenarie numerato sine censura de tobiani sex libras sex solidos regales Valencie per se in dictum illucrationem marchionem michi debitas per se debitoribus bonis drap de et que vobis fuere de senyor Manqer ab honoris de Landania per se in integrum non nos facit quod in presenti comprehendit vobis continet et quia promissionem veritas tanta est renunciando scienter omni exceptione peccata predicta per me a vobis non habui non concipere et non accipere et predicta et dicti facti vobis fuere per notarium infrascriptum presentem publicum apud instrumentum quod est Actum Valencie die vigesimo quarto mensis Aprilis anno a Nativitate domini millesimo quingentesimo vigesimo tertio.

Notum autem quod ego predictus qui hoc concordi et Erano Testes habui sui sunt honorabile Johannes Vidal aragonum et Jacobus Conesa scutifer Valencie habitatores.

DOCUMENTO II
CONTRATO DE UN RETABLO CON EL PINTOR
FELIPE PABLO DE SAN LEONARDO
28 de julio de 1579

ARCHIVO DE PROTOCOLOS OFE. COLEGIO DEL
PATRIARCA DE VALENCIA.
NOTARIO BALTAZAR TORRES ALIAS DE MAE
GENS.
SIGNATURA. 2867

Die XXVIII Añno a Nativitate Domini MDLXXVIII

Ego Felipe Pablo de Santa Leonidia pinto civitatis
Valencie habitans gratis et solvendo cum hoc presentem publicum
instrumentum de confiteor etc. in veritas recipere me debent
vobis honorabilibus Jacobo Propinza cellulario dicte civitatis

Valencie habitator presentem et acceptantem et veritas quinquaginta
libras et decem solidos monete regalis Valencie per me vobis
debitas etc. et de precio de una gremia de charretones tenet per
me a vobis emper habere et exceptis de cuius beneficiis non con
tentos et quia hoc est rei veritas renuncio etc. Et quinquaginta
quinque libras et decem solidos dicte monete vobis et vobis
solvere et pactum promitto per modo et forma tenor non con
ventis et pactatis videlicet quod proprio solvendo ego tenent et
sunt obligatos cum omni effectu sine ad decimum diem mensis
septembris proximo venturi et usque presentis et infrascripti fa
cere et de pingere et realiter tradere vobis unum retabulo
concordantem a quibus que fuere per a Franci Sanctia vellente
etc. in qual retabulo pictura la nativitat de Nostre Senyor Deus
Jehesus Criso et una pictura dament en lo qual retabulo pictada la
incarnacio de Nostre Senyor Deus Jehesus ab una perhibita
scutis del modo y manera que non en lo dament mencionat
retabulo et lo qual retabulo tanch que fuere per por de vos hacer
cum hoc per deducta dictis quinquaginta libras y decem solidos
vos tunc michi efflicite et solvere michi veniendo viginta soli
dos dicte monete ad complementum preteritum cum hoc et
tenor non veritas convenimus et pactatum quod si ad dictam de
cisionem dictam diei proximo septembris proximo venturi cum omni
efflicite non compleverit tunc in caso tenet et tunc obligatos
transacto etiam dicte die solvere dictas quinquaginta libras et decem
solidos predicta monete et veritas cum presentis eis predicta per
me non completis etiam transacto dicte die solvendo promitto
omnibus dilacionibus etc. quibus volentes renuncio etc. vobis
per decem solidos predicta monete dandorum et solvendo
dorum etc. Rati pacto etc. Ad quorum omnium et singularium
etc. fiat executio largo modo etc. cum fieri solvendo etc. in
dicte ratificatione etc. tenor proprio fore et usque que appella
tionis promitto et de meo certa scientia renunciando etc. pro
quibus omnibus etc. obligo etc. Actum Valencie etc.

Testes habui sui sunt honorabile et discretus Augustinus
Dalmas notario et Francisco Lopez filius civis civis
Valencie habitatores.



Madrid, España

Archivos Españoles de Arte

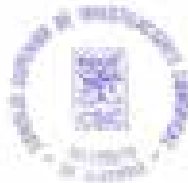
WIFREDO RINCÓN GARCÍA, Profesor de Investigación del CSIC y Director de la Revista *Archivos Españoles de Arte*

CERTIFICA QUE:

El Dr. **VICENTE SAMPER EMBIZ** es autor del artículo "Una inédita *Oración en el Inventario del Maestro de Alcañal y algunas consideraciones más*", que fue aceptado en el Consejo de Redacción de la revista celebrado el 17 de septiembre de 2015, iniciándose el proceso de evaluación por pares ciegos.

Y para que conste, a petición del interesado, lo firmo en Madrid, a 21 de octubre de 2015.

Firmado:
Wilfredo Rincón García



C/ ALBARRÁN 26, 28
28017 MADRID, ESPAÑA
TEL. 914 002 500
FAX. 914 002 871
<http://www.csic.es>

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo trata de analizar la muy localizada impronta que los llamados Hermandos, Fernando Llanos y Fernando Yáñez, dejaron en algunos de los pintores que por entonces desarrollaban su actividad en la Valencia de la época. La irrupción en esta ciudad de estos dos pintores manchegos muy a comienzos del siglo XVI, desconocemos la razón concreta si es que la hubo, supuso sin lugar a dudas un fuerte revulsivo en el medio artístico de la capital del Turia. Se trataba de otro tándem, uno más, como el que formaron otros dos pintores italianos más de treinta años atrás, Pablo de San Leocadio y Franceso Pagano, estos sí, sabemos que enviados por el entonces arzobispo de Valencia el cardenal Rodrigo de Borja.

Al respecto, tracemos muy por encima el estilo vigente que imperaba en la época, comandado especialmente tanto por el activo por esas fechas, desde 1472 en Valencia y después en Gandía, el italiano nacido en Reggio, Paolo de San Leocadio, ya veterano en esos años y al que según algunos acabarían desplazando de la capital del Reino los Hermandos. Por supuesto Rodrigo de Osona, pintor de fuerte personalidad y taller dinámico, en el que se formaron entre otros dos de sus hijos, Francisco y Jerónimo¹, que perpetuaron su estilo, falleciendo aquél en 1518.

1. Nota: por tratarse de una introducción general, como al hablar de la metodología de trabajo, no abrimos citas a pie de página, remitiendo a la bibliografía que hay al final. Hago tan solo mención a mis aportaciones, por considerarlo de interés en este caso.

Mencionamos aquí una contribución sobre este asunto (LÓPEZ AZORÍN – SAMPER EMBIZ, 2006) en la que descubrimos a Jerónimo de Osona como pintor, abriéndose una interesante línea de investigación. Aún así, hasta fechas bien recientes, se sigue manteniendo la identificación del “filll” de Rodrigo de Osona (Victoria & Albert Museum) con su otro hijo Francisco.

A estos se añade el en esos años ya no tan joven Vicente Macip, que tendría por entonces la misma edad que uno de los Hernandos, impertérrito en su personal estilo y ajeno a influencias foráneas, a las que se adaptaba muy de soslayo en algunos casos y en otros de forma más evidente. Nicolás Falcó, que se mantenía anclado en preceptos obsoletos pero todavía en activo, siendo además el portavoz del dinámico colectivo artístico local. A un nivel superior de producción se hallaba el anónimo Maestro de Artés, sin duda el mayor heredero de la tradición cuatrocentista, denominación que viene a corresponder al muy documentado Pere Cabanes, así como toda su saga. Y en este último sentido añadimos al pintor Francisco Joan, reciente y felizmente identificado con el Maestro de San Narciso.

Conocíamos y seguimos conociendo más profundamente la relación de parentesco existente que hubo entre muchos de sus integrantes, pues al igual que era habitual en los diversos gremios –en este medio artístico a pesar de no tener reconocimiento gremial en *stricto sensu*–, tenía una estructura muy endogámica, funcionando sus talleres entre familiares (como hijos, cuñados, sobrinos, yernos y demás) al margen de anónimos aprendices que tras periodo de formación acabarían también siendo maestros.

Sobre este punto, recordemos que los diversos intentos de convertirse este colectivo en Colegio de pintores, la más alta aspiración gremial, no llegó a lograrse, pues a falta de un estudio más exhaustivo parece que el hecho de estar estos artistas comprometidos e inmersos en la revuelta agermanada (1520–22), especialmente provocada por el descontento de las clases medias y bajas, pudo suponer el freno definitivo a sus aspiraciones y reconocimiento social. También es cierto, como se ha observado, que su disolución pudo producirse justo durante la contienda, a la que probablemente no acudieron finalmente.

A subrayar que, además de estos pintores citados, de trayectoria vital y artística conocida, con un importante catálogo de obras asignado y sus biografías estudiadas a fondo, hubo un número considerable con nombres y apellidos, con obras documentadas aunque hoy no se conserven, presentes en documentos de archivo, como protocolos, tachas reales y demás impuestos y documentación en general, pero lamentablemente a día de hoy aún desconocidos.

Es muy extensa la nómina de artistas que pululaban por la ciudad, no solo pintores, sino también plateros y escultores, procedentes de otras partes del Reino y algunos foráneos, como franceses, flamencos, alemanes y por supuesto italianos. Se dedicarían muchos de ellos en gran parte a realizar encargos en localidades y pueblos vecinos a Valencia, remitiendo pues a las publicadas labores de rastreo en archivo tan fundamentales y a otras todavía pendientes de publicar y que en este trabajo iremos descubriendo, como la desconocida presencia de un pintor griego² del que damos noticia en el apéndice documental. Recordemos que Valencia era entonces un importante centro de acogida en expansión además de destacado foco artístico, pues aún por esas fechas y hasta bien entrado el siglo XVI se mantenía como principal sobre otras escuelas de la Península.

Volviendo pues a Llanos y Yáñez, llegados en este contexto a la Valencia de 1506, activos ambos sin duda en la Italia más floreciente del momento junto a artistas como Leonardo da Vinci o Filippino Lippi, en Florencia y en Roma como se ha venido demostrando de unos años a esta parte, pronto se harían con la demanda del comitente más prestigioso y exigente de la ciudad, como lo era la Catedral, con un cabildo culto, apostador por el arte por entonces más emergente, por donde pasaban siempre los artistas más innovadores, como lo hicieron Pagano y San Leocadio unos treinta años antes y lo harían otros muchos después.

Instalaron los Hernandos su casa-taller en la demarcación territorial de la parroquia de San Andrés, barrio más bien de burgueses a diferencia del de San Martín, donde mayormente se hospedaban artesanos y otros oficios de la más diversa índole, obrador donde tendrían a buen seguro un buen número de aprendices y oficiales formándose –aunque de segunda mano– en las novedades más frescas de lo que venía realizándose en el país vecino por aquel entonces.

Para acometer su gran empresa, la del retablo del altar mayor de la Seo valenciana contratada en 1507, un año después del que viene considerándose prueba de tanteo, aún sin base documental, el pequeño altar de los *Santos Médicos Cosme y Damián*, contarían

2. Se trata del pintor Giorgio de Candia. Ver en apartado del Apéndice documental, documento I.

—qué duda cabe— con la asistencia de esos aprendices y aún oficiales de taller. A la presencia de estos colaboradores, si bien no documentada aunque lo contrario se haya afirmado, principiantes activos en los encargos —como en otros casos— a modo de formación, como ha quedado no ha mucho demostrado, destinamos especial mención a lo largo del presente estudio.

Pues bien, entre los activos que nos han llegado, con nombre y apellidos a nuestros días, destaca sobremanera el pintor Miguel Esteve, por su obra documentada, la decoración de la Capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial, a quien dedicamos aquí específica atención pues reivindicamos su importancia en detrimento de la de su colega Miguel del Prado, a quien subcontractó como sabemos.

En este grupo de colaboradores de los Hernandos adscribimos además a Felipe Pablo de San Leocadio, uno de los hijos del célebre Paolo, al que obviamente se le presupone una formación inicial en el taller de su padre pero que logra un estilo bien definido a partir de su obra magna, el retablo mayor de la iglesia del Convento de Santo Domingo en 1525. Otro que manifiesta una evidente influencia leonardesca, a través de su obra atribuida, es el anónimo Maestro de Alcira, de estilo tan clasicista, del que a fecha de hoy desconocemos su identidad, pero que ha visto su catálogo añadido con obras erróneamente asignadas.

Algunos pintores, decíamos, ya en su declive, como Nicolás Falcó, Francisco Joan y el desconocido Maestro de Artés, no se dejaron influir por ese arte emergente mientras otros, como es el caso de Vicente Macip, muy activo en esos años al igual que en su amplia trayectoria, se mantuvieron inalterables y firmes en su estilo, si bien recibiendo encargos, durante esos años de estancia de los manchegos, de otras catedrales y parroquias de localidades de alrededor. No fue de cualquier modo Macip del todo ajeno a la presencia dominante de los manchegos, todo sea se trate de aquel “mestre Vicent” que colaboró con ellos en el retablito de 1506, razón por la que queda incluido en este estudio, como más adelante veremos, como también por la fina línea que separa alguna de sus obras, curiosamente, con las de Miguel Esteve, llegándose a dudar en no pocas ocasiones, entre uno y otro, a la hora de atribuirle ciertas obras.

METODOLOGÍA

La pintura valenciana ya medieval, renacentista, e incluso barroca y por no ir más acá ha sufrido, y todavía sufre, un continuo atribucionismo de dimes y diretes, llegando incluso a conclusiones a las que por metodología bien podrían haberse llegado hace ya más de un siglo.

La historiografía es, sin embargo, bien distinta en estos periodos pues las menciones a los pintores de los siglos XV y XVI en los textos literarios y fuentes publicadas es más bien escasa, por no decir nula. En este sentido, la pintura del siglo XVII tiene una gran ventaja respecto a su conocimiento y estudio, al contar para su análisis con diccionarios y biografías de artistas editados desde finales del XVIII y comienzos del XIX que ofrecen datos documentales puntuales de obras y sus localizaciones exactas, pues allí las vieron sus autores, como ocurre especialmente en Palomino, Ponz, Orellana, Ceán y Tormo.

Las fuentes literarias antiguas, me refiero concretamente ahora a las de Ponz y Palomino, obviando aquí otras incluso contemporáneas a estos pintores hacen solo mención, y por extraño que parezca escasa, a los pintores más sobresalientes de la Valencia del XVI, tal es el caso especialmente de San Leocadio, de Hernando Yáñez y de Joan de Joanes, aunque confundiendo datos, seguramente por cruces de información y ofreciendo otros un tanto fantasiosos que a día de hoy son del todo insostenibles.

Por supuesto, nula es la referencia a los pintores a los que trato en este estudio, aunque sin embargo se hacen eco de Felipe Pablo, curiosamente de forma tangencial como más tarde veremos. Así pues, es a través de la documentación de archivo con la que vamos elaborando un trazado, zigzageante en algunos casos, de lo que pudo acontecer en el embrollado mundo de los pintores del entresiglos valenciano y con estos artistas en particular.

La labor de archivo, comenzada ya a fines del XIX por el Barón de Alcahalí, tuvo en los años 60 del pasado siglo especial continuidad, de la mano especialmente de Sanchis Sivera –que se centró desde el comienzo de sus investigaciones en la Catedral de Valencia– y Cerveró Gómis, a través de una continuada paciente labor de búsqueda documental, incansable y siempre poco agradecida. Desde aquí y hasta nuestros días destacan importantes aportaciones al respecto, a cargo de investigadores de archivo que no menciono porque seguro que alguno involuntariamente me dejaría, pues aun con lo arduo de la tarea seguimos exhumando y divulgando datos que van aclarando el complicado entramado al que nos referimos, ayudando a despejar incógnitas que hasta hoy mismo se plantean.

A través de estas fuentes y de un razonado discurso se pudo constatar, por ejemplo, la identificación en su día del anónimo Maestro de Cabanyes con la primera etapa, hasta entonces desconocida, de Vicente Macip, asunto sobre el que volveremos más adelante. Y entre las aportaciones más recientes destacamos por su singular importancia el caso de otra de las más inexplicables contradicciones que los historiadores no hemos sabido del todo resolver, lanzando hipótesis probables pero no constatadas hasta que el documento lo ha aclarado sin reservas.

Me refiero a las conocidas doce sargas conservadas en la Catedral de Valencia, seis dedicadas a Gozos de la Virgen y las otras seis a escenas de la vida de San Martín, tenidas acertadamente por la historiografía más reciente como de Nicolás Falcó a pesar de haber sido encargadas, se pensaba, a Paolo de San Leocadio como batientes del órgano mayor de la Seo. Y esto es lo que se argumentaba, que San Leocadio las cobró pero que Falcó las pintaría, resultando sin embargo finalmente, a partir de documentación no ha mucho presentada, que estas doce grandes pinturas fueron las puertas batientes que protegían un retablo de considerables dimensiones que perteneció al altar mayor del gremio que los armeros tenían en esta Catedral, con quienes las contrató y las pintó Falcó, deduciendo pues que las de San Leocadio, por las que cobró, fueron otras, destruidas seguramente en algún momento.

Me he querido referir especialmente a este caso concreto por lo que es una de las bases fundamentales del presente trabajo, y es que las conclusiones a las que he llegado

siempre tienen como soporte esencial lo que los documentos nos revelan, como lo que se puede interpretar de ellos, su lectura, pero nunca, en cualquier caso, desvirtuando los datos que nos brindan e inventando lo que no nos ofrecen.

Así, conociendo además lo estricto de la documentación de archivo, podemos afirmar que nada se estipulaba sin que efectivamente quedase reflejado en los contratos y demás documentación notarial, tales como las posibles variaciones que en ocasiones sobre ellos se hacía, entendiéndose pues que deben ser interpretados así y no de forma que interesen a un discurso ideado y preconcebido, manipulándose en este sentido muy en ocasiones a voluntad de los historiadores y acomodándolos al discurso que más convenga.

Rompemos pues una lanza a favor de esa labor, arduo trabajo que no hace sino enriquecer nuestro conocimiento sobre el periodo, ninguneado o menospreciado cuando se moldea interesadamente, perdiéndosele pensamos en cierta forma el respeto que merece.

MIGUEL ESTEVE

(Xàtiva, h.1485–Valencia, 1527)

Miguel Esteve es sin duda uno de los pintores de la Valencia del XVI de los que más documentación nos ha llegado entre la extensa nómina de artistas pertenecientes a esa época –objeto de numerosos y esclarecedores estudios, hasta fechas recientes–, y de quien tenemos la suerte de que parte de su obra se conserve de forma casi milagrosa como más tarde veremos, lo que resulta crucial para distinguir su personal estilo.

Desde luego, tenemos noticias suficientes como para situarlo perfectamente en el contexto de la pintura valenciana de las primeras décadas del siglo XVI, época en la que desarrolló su actividad, exactamente en las tres primeras, antes de su temprano fallecimiento.

A partir pues de los datos conocidos, unos ya publicados desde hace tiempo y otros aportados en más recientes estudios sobre el pintor³, podemos trazar un recorrido vital tanto sobre su persona como de su producción pictórica, otro de los objetivos del presente trabajo. No hacemos pues en éste apartado mención concreta a las obras, que estarán debidamente referenciadas y estudiadas en el *corpus* que al final acompaña este estudio, sino tan solo a las fuentes de archivo y su necesario análisis.

Como decíamos en nuestra introducción, manejando siempre los datos que la documentación nos ofrece y manteniendo la reserva ante la aparición de nuevos documentos de archivo que adelanten su fecha de nacimiento, hay que suponerle ya nacido hacia 1485

Nota: Parte importante del texto que aquí exponemos está extraído del artículo de LÓPEZ AZORÍN M^ªJ – SAMPER EM-BIZ, V., 2006.

3. En este sentido destacan las aportaciones, debidamente referenciadas a lo largo de este capítulo, de Alcahalí, Cerveró Gómis, Sánchis Sivera, Tramoyeres, Bauzá, Gómez–Ferrer y López Azorín–Samper.

en Xàtiva, como más tarde veremos, donde a buen seguro comenzaría a formarse en su temprana juventud como pintor. En el ambiente setabense de la época, no olvidemos, la segunda ciudad en importancia tras Valencia, iniciaría su formación a fines del siglo XV y comienzos de la siguiente centuria como aprendiz dentro de cualquiera de los talleres que en esta ciudad había, donde por entonces la actividad artística la protagonizaba un todavía anónimo Maestro de Xàtiva, denominación que tal vez corresponda al Maestro de Artés como recientemente se ha propuesto y que bien podría recaer en uno de los pintores documentados por entonces en esa ciudad, nos referimos especialmente a Antonio Cabanes, como también Vicent Benet o “mestre Julian”.

Esteve, conocedor sin duda de la llegada a Valencia de los Hernandos, Llanos y Yáñez de la Almedina, transmisores de las innovaciones técnicas y compositivas más frescas novedades de la sin duda época más floreciente del arte italiano del momento, se instalaría a partir de 1506 en la capital del Reino, pues aún presuponiéndole un estilo algo definido estaría ávido de formarse con quienes venían de trabajar junto a Leonardo da Vinci entre otros.

Contaría por entonces con unos 21 años, completaría su formación y se definiría su personal estilo. Esto sucedería cuatro años antes de poder ser considerado pintor en *stricto sensu*, es decir, de poder tener taller propio y contratar trabajos *per se*.

Y es que su peculiar estilo se capta sin gran dificultad en toda su producción, agrupada en torno a la única y fundamental obra documentada aunque solo esté parcialmente conservada y que es la decoración que llevó a cabo en la Capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial que más tarde analizaremos, delata sin duda la fuerte influencia de los Hernandos, Llanos y Yáñez de la Almedina. De hecho, es curioso e interesante señalar que aún desconociendo todavía su identidad, algunos autores que estudiaron sus pinturas se refirieron a él como “discípulo de Llanos”, y es que, efectivamente, delata su factura un recuerdo mucho más cercano a éste que a su compañero Yáñez.

Todos estos datos y estudios han abocado a que la historiografía presuponga un periodo de formación y aprendizaje en el taller y casa que éstos tenían como era habitual,

y que se ubicaba en la demarcación territorial de la parroquia de San Andrés, como unidad de circunscripción de cada sector urbano, barrio de cierto nivel social donde tenían su domicilio fundamentalmente notarios y mercaderes.

De hecho, aunque sin base documental alguna, se ha llegado a afirmar la posible participación de Esteve en la obra magna de los manchegos, el retablo del altar mayor de la seo valentina, hecho que por otra parte creemos bastante probable –y no sólo la suya como a lo largo del presente estudio veremos–, dato que se ha ido arrastrándose hasta la actualidad.

Fue Ximo Company⁴, confundido seguramente por cierto comentario⁵, cuando al referirse a Miguel Esteve y a Miguel del Prado afirmaba “...precisament documentats com a col.laboradors dels Yáñez–Llanos en el retaule de la catedral” y de nuevo, al esbozar la figura del primero entre los discípulos y seguidores de Yáñez y Llanos, “De Miguel Esteve (+ c. 1530) tenim proves documentals que va col.laborar amb els Hernandos en el retaule de la catedral de València, cosa més que presumible, també, malgrat no constar–hi (per ara) a nivel documental, en Miquel del Prado”.

No consta realmente esta participación, si bien, insistimos, suscribimos. No obstante, hoy día conocemos a la perfección el funcionamiento de los diversos talleres artísticos, en sus diferentes oficios en la Valencia del siglo XVI gracias a recientes estudios, y en concreto en la participación que en ocasiones tuvieron varios pintores en un mismo encargo como maestros, oficiales y aprendices⁶.

4. COMPANY I CLIMENT, X., 1987, pp. 44 y 49.

5. TRAMOYERES, 1919, p.92: “Las puertas del retablo de la Catedral acreditaron a los dos manchegos y a los pintores que les auxiliaron en esta obra. Uno de éstos lo fue, seguramente, el valenciano Miguel Esteve...”. Este dato fue recogido por CATALÁ GORGUES, M.A, 1981, p. 42, cuando al referirse a los lunetos y demás restos de la decoración mural de la capilla de los Jurados, que más tarde veremos, dice: “Estilísticamente todas estas pinturas derivan del arte de Fernando Yáñez y Fernando Llanos, con quienes Miguel Esteve colaboró años antes en la pintura de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia...”. Esta aseveración ya tuvimos ocasión de recogerla en la biografía del pintor (CATALÁ GORGUES–SAMPER, 1994, pp. 264–265), si bien como no documentada, mencionada también por GÓMEZ FRECHINA (1996, p.208): “...se le supone colaborador de los pintores Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos que realizaron de forma conjunta las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia...”.

6. FALOMIR FAUS, M, 1996, pp: 231–256.

En la documentación existente sobre Esteve aparece por vez primera en febrero de 1510 y más adelante, declarando el 12 de julio a favor de los hermanos Forment junto a los pintores Jaime Andreu y Franci Joan⁷ y los “fusters” Pedro Gil y Luís Muñoz, en un complicado pleito que el gremio de plateros iniciaron contra Onofre y Damián Foment, y ellos a su vez contra aquellos, por el retablo que estos realizaron por encargo de dicho gremio un año antes para la capilla de San Eloy de la iglesia de Santa Catalina, siguiendo trazas de los Hernandos⁸ (DOCUMENTO II).

Contaría ya pues por entonces con la mayoría de edad, con capacidad jurídica de intervenir a sus veinticinco años en un largo proceso judicial en el que aparece testificando como pintor, propuesto como profesional por sus colegas los aragoneses Forment.

Ese mismo año figura además entre la nómina de pintores que aparecen en el censo de la contribución real de Valencia, que viene registrado por oficios y parroquias, donde consta afincado en la demarcación territorial de San Martín –con mucho la más extensa de la ciudad pues abarcaba su jurisdicción la cuarta parte de la totalidad del territorio urbano –, como lo estaban Nicolás Falcó⁹, Rodrigo de Osona, Francesc Joan y Pere Cabanes. Esteve contribuyó con siete sueldos¹⁰, cantidad intermedia entre los cinco de Francisco Johan y otros más, los diez de Falcó o los quince de Pere Cabanes y Osona padre.

Esto nos indica que el pintor ya tenía en esos años una actividad considerable y que habría ya contratado algún que otro trabajo relevante, al que le seguirían otros, como el concertado un año más tarde entre el muy ilustrísimo y reverendísimo señor don Alonso de Aragón, “per la gracia de nostre señor deu bisbe de Tortosa” y “mestre Miquel Steve pintor” de 14 de febrero de 1511¹¹ (DOCUMENTO III). Desconocemos lamentablemente los

7. Sobre este pintor véase GÓMEZ FERRER – CORBALÁN, 2014.

8. SALAS, X. de, 1943, pp.24–65. En documento II extraemos la declaración completa de Miguel Esteve en este proceso. Sobre Franci Joan, véase el reciente artículo de GÓMEZ–FERRER, M. & CORBALÁN DE CELIS, J.: 2014.

9. Sobre la saga de los Falcó, véase GÓMEZ–FERRER, 2011–2012.

10. Dato ofrecido por CERVERÓ GÓMIS, L.: 1965, 26 (*ARV*, Real 514 bis, f.121vº. en foliación original, pues contrastado el dato vemos que en la nueva foliación es el fº.452vº).

11. GÓMEZ FERRER, M. – CORBALÁN DE CELIS, J.: 2004, en p. 25 y n. 6 donde aparece parcialmente transcrito, ofreciéndose en el apéndice documental del presente trabajo al completo (Documento III). A la vez en LÓPEZ AZORÍN, MªJ – SAMPER EMBIZ, V.: 2006, pp.140–41.

asuntos que se representarían en el retablo, al especificarse tan solo que las historias debían ser las que figurasen en el modelo que ya Esteve tenía en su poder.

Abrimos aquí por su importancia un pequeño paréntesis con relación a la decoración del palacete del Obispo de Tortosa, ubicado en la calle de Caballeros de Valencia, asunto ampliamente estudiado en el artículo al que hacemos referencia en la cita 11 (2004) y en el que se menciona la participación de Pedro del Rincón. Al respecto de este pintor ofrecemos por su interés un dato inédito¹², pues figura en 1502 como habitante de la ciudad de Valencia constituyendo y ordenando como su procurador a Fernando del Rincón “pintor, hermano suyo”, el mismo que sería nombrado en mayo de 1514 “Pintor del rey” por Fernando de Aragón.

Así, en los capítulos que firman ambas partes se especifica que ha de pintar para el obispo el retablo que “li es ja donat a pintar”, con aquellas historias que están “intituladas” en la muestra, así en “lo peu com en les taules del dit retaule e banch e polseres”, debiéndolo realizar al óleo de colores finos y buenos y oro fino donde se requiera. Se indica que cuando la pintura esté concluida sea “aconeguda” –es decir expertizada– por dos pintores escogidos por cada una de las partes, comprometiéndose a acabarlo en el mes de mayo bajo pena de veinte ducados y veintiún sueldos. De no acabar en la fecha estipulada, se advierte la posibilidad de que el obispo pueda contratar a otro pintor, “tan bo com lo dit mestre Miquel”, debiendo éste correr con los gastos que se deriven. Ambas partes se comprometen a cumplir los capítulos, dando fianzas de ello “na Yolant muller del dit mestre Miquel Steve e los honorables en Anthony Esteve y en Johan Steve obrers de vila”, renunciándose a iniciar cualquier litigio. Al final del documento, Miguel Esteve confiesa haber recibido 37 libras, 6 sueldos y 8 dineros, cantidad correspondiente al primer tercio del precio final, estipulado en 112 libras.

La siguiente noticia que tenemos de Miguel Esteve la hallamos dos años más tarde, en 1513, al estar presente entre la extensa relación de pintores que aparecen cotizando en

12. APPV, Protocolos, Joan de Monerde, n. 15.692, 13 de enero de 1502. Nombra a su hermano su procurador para que lo represente y actúe en su nombre en cualquier causa, tanto eclesiástica como seglar, en el Reino de Castilla, especialmente en una cuestión sobre una concesión hecha por señor el difunto obispo Pedro de Villalobos a Pedro del Rincón otorgada y concedida en la villa de Santa María del Puerto, cerca del lugar de Salmerón

la Tacha Real de ese año, de nuevo afincado en la demarcación territorial de la parroquia de San Martín y contribuyendo al impuesto real con la misma cantidad de siete sueldos ¹³. Como la anterior vez, la cantidad de siete sueldos está entre los quince con los que contribuyeron los Hernandos, Pere Cabanes o Rodrigo de Osona y los cinco de Nicolás Falcó.

Cinco años después aparece nuestro pintor en todo un proceso largo y muy detallado, contratando el 18 de septiembre de 1518 la mencionada decoración que realizaría para la Capilla de los Jurados de la Casa Consistorial ¹⁴ (DOCUMENTO IV), trabajo sin duda adjudicado por los miembros de tan alta institución por contar Esteve en esos años con una reputada trayectoria y reconocimiento profesional.

Pues bien, nos es difícil entender por qué Esteve se comprometió a realizar en tan poco tiempo, escasos tres meses, una obra de tal entidad a no ser que la hubiese comenzado con anterioridad, o que le dedicase más tiempo del previsto y estuviera previamente concertado. De hecho, pasado el plazo pactado, en abril de 1519 lo vemos introduciendo a un desconocido Miguel del Prado para finalizar el encargo, indicando que de los 4.400 sueldos que el administrador de la Lonja le debía costear, "...la mitat al dit en Miquel del Prado". Ese mismo día Esteve afirma haberle pagado a del Prado 25 de las 50 libras que cobró en la firma del contrato, existiendo documentados el resto de los pagos pendientes a cada uno de ellos y que se alargan hasta la fecha de mayo de 1520.

De cualquier modo, por tratarse de su obra capital y perfectamente conocida por su vasta documentación conservada en el Archivo Municipal –revisada por completo para esta ocasión–, dedicamos especial atención en el punto siguiente.

Retomando la relación de documentos que sobre el pintor conocemos, encontramos el motivo por el que Esteve no pudo dedicarse de lleno a la realización de tan importante trabajo y que se debió, a buen seguro, a otro encargo que recibió, también de gran

13. ALCAHALÍ: 1897, p.111 (sin especificar cantidad). TRAMOYERES, L.: 1919, p.90 (indica el autor que Esteve contribuye con doce sueldos). SÁNCHEZ SIVERA, J.: 1930–31, p.105, recogido por FALOMIR, M., 1994, p.97.

14. TRAMOYERES, L.: 1919.

relevancia, el 17 de julio de 1519: el retablo del altar mayor de la iglesia del Monasterio de la Valldigna¹⁵ (DOCUMENTO V).

Según se indica en este contrato antes de iniciar las capitulaciones, en mayo de 1512 se acordó la ejecución del retablo con el pintor Francisco Joan; sin embargo, al fallecer éste por circunstancias desconocidas se pactó con otro, cuyo nombre no se especifica en las capitulaciones al estar en blanco el espacio destinado a su nombre, que también murió, seguramente antes de acometer el encargo.

Así es como finalmente se acude a Miguel Esteve, es decir, de forma del todo imprevista, datándose el contrato el 17 de julio de 1519, firmado con el prior del convento y monasterio de la Virgen María, Fray Gaspar Bellver, “sobre lo pintar y daurar lo retaule questa fet de fusta en lo altar major del dit Monasteri de Valldigna...”. Hay que destacar que a Esteve se le especifica que debe “consumar” el retablo, por lo que se entiende que efectivamente debió de estar comenzado ya. En la concordia se especifican los asuntos que se debían representar: los Siete Gozos de la Virgen, con historias de “la passio de nostre Senyor” en el banco y en los portales de los costados del mismo a San Pedro, a la parte derecha, y a San Pablo, a la izquierda. Además debía dorar el tabernáculo que está en el centro del mismo y pintar ángeles con instrumentos de la pasión de Cristo. Se especifica que en las “polseras” deberán figurar las imágenes que el reverendo le indique, dorando las “...que están de vulto en los quatre pilars principals del sobredit retaule... y aiximateix los dos angels de les polseres...”, pintando y dorando además los escudos y las armas del “Exm y Rm Senyor Archebisbe de Çaragoça y Valencia, patriarca de Hierusalem e abat de Valldigna”. Todo “ab la millor pintura ques puixa ni sapia”, contando Esteve con cuatro años para acabar la obra, especificándose que si por cualquier causa dejaba de pintarlo, el reverendo podría contratar a otro, con cargo a nuestro pintor.

Sorprenden esos cuatro años de los que podía disponer Esteve, lo que nos da una idea de su envergadura, teniendo en cuenta además el lugar donde se iba a ubicar, sobre

15. NICOLAU BAUZÁ, J.: 1987, pp. 47–49. Este trabajo no aparece recogido en las biografías ni en muchos de los estudios que sobre el pintor se han publicado desde entonces. De su existencia nos alertó hace ya unos años Mercedes Gómez-Ferrer. Por su deficiente transcripción, el documento ha sido revisado y aparece íntegramente en el apartado de documentos (DOCUMENTO V). Aparece recogido por GÓMEZ FERRER, M. – CORBALÁN DE CELIS, J.:, 2004, p.26 y a la vez por LÓPEZ AZORÍN M^aJ – SAMPER EMBIZ, V.: 2006, p.142.

todo si los comparamos con los escasos tres meses con los que en principio contaba para la decoración de la capilla de la Casa Consistorial o los tres meses y medio para el retablo de Alonso de Aragón.

Se señala además que durante el tiempo en que Esteve estuviese ocupado en este trabajo, tanto a él como a su familia y a todo aquel que le ayudase, aprendices y demás, se le abonarían los gastos derivados de “menjar, llit e posada”. El importe de su trabajo asciende a la importantísima cantidad de mil ducados de oro, sin duda excesiva pues pasados a sueldos corresponderían a unos 21.000, lo que da cuenta de la magnitud de este encargo. A modo de comparativa mencionamos el retablo mayor de la Catedral de Segorbe pintado por Vicente Macip a partir de 1529, por el que se le pagaría al artista 16.000 sueldos. De esa cantidad se dice en la documentación que se le abonen cincuenta libras por adelantado y, en caso de ser el resultado del gusto del prior y del convento, se le premiaría incluso con otras cincuenta.

Manejando estas cifras, nada nos sorprende que a Miguel del Prado le pagase la mitad de lo pactado con los Jurados de la Ciudad, recordemos, 2.200 sueldos.

Poco después lo vemos figurando, en diciembre de 1520, junto a mestre Nicolás Falcó, Jaume Beltrán, Joan Martí y Joan Cardona, todos como síndicos de los pintores, “artistas e mestres de pintures” de la ciudad de Valencia, en la solicitud de concesión y redacción de los capítulos, ante el gobernador de la ciudad, para la constitución de un pretendido Colegio de Pintores ¹⁶.

Apenas seis meses más tarde lo encontramos de nuevo entre una amplia lista de pintores “habitadors de Valencia” –muchos de ellos desconocidos hoy y entre los que destaca la presencia de Vicente Macip–, que implicados en la causa agermanada son convocados en la Cofradía de Belén por un mestre Miguel lo mallorquí, eligiéndose en esa junta a Nicolás Falcó como representante o “sindich procurador” ante “els magnífichs jurats, racional e sindich del officí o art de pintors” para solicitarles a dichas autoridades municipales armas con el objetivo de poder combatir en la guerra de las Germanías. Así los vemos de nuevo, convocados por el mismo y prácticamente a los mismos, aunque re-

16. BENITO DOMÉNECH, F.: 1993, pp. 62–67 y a la vez FALOMIR FAUS, M., 1994, doc. n. 6, pp.102–105.

unidos esta vez en la cofradía de plateros, donde nombran oficialmente en pública carta a Joan Caró, en ese momento ausente y ajeno a la profesión, “capitá mestre general” para la batalla de Gandía¹⁷.

Transcurre otro lapsus de siete años cuando consta Esteve ya fallecido en 20 de octubre de 1527, en el mismo documento en el que además se nos descubre su procedencia¹⁸ (DOCUMENTO VI). En él vemos a Gaspar Godos, pintor de retablos¹⁹, junto a su mujer, Catharina Alvaro, reconociendo una deuda a Antonio Esteve “alias de Xativa”, villa operario, tutor y padrino de su sobrina Herónima Esteve, también natural de Xàtiva, hija y heredera del honorable Miquel Stheve, pintor, difunto, por tanto hermano de aquél y heredero de una tal Angela Estheve, seguramente también hermana de ambos. La deuda se cifra en 33 libras, 8 sueldos y 11 dineros, resto de unas 530 libras, en concepto de la venta de la casa donde vivió Miguel Esteve y que por herencia pasaría a su hija, localizada en “vico del espital de la Reina”, dentro de la demarcación territorial de la iglesia de San Martín. De hecho, la casa–taller de Godos se ubicaba en la calle del Hospital de la Reina ²⁰, pintor del que sabemos ahora que se afirmó como tal en el taller de Pere Cabanes en abril de 1499²¹, adelantando pues su fecha de nacimiento propuesta al menos a 1474.

De nuevo en enero de 1528, en el testamento de su mujer Violant Gerónima de la Ras, figura como fallecido mestre Miguel Esteve, “pintor de retablos”²² (DOCUMENTO VII). Localizamos en su día este documento, en el que vemos a Violant Jerónima eligiendo

17. FALOMIR FAUS, M., 1994, docs. ns. 7 y 8; pp: 106 y 107.

18. LÓPEZ AZORÍN, M.J – SAMPER EMBIZ, V., 2006 p. 144. Hacíamos observar que sobre el origen setabense de la familia Esteve, “obrer de vila”, viene al caso recoger la presencia de un Johan Esteve, alias de Xativa, en 15 de noviembre de 1516 (APPV, Not. Melchor Gisquerol, nº 21.440) como “obrer de vila” cobrando de Geroni Sent Feliu por una obra hecha en el “Horno de las arrepentidas”. Ambos, Antonio y Johan, recordemos, son los dos obrers de vila, seguramente hermanos, que dieron fianzas para el retablo encargado por el obispo Alonso de Aragón. Dábamós también noticia de un Martí Esteve, también “obrer de vila”, bautizando a una hija, de nombre Francisca Rafaela, el 4-X-1535 (noticia facilitada en su día por Mariano González Baldoví sacada de los Libros de bautismo de Xàtiva).

19. Mencionamos en nuestro artículo de 2006 el texto de FALOMIR FAUS, M.: 1993, pp.377–383, indicando que “de ser el Mestre Gaspar que aparece en la Tacha Real de 1513 residiendo en la demarcación territorial de la parroquia de Santa María, en la de 1528 aparece afinado ya en la de San Martín”. Véase también sobre Gaspar Godos de GÓMEZ–FERRER LOZANO, M.: 2010, pp.: 356–358.

20. FALOMIR, M.: 1993, p.379.

21. APPV, Protocolos, Gaspar Llop, n. 21.750.

22. CERVERÓ GOMIS, L.: 1965, p.26.

sepultura en la iglesia de San Juan del Hospital, donde se encuentran enterrados sus padres, y lega todos sus bienes a Gerónima Esteve “filla mia e del dit marit meu”. Se indica que si ésta moría sin descendencia los bienes deberían pasar a Juana Ángela y Rosina de la Ras, seguramente hermanas o sobrinas suyas, a través de Cosme de la Ras, hermano suyo y uno de los albaceas del testamento.

De 13 de junio de ese mismo año²³ (DOCUMENTO VIII) son las cartas matrimoniales entre su hija Jerónima Esteve, doncella, con 20 años –figurando como tutor de ella su tío Antonio Esteve–, y Miguel Frances, velluterio, en cuyo texto aparece ya fallecida Jerónima de la Ras.

De esa misma fecha tenemos otro documento inédito (DOCUMENTO IX), casi con los mismos personajes: Miguel Francés, junto a Diego de Molina y Ángela de la Ras, prometen entregar al curador de Jerónima Esteve, Cosme de la Ras, una serie de bienes y derechos estipulados por haber cumplido los 20 años.

De nuevo, en 1534²⁴, Miguel Frances, aquí como vecino de la villa de Utiel aunque residente en Valencia, y Jerónima Esteve, su esposa, reconocen a Gaspar Godos, pintor de retablos de Valencia, haber cobrado 15 libras y otras 30 libras y 1 sueldo debidas al honorable Antonio Esteve y a Jeronima Esteve, ambos naturales de Xativa, hija y heredera del honorable Miguel Esteve, “alias de Xativa”, fallecido pintor de retablos, y de Yolanda Jerónima de la Ras, heredero a su vez de Angela Esteve, fallecida, hermana de Antonio y de Miguel.

Todavía en 1542 aparece cotizando Jerónima Esteve, ya viuda, con 6 pagas y 2 sueldos, afincada en la demarcación de la parroquia de San Martín²⁵, seguramente por el beneficio de la venta de la casa–taller del padre o porque todavía Godos no había liquidado la deuda de tan importante cantidad.

23. GÓMEZ-FERRER, M. – CORBALAN, J.: 2004, p. 25 y a la vez LÓPEZ AZORÍN, M^aJ – SAMPER EMBIZ, V.: 2006, p.144, cita 28.

24. APPV. Protocolos, Nicolas Orti n. 22404, 7-II-1534.

25. AMV, Tacha Real, K 3–4, fol. 21 vº (apartado final).

SU IDENTIFICACIÓN CON EL MAESTRO DEL GRIFO

Trazada pues la trayectoria de Miguel Esteve, personal y profesional, a través de los numerosos datos que hasta la fecha tenemos de él, aprovechamos la ocasión para reivindicar el protagonismo que creemos le corresponde. Pensamos que su destacada presencia en el panorama artístico de la época ha sido ensombrecida por la historiografía más reciente en favor de Miguel del Prado –un pintor del que realmente poco sabemos–, debiéndosele restituir la obra que de su mano se conserva pues, como al principio comentábamos, es desde la documentación que poseemos desde donde se debe llegar a conclusiones.

Para ello, resulta fundamental en esta investigación tener en cuenta la única obra documentada que en parte nos ha llegado hasta nuestros días: la decoración de la Capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial que, al parecer, realizaría nuestro pintor con un desconocido Miguel del Prado. De aquella magna decoración tan solo nos han llegado ocho lunetos con parte del apostolado –que luego detallaremos– y dos pequeños fragmentos, uno con una figura de medio cuerpo de un ángel y el otro con un rostro que se viene identificando como de la Virgen María, por otra parte muy retocado.

Nada sabemos pues de cómo pudo ser el resto de la decoración mural, perfectamente detallada en la documentación anexa al exigir que fuese como la de la Catedral (la pintada en 1472), mencionándose unos ángeles con instrumentos de música, otros con textos ilustrados con los Improperios de la Pasión del Señor, la parte del testero con un “mig redo principal” con la “maiestat de nostre senyor deu Jesucrist” rodeado de querubines y el resto del apostolado.

La relación que estas pinturas tienen con las del testero de la Catedral, en las que Esteve se inspiró obligadamente, evidencian según Company una fuerte influencia de San Leocadio en nuestro pintor, superior incluso, según él, a la de los Hernandos. Al respecto,

creo que resulta algo excesiva tal afirmación, pues aun advirtiendo cierto halo en general en algunas de las pinturas de Esteve –tal es el caso– con relación al italiano, nuestro pintor se descubre sin duda como el heredero más directo de los manchegos tras su paso por Valencia.

Nos referimos ahora a los lunetos conservados²⁶ que son los siguientes: *San Pedro*, *San Pablo*, *Santiago el Mayor*, *San Juan Evangelista*, *San Felipe*, un grupo con *San Bartolomé* y *San Mateo*, *San Matías* y otro grupo con *Santiago el menor* y *Judas Tadeo*, conservando estos dos últimos tan solo la imprimación del dibujo y una ligera capa de color. Al respecto, Post (p.309) advierte que el grupo de *Santiago el menor* y *Judas Tadeo* (con la alabarda y que Tramoyeres confunde con San Marcos, que no fue apóstol) deben ser en realidad uno Judas Tadeo y el otro probablemente San Simón, compañero habitual de aquél por fecha común en 20 de octubre.

Tenemos pues un total de diez apóstoles repartidos en ocho lunetos, por lo que si estos fueron doce, como señala Tramoyeres, nos faltarían otros cuatro con un apóstol en cada uno de ellos, pudiendo ser Andrés, Tomás, Simón y tal vez Judas Iscariote. Otra posibilidad es que fueran solo diez los lunetos y trece los apóstoles, con tres grupos de dos y siete con un solo apóstol, por lo que faltaría uno dedicado a Andrés y a Tomás por ejemplo, y el otro con Simón.

Resulta realmente complicado realizar una reconstrucción de la decoración pictórica de estos y de su correspondiente ubicación en la capilla, pues a pesar de que todas y cada una de las figuras tienen una posición frontal, los doseles son diferentes al ser unos individuales y en otros adivinarse una solución de continuidad. A este hándicap se suma el hecho de que cada uno tiene una forma y unas dimensiones diferentes. Aún así, mencionamos al respecto la interesante propuesta ofrecida recientemente por Federico Iborra²⁷.

26. TRAMOYERES, L. 1919, p. 96 dice que de los doce medios puntos “solo gozamos hoy de seis restaurados y dos con la simple imprimación del dibujo. Los primeros son: San Jaime, San Pedro, San Bartolomé, San Mateo, San Juan Evangelista y San Pablo; de los segundos, San Marcos y San Jaime el menor...”.

27. IBORRA BERNARD, F. 2014.

Dicho esto, Tramoyeres²⁸ en 1919 sin aporte documental alguno, en base a una pretendida diferencia de estilo, atribuyó a uno y otro artista indistintamente cada una de las pinturas de la siguiente manera: a Esteve le concede las figuras de *San Jaime*, *San Pedro*, el grupo de *San Bartolomé y San Mateo*, el *Ángel custodio* y la cabeza de la *Virgen*; y a del Prado, a quien de forma totalmente fantasiosa le llega a suponer ayudante de los Hernández, el *San Juan Evangelista* y “...tal vez los dos lunetos no restaurados”, quedándose fuera del reparto la magnífica figura de *San Pablo* y también el *San Felipe*, al que ni siquiera menciona en la relación.

Pues bien, esta división aleatoria y que considero injustificada, ha sido aceptada desde entonces. Y es a partir de esta partición, sobre esta base escásamente sólida, cuando de forma absolutamente intuitiva Soler d’Hyver²⁹ casó la personalidad del Maestro del Grifo con Miguel del Prado, tras relacionar la obra hasta entonces atribuida a este anónimo maestro con los lunetos concedidos por Tramoyeres a del Prado, y sobre todo al tener ya Esteve un catálogo de obras atribuidas, algo de lo que carecía su socio en la empresa de la Casa Consistorial.

Realmente, lo que podemos contemplar en estos lunetos a través de su estudio y de su comparación con la obra que conocemos, es una unidad de estilo y no diferentes manos, tal como desde Tramoyeres se ha mantenido. De hecho, ya Post³⁰ observó un estilo uniforme en los lunetos, atribuyendo todo a Esteve y señalando que “Realmente, el estilo de los frescos es absolutamente uniforme, tendiendo a justificar la hipótesis que es la creación de uno de los dos pintores... con toda probabilidad Miguel Esteve, y que el otro meramente reprodujo su estilo en una servil manera, acaso trabajando bajo los bocetos de su socio y aplicando el color bajo su directa supervisión”.

Así pues, a tenor de lo observado estamos convencidos de que efectivamente Miguel del Prado fue el pintor al que acudiría Esteve en un momento de cierto agobio, apremiado por los plazos que el Consejo de la Ciudad le había marcado. Lanzamos desde aquí la hi-

28. TRAMOYERES, L., 1999, pp.96-97.

29. Recogido por CATALÁ GORGUES, M.A. 1981, p.42.

30. POST, Ch. R. 1953, p. 307 (la traducción es nuestra)

pótesis de que bien pudo ser aquél no más que un integrante destacado del taller de Esteve, muy probablemente un oficial, encargándole el maestro probablemente la realización de los fondos arquitectónicos –por ejemplo de cada uno de los lunetos– y tal vez el retoque de partes inacabadas.

No obstante y sobre este punto, cabe señalar que los oficiales podían ser contratados por el maestro antes o durante la realización de cualquier encargo, percibiendo sus honorarios directamente de él, observación que resulta especialmente relevante en el caso que nos ocupa. Recordamos al respecto que es Esteve quien abona a del Prado el primero de los pagos, dando después instrucciones a los Jurados para que seguidamente se le pague el resto.

Además de todo esto conviene recordar que de Miguel del Prado no tenemos más constancia documental como pintor, solo esta casual aparición en la decoración mural de la capilla y a propuesta además del propio Esteve. Únicamente sabemos de él que aparece entre la muy extensa nómina de pintores reunidos en junio de 1521 convocados para afrontar la batalla de Gandía , pero nunca entre la relación de los que contribuyeron a las Tachas Reales –ni en la de 1513, ni en la de 1528–, lo que resulta del todo determinante. La exigua documentación que disponemos sobre del Prado concluye en 1537 con el pintor ya fallecido, concretamente en una declaración testifical en la que figuran su mujer, Úrsula Gomis y la hija de ambos, Ángela Prado y de Gomis ³¹ (DOCUMENTO X).

Analizando a fondo la extensa documentación de la que disponemos sobre esta empresa, observamos que el Consejo municipal contrata a Miguel Esteve en fecha 18 de septiembre de 1518 y que en uno de los items del contrato se especifica que de los 4.400 sueldos le serán descontadas 25 libras si no termina de pintar en enero del año siguiente ³², es decir tan solo cuatro meses después.

31. CERVERÓ GÓMIS, L.: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *AAV*, 1966, p.29. Transcrito por entero en Apéndice documental.

32. Queremos indicar que son algunas las dudas que se nos plantean en relación a la cantidad por la que Esteve contrata la decoración pictórica de la capilla. Si efectivamente 4.400 sueldos equivalen a unas 220 libras, no entendemos por qué en el contrato se le dice a Esteve que se le va a pagar en tres plazos: dos de 50 libras y una de 100, pues suman tan solo 200 libras. Por otro lado, cuando Esteve subcontrata a del Prado, dice que de los 4.400 sueldos se le debe pagar la mitad, calculándola en 105 libras, que es lo que efectivamente acaba cobrando del Prado. Por otra parte, esa sanción de 25 libras por no acabar la obra en enero del 1520 nunca le fue impuesta, a tenor de las sumas de las cantidades que aquí recogemos.

Esto indica que o bien Esteve ya habría comenzado su obra con anterioridad a la firma del contrato o bien que se veía capaz de finalizarla en tan escaso tiempo. Sin embargo, vemos que esto nunca fue así, pues aparece el maestro subcontratando a un desconocido pintor en abril del año siguiente, muy probablemente a espaldas de los Jurados, a quienes indica después que a él se le debía pagar la mitad de los 4.400 sueldos por realizar la mitad del trabajo: “...ne toca la mitat al dit en Miquel del Prado, lo qual es tingut a fer la mitat de la dita fahena...”.

El mismo día 9 de abril del Prado cobra directamente de Esteve –como hemos destacado antes– la mitad de las 50 libras que éste había ya percibido en concepto de adelanto el mismo día de contrato, dando instrucciones para que a partir de ese momento el resto le fuera pagado desde la administración de la lonja. Así, en ese mismo momento vuelve a cobrar otras 25 libras y ya el 25 de febrero de 1520 aparece un pago a del Prado por la cantidad de 55 libras. Con esta remuneración suman ya las 105 libras que se le debían pagar a aquél, por lo que, entendemos, su trabajo habría ya finalizado.

Sin embargo, todavía Esteve aparece en solitario tres meses más tarde –el 19 de mayo– cobrando primero 40 libras y después otra 25, dando orden los Jurados de la ciudad el 23 de ese mismo mes de que se le liquidase el resto.

Con estos datos podemos deducir que nuestro pintor estuvo primero aproximadamente unos siete meses trabajando en solitario, por lo que la decoración estaría en un muy avanzado estado; no olvidemos que en un principio pensó acabarla en tres. Que al no poder finalizar la obra en un plazo razonable subcontrató a del Prado, con quien estuvo otros diez meses pintando; y que incluso una vez terminó aquél, todavía Esteve aparece tres meses más implicado en la obra.

Imaginamos pues a Esteve, con la obra ya avanzada, subcontratando a su oficial, justo –y esto resulta también de trascendental importancia– cuando le llega la suculenta e inesperada oferta para pintar el retablo del altar mayor del Monasterio de la Valldigna, tasada, recordemos, en la nada despreciable cantidad de mil ducados de oro, razón por la que no le importaría nada compartir a medias los 4.400 sueldos pactados por los Jurados.

Dicho todo esto, siendo Esteve a quien los Jurados solicitan el encargo, a quien acuden sus colegas para declarar como testigo, quien paga sus impuestos en contribuciones y Tachas reales y quien contrata retablos en varias ocasiones, no nos cabe duda de su identificación con el Maestro del Grifo, y no su empleado, el pintor Miguel del Prado, del que como hemos expuesto hay escasas noticias.

CATÁLOGO DE OBRAS

Nota: Se comienza por su única obra documentada y conservada, a la que le siguen a continuación retablos y tablas que pertenecieron a conjuntos posteriormente desperdigados, enlazados en el propio texto de las fichas catalográficas, y en un orden cronológico. Les siguen pequeñas tablas que entendemos fueron de devoción privada y concluimos con obras desaparecidas o no localizadas.

Pinturas procedentes de la Capilla de los Jurados (antigua Casa Consistorial)

Introducción

Hagamos primero una breve introducción para situar la que sin duda es obra capital en nuestro discurso sobre Miguel Esteve. Obviamos aquí lo referido a la historia de la Casa Consistorial, remitiendo en este aspecto a la bibliografía general y nos centramos en lo que atañe a estas pinturas.

Sabemos que el edificio de la Casa Consistorial sufrió un importante incendio el 15 de febrero de 1586¹, viéndose la capilla en parte afectada. Sariñena se encargaría de su restauración en 1596, advirtiéndose su mano en figuras que había realizado Esteve, observándolo Tramoyeres incluso en algún luneto, además –como más tarde veremos–, de las figuras de *San Vicente Ferrer* y *Fray Nicolás Factor* o incluso la cabeza de la *Virgen*.

Es ya a partir de 1854 cuando se inicia el proceso de derribo de la Casa Consistorial debido a su mal estado de conservación. En febrero de ese mismo año el arquitecto mayor de la ciudad, junto a los inspectores de cuartel, declaran en ruinas el edificio al indicar “...que las infinitas grietas que se ven por todas partes, y que tienen su causa en el piso bajo, demuestran que el edificio camina á su total y no lejana ruina”.

No tardaron en aparecer voces que estaban en desacuerdo con tal declaración, pronunciándose la Real Academia de San Carlos en contra y proponiéndose soluciones alternativas. Así aparece en la revista *Las Bellas Artes. Periódico dedicado á la Real Academia de San Carlos*, creada en enero de ese mismo año, que en su número de mayo, en un artículo titulado “Las Casas consistoriales de Valencia”, se informa sobre la creación de una comisión de arquitectos con otros tres miembros, quienes vinieron a confirmar el estado de deterioro en que se encontraba el edificio. Aun así, apuntan la posibilidad de una posible rehabilitación, al indicar “...no resultando del referido informe la necesidad de echar abajo todo el edificio,...se pronuncia por que se conserve la parte de edificio que puede repararse...”, declarando en estado ruinoso, particularmente, la torre que mira a la plaza y la cubierta del salón “de los Ángeles”.

A pesar de todo, en febrero de 1855, tal y como se indica en el número 14 de esa misma revista, ya se había tomado la decisión de demoler la casa, acordando el Ayuntamiento, por disposición del señor gobernador en sesión celebrada el 12 de ese mes, pedir la autorización oportuna a la Excma. Diputación Provincial “...para poder proceder á la enagenación (sic) de dicho edificio, con arreglo

1. IBORRA BERNARD, F.:2014.

al pliego de condiciones que al efecto se formalizare; y como una de ellas haya de ser precisamente la conservación de los objetos existentes en la Casa Consistorial, que por su mérito ó recuerdos históricos sean dignos de esta preferencia...”².

De esta forma, cuatro días más tarde, la Comisión de monumentos artísticos de la provincia y la de la policía urbana convienen “...que son dignos de conservarse los objetos siguientes: 1º El techo artesonado del Consistorio con su correspondiente cornisamento. 2º Los escaños de los Sres. Concejales. 3º El techo artesonado del Salón de los Angeles con su correspondiente cornisamento. 4º El friso del salón ante capilla. 5º El Altar de esta, por los cuadros. 6º Todas las lapidas que se encuentren. Sin perjuicio de los demas objetos dignos de conservarse y que en la actualidad no están á la vista”³.

Durante el derribo se intentaron salvar algunas de las pinturas que decoraban la capilla, siendo solo posible, al estar realizadas sobre el mismo muro, sacar con el aparejo algunos de los lunetos con el apostolado, así como los rostros exentos de la *Virgen* y de un *Ángel* como hemos advertido. En el proceso de arranque se perderían la gran parte de ellas, siendo realizada esta operación por Francisco Martínez Yago que ya entonces restauró el luneto del *Santiago Apóstol*. Las pinturas se depositaron en el actual Ayuntamiento y ya en 1896 fueron analizadas por una comisión designada por la Real Academia de San Carlos formada por los académicos Soler, Peidró, Borrás y Tramoyeres, quienes realizaron un informe que remitieron al Ayuntamiento y que el propio Tramoyeres reproduce en su artículo antes mencionado y aquí copio por su interés⁴:

“1ª. Que los fragmentos salvados de la antigua capilla son restos del arte pictórico de la mayor importancia histórica y artística, por ser obra realizada en 1518 por los maestros Miguel Esteve y Miguel del Prado, de los cuales no se conocen más obras que ésta de que tratamos, ejecutadas con arreglo a las máximas de la escuela italiana, según demuestra el examen del medio punto restaurado y los siete que motivan este informe.

2ª. Que dos de estos lunetos no admiten restauración alguna por haber desaparecido el original. Pero como se trata de una verdadera antigüedad, sería conveniente depositarlos en sitio seguro y visible, único medio de conservar aquella pálida imagen de la primitiva pintura.

3ª. Que puede intentarse el desprendimiento de las gasas que cubren los cinco medios puntos restantes, operación que, verificada con arreglo a la técnica de la restauración, no ofrece dificultades.

2. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 141-3 / 246 A y B

3. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 141-3 / 248.

4. TRAMOYERES, L, 1919, pp.99-100.

4ª. Que no debe transportarse la pintura al lienzo por ser operación expuesta y factible de alterar la peculiar fisonomía de estas pinturas murales, debiéndose conservar la obra del artista en su original estado y tal y como hoy pudiéramos contemplarla si aún decorase los muros de la destruída capilla.

5ª. Que a fin de resguardar los originales y evitar el desprendimiento del aparejo, éste ha de revestirse por su parte posterior, o descubierta, de una capa de yeso o cemento fuerte, encerrando el medio punto dentro de un marco de hierro que haga el oficio de bastidor. Sobre la masa del material añadido puede colocarse una red metálica adherida igualmente al bastidor de hierro, cubriéndola a su vez de otra superficie de cemento o yeso que asegure la coexistencia del falso muro. Realizada y asegurada esta operación, se procederá a levantar la gasa, quedando al descubierto la superficie pintada y en disposición de colocarse en el sitio que se acuerde, colgándola como si fuera un cuadro en tabla o lienzo; y

6ª. Que en la restauración sólo se atienda a lo más importante, tal como grietas, faltas de yeso, etc., pero en este caso se velará el blanco de la preparación con una tinta análoga a la parte incompleta, a fin de que el original se manifieste tal como es, de suerte que todas las operaciones indicadas se encaminen a la exclusiva conservación de las pinturas, no a una restauración propiamente dicha”.

Añade Tramoyeres que el proceso de restauración propuesto por la comisión en este informe, una vez aceptado por el Ayuntamiento, lo llevó a cabo Vicente Borrás. Y que tras su restauración se propuso fueran trasladadas y depositadas en el Museo de Bellas Artes para su exposición, petición en principio aprobada pero en 1911 denegada.

Los lunetos y resto de la decoración conservada

Fueron atribuidos a Cristóbal Llorens por Settier (1866, p.234): “...los frescos que había en las paredes de la capilla, pintados por Cristóbal Llorens, los cuales se sacaron y pasaron a lienzo, y cuya operación dirigió un aficionado muy conocido”.

Años más tarde, es Alcahalí (1897, p.111) el que por vez primera menciona a Esteve como el autor de la decoración de la capilla de la Sala de los Jurados, ofreciendo además datos concretos sobre el contrato, aunque sin mencionar los restos que se conservan: ”Figura este pintor en el llibre de Tacha Real como contribuyente de Valencia en el año 1513, teniendo su casa y taller en la parroquia de Santo Tomás. Pintó la capilla de la Sala de los Jurados, otorgando el contrato para este trabajo en 18 de septiembre de 1518. Comprometiase en él á llenar de ángeles la bóveda como la capella de la Seu, por el precio de 4.400 sueldos. En el día 25 de mayo de 1520 se le acabó de pagar (Manual de Concells, 58, folio 111)”

Pero fue Elías Tormo (1902, p.30), sorprendentemente, quien en su *Varios estudios de artes y letras*, concretamente dentro de sus conferencia sobre “Los prerrafaelistas españoles del siglo XVI” y al hablar de los discípulos de San Leocadio, recoge a Miguel Esteve y a Miguel del Prado, “...de quienes se conservan en el Ayuntamiento de Valencia unos lunetos pintados en 1518 para la capilla consistorial dentro de la tradición de San Leocadio: son grandes figuras de apóstoles, y siento no poder presentar ninguna fotografía de esos curiosos frescos...”, cita por otra parte desconocida o silenciada posteriormente, entre ellos, por el propio Tramoyeres.

Así, en 1919, y por supuesto sin base documental alguna, Tramoyeres atribuyó indistintamente a uno y a otro cada una de estos restos de la siguiente manera: a Esteve, le concede las figuras de San Jaime, San Pedro, el grupo de San Bartolomé y San Mateo, el ángel custodio y la cabeza de la Virgen; al del Prado, el San Juan Evangelista y “...tal vez los dos lunetos no restaurados”.

Post (XI, p. 307) vio una única mano en los lunetos, atribuyéndolo todo a Esteve y señalando que “Realmente, el estilo de los frescos es uniforme en todo, tendiendo a justificar la hipótesis que es la creación de uno de los dos pintores... con toda probabilidad Miguel Esteve, y que el otro meramente reprodujo su estilo en una servil manera, acaso trabajando bajo los bocetos de su socio y aplicando el color bajo su directa supervisión”.

Fue Carlos Soler (Catalá, 1981) quien, de forma absolutamente intuitiva, al relacionar la obra atribuida a un anónimo Maestro del Grifo con los lunetos del Ayuntamiento, casó la personalidad de este desconocido pintor con Miguel del Prado. Y lo hizo, seguramente, al tener ya Esteve un catálogo de obras ya atribuidas, y ninguna su socio en la empresa de la Casa Consistorial.

Desde entonces, hasta hora, ha sido tenida por buena esa identificación, manteniéndose los lunetos con distintas atribuciones, ofreciéndose ahora con atribución a Esteve de forma conjunta.

San Pedro

Óleo sobre estuco

117 x 165 cm.

1518 – 1520

Museo de la Ciudad, Colección Ayuntamiento de Valencia



Bibliografía: Tramoyeres, 1919, p.90–97. Tormo, 1923, p.137, localizadas en el Ayuntamiento, “8 pinturas murales, transportadas a lienzo (por Fco.Martínez y Vic.Borrás), que son * medios puntos de apóstoles, obra de Miguel Esteve y Miguel del Prado (1518), de la decoración de la capª de la vieja Casa de la Ciudad”. Post, XI, pp: 307–312.

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.723/2307. Catalá, 1981, n.4.

San Pablo

Óleo sobre estuco

119 x 164 cm.

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.728/2312. Catalá, 1981, n.9.



San Juan Evangelista

Óleo sobre estuco

116 x 155 cm.

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.729/2313. Catalá, 1981, n.7.



San Felipe

Óleo sobre estuco

95 x 162 cm.

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.727/2311 (como “San Matías”).

Catalá, 1981, n.11.



Santiago el Mayor

Óleo sobre estuco

119 x 233 cm.

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.725/2309 (como “Santiago el Mayor”). Catalá, 1981, n.5 (como “San Jaime”).

Exposiciones: “Arte retrospectivo” en *Exposición Regional de Valencia de 1909*, nº 333, con atribución a Fray Ginés Díaz.



San Matías

Óleo sobre estuco

93 x 161 cm.

Tan solo se conserva la imprimación del dibujo.



Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.724/2308. Catalá, 1981, n.8 (en ambos como “San Andrés?”).

San Bartolomé y San Mateo

Óleo sobre estuco

120 x 188 cm.

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.726/2309 (como “San Bartolomé y San Marcos”). Catalá, 1981, n.6.



Santiago el menor y San Judas Tadeo

Óleo sobre estuco

115 x 193 cm.

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.722/2306 (como “San Felipe y San Mateo”). Catalá, 1981, n.10.

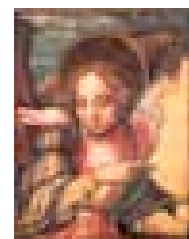


Ángel Custodio

Óleo sobre estuco

44 x 33 cm.

Catálogos: Catalá, 1981, n.2.



Virgen

Óleo sobre estuco

44 x 33 cm.

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.676/2260. Catalá, 1981, n.3.

Bibliografía: Saralegui, *A.E.A.*, 1945, p.20–21 (como de Miguel Esteve).



Pensamos que se trata más de obra de Sariñena, que consta que restauró las pinturas tras el incendio, que del propio Esteve. No hemos querido dejar de reproducirla, pero a mi entender su atribución debe ser retirada.

Tablas pertenecientes a un retablo procedente del Convento de Trinitarios Calzados (Valencia)

Presentamos a continuación, de forma inédita, unas conocidas tablas como pertenecientes a un mismo retablo descabalado, dedicado a los *Gozos de la Virgen* y procedente del desaparecido Convento de Trinitarios Calzados de Valencia.

Por su estilo, perfectamente podría tratarse de alguno de los encargos recibidos por Esteve a comienzos de la segunda década del siglo, prueba de su actividad como pintor tal y como reflejan sus pagos de impuestos.

Las tres tablas pertenecientes a colección particular fueron tenidas (LÓPEZ AZORÍN–SAMPÉ, 2006) como tal vez procedentes del retablo que con este asunto realizó Esteve para el altar mayor del valenciano Monasterio de la Valldigna, dato que nos valía para identificar definitivamente a este pintor.

Sin embargo, sumamos ahora a éstas otras dos –también con asuntos marianos– pues sus medidas casan a la perfección con aquellas tres conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedentes, al menos una de ellas según su *Inventario manuscrito* de 1847, de dicho extinto convento trinitario.

Y añadimos también ahora una sexta, tratándose como se trata de un tema también mariano, unos de los habituales gozos, como es la *Adoración de los Reyes* de la Colección Quilez Listerri del Museo de Alcañiz, faltándonos pues tan solo una tabla, seguramente una *Adoración de los pastores*, por ser siete –como bien sabemos–, los Gozos de la Virgen.

A su vez, proponíamos en 2006 que las escenas sobre la *Pasión de Cristo* que Saralegui (1962, pp.:67–68) dio a conocer en la colección de H.H.Behrens, hoy en colección particular madrileña, y que dicho autor relacionó con la *Dormición* y el *Pentecostés*, pudieron formar parte de la predela del retablo de la Valldigna, como así figura en su contrato. Se tratan sin embargo éstas de obra atribuida a Rodrigo de Osona (*A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las ciudades*, ed. A cargo de Eduard Mira y An Delva, Almudín y Museo de la Ciudad, marzo–junio de 2007, Valencia, 2007, números 170, 171, 172, 173, pp.: 372–379; fichas de catálogo de José Gómez Frechina) y de dimensiones (70 x 48 cm.) que hacen del todo imposible confirmar aquella propuesta.

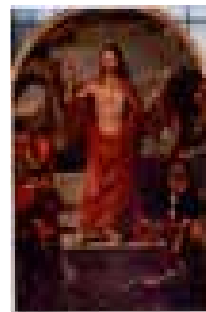
Pasamos pues a analizarlas una a una, ofreciendo datos sobre su bibliografía y demás observaciones.

Resurrección

Óleo sobre tabla

62 x 43 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia



Procedencia: Convento de Trinitarios Calzados de Valencia

Bibliografía: González Martí, M., 1914–15, p.402. Post, XI, p.319. Saralegui, 1954, p.190.

Catálogos antiguos del museo: Inv.Ms.1847, nº 213. Cat.1850, nº 213. Tormo, 1932, p.41, nº 361. Garín, 1955, p. 139, nº 458.

Dada a conocer por González Martí (1914–15) concediéndosela “a la pintura de Llanos y Almedina”, teniéndola por réplica de la tabla con la misma escena del altar mayor de la catedral. Ya con mayor conocimiento del tema, Tormo (1932) la cataloga como “de discípulo de Sancto Leocadio” y posteriormente Post y de nuevo Saralegui (1954) la atribuyen finalmente a Miguel Esteve, poniéndola ambos en relación con la *Anunciación* efectivamente de este mismo conjunto, a la vez que Saralegui con la *Virgen entre San Cosme y San Damián* también de este museo, procedentes tal vez del mismo conjunto.

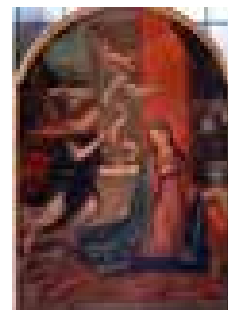
Garín la recoge como de discípulo de Hernando de Llanos, del mismo, dice, que el *San Miguel* procedente de Montesa y la *Anunciación* referida, siendo curioso el dato que ofrece, recogido de González Martí, pues en su fondo de paisaje “...se ha creído ver el “Miguelete” de Valencia, en la torre octógona que en aquél figura”.

Anunciación

Óleo sobre tabla

62,7 x 42,5 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia



Bibliografía: Post, XI, p.322. Saralegui, 1954, p.190.

Catálogos antiguos del museo: Garín, 1955, p.137, nº 455.

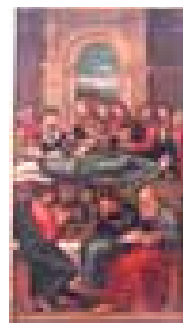
Es esta la *Anunciación* que menciona Saralegui (1954), identificándola por error con el número 493 del catálogo de Tormo (1932), que a lo que parece, según la tabla de equivalencias de Garín (1955) no se trata de la misma obra, por error de edición.

Dormición de la Virgen

Óleo sobre tabla

79 x 43 cm. (la parte superior tiene un añadido de 5,5 cm., grapado por su parte trasera. En estos 5,5 cm., una inscripción: “Agosto 27.11.50”, sobre otra, ilegible, que comienza con las letras “fran..... de.....a”)

Colección Vicente Lassala, Valencia



Bibliografía: Reproducida por Tramoyeres en 1919, p. 87 y 96. Saralegui, 1945, p.21 (como Miguel Esteve (?)). Post, XI, p.328–330.

Exposiciones: *Exposición Internacional de Barcelona*, 1929, número 30 (dato obtenido de Garín, 1954, p.135)

Esta tabla de la *Dormición* fue reproducida y mencionada por Tramoyeres como de “Los Ferrandos” y en colección de D. Vicente Lassala de Valencia. Fue atribuida a Miguel Esteve por Leandro Saralegui (1945), seguido por Post, no sin ciertas dudas, relacionándola como procedentes de un mismo retablo junto a su compañera la *Pentecostés* de la colección Lacuadra. A buen seguro, las dudas que tuvo Post tuvieron que ver con la confusión de atribuir ciertas obras a Felipe Pablo de San Leocadio, como queda dicho en su lugar correspondiente.

Relacionada por su composición con la tabla del mismo asunto del altar mayor de la Catedral de Valencia por F.Benito / J.Gómez / V.Samper, donde figura con atribución a Miguel del Prado (*Los Hernandos*, p.117), ha aparecido recientemente en comercio como tal (Sotheby’s, julio de 2014).

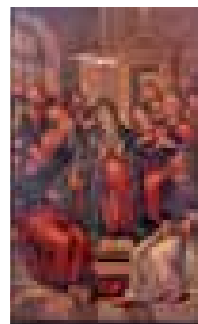
Pentecostés

Óleo sobre tabla

72,5 x 43 cm.

Colección Ignacio Lacuadra, Valencia

Bibliografía: González Martí, 1914–15, p.402. Saralegui, 1945, p.21. Post, XI, p.330.



Mencionada por González Martí con atribución dudosa a los Hernandos pues “...tiene grandes probabilidades de ser de estos autores”, fue, como la anterior, correctamente atribuida a Miguel Esteve por Saralegui (1945), seguido igualmente en este sentido por Post, como la anterior, con interrogante.

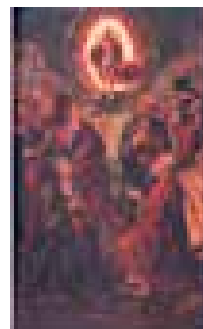
Ascensión

Óleo sobre tabla

72 x 43 cm.

Colección particular, Paterna (Valencia)

Bibliografía: López Azorín, M.J – Samper Embiz, 2006, p.146.



Dada a conocer por López Azorín–Samper con atribución a Miguel Esteve, proponiendo su procedencia del retablo del altar mayor del Monasterio de la Valldigna junto a sus compañeras de la colección Lacuadra y Lassala. Esta propuesta queda aquí invalidada.

Adoración de los Reyes Magos

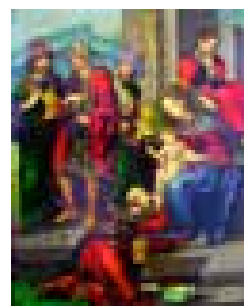
Óleo sobre tabla

59 x 46 cm.

Museo de Alcañiz. Colección Quílez Listerri

Bibliografía: Angulo, D.: 1954, XXVII, p.70. Company, X – Puig, I.: 2014.

Exposiciones: *La colección Quílez Listerri*, Ayuntamiento de Alcañiz, 2009.



Localizada en 1954 por Diego Angulo en colección particular madrileña, la atribuye sin duda al Maestro del Grifo y la relaciona con la de Santo Tomás de Valencia y con otra “de propiedad particular de aquella misma población”, es decir, la de la colección Montesinos.



No ha mucho atribuida a Miguel del Prado en estudio de X. Company que aun desconociendo el breve artículo de Angulo ofrece ciertas similitudes con las obras mencionadas por aquél, descubriendo una inscripción al dorso que parece descubrir a alguno de sus anteriores propietarios, y un lugar, la Fonda de París de Valencia. Además otra etiqueta de la Empresa Nacional Elcano de la Marina Mercante, según este autor anterior propietario de la tabla, dudo que la misma colección donde la vio Angulo, de donde pasaría a la colección de Ángel Quilez en 2007.

A pesar de la diferencia que ofrecen sus dimensiones, especialmente en lo alto, pensamos que efectivamente perteneció al mismo retablo que las anteriores, pues su estilo es exactamente el mismo.

No obstante, vemos además, en comparación con la fotografía que publica Angulo, que la tabla fue cortada en alguna ocasión tanto por arriba como por abajo, presentando de hecho en la actualidad unas proporciones algo chatas. Por su ancho, poco mayor que el resto, exactamente en tres centímetros, bien pudo estar situada ésta sobre la central del descabalado retablo.

Virgen con el Niño entre San Cosme y San Damián

Óleo sobre lienzo sobre tabla

52 x 46 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia



Bibliografía: González Martí, M.: 1914–15, nº IV, p.400 (en cita 23). Post, XI, p.284. Garín Ortiz de Taranco, 1953, p.115–16. Saralegui, 1954, p. 190. Garín O de T.: 1986, pp:149–151.

Catálogos antiguos del museo: Inv.Ms.1847, nº 577. Cat.1850, nº 577; Cat. 1863, nº 217; Cat. 1867, nº 212; Tormo, 1932, p.52, nº 377. Garín, 1955, p.318, nº 456.

Exposiciones: Valencia, 2005–2006 y Salamanca, 2006, p.218, n. 79 y Florencia, 2007, p.150, n.28 (en ambos casos, misma ficha de Benito D.)

Tabla mencionada en los catálogos antiguos del museo, el manuscrito de 1847, donde vienen sus procedencias, aunque este no es desafortunadamente el caso, y el de 1850, con los mismos datos.

Más que por su factura, que también como más tarde analizaremos, el interés de esta pintura radica en advertir en las figuras de los santos médicos anargirios, Cosme y Damián, las mismas posturas y demás del *San Damián* del Museo del Prado y del *San Cosme* de colección particular madrileña que tuvimos ocasión de descubrir de forma inédita en 1994 (Catalá-Samper, 1994, p.276-277) y no después, como se dijo. Esta semejanza fue ya advertida por González Martí, mencionándola como “obra seguramente de un mediano discípulo de los manchegos”.

Tras, una vez más, extraña atribución de Post a Felipe Pablo de San Leocadio, Garín (1953), parece decantarse, en cuanto a su autoría, por “algún copista cuidadoso y no de un discípulo o seguidor”.

Es de nuevo Saralegui (1954) quien tras recogerla como formando parte, junto a la *Anunciación* y la *Resurrección*, de un mismo conjunto, identificándola con la 577 del catálogo de 1850, la atribuye a Miguel Esteve. Añade, recordando la atribución dada por su amigo americano, que “No sé ver este plafoncito (de predela?) como de Felipe Pablo, pues proclama un tan próximo discípulo de los Hernandos (como lo ha sido Miguel y, para mí, no tanto Felipe) hasta en pormenores de factura, incluso detalles nimios cual el de las aureolas hechas con puntitos...”.

Al analizar el *San Cosme* y el *San Damián* en la exposición sobre *Los Hernandos* (Benito-Gómez-Samper, 1998, pp.17-18) mencionamos esta tabla como obra del taller de los Hernandos, recogiendo debidamente lo visto por González Martí.

Más recientemente, desconociendo la mención de Saralegui a esta obra, ha sido algo más ceñida su atribución al concedérsela a “Circulo de Fernando Llanos” (Benito, 2005-2006 y 2007), pues pensamos, efectivamente, que se trata de obra de Miguel Esteve, tantas veces tenido como discípulo de aquél.

Recogiendo la observación de Saralegui nos decidimos finalmente ahora a proponer esta tabla como procedente de este conjunto, seguramente la central de la predela, pues coincide perfectamente su ancho con el de la *Adoración de los Reyes Magos* de la Colección Quilez-Listerri.

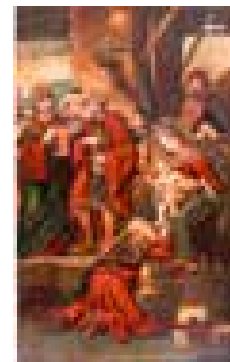
Tablas de la Iglesia parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri (Valencia)

Adoración de los Reyes Magos

Óleo sobre tabla

166,5 x 100 cm.

Iglesia de santo Tomás y san Felipe Neri, Valencia



Bibliografía: Tormo, 1923, p.103. Post, XI, p.301. Saralegui, 1954, p.313 y 1955, p.332.

Esta tabla y su compañera fueron vistas por González Simancas, (1916, pp. 292–93), ambas como del siglo XV y quizás procedentes de la antigua iglesia “a los lados del altar mayor, en el mismo presbiterio... están colocadas en los lugares de preferencia dos buenas tablas de escuela flamenca, una *Adoración de los Reyes* y otra con la escena de *Jesús con la Virgen y San José discutiendo con los doctores*.”

En el mismo sitio las vio Tormo (1923), con correcta atribución a “discípulo de Llanos”, siendo Post quien finalmente las atribuye al Maestro del Grifo situándolas también en el altar mayor, si bien tuvo noticia de que habían sido trasladadas a causa de una rehabilitación que la iglesia tuvo por esos años, siendo por entonces colgadas en la sacristía, presuponiendo su regreso a su lugar de origen.

Con misma autoría aparecen recogidas por Saralegui en repetidas ocasiones, comparando el “Jesusito” con el del *San Cristóbal* de colección madrileña.

Catalá Gorgues (en *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, 1983, pp: 278–283), tras confirmar atribución al Maestro del Grifo y afirmar una evidente formación inicial en el círculo de los Hernandos, recoge cierto contacto de este anónimo pintor con los Macip, observación esta comunicada por Albi. Las menciona Catalá a ambos lados del altar del testero de la capilla de Comunión de esta iglesia, donde hoy se encuentran.

Cristo entre los doctores

Óleo sobre tabla

164,5 x 100,3 cm. (con un añadido de 12 cm. en su parte inferior)

Iglesia de santo Tomás y san Felipe Neri, Valencia

Bibliografía: Saralegui, 1954, p.314. Post, XI, p.301.



Adoración de los Reyes Magos

Óleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Colección José Montesinos, Valencia



Bibliografía: Saralegui, L.: 1928, p.321–322. Saralegui, 1954, p.313. Post, XI, p.303.

Fue atribuida por Saralegui en una primera ocasión (1928) a Hernando Llanos al relacionarla con la *Anunciación* del Colegio del Corpus Christi “pues repite la figura de Nuestra señora, y hasta el Gabriel” y a la *Epifanía* del altar mayor de la catedral “como el caballo de cola en trompa, vuelto de grupa, y otro en corveta”, de igual estilo según él además al *San Juan Bautista* y *San Sebastián* de este pintor que vio en la misma colección particular que esta *Adoración de los Reyes*.

Años después, en 1954, la da el mismo autor ya como del Maestro del Grifo, al ponerla en relación con los *Santos Médicos Cosme y Damián* de la entonces colección Vallier por aplicar el oro en las aureolas de igual forma.

A la vez Post, que vio la tabla en dicha colección en 1933, heredero del coronel Montesinos, la incluye como obra indiscutible del Maestro del Grifo, teniéndola como variante de la tabla del mismo asunto de la iglesia parroquial de Santo Tomás. Y con esta escena relaciona otra *Epifanía* que perteneció a la M. D. Benzaria Company (p.267–269), aunque en su atribución parece decantarse más por Yáñez. No la he querido dejar de recoger, si bien la fotografía que ofrece Post me impide decidir en este sentido.

Hemos de señalar que esta obra no figura en el *Catálogo de pinturas de la propiedad del Coronel de Caballería, Visitador General de los Presidios del Reino y Comandante de de esta Ciudad, D. Manuel Montesinos, con expresión de sus dimensiones, autores respectivos, época en que florecieron, etc.*, Valencia, 1850.

Tablas pertenecientes a un retablo procedente del Convento del Temple (Valencia)

San Pedro

Óleo sobre tabla

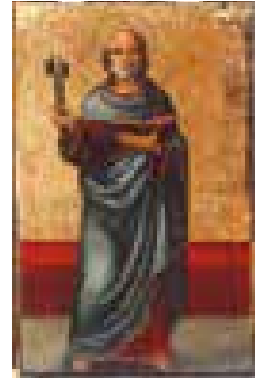
78,7 x 50 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia

En la aureola: “SANT PERE APOSTOL”

Catálogos antiguos del museo: Tormo, 1932, p.21, nº 50.

Exposiciones: Valencia, 2005–2006 y Salamanca, 2006, nums. 82–83, pp.: 224–225 con atribución a Miguel de (sic) Prado (ficha de Benito D.)



Tablas que en su día (López Azorín – Samper, 2006, 146) dimos a conocer, proponiendo su procedencia del retablo que Miguel Esteve hizo para la Valldigna.

Identificables sin embargo con las mencionadas en el *Inventario* de 1838 del Museo de Bellas Artes con los números 4, 5 y 6, procedentes del valenciano Convento del Temple.

San Pablo

Óleo sobre tabla

78,5 x 50,3 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia

En la aureola: “SANT PAU APOSTOL”

Catálogos antiguos del museo: Tormo, 1932, p.21, nº 51: “de discípulo de Llanos (?), por 1500”.

Exposiciones: *San Pablo en el Arte. XIX Centenario de su venida a España*, Madrid, 1964, n.47 como “Escuela de los Hernandos”. Valencia, 2005–2006 y Salamanca, 2006, nums. 82–83, pp.: 224–225 con atribución a Miguel de (sic) Prado.



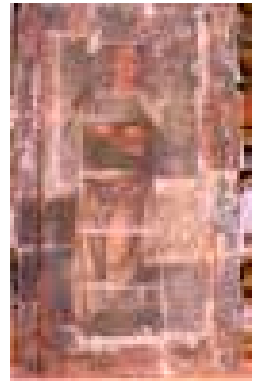
Santa Águeda

Óleo sobre tabla

79,1 x 50 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia

Tabla inédita sin duda perteneciente al mismo conjunto, no tenida en cuenta en anteriores ocasiones.



Tablas pertenecientes a un retablo procedente de la iglesia parroquial de la *Asunción de Torrente*

Tablas pertenecientes sin duda a un mismo retablo, en algún momento descabalado, procedente en origen seguramente de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Torrente. Decimos seguramente porque en este templo parroquial es donde se localizó la tabla de *San Bernardo y San Sebastián*, fotografiada en 1934 según cliché de Arxiu Mas (S/V-831), razón por la que además hay que suponer por entonces el retablo ya desmembrado, pintura de estas cuatro que a continuación relacionamos actualmente desaparecida.

Recogemos cierta observación al pie de esta foto, pues además de fecharla indica “ojo cliché invertido – ficha bien”, haciendo referencia a la emulsión en el negativo.

Queremos incidir en lo dicho porque no quiere decir esto, por necesidad, que el retablo perteneciese a dicha iglesia, pues no tenemos más noticias que ésta. El que la referida tabla fuese vista allí puede obedecer a otras razones, como por ejemplo la de donación de cualquier feligrés a esta parroquia de Torrente en fecha desconocida, eso sí, anterior a 1934.

El retablo, de advocación ignorada, sería de grandes dimensiones, a tenor de las medidas de estas tablas, desconocidas las de la torrentí, pero a buen seguro semejante a éstas.

San Cosme y San Damián

Óleo sobre tabla

147 x 84 cm.

Colección Serra de Alzaga, Valencia



Bibliografía: Saralegui, 1954, p.313–314. Garín Ortiz de Taranco, 1953, pp.94 y ss; 1986, pp: 149–151; 1988, III, p.2; López Azorín–Samper, 2006, p.146.

Exposiciones: Valencia, 1999, n.164, p.440 (ficha de Benito D.); Valencia 2005–2006 y Salamanca, 2006, n.80, p.220 (ficha de Benito D.)

Atribuida por Saralegui al Maestro del Grifo con el nombre *Santos médicos anargirios Cosme y Damián* en la colección de Juan Vallier de Valencia. Dice además este autor que “se viene creyendo de la juventud de Yáñez, y tengo la más absoluta persuasión, que dudo haya de ser discutida, de que su verdadero autor es el llamado “Maestro del Grifo”.

Se refiere obviamente a la atribución dada por Garín Ortiz de Taranco en su imprescindible monografía sobre Yáñez, recogiendo una opinión del Marqués de Lozoya, que vio la tabla en junio de 1940 en aquella colección particular valenciana, creyéndola obra del manchego anterior a su partida a Italia, algo que desde luego, y desde el estado actual del conocimiento, realmente roza la ficción.

Aún con todo, Garín, conocedor de la atribución dada por Saralegui, insiste, a buen seguro desde su fidelidad al Marqués, y vuelve a aproximarla a esa etapa joven de Yáñez.

Atribuida a Miguel de (sic) Prado en su exposición en Valencia (1999), por quien parece decantarse Benito entre éste y Miguel Esteve, si bien recogiendo la atribución de Garín, aunque no mencionando la de Saralegui. Señala sin embargo que “La individualidad de Miguel Esteve y Miguel de (sic) Prado, que trabajaron juntos en 1519 en la Capilla de los Jurados de la ciudad de Valencia, no está aún bien definida por falta de documentación que aclare la parte que uno u otro realizaron en aquel conjunto...”

Ignorando de nuevo a Saralegui, Benito la pone acertadamente en relación con la *Magdalena y Santa Úrsula* de colección particular, atribuyéndola, de nuevo, por error, a Miguel de (sic) Prado.

Poco antes (López Azorín–Samper, 2006) la ponemos en relación con estas dos y, además, con una tercera, el *San Bernardo y San Sebastián* que a continuación estudiamos.

San Bernardo y San Sebastián

Óleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Iglesia parroquial de Torrente, Valencia

Bibliografía: Post, XI, p.303 (como Maestro del Grifo). López Azorín–Samper, 2006, p.146.

Exposiciones: *La presencia del renacimiento en la parroquia de Torrent. Arquitectura – Pintura*, Torrent, 1996, nº 5 del catálogo como “Desaparecida en 1936”.



Magnífica escena del monje borgoñón, envuelto en cogulla blanca con el báculo abacial, acompañado por el santo asaetado, tantas veces representado en nuestra iconografía.

Fue atribuida por Post, como “caso absolutamente claro” al Maestro del Grifo, localizándola en la iglesia parroquial de Torrente, donde la vio. Como decíamos más arriba, fue puesta en relación, como procedente del mismo retablo, por López Azorín–Samper.

Resulta interesante, aunque algo confuso, el dato que aporta Besó (1994, pp: 284–286) cuando dice que esta tabla se conservó hasta 1936 en la capilla de los santos Abdón y Senén y que sería la que Vilanova identificó en 1897 con *San Jerónimo, San José y San Francisco de Asís*. Resulta extraño que éste F. Vilanova (“Torrente y Alaquás” en *Almanaque Las Provincias*, 1897, pp.: 107–111) confundiese ya no sólo a los santos, en un flagrante error de lectura iconográfica, sino que viese tres figuras donde hay dos. Menciona junto a esto, eso sí, un *San Cristóbal*, éste sin pareja, “de igual tamaño, dice, que se encontraba en el vestíbulo de la puerta recayente a la plaza de la iglesia, indicando además que “El gran tamaño de las figuras, que se acerca casi a proporciones naturales, puede hacer pensar su procedencia de un primitivo retablo mayor renacentista, que se desmontaría al construirse hacia finales del siglo XVII la nueva capilla mayor”.

Resulta atractiva la idea de que se refiera a tablas del conjunto disperso que aquí estudiamos, si bien lo confuso de todo esto hace que guardemos no pocas dudas.

No se nos escapa ese San Cristóbal, que tal vez pueda ser el que Saralegui vio en colección madrileña, pero que por razones en su lugar expuestas hemos preferido incorporar a otro conjunto. Interesante sería, con más razón, conocer las medidas de esta tabla, hoy en colección particular no localizada.

María Magdalena y Santa Úrsula

Óleo sobre tabla

147 x 83,5 cm.

Colección particular, Valencia

Exposiciones: Valencia 2005–2006 y Salamanca, 2006, n.81, p.220 (ficha de Benito Doménech, F)



Puesta en relación por Benito con el *San Cosme y San Damián* de la colección Serra de Alzaga como procedente de un mismo retablo, atribuyéndola de la misma forma a Miguel de (sic) Prado e indicando una anterior propiedad de la colección La Cuadra.

Benito obvia sin embargo la tabla de *San Bernardo y San Sebastián* de la parroquial de Torrente, proponiendo a partir de aquí una errónea procedencia del convento valenciano de San Agustín al rela-

cionar ambas pinturas con el *San Agustín*, el *San Nicolás de Tolentino* (ambas del Museo de Bellas Artes de Valencia) y el *Santiago Apóstol* de la colección Lázaro Galdiano.

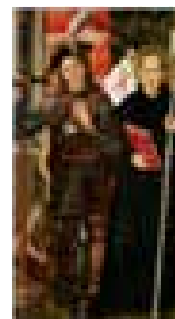
Prácticamente a la vez, Vicente Samper (2006) efectivamente reúne estas tres obras como procedentes de un mismo conjunto, procedentes pues de la iglesia parroquial de Torrent.

San Jorge y San Benito

Óleo sobre tabla

146 x 83

Colección particular



Exposiciones: Estuvo expuesta, según etiqueta al dorso, en la exposición *Brooklyn Institute of Art & Sciences* en el Brooklyn Museum of Art de Nueva York, en 18 de julio de 1933.

Pieza no hace mucho aparecida en Koller Auctions (Marzo de 2014, lote A168/3003 como *San Jorge y San Mauro*) con atribución errónea a Fernando Llanos, en cuyo catálogo se nos ofrece su completa trazabilidad desde una primera pertenencia a la Sachsen–Coburg Collection, donde ingresó en fecha desconocida, pasando posteriormente a la Von Habsburg family collection en 1860 y hasta 1920. Tras ser subastada en Viena en torno a 1920, se registra por etiqueta al dorso en 1933 en la colección de Allen M. Drigas, subastada de nuevo en 1971 en Lucerna y pasando finalmente a una colección privada de Suiza.

Resulta interesante lo claro de sus anteriores colecciones, por cuanto fecha el desmembramiento del catálogo, muy seguramente, ya a raíz de la Desamortización y no con motivo de la Guerra Civil.

Fui consultado sobre esta tabla en marzo de 2014 por una conocida galería de subastas de Madrid, desmintiendo tal atribución y ofreciéndoles información sobre su autoría y relación con el Maestro del Grifo, apareciendo posteriormente un artículo en prensa (*Levante*, 19.04.2014) en el que se daba cuenta de toda esta información, facilitada por el entonces conservador del Museo de Bellas Artes de Valencia, José Gómez Frechina.

Procede pues efectivamente del mismo conjunto, la más historizada de las cuatro, sin olvidar la que parece también magnífica de Torrente, de gran calidad en cualquier caso todas ellas, a mi parecer lo mejor que realizó Esteve.

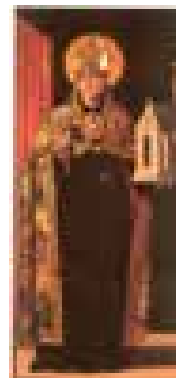
Tablas pertenecientes a un retablo procedente del Convento de San Agustín (Valencia)

San Agustín

Óleo sobre tabla

111 x 52 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia



Procedencia: Convento de San Agustín de Valencia junto a los siguientes.

Bibliografía: Saralegui, 1944, p.34; 1954, p.190; Post, XI, p.286; Saralegui, 1955, pp.332–333.

Catálogos del museo: Inv. Ms, 1838, n. 56 (“Una tabla con San Agustín de pontifical”). Inv.Ms.1847, n.410. Cat. 1850, n.410. Tormo, 1932, p.29, n.225 (compañero del San Tolentino de enfrente):.. Garín, 1955, p.55, nº 187: “Maestro del Grifo”.

Exposiciones: Valencia, 1994, n.28, pp: 204–207 (ficha de Catalá Gorgues, M.A con atribución a Miguel del Prado). Madrid, 1996 y Valencia, 1997, n.10, p.42 (ficha de Benito Doménech, F. con la misma atribución).

Tabla procedente del convento de San Agustín de Valencia según el inventario manuscrito del museo, como sus compañeras que a continuación relacionamos.

Tormo primero la cataloga como obra “de discípulo de Hernando Llanos” y es Saralegui (1944) quien lo menciona junto al *San Nicolás de Tolentino* con firme atribución al Maestro del Grifo y recogiendo además sus referencias en los catálogos de 1847 y 1850 y descubriendo pues su procedencia.

Post, sin embargo, en esa repetida confusión entre este pintor y Felipe Pablo de San Leocadio, las atribuye a éste último.

De nuevo el propio Saralegui (1954 y 1955 en dos ocasiones) mantiene su atribución al Maestro del Grifo y suma a éstas el *Calvario*, “creyéndolos probables de un mismo conjunto en el convento valenciano de San Agustín”. Recoge no obstante la atribución de Post, con quien consta además un continuo cruce de correspondencia, comentando sin embargo “tampoco alcanzo a que puedan ser de Felipe Pablo... que quizá ciegamente, pero sigo creyendo del Maestro del Grifo...”.

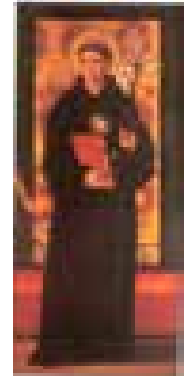
Aparece en 1994 con atribución a Miguel del Prado, teniendo por buena la comentada en su lugar intuitiva identificación de este pintor con el anónimo Maestro del Grifo aun “pendiente de fundamentación documental”. De igual forma se presentaron en ambas exposiciones en Madrid (1996) y Valencia (1997)

San Nicolás de Tolentino

Óleo sobre tabla

105 x 48 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia



Procedencia: Convento de San Agustín, Valencia

Bibliografía: Saralegui, 1944, p.34. Post, XI, p.286 *San Nicola da Tolentino nell'arte*. *Corpus iconográfico*, Milán, 2005, pp.401–402, n.332 (como Miguel del Prado).

Catálogos del museo: Inv. Ms, 1838, n.10 (como “San Nicolás de Torrentino”). Inv. Ms.1847, n.415. Cat.1850, n.415. Tormo, 1932, p.19, n.1 (“de discípulo de Hernando de Llanos”). Garín, 1955, p.54, nº 185 “Maestro del Grifo: discípulo de Hernando de Llanos (:)”.

Exposiciones: Madrid, 1996 y Valencia, 1997, n.11.

Esta obra con la efigie del predicador taumaturgo de la orden de los ermitaños de San Agustín fue para Tormo, como la anterior, “de discípulo de Llanos”.

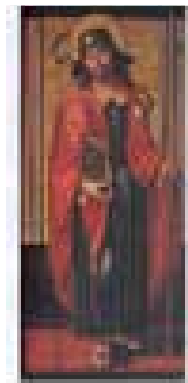
Como indicamos más arriba, Saralegui (1944) se la concede al Maestro del Grifo, compañera según él “en un mismo tríptico –falta de una hoja–” junto al *San Agustín*. Post, como también queda dicho, atribuye ambas a Felipe Pablo de San Leocadio y los relaciona, por idea de Saralegui, con el *Calvario* como procedentes de un mismo retablo.

Santiago el Mayor

Óleo sobre tabla

106 x 53 cm.

Museo Lázaro Galdiano, Madrid



Bibliografía: Post, XI, p.269. Samper, 1998, nºs. 265–66, p.274–276.

Dada a conocer por Post como obra “de Yáñez, Llanos o un miembro de su círculo” fue atribuida por Samper (1998) al Maestro del Grifo, formando parte de un mismo retablo junto a las anteriores y al *Calvario* que a continuación vemos, si bien con ciertas reservas pues “proponer que formarían parte de un mismo conjunto es sugerente pero no podemos afirmarlo con rotundidad”.

Calvario

Óleo sobre tabla

143,5 x 79,5 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia



Bibliografía: Saralegui, 1954, 198; 1955, p.332–333. Post, XI, p.286.

Catálogos antiguos del museo: Inv. Ms. 1838, n. 16 (“Una tabla con el crucificado, San Juan y la Virgen”). Garín, 1955, p.59, nº 204: “Maestro del Grifo. Procede de los Dominicos de San Onofre, Játiva, por 1520”.

Exposiciones: Valencia, 2005–2006 y Salamanca, 2006, num. 84, p.: 226 con atribución a Miguel de (sic) Prado (ficha de Benito D.). Valencia, 2013, p.87.

Incluida finalmente esta tabla como procedente del mismo retablo del valenciano Convento de San Agustín que las tres anteriores. Sería la tabla de su espiga, sin lugar a dudas, retablo a la postre de considerables dimensiones, del mismo estilo, seguramente, al de *San Vicente Ferrer* del mismo museo, obra capital.

Lo delata los nimbos de San Juan y de la Virgen, exactamente iguales a los de sus santos compañeros, pero aún más, y especialmente, el Inventario General de 1838, en cuyo asiento 16 aparece

procedente del Convento de San Agustín como “Una tabla con el crucificado, San Juan y la Virgen”, anotándose también sus tablas compañeras con los números 10 y 56 (indicados más arriba).

Fue Saralegui quien primero la relaciona con las anteriores, como más arriba comentamos, no sin antes recibir de nuevo sorprendente atribución a Felipe Pablo de San Leocadio por Post, dato el primero curiosamente ninguneado en las investigaciones más recientes (2006) sobre la tabla, incluso en su bibliografía.

Garín, por error, confundiéndola seguramente con el *Calvario* del retablo de San Vicente Ferrer, por entonces suelto, la casa con el que Tormo (1932, p.53, n.428) atribuye al Maestro del Grifo, con el siguiente comentario (1955, 204): “Maestro del Grifo: Procede de los Dominicos de San Onofre, Játiva”

Pues bien, llegados hasta aquí, nos atrevemos a incluir dos tablas más como procedentes del mismo conjunto. Y lo hacemos con el convencimiento que nos da el más que semejante estilo en su factura, proporciones y, especialmente, mismo tipo de nimbo de imponente aureola dorada, como de plato con una leve incisión negra en su borde.

San Cristóbal

Óleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Colección particular, Madrid



Bibliografía: Saralegui, 1955, p.331 y ss (como Maestro del Grifo)

Dada a conocer por Saralegui, localizándola en colección particular madrileña con clara atribución al Maestro del Grifo, sumándola a su catálogo de obras y “redondeando la docenita” y relacionando el gesto de Jesusito bendiciendo con igual manita de igual manera que el de la *Epifanía* de la iglesia de Santo Tomás y también el de la colección Montesinos,

Efectivamente, tal y como además constata el propio Saralegui, que ve la tabla *in situ*, el nimbo se asemeja a los que vemos en el *San Nicolás de Tolentino*, *San Agustín* y *Calvario* del Museo de Bellas Artes, como el *Santiago el Mayor* del Lázaro Galdiano.

No nos ofrece inexplicablemente sin embargo Saralegui sus medidas, lo que nos ayudaría aún más a encajarla en el retablo. Sus proporciones parecen coincidir con las dimensiones de las tablas de los tres santos anteriores, no debiendo extrañarnos, obviamente, la representación de San Cristóbal en un exterior, a diferencia de sus compañeras.

San Miguel Arcángel

Óleo sobre tabla

84 x 26 cm.

Museo de la Ciudad, Colección Ayuntamiento de Valencia

Catálogos: Inventario municipal, 1958, n.526/2110. Catalá, 1981, p. 36, cat. 10 y n.364, como “Fragmento lateral de retablo. Taller valenciano relacionado con los epígonos de Yáñez y Llanos”.

Exposición: *La colección “Martí Esteve”, en el Ayuntamiento, Valencia, 1956.*

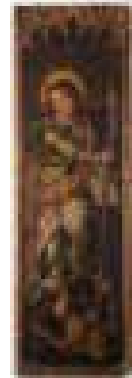


Tabla perteneciente a la colección Miguel Martí Esteve, adquirida por el Ayuntamiento de Valencia en 1951 junto a, entre muchas otras, la *Verónica de Cristo* reseñada en este mismo catálogo. Se trata de obra poco conocida por no hallarse habitualmente expuesta.

Por su parecido, decíamos más arriba, tanto en su factura general como en el revelador nimbo dorado, nos decidimos por incorporarla a este mismo conjunto, siendo esta, indudablemente, por sus dimensiones tan alargadas, perteneciente a su guardapolvos.

Retablo de la Adoración de los pastores

Óleo sobre tabla

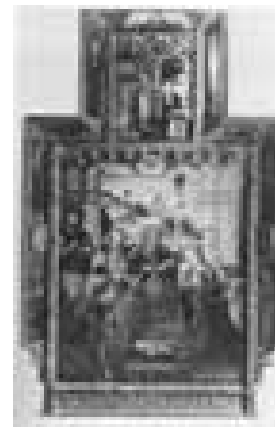
Medidas desconocidas

Cluett Collection. Sea Island, Georgia

Bibliografía: Post, XI, p.326.

Pequeño retablo según Post –aun sin facilitar sus medidas–, dedicado por completo a la escena de la *Adoración de los pastores* que según Post perteneció a la colección de Mr. Émile Pares de París antes de su paso a la Cluett Collection de Georgia y en cuyo remate reprodujo Esteve la atractiva *Primera Aparición de Cristo* con asombroso parecido, una vez más, al tema que Vicente Macip reprodujo en sus retablos de San Dionís y Santa Margarita y en el desaparecido de San Pedro.

En el guardapolvos, el Padre Eterno, el Ángel y la Virgen de la Anunciación. El resto son posteriores, menos la parte izquierda con San Francisco, la Magdalena y san Juan Bautista. La predela, de haber existido, no la conoció Post.



Retablo de San Antonio Abad, con San Pedro y San Pablo

Óleo sobre tabla

364 x 260 cm (ancho de predela)

Museo de la Iglesia parroquial de la Asunción de Lucena del Cid (Castellón)

Procede de la Cofradía de San Antón y San Pere de la Pedreña



Bibliografía: Tormo, 1923, p.47. Post, XI, p.312–314. Rodríguez Cu-lebras, R – Olucha Montins, F.: 1999.

Exposiciones: *Espais de Llum*, Burriana, Vila-real, Castellón, 2008–2009, numero 105, pp: 482–485 (ficha catalográfica de Blanco-Martínez)

Retablo de tipo “artesa” presidido en su tabla central por *San Antonio Abad*, y en las laterales los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*, todos sobre fondo dorado y decorado con finísimo trabajo de buril, con rombos y detalles florales y suelo enlosado de cerámica. En el ático aparece una Virgen del Rosario (o del Roser). En el banco, de izquierda a derecha, también sobre pretil corrido, vemos a *Santiago Apóstol*, la *Dolorosa*, *Cristo saliendo del sepulcro acompañado por dos ángeles*, *San Juan Evangelista* y *San Juan Bautista*. En el guardapolvos, arriba un *Padre Eterno*, un *San José*, *San Blas*, y de medio cuerpo *Santa Águeda*, *Santa Úrsula* y *Santa Lucía*.

Su estructura y composición recuerda, y pudo tener como precedente, al *retablo del Salvador* de Paolo de San Leocadio de la iglesia de San Jaime de Villarreal, de medidas semejantes y con una figura central, San Antón en este caso, y dos laterales giradas hacia el centro, San Pedro y San Pablo.

La observada influencia del pintor italiano que encontramos no ya tan solo en este retablo, sino en la obra en general de Miguel Esteve, es sobre todo aquí patente en las figuras de *San Antón* y en el *San Pablo* fundamentalmente. Por supuesto, la influencia de los Hernandos es mucho más patente en el conjunto del retablo, en sus figuras solemnes y de subrayada verticalidad, así como en el tratamiento de las telas. Se observa también cierta influencia de Vicente Macip en algunas de las figuras del guardapolvo y en la forma de representar a los santos de la predela, de orden muy semejante a como Macip la presentó en varias ocasiones.

Procede de la ermita de San Antoni de la Pedrenyera, desde donde se trasladaría en fecha incierta a su actual emplazamiento, si bien en la propia iglesia se ha podido contemplar en diversos lugares, desde el altar mayor a la cripta donde actualmente se encuentra, entre otros.

Al parecer, pudo ser un encargo de la Cofradía de Sant Antoni y de San Pere de la Pedreñeira, santos titulares del retablo junto a San Pablo, con quien el último hace tándem en la iconografía habitual.

Sin mayor interés, aparece recogido por Sarthou (1920, p.18) como tríptico gótico y tres años después por Tormo como “...un tríptico de S.Antón, la Virgen del Rosario, Apóstoles, etc.”, de lo que deducimos que andaba por esos años desprovisto de predela.

Tormo la relaciona con el por él mismo bautizado como “Maestro del Milagro de Colonia”, por la tabla del Museo del Patriarca. Esta observación de Tormo, siempre tan ajustado en sus comentarios, merece especial atención si observamos, y nunca se ha dicho, el más que semejante enlosado de ambas tablas, que vemos también, por cierto, en un *San Blas* que hubo en la valenciana iglesia de Santa Catalina, del que damos debida cuenta en el catálogo de obras.

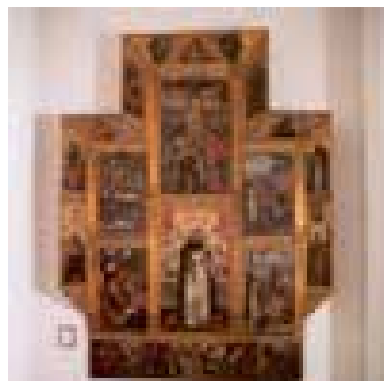
Sería más tarde recogido por Post, atribuyéndolo sin reservas a Miguel Esteve al relacionarlo directamente con los lunetos de la antigua Casa Consistorial, para él, no olvidemos, de una sola mano, atribución que se ha mantenido siempre.

Retablo de San Vicente Ferrer

Óleo sobre tabla

494 x 387 cm.

Valencia, Museo de Bellas Artes



Procedencia: Convento Dominicano de San Onofre de Museros

Bibliografía: Saralegui, 1944, p.34–37. Post, XI, p.296. Saralegui, 1955, p.8. P. Momblanch, 1966, p.89–123. Benito (dir.c), 2003, p.94, n. 47.

Catálogos antiguos del museo: Inv.Ms. 1847, nº 160. Cat.1850, nº 160. Tormo, 1932, p.19, nº 2–18: “de los Dominicos de San Onofre (Játiva), por 1520: del Maestro del Grifo (por esta obra), anterior de Felipe Pablo, el Hijo de Sancto Leocadio, pero discípulo del Padre (¿)”; p.23, nº 250: “Busto de Balaam: del Mº del Grifo”; p.24, nº 127: “Jeremías, tb de guardapolvo del retablo de San Vicente Ferrer, del Maestro del Grifo, condiscípulo del Hijo de Sancto Leocadio”; p.53, nº 428: “Calvario: Maestro del Grifo”. Garín, 1955, p.50, nº 175 “Maestro del Grifo, discípulo de Hernando de Llanos, llamado así por esta obra.”

Exposiciones: Valencia, 1955.

Escenas:

Al centro efigie de *San Vicente Ferrer* (196 x 101 cm.). A los lados, cuatro escenas del santo: arriba a la izquierda, la *Muerte de San Vicente Ferrer* (137,5 x 72 cm.) y bajo él la *Predicación del santo* (137,5 x 72 cm.). Arriba a la derecha, el *Milagro de los panes y el vino* (137,5 x 72 cm.) y bajo la *Curación del endemoniado* (137,5 x 72 cm.). En la parte superior un *Calvario* (196 x 101 cm.). En el guardapolvos, de abajo arriba y de izquierda a derecha: *San Pablo* (134 x 43 cm.), *San José*, *Balaam*, *San Cristóbal*, el *Padre Eterno*, *San Miguel*, *Jeremías*, *Santo Domingo* y *San Pedro* (134 x 43 cm.).

En el banco, de izquierda a derecha: *San Juan Bautista*, *San Francisco de Asís* (ambos en una misma tabla, 68 x 116 cm.), *Cristo en el sepulcro sostenido por ángeles* (68 x 61,5 cm.), *San Jerónimo* y *San Onofre* (ambos en una misma tabla, 68 x 116,5 cm.).

Pieza madre en la nomenclatura “Maestro del Grifo” dada por Tormo (1932) a partir del animal híbrido que figura en ambos escudos, afirmando su procedencia de Xàtiva, fechándola hacia 1520 y con atribución a “algún discípulo de Sancto Leocadio...”. Saralegui (B.S.E.E., 1944, p.34), manteniendo el nombre, duda de su origen entre Xàtiva y Museros, y más tarde Post (t.XI, p.296–301) se

decanta por esta última localidad al localizar años antes, en una visita que hizo en 1934, en su iglesia otras pinturas de la misma mano de un retablo comisionado por la Orden de Santiago, destruidas en la Guerra Civil. Remite efectivamente Post a su volumen VI del *History...*, donde habla de un retablo cuyo titular fue San Macario.

Debemos indicar que en los catálogos del siglo XIX del museo figura como procedente de los dominicos de San Onofre, aunque sin especificar el lugar concreto de origen.

Definitivamente Francisco de P. Momblanch (A.C.C.V, p.89–123) –artículo no mencionado hasta ahora con relación a este conjunto– confirma las sospechas del investigador americano al identificar la heráldica del retablo con la de Fray Juan Enguera, prior de aquel convento, llevando los escudos como timbre mitra episcopal y estola. Viene además citado por Francisco Diago en la *Historia de la provincia de Aragón de la Orden de Predicadores* (Barcelona, 1599, fol.77 r.) cuando, al referirse a Fray Juan Enguera y al convento de San Onofre de aquella localidad, dice: “... haciendo labrar en la Yglesia del una muy buena Capilla y maravilloso retablo del bienaventurado san Vicente Ferrer, que hasta oy (sic) se llama de los Enguera”.

Juan Enguera fue maestro de teología y prior del monasterio de San Onofre y más tarde fue nombrado inquisidor en la ciudad de Barcelona y Principado de Cataluña. Fue confesor de Fernando el Católico, para quien realizó algunas misiones de orden político y diplomático que desembocaron en el nombramiento de obispo de Vich en 1505. Dos años después el Papa Julio II lo nombró juez de apelaciones de las causas de la Inquisición en los reinos de Aragón y en 1519 obispo de Lérida. Falleció en Valladolid el año 1513, sin llegar a tomar posesión del nombramiento de obispo de Tortosa.

El retablo se realizaría por deseo expreso de Fray Juan Enguera tras su fallecimiento, pues por factura y estilo debe fecharse en torno a 1521–25. Es probable que su sobrino Miguel Jerónimo Enguera, clérigo beneficiado de la catedral de Vich, fuese el ejecutor de la última voluntad de su tío. Así, F. Benito señaló puntuales referencias a Sebastiano del Piombo en algunas de las tablas, como son la central del banco con “Cristo muerto sostenido por ángeles”, versión de la Piedad de Piombo (Museo del Ermitage) y el “San Jerónimo”, copia del Adán localizado en la tabla del maestro veneciano del Descenso al Limbo (Museo del Prado).

Se ha observado que el modelo de San Vicente lo tomó Esteve de uno atribuido a Joan Reixach de colección particular (Gómez Frechina en *La Clave Flamenca...*, pp.138–139)

Por otra parte queremos también señalar que detalles muy concretos como el acusado estrabismo y ojos sanpaku que en ocasiones se repite en los rostros de los personajes se puede observar en algunas figuras del retablo de Santo Domingo, obra documentada de Felipe Pablo de San Leocadio (1525), del que se conservan seis paneles en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Quizá sea este el motivo que hizo confundir a Post la producción de ambos maestros, a pesar de tratarse de estilos tan distintos.

San Miguel Arcángel

Óleo sobre tabla

308 x 178 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia



Procedencia: Castillo de Montesa, capilla de san Miguel.

Bibliografía: Post, XI, p.322. Benito Doménech (dir. c), 2003, p.92, n.46.

Catálogos antiguos del museo: Inv.Ms.1847, nº 381. Cat.1850, nº 381. Tramoyeres, 1915, p.20. Tormo, 1932, p.20, nº 37. Garín, 1955, p.135, nº 449

Exposiciones: Valencia, 2005–2006 y Salamanca, 2006, n.85, p.228 (ficha de Benito D.)

La figura del *San Miguel Arcángel*, bien pesando almas bien asestando golpe mortal al demonio, encuentra en el arte valenciano especial predicamento. Encontramos conocidos antecedentes en los retablos dedicados al tema del Juicio Final como son los casos del anónimo maestro de Artés o del propio Yáñez en sus versiones de Xàtiva (desaparecida en 1936) y de Mallorca (colección March). Como figura aislada, citamos los ejemplos de la National Gallery of Scotland de Edimburgo atribuida a Gonzalo Peris, el de la National Gallery de Londres, obra documentada de Bartolomé Bermejo, o el atribuido a Jacomart de la Cívica Galería en Reggio–Emilia, entre otros muchos.

De entre los múltiples ejemplos en la iconografía valenciana de la época y anterior, destaca sin duda esta atribuida a Miguel Esteve, presentándonos al santo arcángel en posición frontal, vestido de armadura y con escudo decorado en grisalla con animales híbridos, semejante sin duda al *San Miguel* de Paolo de San Leocadio de Orihuela.

Se advierten detalles minuciosos en los brillos metálicos de la coraza y de la malla protectora, de semejante tratamiento al que podemos ver en la tabla de la *Virgen del Caballero de Colonia* del Museo del Patriarca, obra del mismo autor.

De la misma forma, conviene señalar ciertas semejanzas con obra atribuida al mismo pintor, como podemos observar en el tipo de nimbo en el que se puede leer la inscripción “PRINCEPS GLORIOSISSIME MICHAEL QVO? CELESTIUM”, decorado en su interior con formas en punta, decoración que se repite en algunas de las figuras del retablo de *San Antonio Abad*, conservado en la parroquia de la Asunción de Lucena del Cid, también atribuido a Miguel Esteve.

También el rostro, de claro recuerdo leonardesco, se asemeja al del *Ángel Custodio* y al del luneto con *San Juan Evangelista*, ambos en el Museo de la Ciudad de Valencia, salvados del derribo de la capilla de los Jurados, y al de la Virgen en el *Sueño de San José* de la iglesia parroquial de la Jana, como también en la *Virgen con el Niño y San Juanito entre ángeles* de colección particular.

Esta pintura fue recogida en los catálogos antiguos del museo como obra de “escuela italiana”, procedente del convento de Nuestra Señora de Montesa. Según las fuentes antiguas (ver Ponz, ed.1947, t.IV, c.IV,21) tras el terremoto de marzo de 1748, el castillo de Montesa, cuna de la orden montesiana, quedó en estado de ruina trasladándose a la Casa del Temple de Valencia “los conventuales, con las alhajas que allí quedaron”. Poco más tarde, en 1760 y por deseo del rey Fernando VI –aunque hecho realidad por Carlos III–, comenzarían las obras del nuevo edificio que durante algún tiempo, con la Desamortización, se convertiría en almacén de pinturas antes de que fuesen trasladadas al convento del Carmen.

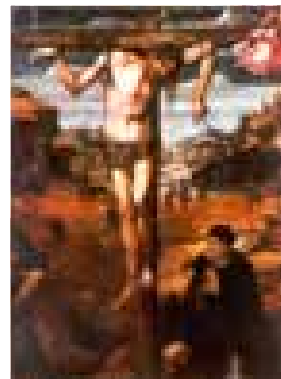
El fondo dorado de los dos tercios superiores de la tabla, descubierto en una limpieza en 1945, es indicativo de que pudo estar presidiendo una capilla dedicada a San Miguel en el convento referido, tal vez en el altar de San Miguel localizado en el claustro grande del castillo (véase de Ferrán Salvador, V.: *El Castillo de Montesa*, 1926, p.123). La conexión tan directa que ofrece esta obra con el arte de los Hernandos, llevarían a Tormo (1932) a considerarla correctamente obra de discípulo de Hernando de Llanos, fechándola hacia 1525. Más tarde es Post (XI, p.322) quien la atribuye finalmente a Miguel Esteve.

San Dimas

Óleo sobre tabla

188 x 140 cm.

Catedral de Valencia



Bibliografía: Sánchis Sivera, 1909, p.314. González Simancas, 1916, I, p. 131. Tormo, 1923, p. 87. Post, p.260. Garín, 1954, p.110 y 119. Condorelli, Adele: 1966, pp: 117–18. Mir Cuñat, José: 2003.

Exposiciones: Valencia, 1999, nº 163, pp.: 438–439 (ficha de Soler)

Mencionada por Sanchis Sivera, en su capilla de San Dimas de la Catedral, como “...una preciosa pintura sobre tabla representando al titular...”, donde también la ve González Simancas, sin más mención. Tormo, localizándola en el mismo lugar y concediéndole asterisco a modo de destacada calidad e importancia, la aproxima a “la escuela de Yáñez y Llanos”.

Post, inseguro en su atribución a alguno de los dos Hernandos, aunque más hacia Yáñez que a su colega Llanos, se decanta finalmente, como Tormo, hacia algún miembro de su escuela.

Para Garín, sin ser trabajo excepcional sin embargo “responde aún a la colaboración de ambos pintores” acusándose en ciertos detalles “la factura o dirección de Yáñez, en exceso mixtificada”, quizá, añade, por la intervención de discípulos o del mismo Llanos,

En este mismo sentido, años más tarde viene mencionada sin embargo por Adele Condorelli con atribución a “Yáñez y taller”, destacando por su calidad los potentes brazos que parecen, según ella, extraídos de diseños de Miguel Ángel, mencionando también la escena del fondo con los ladrones tan típica de la escuela valenciana del periodo.

Es Carlos Soler quien finalmente la acaba atribuyendo a Miguel Esteve, autoría tenida por buena hasta hoy mismo. Debemos admitir ciertas dudas al respecto, decidiéndonos finalmente a aceptar esta atribución, por detalles que pasamos a enumerar.

Por supuesto, por el angelillo que aparece arriba a la derecha, si bien además por la anatomía que presenta el *San Dimas*, de cuerpo musculado, muy semejante al del *San Sebastián* de la desaparecida tabla de Torrente, como también al del Cristo del *Calvario* del Museo de Bellas artes de Valencia procedente del Convento de San Agustín, incluida postura de la cabeza y mechones caídos.

Mención especial merece el grupito del fondo con San José, la Virgen y el Niño sobre el burrito claramente inspirado, aunque invertido, en la escenita al fondo del *Descanso en la huida a Egipto* del retablo del altar mayor y, aún más directamente en el grabado de Durero, con el San José girándose y con bastón al hombro, como claramente en la posición de orejas y patas del burro. También el animal se ve tal cual en el reverso de un dibujo conservado en Windsor Castle, según noticia de Miguel Falomir (1996, p.244).

No dejamos de mencionar con relación a esta tabla un *San Pablo* (óleo sobre tabla de 186 x 95 cm.; Catedral de Valencia), atribuido por Barberá Sentamans (1923, nº 47) como de “discípulo de Fernando de los Llanos” y por Tormo (1932, p. 124, nº 47) “de discípulo de Llanos”.

Sagrada Familia

Óleo sobre tabla

91,5 x 68,5 cm.

Museo de Bellas Artes de Valencia



Procedencia: Convento de santo Domingo, Valencia

Bibliografía: Bertaux, E., 1908, p.217. Tormo, 1923, p.148. Post, XI, p.319.

Catálogos antiguos del museo: Inv.Ms.1847, nº 413. Cat.1850, nº 413. Tormo, 1932, p.52, n.376. Garín, 1955, p.86, n. 271.

Exposiciones: Valencia, 1982 n. 9, p. 110. Valencia, 1983 (*Bellas Artes 83*. Exposición, Valencia, Museo Nacional de Cerámica “González Martí”). Valencia, 1994, n.29, pp: 208–211 (ficha de Catalá G.). Madrid, 1996, Valencia, 1997, n.9, p.40 (ficha de Benito D.).

Intima escena de interior hogareño procedente del valenciano convento de Santo Domingo, como así atestigua el Inventario manuscrito de 1847 del museo.

Tuvo a comienzos del pasado siglo atribución a Paolo de San Leocadio (Bertaux). Tormo recoge esta propuesta con interrogante, aproximándola más bien (1923) a discípulo de Yáñez, decantándose después (1932) a un artista de la escuela de San Leocadio “más imbuido del arte de los Hernandos”, siendo finalmente atribuida por Post a Miguel Esteve en directa relación evidente “de estado de ánimo y composición” con el *Sueño de San José* de la iglesia parroquial de La Jana.

Sin embargo, años más tarde Garín la atribuye de nuevo a discípulo de Hernando de Llanos, si bien prevalece la atribución de Post en toda la bibliografía posterior, debidamente referenciada, esta vez en sus exposiciones.

Sueño de san José

Óleo sobre tabla,

84 x 114 cm.

Iglesia parroquial de San Bartolomé, La Jana, Castellón. Capilla del Santísimo Sacramento.



Bibliografía: Sarthou, C.: 1929, p.23. Saralegui, 1946, p.139.

Post, XI, p.317. Garín, 1979, pp.87–89.

Exposiciones: Culla, Catí, Benicaró, Vinaos, 2013–2014, n. 93, pp: 486–487 (ficha de Marco G.)

Obra atribuida por Post a Miguel Esteve, tenida desde entonces como tal, claramente emparentable con la *Sagrada Familia* del Museo de Bellas Artes de Valencia. Junto a esta otra, es una escena de factura delicada, seguramente procedente de algún oratorio particular, empleándose Esteve en este sentido en una factura algo más suave.

Milagro del caballero de Colonia

Óleo sobre tabla

108 x 78 cm.

Museo del Patriarca, Valencia



Bibliografía: Bertaux, E.: 1908, p.217 y ss. Mayer, 1922, p.112. Michel: 1920–23, IV, 2, pp.910–911. Tormo, 1923, p.111. Tormo, 1932, p.133, nº 36. Saralegui, L.: 1935, pp.157–162. Saralegui, 1948, pp. 201 y ss. Post, XI, p.314. Benito Doménech, F.: 1980, pp.261–262, n.47.

Exposiciones: Valencia, 2007, n.90, pp: 480–481. Roma, 2002–2003, II,4.

Mencionada por Bertaux (1908) como de discípulo de Paolo de San Leocadio, interpretando el asunto del milagro del Rosario del caballero de Colonia como del trágico fratricidio de la casa Borja. Así, curiosamente, como del hijo de aquél, Felipe Pablo de San Leocadio, la tuvo Mayer, Pedro Pablo según Michel.

La misma atribución primera la da Tormo (1923), a cuyo autor acaba bautizando y singularizando especialmente como el “Maestro del Milagro de Colonia”, recogiendo aquella curiosa lectura iconográfica, aun sin mencionar a Bertaux sino indirectamente como “por autorizada crítica”.

Como paréntesis, no queremos dejar de mencionar, a modo de curiosidad, un retablo de la Virgen del Rosario que Tormo vio en la Ermita del Rosario, cerca de Caudete y que atribuyó a este mismo maestro “del caballero de Colonia”, retablo del que nada hoy sabemos.

Tormo (1932), esta vez sí citando a Bertaux y su interpretación “sin fundamento” e intentando afinar su autoría la aproxima a Monsó, sin duda por la firma del retablo del *Salvador* de Vila-real.

Menciona Saralegui (1935) curiosamente la tabla poniéndola en relación directa con la *La Virgen con el Niño, ángeles y santos* de colección particular, la del Museo Lázaro Galdiano, que atribuye sin duda al Maestro de Cabanyes “nuevo eslabón puente que quizá cierra y completa la cadena de unión, pues ambas obras parecen mellizas”. A este investigador remitimos, en un posterior estudio (1948), para una completa lectura iconográfica de la tabla.

Y es que no es ésta la única vez que vemos se confunde la obra de ambos pintores, pues de nuevo Post, que es quien la atribuye finalmente a Miguel Esteve –opinión hasta hoy consensuada–, no

deja de ponerla en relación, curiosa decimos, con el Maestro de Cabanyes, concretamente en sus tipos, tanto femeninos como masculinos con quien se viene interesadamente confundiendo.

No dejamos de mencionar una tabla perteneciente a este mismo Colegio con una *Sagrada Familia con Santos* que fue atribuida al Maestro del Grifo (Benito, 1980, p.273, p.273, n.98) sin fundamento alguno.

Virgen con el Niño y San Juanito

Óleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Colección Tolrá, Barcelona

Bibliografía: Saralegui, 1946, p. 140. Post, XI, p.322–326. Garín, 1979, p.89



Conocida por Saralegui a través de fotografía de Archivo Mas, sin localizar su paradero, mencionándola al estudiar la versión de colección particular valenciana, sin llegar a poder confirmar se tratase en realidad de la misma pieza.

Atribuida sin dudas a Miguel Esteve por Post, poniéndola también en relación con la tabla de La Jana, de “prácticamente idéntico aspecto”, como con la publicada por Saralegui. El investigador americano menciona también la posibilidad de que se trate de la misma tabla, si bien finalmente se inclina por creer que se tratan de dos, eso sí, casi idénticas.

Efectivamente, como decimos en el estudio de la otra, se trata de dos pinturas diferentes, aunque casi idénticas a la vez, ésta de la colección Tolrá de mejor factura, más “dulce” en general, advertible especialmente en el rostro de la Virgen y en su mano derecha, mucho menos “crispada”.

Como su gemela, los niños remiten a los modelos de la *Sagrada Familia* del Museo de Bellas Artes de Valencia y, especialmente el niño Jesús, al de la *Virgen con el Niño y San Juanito con dos ángeles* de la colección Laia Bosch.

Virgen con el Niño y San Juanito

Óleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Colección particular

Bibliografía: Saralegui, L: 1946, pp.: 139–140. Post, XI, p.326. Garín Ortíz de Taranco, 1979, p.89.



Esta curiosa tabla fue vista por Saralegui en una colección particular valenciana, desconociendo su ubicación luego al publicarla. Desechada la posibilidad de que se trate de obra de cualquiera de los Hernandos, la pone en relación con Miguel Esteve, aunque con interrogante, “de quien será otra *Sagrada Familia*: la de la iglesia de La Jana”.

Relaciona su “crispada” mano con la de María en la *Huida a Egipto* y en el *Pentecostés* del retablo del altar mayor de la Catedral de Valencia, a la que añadimos nosotros la de la Virgen del *Nacimiento con donante* de colección particular, hoy en depósito en el Museo del Prado, mano que en su día (Benito–Gómez–Samper, 1998, p. 121) relacionamos con un dibujo atribuido a Yáñez conservado en la Galleria dell’Academia de Venecia.

Menciona además Saralegui otra “réplica” que conoció a través de fotografía de Archivo Mas, llegando a pensar en la posibilidad de que se trate de la misma tabla con algún repinte, tratándose como se supo después de la de la colección tolrá. En el mismo sentido se expresa Post al estudiar ambas, como se indica en su ficha catalográfica.

Recogidas ambas por Garín entre otras muchas obras de devoción privada manteniendo esta atribución, como dos y no una, aún “parecidas, casi idénticas”.

Viendo ambas fotografías, conseguidas del archivo fotográfico del CSIC, vemos se trata efectivamente de dos obras, la de Barcelona, pensamos, más bien resuelta en técnica que esta otra.

Se trata sin duda de obra de Miguel Esteve, como su melliza, emparentable además con la *Virgen con el Niño y San Juanito con dos ángeles* de la Colección Laia Bosch, como estudiamos en su lugar correspondiente.

Virgen con el Niño y San Juanito con dos ángeles

Óleo sobre tabla

63,2 x 49,7 cm.

Colección Laia Bosch

Bibliografía: Company, 2006, pp.326–329. Company Climent, X – Francisco Llopis, B – Puig Sanchis, I.: 2011, pp:21–33.

Exposiciones: Xàtiva, 2007, n. 20, pp.: 90–91 (ficha de Company–Puig).



Obra aparecida en comercio (*Sotheby's*, 2005, lote 285) con atribución a Fernando Llanos, apuntada por Fernando Benito según su correspondiente ficha de catálogo.

Creemos que esta tabla, aun siendo de gran calidad, creemos que ha recibido una atención desmedida, en múltiples ocasiones publicada confirmando dicha atribución –por cierto no mencionada–, tratándose en realidad, según nuestra opinión, de obra de Miguel Esteve.

Así lo denuncia su factura, tal y como pude ver en directo además y, muy especialmente, los dos ángeles que asoman al fondo, de rostro tan característico y semejante a lo hasta ahora tenido por Maestro del Grifo, como lo es también el acolchado plegado de sus ropajes. Estos dos ángeles remiten a modelos empleados en varias ocasiones, como los de la tabla central de la predela del *Retablo de San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes.

También el Jesusito y el San Juanito remiten a ciertos modelos que encontramos en tablas de Esteve, como de la misma forma el rostro de la Virgen, incluyendo caída de ojos. Y es que, efectivamente, tiene relación directa con la *Virgen con el Niño y San Juanito* citada en la colección Tolrá, como en otra, casi igual, localizada en su día en colección particular valenciana.

A lo dicho sumamos la idéntica posición de las piernas del Niño Jesús, como los críos, de la misma tipología a los vistos en varias ocasiones, además de éstas, los de, por ejemplo, la *Sagrada Familia* del Museo de Bellas Artes

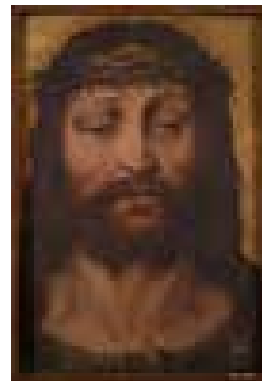
De la misma forma, el rostro de la Virgen responde mucho más a modelos de Esteve que a los del propio Llanos, confusión debida, no olvidemos, a la curiosa relación tan directa que en tantas ocasiones se ha citado hubo entre ambos como maestro y discípulo. Vemos ese rostro, por ejemplo, en el *San Miguel* del Museo de Bellas Artes de Valencia, mismos labios, misma nariz y mismos ojos y cejas depiladas.

Ecce Homo

Oleo sobre tabla
31,5 x 22,2 cm.
Colección pictórica municipal. Ayuntamiento de Valencia

Bibliografía: Catalá, 1981, 363.

Inventario Municipal de 1958, nº 525/2109



Catalogada como obra de “Taller valenciano. Siglo XV” en la colección pictórica municipal, se trata sin duda de magnífica obra de Miguel Esteve, necesitada por otra parte de restauración. Procede de la colección Miguel Martí Esteve, adquirida por el Ayuntamiento en 1951.

La potencia de su cuello, de músculos como el esternocleidomastoideo, incluso de su clavícula, la pone en relación directa, sin ser del mismo autor, con un *Salvador* de colección particular madrileña, tenido por un tiempo como de Yáñez –como de su entorno– o del propio Pablo de San Leocadio

Retablo del Juicio Final con la misa de San Gregorio

Óleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Iglesia parroquial de Campanar, Valencia

Bibliografía: Saralegui, 1934, p.40. Post, VI, p.430 (en ambas relacionado con el Maestro de Cabanyes).



Es obra controvertida, tan solo conocida a través de fotografía, destruido al parecer en la Guerra Civil. Tanto Saralegui como Post dudan de su atribución al Maestro de Cabanyes o a un discípulo.

Al no conservarse, su atribución es difícil, apuntando Benito-Galdón (Vicente Macip (h.1475–1550), Cat. exp. Museo de Bellas Artes de Valencia, febrero – abril 1997, Apéndice III en “Obras de atribución dudosa o incorrecta”, p.210, la posibilidad de que se trate de obra de Miguel Esteve.

Creemos que es efectivamente obra de Miguel Esteve, pues denota fuerte influencia de los Hernandos, tan solo entendible pues en éste pintor y no tanto en Macip.

San Blas

Óleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Iglesia de Santa Catalina, Valencia

Desaparecida



Bibliografía: Tormo, 1923, p.105. Post, VI, 414.

Mencionado el obispo de Sebaste por Tormo en la iglesia de Santa Catalina, segunda capilla de la izquierda, destacada con asterisco, y “con el donador arrodillado” como de “arte valenciano (similar a lo de Falcó) de comienzos del siglo XVI”.

Desconociendo esta fuente, aparece recogida por Post como obra indiscutible del Maestro de Cabanyes como tabla central de un retablo, en el que se ve a un donante Dominico. De esta forma, es otra de las obras a las que hemos hecho alusión al observar esa fina líneas que en ocasiones separa la producción de ambos maestros.

Responde el rostro del santo, de marcadas facciones, a la fisonomía típica de algunas figuras de Esteve, como el *San Nicolás de Tolentino* o el *San Agustín* del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Sorprende también el tipo de enlosado, exactamente el mismo que el que vemos en dos tablas también suyas: la *Virgen del Caballero de Colonia* y en el *retablo de San Antonio Abad* de Lucena del Cid.

Conocido a través de fotografía de Archivo MAS, además de la publicada por Post, parece advertirse un añadido a ambos lados de la tabla, como de la misma forma por su parte superior.

Alas laterales de un tríptico con una Epifanía en relieve, con San Honorato de Lérins y (¿)

Óleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Iglesia parroquial de Lucena del Cid, Castellón



Bibliografía: Post, XI, p.303–304

Aún con ciertas dudas, Post se decanta por atribuir las alas laterales de este tríptico al Maestro del Grifo, que en origen cerraban un relieve con una *Epifanía*, sin poder identificar iconográficamente más que a uno de los santos, San Honorato de Lerins.

Resulta más que curiosa la observación que hace Post y que a buen seguro tuvo que ver con su duda de atribución, pues parece no decantarse por Esteve porque éste mismo ya hizo un retablo en la iglesia, decidiéndose finalmente por el anónimo maestro al relacionar estas pinturas y sus figuras con algunas del retablo de San Vicente Ferrer.

Pensamos que no tiene mucho sentido dicho comentario, máxime porque es el mismo argumento que le valió para decantarse por la procedencia del *Retablo de San Vicente* como de Museros, ya que en la misma iglesia parroquial vio, como hemos comentado, otro retablo, éste bajo advocación de la Orden de Santiago.

Dios Padre

Oleo sobre tabla

Medidas desconocidas

Museo de Bellas Artes de Valencia (no localizada)

Archivo Mas V-685 (como “Anónimo valenciano”)



Tabla conocida por fotografía de Archivo Mas localizándola en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde hoy no se conserva. Consta en el registro de fotografías realizadas en este museo que se conserva en el Institut Amatller.

Resulta ser obra indudable de Miguel Esteve.

ALGUNAS CONSIDERACIONES MÁS SOBRE LA PINTURA VALENCIANA DE SU ÉPOCA:

VICENTE MACIP

(Albaida, h.1470 – Valencia, 1551)

FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO

(h.1485–1547)

MAESTRO DE ALCIRA

(Activo en la primera mitad del siglo XVI)

VICENTE MACIP

(Albaida, h.1470 – Valencia, 1551)

El pintor Vicente Macip ha sido objeto de estudio en los últimos años, especialmente desde la exposición que sobre él se hizo en el Museo de Bellas Artes de Valencia hace casi veinte años, exactamente entre febrero y abril de 1997. Esta muestra no fue sino el colofón a una extensa investigación a través de la cual el profesor Fernando Benito lanzó en firme una propuesta unos años antes tras la que lograba deshacer uno de los más importantes interrogantes habidos en la historia del arte valenciano, y de su pintura del siglo XVI en particular, desconociéndose hasta entonces exactamente qué es lo que había realizado este pintor antes de su documentada obra magna, el retablo del altar mayor de la Catedral de Segorbe, comenzada en 1529.

A partir de la identificación de una tabla, concretamente la del *Anuncio del ángel a San Joaquín entre los pastores* del Museo de Bellas Artes de Valencia, como procedente del retablo que Macip pintó en 1507 para la capilla de los Joan de la valenciana Cartuja de Porta–Coeli, pieza clave pues para entender este discurso, Benito trazaba un coherente argumento a través del cual toda la obra hasta entonces atribuida al Maestro de Cabanyes, anónimo pintor en cuyo taller según algunos pudo formarse nuestro artista, no se trataba sino de esa etapa inédita.

Empero, debemos recordar aquí que este hallazgo publicado por Benito en 1993 no fue del todo consensuado por la comunidad científica, alzándose no pocas voces discordantes que ponían en tela de juicio todo un discurso por ser sustentado, según algunos, sobre bases no muy sólidas. Al respecto, recordamos especialmente lo escrito en el catálogo de la exposición *El Mundo de los Osona, ca. 1460 – ca.1540* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia justo un año después de la publicación del mencionado artículo.

Fue sin embargo a partir de la identificación de otra tabla, concretamente la conservada en el Real Monasterio de San Miguel de Liria (Valencia) con *Santa Ana con la Virgen y el Niño en compañía de María Magdalena*, en un artículo publicado en la revista *Archivo de Arte Valenciano* (Samper, 1994), cuando definitivamente se tuvo por buena aquella propuesta, tal y como se recogió en el catálogo de la mencionada exposición de Vicente Macip.

En 2001 dábamos también cuenta de una serie de documentación inédita sobre los Macip, aclarando ciertos datos confusos con relación a su complicado entramado familiar. Entre otras aportaciones adelantamos unos años el inicio de su actividad como pintor de retablos (1495) y fijamos el año de su matrimonio con Isabel Navarro en 1493, datos que se han malentendido. Por fijar una fecha concreta y para tener claras las conclusiones a las que llegaremos después podemos afirmar que nació en 1470, pues si calculamos que en 1495 es ya considerado pintor contaría por entonces 25 años, casándose dos antes, lo que resulta perfectamente posible al ser la mayoría de edad por aquel entonces de 20 años.

Más recientemente (2013) hemos tenido ocasión de volver a estudiar el retablo de los Joan, pues como procedentes de este retablo pintado por Macip en 1507 dimos a conocer, a partir del estudio de tres tablas pertenecientes a la colección Abelló, varias pinturas más como pertenecientes a aquel conjunto.

Ahora damos a conocer, dentro de las incorporaciones inéditas que acompañan a este estudio, una nueva y desconocida obra de Macip: el contrato del retablo para la iglesia parroquial de Betxí entre nuestro pintor y Blanca de Cardona, hija del egregio difunto Don Joan de Cardona, fechado en marzo de 1517, cuya transcripción completa ofrecemos en el apéndice documental (DOCUMENTO XI).

Hecha esta breve introducción, volvemos al asunto que nos ocupa. Decíamos que de unos años a esta parte, y especialmente desde la celebración de aquella exposición monográfica de 1997 han abundado las publicaciones, lo que ha supuesto revisar a fondo el catálogo de obras que al padre de la saga de los Macip le había sido hasta la fecha adjudicado, no olvidemos, de forma absolutamente consensuada.

En realidad, las referencias a Macip en esta ingente cantidad de artículos, además del catálogo editado con motivo de otra exposición celebrada en 2000, ésta sobre su hijo Joan de Joanes, son absolutamente de soslayo, centrándose en realidad más su estudio en éste. Por no mencionar todos esos textos aquí, son debidamente recogidos en el apartado de bibliografía.

Estos estudios, a algunos de los cuales más tarde nos referiremos, tratan en general de demostrar que la participación de Joanes en el taller paterno comenzó ya con el retablo mayor de la Catedral de Segorbe, en una colaboración puntual. Sin embargo, lo que era sólo esto se le ha dado gran relevancia hasta el punto de convertirse en factor determinante, casi exclusivo para sustentar y afianzar supuestas autorías en cuanto a su ejecución.

No deja de resultar esto del todo paradigmático, pues de lo que nadie dudaba hasta que la teoría de Benito (1993) fue aceptada, era que la obra cumbre de Vicente Macip –y esto es fundamental al estar perfectamente documentada– fue dicho retablo segorbino.

Intentando explicar lo que para algunos resultaba y resulta inexplicable se llegó incluso a plantear la posibilidad de la existencia de otro Macip, también de nombre Vicente, entre el nacido en 1470 y Joanes, tentativa del todo fantásica que fue de la misma forma más tarde descartada.

Retomamos aquí muy especialmente el reclamo que reivindicamos, y que ya hemos expuesto, y es el respeto por lo que la documentación nos ofrece, insistiendo en el hecho de que cualquier modificación que pudiese haber en un primer contrato quedaba estrictamente reflejado en posteriores modificaciones, lo cual no es el caso.

Y nos encontramos, en este sentido, con la constancia documental de que fue Vicente Macip quien cobró desde 1529 y –aunque se finalizó según parece en 1531– hasta 1535 en que se registra el último de los múltiples pagos la nada despreciable cantidad de 16.000 sueldos, cifra ésta una de las más altas sin duda de lo que nadie hasta entonces había percibido. Esta cuantía es más o menos la mitad de lo que cobrarían los Hernandos por el retablo del altar mayor de la Seo valenciana.

Un solo pago realizado por el capítulo de Segorbe, exactamente de 10 ducados, consta en 1531 “al fill de mestre Macip”, tan siquiera aquí llamado por su nombre pues no dejaría de ser un aprendiz de por entonces unos 21 años, ya mayor de edad capacitado para lo que bien podría ser su primer salario.

Fue esta cantidad entrega por los canónigos de la Catedral segorbina “per estrenes del retaule”. Atendiendo a una de las denominaciones que nos ofrece el *Diccionari català–valencià–balear* (Alcover i Moll, 1926–62) “estrena” es “allò que es dóna de més a més del preu contractat”, en castellano “propina”. Es este el concepto más consensuado, si bien también ha sido entendido como por inaugurar el retablo. Recogemos también por su ajustada descripción la denominación que ofrece la RAE en cuanto a la palabra “Estrenar”, relacionándolo por lo dicho de una persona: “Empezar a desempeñar un empleo, oficio... o darse a conocer por vez primera en el ejercicio de un arte, facultad o profesión”.

Pues bien, a esta nimia cantidad se le ha dado una desproporcionada importancia, dudando de ser considerada una simple propina e incluso tenida por extraordinaria, entendido como tal, por el contexto en que se menciona este término, más como importante que como excepcional.

Por todo esto debemos precisar de forma bien ajustada qué son exactamente 10 ducados, cantidad que convertida a sueldos resultan ser 210. Desde luego, comparados con los 16.000 que Vicente Macip llegó a cobrar como hemos dicho en varios pagos, resultan esos 210 una cuantía del todo insignificante como para llegar a darle mayor trascendencia, pasando de atribuir a Joanes una asistencia puntual en el retablo de Segorbe a concederle incluso su práctica ejecución.

Dicho esto, por supuesto no dudamos de la colaboración activa en una empresa de tal calado del que vendría por entonces formándose como aprendiz en el taller paterno, recordemos, en un oficio tan endogámico, próxima además como estaría la edad que le convertiría en maestro con 25 años.

A todo este embrollo se llega al dudar de la capacidad de Vicente Macip, al no entender como probable que fuese el mismo pintor el que realiza en 1507 el retablo de los Joan de Portacoeli y veintidós años después afrontase un encargo como el de Segorbe.

En resumidas cuentas, que tardamos años, décadas, en desvelar esa etapa joven de este magnífico pintor y resulta que cuando –recordemos no sin rápidas objeciones– se descubre y consensua, resulta ahora que Macip no pinta su obra magna, documentada. Y no solo eso, sino que por razones inexplicadas e inexplicables, a lo que parece de repente deja de pintar, cuando en 1529 contaba la muy normal edad de 59 años, es decir, la edad de apogeo de cualquier artista de dilatada trayectoria.

Fue Macip efectivamente longevo, pues alcanzó los 81 años de edad, pero no fue éste caso excepcional pues bien cercano tenemos el ejemplo de otro septuagenario, Rodrigo de Osona, que alcanzó al menos los 78, o Pablo de San Leocadio, fallecido y activo casi hasta sus últimos días a lo que parece a la edad de 73 años.

Pues bien, pensamos firmemente que en ese dilatado periodo entre 1507 y 1529 –y aún más adelante– pudo darse una extraordinaria evolución que, no descubrimos nada nuevo, es la que Benito trazó en la exposición monográfica de 1997 a través de un concatenado recorrido estilístico desde aquellos comienzos de siglo hasta bien entrado los años 20, contradiciéndose tres años después por razones que se nos escapan.

Recordando someramente lo que se recogió en aquella ocasión, mucho ya observado por otros como Albi, el retablo segorbino ésta repleto de llamadas que remiten, además de al retablo del altar mayor de la seo valentina de los Hernandos como claro homenaje a éstos, más en concreto a figuras en ocasiones casi calcadas que el propio Macip había realizado en torno a unos quince años antes, recurriendo pues a modelos ya empleados.

Como tantas veces se ha advertido, también influyó Sebastiano del Piombo de forma intensa en nuestro artista por estos años, cuyas pinturas pertenecientes a los Vich dejaron honda huella en él. Sin embargo esta influencia no fue en absoluto exclusiva, pues debemos destacar aquí la presencia en Valencia de un pintor seguramente centroeuropeo de intensa personalidad trabajando para la Catedral, justo antes de que Macip comenzase

en solitario el retablo segorbino. Efectivamente, el paso documentado de este desconocido artista por la ciudad en torno a 1528 –año en que firma una de sus obras– supuso para el maestro un fuerte revulsivo, con esas imponentes figuras que vemos por ejemplo en la tabla de *Los Improperios*. Debemos destacar por cierto que esta magnífica obra no pasó desapercibida para ninguno de los cronistas antiguos y que curiosamente estuvo durante muchos años atribuida a nuestro pintor por la semejanza que en parte ofrecen ambos estilos.

Su excepcional factura, por supuesto, no negamos la mayor, tan técnicamente mejorada, pues tiempo tuvo para ello, viene justificada además por algo que hasta ahora no se había advertido: el tamaño. Al atreverse Macip con un encargo de similares dimensiones, alcanzando el retablo los once metros de alzada y con tablas de casi dos metros de alto, algo a lo que hasta entonces ni de lejos se había afrontado, pudo recrearse en detalles y dar a conocer sus aptitudes y mejor versión de sí mismo, logrando sin duda su obra más soberbia.

La calificamos aquí de soberbia, antes como magna, en cuanto a magnífica y grandiosa, guardando el adjetivo de obra “cumbre” para la que para mí también sigue tratándose de “la más bella obra del arte valenciano del siglo XVI” parafraseando a Elías Tormo. Al margen de razonadas propuestas, algunas bien recientes, sobre la probable relación que Juan Bautista Agnesio –retratado abajo a la izquierda– pudo tener con Joanes, a quien *El bautismo* de la Catedral de Valencia se le atribuye firmemente de un tiempo a esta parte, debemos recordar que esta magnífica pintura, todavía hoy afortunadamente en el sitio para el que se pintó, viene fechándose en 1535.

Debemos desde aquí corregir esa fecha, pues aunque ha sido hasta el momento infructuosa la búsqueda en el archivo catedralicio, lo que realmente sabemos, a través del dato aportado por Sanchis Sivera, es sobre un pago en aquel año de cuatro sueldos a unos canteros “per foradar damunt la pila de batejar per a posar lo retaule de mestre Batiste”.

Es decir, que la pintura ya estaba terminada por entonces, procediéndose por ello a su colocación, razón por la que tratándose de una tabla que mide algo más de 3 metros de alto por 2 de ancho, desde luego no cabe duda de que vendría pintándola, al menos, desde un par de años antes, justo cuando concluido el retablo de Segorbe Macip regresa a

Valencia, esto es, contando por entonces con unos 62 años de edad. En ese año de 1532 tendría su hijo Joanes ya unos 22 años, fiel colaborador de su padre, como esta majestuosa tabla incuestionablemente también delata en lugares muy localizados de la misma, a tan solo tres pues de conseguir el ansiado grado de maestro.

Y es justo en junio de 1534, a punto de cumplir Joanes esos 25 años –si es que no los tenía ya– lo que resulta pues del todo justificado, cuando Vicente Macip y su hijo Joanes Macip, contratan con el gremio de plateros el retablo de San Eloy para la capilla que estos tenían bajo advocación a San Eloy en la iglesia valenciana de Santa Catalina (Benito–Vallés, 1991). Vendría a sustituir este retablo a aquél realizado por los Forment, siguiendo trazas de los Hernandos, pero que tras años de acusaciones y pleitos, y por el descontento del resultado, acabarían decidiendo la construcción de este otro. Se tasaba este trabajo en 260 libras (esto es, unos 257 ducados), debiéndose terminar en cinco años, lo que da idea de su relevancia.

Efectivamente, y como tantas veces se ha advertido, el contrato incide en varias ocasiones en que el retablo “sia tot pintat de mà del dit En Joan Macip, e no de alguna altra persona“, adjudicándole en cualquier caso al padre las labores de dorado.

Pero de nuevo la desconcertante y siempre sorprendente labor de archivo (Corbalán de Celis, 2011, 254), nos revela que todavía en noviembre de 1539, sobrepasando pues el límite de los cinco años fijados en el contrato, se encontraban todavía padre e hijo trabajando en “el retablo por ellos hecho y que están haciendo” (DOCUMENTO XII). Es decir, que a pesar de las reiteradas indicaciones del contrato, Vicente Macip colaboraría sin duda en la ejecución del mismo, lo que por otra parte no debe sorprendernos.

Hete aquí, que aun conociendo perfectamente los ítems del contrato y las repetidas alusiones a la solicitada y exclusiva mano de Joanes en la pintura, todavía Benito (1997), al estudiar la tabla de la *Consagración de San Eloy como obispo de Noyon* (The University of Arizona Museum of Art, Tucson) –no olvidemos, tenida hasta 1991 como obra de Vicente Macip–, reconocía que “se mueve tan cerca del estilo paterno que permite pensar en el viejo Macip facilitando a su hijo el modelo para la realización del cuadro”.

Más recientes son las incorporaciones a este retablo (Benito, 2000) de otras pinturas bien conocidas; se trata de la *Santa Cena* del Museo de Bellas Artes de Valencia (92 x 84 cm) y del *Cristo camino del Calvario* del Museo del Prado (93 x 80 cm), tenidas ambas tres años antes como de Vicente Macip, además de un *San Pedro* de colección particular (92 x 31 cm).

Debemos dudar de la adscripción de estas tablas a este conjunto, pues sus medidas no concuerdan con las que debieron tener las escenas de una predela cuyas tablas principales medirían lo que la tabla de Tucson: 147,3 x 95,5 cm, es decir, tan solo unos 54 centímetros menos. Esto además de que el retablo, como bien sabemos, fue pasto de las llamas de un fuerte incendio tenido lugar el día de Jueves Santo de 1584.

Para ir concluyendo con este planteamiento, pasamos ahora a otro documentado retablo (Benito–Vallés, 1991), el del altar mayor de la iglesia de San Bartolomé de Valencia de septiembre de 1537, pues queremos incidir especialmente sobre uno de los ítems por ser del todo infrecuente y al que creemos que no se le ha prestado la debida atención.

Descubre dicho protocolo, revisada su transcripción para esta ocasión (DOCUMENTO XIII), unos capítulos sobre unas pinturas contratadas, de nuevo, por “los dits mestres Vicent Macip e Johan Macip, fill de aquell” para el guardapolvos y la espiga de dicho retablo, debiendo estar acabado para la fiesta de San Bartolomé de 24 de agosto del año siguiente de 1538. Poco menos de un año pues contaban para concluir el trabajo, que no debió ser excesivo a tenor de lo que se indica y de lo que acabarían cobrando por ello, 75 ducados, trabajo además que debían compatibilizar con el de San Eloy, fijado recordemos en cinco años.

Como procedentes de este conjunto se ha mencionado con atribución a Joanes la *Inmaculada Concepción* de la Colección Central–Hispano, que sería según Benito (2000, p.33 y en Madrid, nº 5 de catálogo, pp: 60–63) la mencionada espiga –catalogada sin embargo en 1997 (p.130) como de Macip a la vez que por su “colosal tamaño” se desechaba esa posibilidad–, y el *Santo Entierro* del Musée Goya de Castres.

Pues bien, recoge el tercer apartado, al que antes nos referíamos, cierta observación que consideramos trascendental, Se dice textualmente: “Emperò, si-s seguía cas de impediment per malaltia de la hu o dels dos mestres pintors y estaba o staven malats per a no poder fer la dita obra més de quinze dies, constant ab relació de metge corporal, los dies que més de quinze dies staran o vagaran de no poder fer la dita obra, no encorreguent la dita pena”.

Entendemos por ello en esta ocasión que –esta vez sí– Macip estaría algo débil de salud, contando por aquel entonces con unos 67 años de edad, iniciándose por esos años el relevo natural en favor de su hijo, que ya contaba con una excepcional formación adquirida dentro y fuera de su ciudad. De hecho cuatro años más tarde, en 1541, dictaba su primer testamento, y de nuevo en 1545 “en edad de senectud”, si bien no fallecería sino hasta 1551, fecha por cierto contrastada por mí (2001) en la revisión de este último, tenida por buena hasta entonces la de 1550. En la iglesia del Convento del Carmen fue enterrado, cuya sepultura se hallaba justo “entre las capillas del santo Cristo y del nombre de Jesús, en frente del pilar” (*ARV*. Clero. Conventos. El Carmen, leg.15, nº 6).

De esta forma, se entiende perfectamente que en 1542 figurase ya Joan Macip en solitario al frente del taller que tuvieron siempre en la demarcación territorial de la parroquia de la Santa Cruz, contribuyendo con diez suelos a la Tacha Real de ese año, la cantidad más alta de todas las que figuran en esta relación y con la que contribuye de nuevo cinco años después. No en balde firmaba tres años antes un importante trabajo con la Cofradía de la Sangre, tasado en la apreciable cantidad de 150 ducados, con seis años para acabarlo, mucho tiempo desde luego pero no tanto si tenemos en cuenta sus considerables dimensiones.

De este 1542 es el retablo del gremio de Peraires para la parroquia de San Nicolás, obra recientemente documentada y conservada. Pero esta es ya otra historia, como la de su saga, perpetuada ya no solo en su hijo, sino también en su nieto Vicente Macip Comes, que sabemos que en 1593 tiene con seguridad la edad de 40 años, apareciendo como testigo en uno de los testimonios en un proceso documentado (*ARV*, Gobernación, 19 de octubre de 1593, nº 2665).

Desde luego, se podrá escribir de nuevo mucho sobre el tema, de hecho no nos cabe duda de ello aunque comience a ser ya asunto enquistado además de reiterativo, pero mientras la documentación no diga lo contrario no creemos que debamos soslayar la información que ésta nos ofrece y, con ella, la existencia de un pintor enormemente dotado y asimismo clave en el devenir de la pintura valenciana del siglo XVI.

FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO (h.1485–1547)

Felipe Pablo de San Leocadio es otro de los pintores pertenecientes a esta entramada pintura valenciana del siglo XVI necesitados de revisión, de quien realmente bien poco sabemos, aportando en el presente estudio algún dato inédito que consideramos de interés al respecto.

Artista polifacético de fuerte personalidad, hijo de Pablo de San Leocadio –relación directa de parentesco de la que en un principio se llegó a dudar–, Felipe Pablo debe ser efectivamente incluido “en la primera generación del manierismo hispano, a partir de la reelaboración de modelos renacentistas tomados de la producción paterna, aderezada por influjos de los Hernandos” (Benito, 2005).

No figura Felipe Pablo en el testamento que redactó su padre en 1478, sino tan sólo el pequeño Peret Pau, nacido de su primer vínculo. Se le supone nacido en torno a 1485, fruto en cualquier caso de la relación que Paolo tuvo con una segunda mujer de la que sabemos que falleció en Castellón en 1492, volviéndose a casarse el de Reggio al año siguiente con Isabel López de Perona.

La fecha de nacimiento de nuestro artista se deduce, entre otros datos, por su aparición en una adenda al contrato que San Leocadio padre firmó con los Jurados de la Ciudad de Vila-real en agosto de 1512 para pintar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de esa localidad. Por razones que se nos escapan, se especifica en dicho anexo, fechado en enero del año siguiente, que en caso de fallecimiento de Paolo fuese su hijo quien finalizase el encargo, pues “en tal cas Mestre Felip de Sancto Lucadio, pinctor, fill d’aquell,

lo puixa e haja d'acabar de la forma que lo dit mestre Paulo, pare d'aquell, és tengut e obligat". De haber pues nacido en torno a la fecha propuesta contaba ya con más de 25 años, los necesarios para poder hacer frente a un encargo de estas características.

Tendría ya en esas fechas necesariamente una formación ya adquirida, pues resulta evidente la dependencia de este pintor con relación al magistral estilo de su padre, con quien indudablemente se iniciaría –un ejemplo más de relación paterno–filial–, no obstante es muy fina la línea que separa la producción de ambos. De hecho, no ha sido sino hasta fechas bien recientes cuando muchas de las obras pertenecientes al *corpus* de Paolo han sido adjudicadas a éste, configurándose de un tiempo a esta parte un muy destacado catálogo de obras de gran calidad como más tarde veremos.

De cualquier modo, tan innegable resulta esta observada filiación de parentesco como la tantas veces advertida influencia que Yáñez y Llanos ejercieron sobre Felipe Pablo, con quienes no debería llevarse muchos años de diferencia (al menos con el menor). No son pocas las figuras que remiten a ese elegante clasicismo mucho más propio de los manchegos que de su padre, disfrazado en ocasiones de ciertos tintes seriamente tendentes al excesivo rebuscamiento expresivo.

Sobre este punto, y como paréntesis, no deja de ser curioso que Post abriese el capítulo dedicado a la “Escuela de Yáñez y Llanos” con este artista, del que todavía no se tenía constancia segura de su relación filial, si bien confundiendo sorprendentemente la obra del pintor con la del Maestro del Grifo, como observó Saralegui varias veces.

Queremos en este trabajo incidir y prevalecer la potente autoridad y el predominante influjo que los manchegos ejercieron en Felipe Pablo, a modo incluso de posible tutela, desde la llegada de ambos a Valencia, ausente Paolo de la ciudad ya desde comienzos de siglo e instalado en Gandía. Decimos esto porque no se ha recalado hasta ahora en la intensa participación activa que creo que este artista tuvo en la elaboración del retablo del altar mayor de la Catedral valenciana, contando por entonces con unos 22 años edad, imaginándolo pues en periodo de formación en la compartida casa-taller de Yáñez y Llanos.

Al respecto no deja de ser curiosa la del todo desmedida y continua mención que a nuestro pintor concedieron las fuentes antiguas, nada exentas de fantasía, comenzando por Joaquín Lorenzo Villanueva, que en su *Viage literario* (I, 1803, 39–40), cuando habla de las pinturas de las puertas del altar mayor de la Seo valentina dice: “obra de alguno de los discípulos de Leonardo de Vinci”, descartando sean estos “Pablo de Aregio y Francisco Neápoli”, “Menos errado me parece el juicio de los que atribuyen estas pinturas á un Felipe Paulo de Santa Leucalia, Borgoñon, por la analogía que tienen con las tablas de la pasión y de la vida de Santo Domingo, que se conservan en el aula capitular del convento de Predicadores...”. En este mismo sentido se expresa el Marqués de Cruilles (1876, I, 78), recogiendo la opinión de Villanueva, y de nuevo Teixidor (1895, 239) pues “He oído decir a los que entienden de pincel i colorido, que las pinturas de dichas puertas son de mano de Phelipe Paulo de Santa Leucalia, famoso pintor borgoñón, de cuya mano son las tablas de la Passión i las de la vida de Santo Domingo...”.

Pues bien, resulta evidentemente hasta simpática la información, por desconocimiento desde luego, pero sí nos sirve para advertir que algo verían estos autores en el conjunto catedralicio, la más excelsa obra de la pintura valenciana de esa época cuanto menos, para advertir estas similitudes con su única obra documentada, la procedente del Convento de Santo Domingo a la que más tarde volveremos.

Como hemos ya advertido, estamos convencidos de la activa participación de miembros del taller de los Hernandos en la ejecución del retablo del altar mayor de la Catedral valenciana, aspecto decíamos nada inédito. En cuanto a la específica contribución de Felipe Pablo a la misma siempre nos ha llamado la atención concretamente una tabla, curiosamente una de las que se ven con las puertas cerradas, situada justo arriba a la derecha. Se trata de la *Ascensión*, pintura comúnmente tenida por de Llanos de la que ya hace años (Benito – Gómez – Samper, 1998) advertíamos que de las doce “ésta resulta sensiblemente distinta a sus compañeras, no tanto por lo sorprendente de algunos modelos..., como por la concepción y ritmo que presenta”. Es más, al redactar la ficha catalográfica de esta pieza en concreto, buscando alguna razón a tan perturbador asunto llegamos a pensar en la “hipótesis de suponer participación de ayudantes”, posibilidad finalmente descartada al

planearnos que por entonces, en torno a 1510, “ningún pintor valenciano había asimilado la técnica de los Hernandos...”.

Pues bien, me atrevo ahora, aun sin base documental pero aceptada por la comunidad científica la asistencia de colaboradores de los Hernandos en tan magna empresa, a adjudicarle a nuestro pintor especialmente esos rostros tan característicos en su obra, con ojos “sanpaku” y acusado estrabismo, marca distintiva a modo de firma documental por la que especialmente se distingue su mano. Y más aún si pensamos que por entonces contaba ya Felipe Pablo justo con unos 25 años de edad, es decir, seguramente maestro ya “recién licenciado”.

Antes de la documentada estancia de este pintor en Vila-real en 1513 junto a su padre, cuya participación en el retablo de San Jaime de su iglesia parroquial se da por consensuada, Ximo Company (2006) nos advierte de una más que probable intervención –y que suscribo– en el Retablo Mayor de la Colegiata de Gandía (desaparecido en 1936). Este investigador, que tan a fondo ha estudiado en concreto a Paolo de San Leocadio sugiere esta idea en detalles “todavía puntuales”, siendo incluso para él más perceptible en las tablas del Monasterio de Santa Clara de esta localidad valenciana, encargo concluido justo antes de afrontar el de Vila-real y del que nos han llegado tan solo tres pinturas hoy conservadas en el Museo de Santa Clara de Gandía.

El retablo de Vila-real, del que nos han llegado las conocidas seis tablas con escenas de la vida de San Jaime, debió ser realmente espectacular, no en vano fue contratado con los Jurados de la Ciudad por la destacada cifra de 30.000 sueldos, incluyendo mazonería, aparte de vivienda para él y su familia. Hay que destacar que esta cifra se aproxima mucho a la pactada por los Hernandos con el cabildo de la Catedral valenciana, lo que nos da idea tanto de la alta consideración que tenía San Leocadio como de la grandiosidad que llegaría a tener el conjunto. De hecho es uno de esos escasos ejemplos que aparecen mencionados ya en las fuentes antiguas, casi contemporánea en este caso, me refiero a la tantas veces aludida de Rafael de Viciano, natural de Burriana, localidad castellonense cercana a Vila-real. Lo describe Viciano en los siguientes términos: “La Yglesia principal de la villa es so titulo de Santiago Apóstol, con un retablo de muy primo lauor, de mano de Pablo de santo Leocadio, que costo de hazer mil y quinientos escudos”.

Efectivamente, y como tantas veces se ha advertido, por lo que no vamos a incidir en ello, estas tablas están repletas de guiños a los Hernandos, con figuras incluso prácticamente exactas a algunas del mencionado retablo mayor. Basta mencionar al respecto de entre los numerosos estudios los de Gómez–Ferrer (2005) y Blanco – Martínez (2008).

Al respecto, ajustando un poco más su pormenorizado análisis, resulta atractiva, y de nuevo coincido en ello, la razonada propuesta de Company (2006) al sugerir la probable contribución de Miguel Esteve en esta empresa, observando con atino su mano especialmente en la tabla de la *Predicación de Santiago*. En esta tabla, por cierto, algo que creo no se ha advertido, es la destacada presencia del personaje que vemos a la derecha del todo, tocado de gorro rojo perfil de potente nariz y labios carnosos, trasunto del que vemos en la *Adoración de los Magos* del retablo mayor de la Seo valenciana, figura relacionada en su día con algunos modelos de Miguel Ángel Buonarroti.

Concluida su labor en este retablo, terminado a lo que parece en 1519, la siguiente noticia que tenemos de Felipe Pablo lo sitúa de nuevo en Valencia, pues en junio de 1521 aparece su nombre entre la extensa relación de pintores convocados en una junta para nombrar a un tal Joan Caró como capitán de dicho gremio, con la intención de acudir a la batalla de Gandía –dentro de la declarada Guerra de las Germanías– a la que no sabemos realmente si los pintores finalmente acudieron.

De dos años más tarde, concretamente de 24 de abril de 1523, resulta la decoración de nuestro pintor en un “drap d’or” (pañó de oro) para el Marqués de Zenete con la mitológica historia de Laudamia (Gómez–Ferrer – Samper, 1995)

Con esto hemos llegado a la siguiente noticia, la que resulta fundamental para fijar su del todo personal estilo; nos referimos claro está a la realización en 1525 del retablo mayor del Convento valenciano de Santo Domingo, del que se conservan seis magníficos paneles en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Localicé hace unos años su contrato, firmado ante Pedro Cherta el 9 de febrero de ese año (DOCUMENTO XIV), transcrito aquí en su totalidad de forma inédita, por el que sabemos que se le dio un plazo de seis años y se le pagó la muy destacada cantidad de 15.500 sueldos, pues recordemos que 16.000 fueron

los que le serían pagados a Vicente Macip por el retablo del altar mayor de la Catedral de Segorbe unos pocos años después.

No vamos a analizar ahora pormenorizadamente estas seis tablas, no ha mucho presentadas y estudiadas por vez primera en una exposición (Valencia, 2005–2006; Salamanca, 2006) aunque algún dato se escapa, no obstante sí advertir, de nuevo, la colaboración de algún miembro del taller que sabemos tendría ya por entonces en la demarcación territorial de San Martín. Considero que esa participación activa de desconocidos aprendices se hace más evidente en dos de los tablones, como son *El sueño de la beata Juana Aza* y especialmente *Santo Domingo servido por ángeles*.

Se mantendría pues Felipe Pablo ocupado al menos hasta 1531, asumiendo sus obligaciones fiscales en 1528, fecha en la que lo vemos contribuyendo con cinco sueldos a la Tacha Real afincado como hemos observado en el barrio de la parroquia de San Martín, y concretamente en la Plaça dels caxers. Era esta una cantidad intermedia, si bien debemos tener en cuenta que falta en la relación de pintores contribuyentes los pertenecientes al distrito que abarcaban las parroquias de San Juan y de la Santa Cruz, con Vicente Macip a la cabeza.

De 1532 data su labor ilustrando el *Libro de Fueros* de la Generalitat Valenciana (Alcahalí, 1897) lo que nos descubre sus múltiples facetas como pintor, no solo de retablos y cortinero, sino también como iluminador.

Presentamos aquí un contrato inédito, encontrado hace unos años en el Archivo de protocolos del Colegio del Patriarca de Valencia, transcrito al completo en el apartado documental, con fecha 15 de octubre de 1535 (DOCUMENTO XV). En él se menciona a Felipe Pablo de San Leocadio, pintor, ciudadano y habitante de Valencia, reconociendo haber recibido de Jeroni de Cabanyelles, gobernador general de la ciudad y reino de Valencia, 210 ducados de oro, más 22 libras y 3 sueldos de complemento, por los trabajos hechos en el altar del Convento del Santo Sepulcro de Jerusalén, del que fue fundador, situado extramuros de la ciudad de Valencia, en la calle de San Vicente Mártir.

Dato novedoso también es el casamiento de Felipe Pablo, pues igualmente ofrecemos ahora de forma inédita su compromiso matrimonial con Elionor Ángela Montalbá,

hija del mercader Miquel Montalbá, en fecha de 27 de noviembre de 1537 (DOCUMENTO XVI), comprometiéndose Felipe Pablo a realizar a su futura esposa una donación inter vivos de 50 libras reales de Valencia. Son de la misma fecha las cartas dotales de su futura esposa de una parte, con consentimiento de su madre, Elionor Montalbana, y de Felipe Pablo de San Leocadio de la otra, estipulándose la dote en 110 libras de las cuales 30 corresponden al valor de una cutiva que Elionor poseía (DOCUMENTO XVII).

De dos años más tarde, de julio de 1539 es el retablo que contrata con Jacobo Perpinya “velluterio” (esto es, sedero) con tal de cubrir al parecer cierta deuda acumulada con aquél, del que dimos cuenta en el mencionado trabajo firmado con Mercedes Gómez–Ferrer (1995). Esta pintura, según se especifica en las capitulaciones del contrato, tendría que ser igual a otra que años antes había realizado para Franci Sanchiz, debiéndose pintar una *Natividad* y en su parte superior o “pechina” una *Encarnación*. Lanzábamos la propuesta en 1995 de que una u otra se tratase de la tabla de la colección Geri de Florencia, donde la vio Post, perteneciente a la colección de Plácido Arango y hoy en depósito en el Museo del Prado, en cuya página web se recoge dicha sugerencia. Tratándose de 15 libras y 10 sueldos la cantidad de dicha deuda, perfectamente puede tratarse de esta espléndida pintura al no ser tabla de enormes dimensiones.

De nuevo lo vemos pagando sus impuestos de Tacha Reales, esta vez en 1542 con siete sueldos como tantos de sus colegas, vecindado en el mismo lugar que la anterior vez. Nuevamente esta cantidad mencionada no es sino la media ponderada de lo que figuran pagando otros pintores, casi todos desconocidos y entre los que destaca Nicolás Falcó contribuyendo con diez, situándolo pues profesionalmente en un nivel intermedio.

Sin más noticias documentales se da por fallecido en 1547, contando pues por entonces con unos 67 años de edad, dato ofrecido por Angulo (1955) sin ofrecer su procedencia.

Con esta puesta al día y aportaciones documentales queremos ampliar y enriquecer su biografía y trayectoria, ofreciendo además de datos desconocidos una firme propuesta

sobre su periodo de formación, tal como es la evidente presencia del arte de los Hernandos en toda su obra atribuida.

No vamos a hacer aquí catalogación de su *Corpus*, pero sí quisiera mencionar algunas aportaciones elaboradas al respecto, así como hacer ciertas observaciones a algunas de las obras que han sido atribuidas a él o a su padre Paolo, ya que como hemos señalado en ciertos casos resulta realmente complicado distinguir ambas manos en puntuales ocasiones.

Una de ellas es la *Virgen de los Dolores* de la Catedral de Valencia que Tormo (1932, 117) adscribió al círculo de Yáñez y Llanos, aproximándola curiosamente a algún discípulo del segundo. La atribuí sin dudas a Felipe Pablo de San Leocadio (2009), magnífica tabla procedente de la iglesia del antiguo complejo hospitalario de la Orden de San Juan del Hospital de Jerusalén.

También he añadido al catálogo de nuestro pintor un *Calvario* perteneciente a la ermita de San Roque de Burjassot y depositado en la iglesia de San Miguel de dicha localidad, que tuve ocasión de atribuir a Felipe Pablo de San Leocadio, hasta entonces pieza inédita (2002). Aparece sin embargo recientemente con atribución a Gaspar Requena y taller, desconociendo mi propuesta (Ferrer Orts, 2013) al relacionarla con otro *Calvario* (Catedral de Valencia), curiosamente relacionado por Benito (1997) con nuestro pintor.

Entre otras acertadas atribuciones e incorporaciones al catálogo de Felipe Pablo, que no vamos a enumerar aquí, paso a exponer algunas consideraciones que considero de interés.

Una de esas piezas a las que me refiero, tan complicada de adjudicar a una u otra mano –a padre o a hijo– es la *Sagrada Familia con San Juanito* de la colección Laia Bosch, atribuida firmemente por Company a San Leocadio (2006) cuando además la da a conocer. Sin embargo, aun reconociendo la autoridad de este autor en la materia, pensamos que se trata de obra más cercana a lo conocido hoy de Felipe Pablo que al propio Paolo. Para mí, sin mencionar el San José, tan de retrato como advierte Company, lo delata en general su factura, algo tensa, pero especialmente la figura de la Virgen y los niños, que son idénticos, como hermanos gemelos, a los que vemos repetidamente en otras tablas adjudicadas de forma consensuada a nuestro pintor. Hablamos de la *Virgen con el Niño y los Santos Juanitos*

de la parroquia de San Esteban (Valencia), comúnmente aceptada como de Felipe Pablo, como otra del mismo asunto de colección particular madrileña dada a conocer por Isabel Mateo (1990) como de Martín Gómez el Viejo –y con la misma atribución a las otras dos que aquí menciono– pero correctamente adscrita por Gómez Frechina a nuestro artista (2009).

A estas podemos sumar otra, también recogida por Company (2006) que Saralegui (1948), al localizarla en una colección particular de Mallorca, adscribió al Maestro del caballero de Montesa “no sin dudas por sospechar del taller o discípulo de San Leocadio”, si bien a falta de mejor fotografía nos atrevemos a adscribirle, reconociendo en el rostro de la Virgen una dulzura que poco tiene que ver con él.

Mencionamos para terminar una *Virgen de Montserrat* hoy conservada en el Museo de Santa Cruz de Toledo y que Post conoció en colección particular (1966, XIII, 422–424) adscribiéndola a Felipe Pablo de San Leocadio, atribución recogida por Gómez Frechina (2009). Creo que no es obra que deba adjudicarse a este pintor, por cuanto no mucho tiene que ver con lo que conocemos de él, especialmente advertible en el extraño rostro de la Virgen.

MAESTRO DE ALCIRA

(Activo en la primera mitad del siglo XVI)

Sobre el Maestro de Alcira reproduzco a continuación un artículo todavía inédito que presenté para su publicación a la revista *Archivo Español de Arte* el pasado 31 de julio. Ha sido aprobado por el Consejo de Redacción de la revista el 17 de septiembre y está siendo evaluado por pares ciegos en el momento en que escribo estas líneas.

Debo indicar al respecto que el presente texto no es el que entregué sino una versión mejorada del mismo, con nuevos datos relativos a la probable procedencia del conjunto que reconstruyo.

Reconocida la influencia que los Hernandos ejercieron sobre él, planteo por vez primera, al margen de otras consideraciones, la existencia de al menos dos pintores en el corpus de obras atribuidas a éste anónimo maestro, advirtiendo una mano foránea exclusivamente en dos de sus obras a él atribuidas y comúnmente aceptadas por la comunidad científica, *Los Improperios* de la Catedral y el anverso de las escenas con la *Condena y martirio de Santiago el Mayor*, repartidas entre la National Gallery of Ireland y la colección Laia Bosch.

A partir de aquí, queda pendiente la elaboración completa de su catálogo, del que deberían quedar exentas estas dos magníficas piezas.

UNA INÉDITA ORACIÓN EN EL HUERTO DEL MAESTRO DE ALZIRA Y ALGUNAS CONSIDERACIONES MÁS

Guerras, invasiones, saqueos, demoliciones, dádivas, modas, ventas, pérdidas, robos, leyes desamortizadoras, inexplicadas enajenaciones..., son varias y de muy diversa índole las razones por las que parte importante de nuestro patrimonio, mueble e inmueble, se encuentra desperdigado o no localizado; muchos los motivos por los que hoy día se conservan numerosas pinturas tanto en museos como en colecciones privadas de todo el mundo, si bien afortunadamente algunas de las desaparecidas no dejan –ni dejarán– de aflorar.

En el caso concreto de los retablos, los que no han llegado completos hasta nuestros días fueron casi siempre desmembrados, cuando no quemados, sus tablas separadas e incluso aserradas para ser ofrecidas por partes. Y es éste último supuesto el que nos ocupa y queremos proponer, pues pensamos que dos piezas, atribuidas ambas al Maestro de Alzira y localizadas en distintos lugares, pertenecieron a una misma pintura.

Recordemos antes someramente qué subyace bajo este sobrenombre, otro de los pintores de la Valencia del siglo XVI necesitado de revisión cuyo estilo en parte delata su probable paso por el taller de Yáñez y Llanos. Además de que queda pendiente conocer su identidad, pensamos que se le han ido sumando a su *corpus* obras de la más diversa factura, todas en un mismo saco desde que fuese bautizado casi al alimón con esta toponímica designación por Post y Angulo¹ por unas pinturas incorporadas a un retablo moderno que se encontraba en la iglesia parroquial de San Agustín de la localidad valenciana de Alzira y del que hay localizadas cinco tablas en el Colegio de los escolapios

1. Post, 1953: 289–292; Angulo, 1954: 52. Este conjunto, que fue ya mencionado por Elías Tormo (1923: 201) como “de discípulo de H. Yáñez de Almedina” –dato por cierto hasta ahora ignorado– se dice que desapareció de la iglesia de San Agustín tras la Guerra Civil, pasando esas cinco pinturas al Colegio de las Escuelas Pías de Alzira y tras su clausura al de Gandía. Figuraban en su guardapolvos Profetas y Sibilas, hallándose bajo el David el año “1527”; también se menciona una *Sibila Delfica*, cuya imagen hemos podido localizar en el fondo fotográfico del CSIC (agradezco a Raquel Rodríguez –de su Departamento de Archivo– su colaboración,) y en Arxiu MAS.

de Gandía. Así, su catálogo lo conforman las pinturas a él atribuidas por quienes posteriormente se han dedicado a su estudio en una serie de trabajos a los que remitimos, a algunas de las cuales aludiremos más adelante, conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el de la Catedral de esta ciudad, The National Gallery of Ireland, Szépművészeti Múzeum de Budapest, iglesia parroquial de San Pedro de Xàtiva y en colecciones particulares entre otros lugares.

Volviendo al tema que nos ocupa, razón de este texto, tenemos, por un lado la *Oración en el huerto* de la Fundación Bancaja (fig.1), obra poco conocida y apenas citada en la bibliografía al uso donde vemos a los apóstoles Santiago y Juan, hijos del Zebedeo, junto a Pedro, espectadores de excepción que fueron de ese pasaje recogido en los Evangelios (Mt.26:36–46; Mr.14:32–42; Lc.22:39–46; Jn.18:1–3). La tabla fue adquirida a través de Bancarte por su grupo bancario en diciembre de 1995 sin llegar a salir a subasta y en cuyo catálogo, además de darle atribución, advertíamos que evidentemente debió formar parte de una escena mayor².

Los tres apóstoles duermen, de conformidad al relato evangélico, mientras Cristo se retira a orar en solitario, apartado, momento que vemos representado en la otra tabla localizada en el Palacio Ducal de Gandía con la *Presentación a Jesucristo de los atributos de la Pasión* (fig. 2), de esta forma intitulada. La pintura muestra a Cristo arrodillado, orante, sudando gotas de sangre (Lc, 22:44) mientras un grupo de ángeles le presentan los instrumentos de su martirio, como la columna, la cruz, la lanza, la caña con la esponja, los tres clavos en una bandera de paño en gallardete, como el martillo, la escalera, una trompeta y la túnica de la Verónica. La escena se desarrolla en Getsemaní, en el monte de los Olivos, lugar alejado de la amurallada Jerusalén que vemos al fondo,

2. Óleo sobre tabla de 79 x 126 cm. que ahora sabemos perteneció a José Ros Ferrándiz, y muy seguramente antes a su padre José Ros Ferrer, como después a la hija del primero, M^a Pilar Ros, dueños que fueron de la fábrica La Ceramo (Valencia), en las paredes de cuya casa estaba la tabla colgada, perdiéndose la memoria de su trazabilidad. Samper, 1995: 110–111, n^o 53.

justo en el momento en que los soldados, que asoman abajo a la izquierda, se apresuran a prender a Jesús, conocedor de lo que se le venía encima. A la vez, en lo alto a la izquierda, la figura de Dios Padre se le aparece entre nubes pareciéndole advertir de la inminencia de su arresto, debiendo tomar el camino para iniciar su tormento.

Esta interesante pieza ingresó en dicho palacio en fecha desconocida y con curiosa atribución a Joanes a través de donación de Encarnación Núñez-Robres, viuda de León, acertadamente relacionada por J. Company con el Maestro de Alzira, si bien identificando meramente el asunto como *Los atributos de la Pasión*³ denominación con la que posteriormente ha sido siempre recogida en su bibliografía.

No deja de ser curiosa su historiada iconografía, siendo lo más habitual, ajustándose a los textos evangélicos, la aparición de un solo ángel entregando el cáliz a Jesús, aquél que quiso rechazar, acompañado en ocasiones de la cruz. En la teatral presentación de las *Arma Christi*, como en la destacada presencia entre los ángeles de “lo gran príncep Sant Miquel”, con túnica roja y gesto confortador hacia Cristo, tuvo que ver como fuente de inspiración el *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, revelador texto literario de la abadesa del Convento de la Trinidad, amante del arte que al parecer fue, cuando en su capítulo CLIII *Com lo Senyor tornà a orar la terça vegada e suà de sang*, dice: “E, estant lo señor Jesús llargament en sa oració, foren aquí presents a sa senyoria totes les dolors e penes que la sua delicatíssima humanitat havia de pasar per rembre natura humana”⁴.

3. Óleo sobre tabla de 121,8 x 137 cm. El marco es añadido posterior, habiéndose medido ahora correctamente por detrás. Company, 1983: 44; 1985: 191–193. La atribución a Joanes viene en De León, 1926: 119–122, jesuita hijo de la donante, localizándose por entonces en el antepresbiterio de la iglesia. Creemos que el ingreso de la pintura, actualmente ubicada en la llamada sala de la torreta, pudo tener lugar poco antes de que el padre León publicase su guía, pues no deja de sorprender que Elías Tormo, tan meticuloso en estos asuntos, no la mencionase en su antes citada *Levante* (1923). Como dato anecdótico, aparece reproducida en Sarthou, 1920–27: 396 como “Valiosa tabla gótica del P. León en el Salón de Coronas del Palacio Ducal”.

4. Villena, 1497, ed. 2011: 341. La aparición de San Miguel la trata en capítulos siguientes. Sobre la relación de este asunto con el *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, concretamente en su capítulo LXXXI “Que feu stant en lort aquell”, y también con

Con esto, podemos imaginar el resto de la composición con la ciudad de fondo a la izquierda del árbol, como también más valle del Cedrón y el resto de las huestes romanas dirigidas por Judas Iscariote con su túnica amarilla e incluso, en un plano también alejado, los otros ocho apóstoles dormidos al inicio del camino. Presentamos aquí (fig. 3) una sugerencia de cómo pudo ser, empalmando el tronco, que se adivina con solución de continuidad, y uniendo el corte a modo de precipicio de la montaña quebrada, como el camino y demás detalles⁵.

Son muchas las semejanzas que observamos entre alguna de las obras que forman el mencionado catálogo del Maestro de Alzira y estas dos tablas; recogemos alguna de las ya advertidas y sumamos otras, como la que hay entre el *San Miguel* del Museo de Bellas Artes de Valencia y este San Juan, cuya cabeza también aparece a la izquierda en la *Aparición de Cristo a la Virgen acompañado de los santos del Limbo* (Colección Granados, Madrid), escena donde de igual modo se presenta entre las mismas nubes un comparable Dios Padre entre ángeles. Como el que asoma medio cuerpo por detrás de San Miguel Arcángel, calcado del San Juan de la *Dormición* de la Casa Orduña de Guadalest (fig. 4), o el Santiago, tan afín al *Cristo sobre el sepulcro* del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Otras múltiples afinidades encontramos en las cuatro tablas bifaces dedicadas a Santiago el Mayor procedentes de un mutilado políptico, tres de las cuales se conservan tras rocambolesco periplo en The National Gallery of Ireland y una cuarta, desaparecida durante mucho tiempo, desde 2007 en la Colección Laia Bosch. Después de diversas propuestas, la intuitiva, bien fundada y posteriormente consensuada atribución de este conjunto al Maestro de Alzira

las *Meditationes Vitae Christi* como la del Pseudo Buenaventura véase de Hauf, 2006: 83 y y Catalá, 2013, vol. I: 360.

5. Agradezco a Greta García, técnico en restauración de pintura de caballete, la elaboración de esta reconstrucción virtual hecha a escala, para la que han sido utilizadas partes de otras escenas con este mismo asunto.

se debe a Isabel Mateo⁶, quien además presentó su original reconstrucción, posteriormente corroborada si bien con matices por Rosemarie Mulcahy⁷.

El conjunto estaría formado en origen, al recto, por una gran pintura con la *Condena y martirio de Santiago el Mayor* desarrollada en dos puertas batientes que, al abrirse, además de descubrir un gran panel central mostraban por su parte trasera cuatro escenas que tienen que ver con su hagiografía, dispuestas del siguiente modo: arriba a la izquierda su *Aparición de la Virgen del Pilar* y bajo ésta su familia, con Santiago y su hermano Juan de niños junto a sus padres María Salomé y el Zebedeo y sus abuelos Ana y Salomé; al otro lado, arriba a la derecha *La conversión de Hermógenes* y abajo la otra *Santa Estirpe*, la tercera familia que tuvo Santa Ana al casar con Cleofás, con la hija de ambos María Cleofás, el marido de ésta, de nombre Alfeo, y sus hijos Santiago el menor, José el Justo, Simón y Judas Tadeo.

Fue desmembrado en fecha incierta, tal vez a raíz de la Desamortización de 1836, o antes como luego veremos, a tenor del modo y data en que la primera de las tablas ingresó en el museo dublinés, siendo sus portezuelas aserradas en cuatro secciones. El objetivo de semejante desmán fue sin duda salvaguardar las escenas pequeñas para poderlas vender más fácilmente, destruyéndose de igual forma su tabla interior.

Pues bien, llegados aquí creemos, por varias razones que pasamos a enumerar, que ésta recompuesta *Oración en el huerto* bien pudo ser la inédita escena que guardaban dichos portales, fundamental en la iconografía del santo apóstol, predilecto de Cristo –con quien además comparte parentesco– y el primero de los doce en ser martirizado. Fue este un episodio en el que Santiago el Mayor fue testigo privilegiado junto a su hermano Juan y a Pedro, los mis-

6. Mateo, 1984. La adscripción de todo el conjunto a un mismo maestro vino sin duda condicionada por lo hasta entonces a él atribuido.

7. Mulcahy, 1988: 67–75.

mos que igualmente presenciaron después el milagro de la *Transfiguración* en la teofanía del Monte Tabor.

R. Mulcahy⁸ ya relacionó estrechamente la escena del *Martirio* con los “Atributos de la Pasión” destacando ambas tablas por su calidad superior con relación a otras pinturas atribuidas al Maestro de Alzira a la vez que enumerando varias similitudes de sus protagonistas, además de la que vemos entre el rostro del Cristo orante y el de Santiago en su *Aparición de la Virgen del Pilar* (fig. 5) entre otras. Y es que como el Mesías, el santo apóstol acabaría siendo apresado por una cohorte de soldados, que se ven en multitud al fondo del *Martirio* iniciando exaltados el camino portando puyas y lanzas, casi de la misma guisa a como asoman detrás de la montaña en la tabla gandiense justo en la esquina por donde está cortada. Advertimos además entre sus semejanzas los mismos troncos de árboles talados de modo tan característico, mostrando corteza y anillos, como sus arbustos y sus inconfundibles piedras de canto rodado.

Sin embargo, lo que resulta del todo revelador es que en la pintura de la Fundación Bancaja vemos a Santiago destacado sobre los otros dos apóstoles al ser el único dotado de nimbo, exactamente con el mismo haz de finos rayos dorados que vemos en el niño al que Santa Ana acaricia en la Santa Estirpe de la Colección Laia Bosch (fig. 6), identificable pues con Santiago, y de igual forma, aunque apenas ya perceptible, en la escena de *La conversión de Hermógenes*.

Esta inédita *Oración en el huerto* fue desde luego inusitadamente grande, como grandes eran las portezuelas que la resguardaban⁹. Las dos tablas que

8. Mulcahy, 1988: 72. Por otra parte, recogemos también por su gran interés lo que la hispanista irlandesa advirtió al vincular ciertos detalles propios de este maestro, por ejemplo las vistas de montañas resquebrajadas con edificios en sus cimas, los árboles secos, ramas muertas y demás pormenores con algunas pinturas de Giovanni Bellini y, especialmente, de Andrea Mantegna y su *Agony in the garden* (The National Gallery, London) donde por cierto vemos a los ángeles mostrando algunos atributos de la Pasión. Efectivamente, y como además indicó esta autora, la influencia de la pintura norte-italiana pudo venir, si no directamente, a través de Paolo de San Leocadio, italiano formado en la escuela paduana de la segunda mitad del siglo XV y afincado en Valencia desde 1472 hasta su fallecimiento.

9. Teniendo en cuenta que las puertas medirían cada una algo más de 3 metros de alto por 1,40 de ancho cada una, cerrado el retablo mediría unos 3 x 2,80 m. Las dimensiones de cada una de las tablas son, la del *Martirio de Santiago el Mayor* y *La Santa Estirpe* (NGI, n.354): 142x123 cm. (sin duda la que más sufrió el recorte); *Paisaje con ángel y Santiago el Mayor*

la conformaban evidencian por detrás que fueron aserradas¹⁰, y aunque no podemos saber qué medidas exactas pudo tener toda la pintura a buen seguro lo fue de considerables dimensiones a tenor de las marcas que han dejado sus traviesas.

En cuanto a la datación del conjunto, tras la reciente relectura de la inscripción que nos ofrece la escena de la *Condena de Santiago* en su ángulo inferior derecho sabemos que se firmó en 1528, misma cartela tipo “paleta” que nos descubre las dos últimas letras del apellido del desconocido pintor *-ra-*, aspecto éste que tampoco está del todo claro¹¹.

Respecto a su procedencia, planteamos aquí que pudo ser la pequeña iglesia dependiente de la Orden de Santiago, popularmente llamada Sant Jaume de Uclés, fundada en 1239 tras la Conquista de Jaume I sobre el sitio que el rey concedió para ello a esta orden militar. Fue derribada al amenazar ruina en 1765, levantándose la nueva después aunque sin estar acabada en 1767, justo cuando Fr. Josef Teixidor se encontraba escribiendo su *Antigüedades de Valencia*; es al describir el interior de la antigua cuando menciona, situado frente a la puerta principal, “el retablo principal, en que estava pintado el Apostol Santiago con algunos sucesos de su vida”¹².

con Hermógenes (NGI, n.4026): 151x130 cm.; *Paisaje con dosel y Aparición de Santiago el Mayor a la Virgen* (NGI, n.4025): 150x130 cm.; *Condena de Santiago el Mayor* y su *Familia* (Col. Laia Bosch): 149x130 cm., escena la del dorso con marco de 5,5 cm. que no tienen las de Dublín.

10. Ambas sin ningún tipo de cuidado, pues sus medidas, tanto a lo alto como a lo ancho, difieren hasta en 1,5 cm. Las dos tienen un mismo grosor de 1,7 cm y están formadas por tablones de madera de pino de diferentes anchuras, todos ellos entre los 22 y los 25 cm, siendo las de los extremos mucho más estrechas, constatando el corte.

11. En principio se leyó 1553 (Mateo, 1985: 375 y Mulcahy, 1988: 73) teniendo en cuenta que su estudio y lectura fue a través de fotografía en blanco y negro, fecha por todos aceptada hasta que Cebrián i Molina, tras la adquisición de la tabla en 2007, ha transcrito de nuevo la inscripción en 2013: 121–122, artículo donde además ha sumado felizmente al catálogo de este artista unas interesantes pinturas que forman parte del híbrido retablo mayor de la iglesia de San Pedro de la localidad valenciana de Xàtiva (si bien alguna creemos revisable).

No sin ciertos comentarios nos confirma la lectura de la fecha Vicente Pons, a quien doy las gracias por su ayuda en este asunto, data que yo mismo he podido verificar viendo la tabla. Agradezco también a su propietario la abierta y generosa posibilidad dada para su estudio, como por la fotografía por él facilitada.

12. Teixidor, 1895: 253. La iglesia se menciona en las fuentes antiguas del mismo modo además como ermita o como capilla, teniendo también casa propia. De tratarse de nuestro retablo, ya no sabemos pues si se mantuvo en la nueva iglesia tal vez hasta la Desamortización de 1836 o si fue entonces, con motivo de la demolición, cuando sus tablas fueron separadas.

Tampoco queremos dejar de destacar, por razones que luego veremos y dentro de la devoción que en Valencia se tuvo en época medieval a Santiago el Mayor, la cofradía fundada bajo su advocación en 1246 con sede y capilla propia en la Catedral, la más antigua además de la ciudad¹³.

En cualquier caso, y dando por hecho que sea valenciana, muy difícil resulta de averiguar pues su lugar de origen, donde por cualquiera de las razones que relacionábamos al comienzo de estas líneas el políptico sería salvajemente mutilado y sus tablas desperdigadas.

No quiero concluir el presente artículo sin volver a plantear, si quiera sucintamente, algunas consideraciones más en torno al Maestro de Alzira a partir de lo que ya planteó R. Mulcahy cuando advirtió que no fue el mismo artista el que pintó las tablas por el anverso que por el reverso, catalogando la parte dedicada al martirio del santo, la de mayor calidad, como de “Escuela valenciana”¹⁴ y las otras cuatro al propio ignoto maestro por su similitud con las pinturas procedentes del descabalado retablito alzireño, recordemos fechado justo un año antes.

Y es que, aunque sea esta una opinión no siempre recogida ni consensuada, pensamos que efectivamente no es la misma mano la que ejecutó todo el conjunto, sino, eso sí, un mismo obrador. Al respecto, hay que insistir en algo a lo que tal vez no se le haya prestado adecuada atención como es el funcionamiento de los talleres en la Valencia del siglo XVI, asunto estudiado a fondo hace unos años, y en concreto en la participación que en ocasiones tuvieron varios pintores en un mismo encargo, como maestros, oficiales y aprendices¹⁵.

13. Esto además de varias iglesias que bajo su título encontramos en localidades cercanas a Valencia, y en su antiguo Reino, como la de Pobra de Vallbona, Algemesí, Beniferri o más lejos la arciprestal de Vila-real, Orihuela o Villena, entre otras.

14. Actualmente llamado “Pseudo Master of Alzira” en el museo dublinés en <http://www.nationalgallery.ie> (fecha de consulta 25.07.2015) donde a su vez se cita la *National Gallery of Ireland. Essential Guide* (Londres, 2008), con atribución a cargo de Sergio Benedetti (p.77). Sin embargo, Adrian Le Harivel, Curator of British Art and Senior Curator de N.G.I me indica que en dicha web debería figurar lo publicado por R. Mulcahy.

15. Falomir, 1996: 231–256.

El caso que nos ocupa es un claro ejemplo de ello, entre otros muchos, como a todo esto lo es también unas portezuelas atribuidas a este mismo pintor pertenecientes, como el caso que nos ocupa, a un desmochado políptico, dedicadas a la Magdalena (Museo de la Catedral de Valencia), pero cuyas grisallas del reverso con las figuras de la *Anunciación* y *San Pedro* y *San Pablo* evidencian otra mano, detalle hasta ahora no advertido.

Esto que ahora replanteamos es de gran trascendencia, pues la escena del anverso la pintó un artista de una calidad notable, del todo diferente a lo que se ve al dorso y desde luego muy destacada sobre lo que se venía realizando en la Valencia de 1528. La seguramente corta estancia en la capital del Turia de este pintor, de origen desconocido, desde luego no valenciano ni español sino más bien foráneo, tal vez centroeuropeo con notable influencia norte-italiana, sin duda afectó de forma revulsiva –como sabemos lo hicieron otras pinturas– en la extensa nómina de pintores contemporáneos, algunos perfectamente documentados y entre los que destacó el longevo Vicent Macip (h.1468–1551) con quien por cierto su obra llegó a confundirse.

Y decimos corta estancia porque de su distintiva mano tan solo nos ha llegado, además de esto, la magnífica tabla de *Los Improperios*¹⁶ de la Catedral valenciana, pintura que delata exactamente un mismo estilo, monumental, con figuras titánicas de imponente presencia y aplomo, como también su intenso color y dibujo firme, su iluminación y el plegado prieto y rígido de sus telas. Resulta también interesante el pormenorizado estudio que en ambas se hace de la indumentaria que portan sus personajes, muy similar y propia de la época, con elegante escarcela, zapato francés y calzas acuchilladas entre otro atuendo.

16. Su pertenencia a la seo valentina –en cuya sacristía estuvo antiguamente colgada– nos invita a pensar, como segunda opción, que tal vez fuese éste también el origen del políptico de Santiago el Mayor, concretamente su Capilla de San Jaime, sustituyendo de esta forma al gran retablo realizado por Pere Nicolau y Marçal de Sas, que fue de dimensiones muy similares. De ser así, este desconocido pintor habría trabajado tan solo para el cabildo catedralicio durante su breve paso por Valencia.

Viene a propósito resaltar que era amigo este pintor, como lo fue también su obrador, de realizar magnas composiciones, como esta de *Los Improperios* o la *Dormición* de Guadalest e incluso los *Santos Vicentes*, antiguas puertas del trasagrario del altar mayor de la seo valentina, entre otras. Tampoco fue esto distintivo de nuestro pintor, ni exclusivo, pues no hay más que recordar otras grandes *palas* que han llegado a nuestros días, como el poco posterior *Bautismo* de la Catedral de Valencia o, anteriores, las bifaces del retablo de su altar mayor.

De cualquier modo estas otras consideraciones no son el propósito de este artículo, pues dan mucho más de sí, ni mucho menos desgranar el variado catálogo de todo lo atribuido a este pintor, sino simplemente dejar planteado lo que decíamos al principio en torno a las dispares atribuciones que desde 1953 han ido conformando su *corpus*, dando incluso la sensación de que lo menos “Maestro de Alzira” haya acabado siendo lo que le valió el nombre.

ILUSTRACIONES

Fig. 1. *Oración en el huerto*. Fundación Bancaja

Fig. 2. *Oración en el huerto*. Palacio Ducal de Gandía

Fig. 3. *Oración en el huerto*. Reconstrucción virtual (Autora: Greta García)

Fig. 4. *Dormición* (detalle). Casa Orduña de Guadalest (Alicante)

Fig. 5. *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago el Mayor* (detalle). The National Gallery of Ireland. Photo © National Gallery of Ireland

Fig. 6. *Santa Estirpe* (detalle). Colección Laia Bosch. (Foto CAEM)

BIBLIOGRAFÍA



Fig. 1. *Oración en el huerto*. Fundación Bancaja



Fig. 2. *Oración en el huerto*. Palacio Ducal de Gandía



Fig. 3. *Oración en el huerto*. Reconstrucción virtual



Fig. 4. *Dormición* (detalle). Casa Orduña de Guadalest (Alicante)



Fig. 5. *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago el Mayor* (detalle). The National Gallery of Ireland.

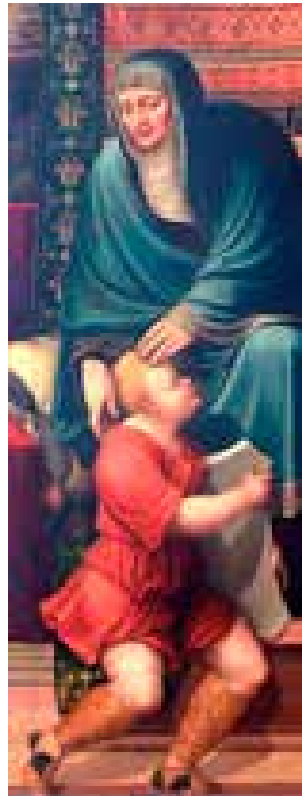


Fig. 6. *Santa Estirpe* (detalle).
Colección Laia Bosch.

- Angulo, Diego (1954): “Pintura del Renacimiento”, *Ars Hispaniae, XII*, Plus–Ultra, Madrid.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel (2013): *Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio–cultural y artística*, 2 vols., Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
- Cebrián i Molina, Josep Lluís (2013): “La primera etapa del Mestre d’Alzira: les taules xativines”. En *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis*, Actes de les IV Jornades d’Art i Història, Xàtiva, 2, 3 i 4 d’agost de 2012, pp: 117–160.
- Company Climent, Joaquín (1983): “Tablas gandienses (1450–1550)”. En *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
- Company Climent, Joaquín (1985): *Pintura del renaixement al ducat de Gandia: imatges d’un temps i d’un país*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- Davis, C. (editor) (2008): *National Gallery of Ireland. Essential Guide*, Scala Publishers Ltd, Dublín.
- De León, P. Antonio (1926): *Guia del Palacio Ducal y de otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía*, Valencia.
- Falomir Faus, Miguel (1996): *Arte en Valencia, 1472–1522*, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- Hauf Valls, Albert (2006): *La Vita Christi de Sor Isabel de Villea (S.XV) como arte de meditar. Introducció a una lectura contextualizada*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- Mateo Gómez, Isabel (1984): “Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alzira”. En *Archivo Español de Arte*, Madrid, pp: 367–375.
- Mulcahy, Rosemarie (1988): *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*, The National Gallery of Ireland, Dublin.
- Post, Chandler Rathfon (1953): *A history of spanish painting*, vol. XI, Harvard University Press.
- Samper Embiz, Vicente (1995): En *Catálogo de Subasta de Arte*, Bancarte, Grupo Bancaja, Valencia, pp:110–111.

– Sarthou Carreres, Carlos (1920–27): *Geografía General del reino de Valencia*, Barcelona.

– Teixidor y Trilles, Fr. Josef (1895): *Antigüedades de Valencia* (edición a cargo de Roque Chabás), Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia.

– Tormo y Monzó, Elías (1923): *Levante*, Espasa Calpe, Madrid.

– Villena, Isabel de (2011): *Vita Christi de la reverente abadessa de la Trinitat, 1497*, en Edició, estudi, notes i glossari de Vicent Josep Escartí, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.

CONCLUSIONES

Manteniéndonos siempre dentro de la información que nos dan las fuentes, fundamentalmente las de archivo, tan explícitas y metódicas en su desarrollo, tras reclamar su justa y medida lectura e interpretación, hemos llegado a una serie de conclusiones que paso a exponer.

Siendo como es aun hoy en día la pintura medieval y renacentista valenciana un tema que navega entre continuos dimes y diretes, diferentes teorías y grandes incógnitas, tenemos suficientes noticias como para acotar la influencia que la imponente presencia de Fernando Llanos y Fernando Yáñez ejercieron en Valencia en no pocos pintores durante la primera mitad del siglo XVI.

Tras su efímero paso por esta ciudad, los llamados Hernandos dejaron honda huella en una serie de pintores, que son el objeto del presente estudio.

Entre todos ellos, de forma más evidente, destaca Miguel Esteve, artista de origen setabense perfectamente documentado y del que tenemos suficientes noticias como para situarlo de forma correcta en el contexto pictórico valenciano de la época. A través de las abundantes noticias que vamos conociendo sobre él en las que figura ya desde comienzos de siglo como pintor destacado, vamos trazando su recorrido vital hasta su prematuro fallecimiento a la temprana edad de 42 años.

A la hora de conocer y analizar su estilo, por otra parte tan característico, contamos con una gran ventaja –suerte que por cierto no disfrutaban otros pintores de su época– y es el tener en su haber una obra documentada y en parte conservada, como es la decoración de la Capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial de Va-

lencia. Sin embargo, paradójicamente, esta misma obra “madre” a partir de la cual se le han ido atribuyendo otras, ha sido el pretexto para sustraerle a nuestro entender el protagonismo que tuvo y que merece ser reclamado. Una subcontrata que él mismo realizó con Miguel del Prado, cuando el encargo estaba ya en avanzado estado, fue a nuestro entender malinterpretada, pues la historiografía dividió entre ellos las pinturas que han llegado hasta nuestros días tras la demolición de la Casa Consistorial que tuvo lugar en 1854.

A partir de aquí, es decir sobre bases inestables, todas las obras semejantes a ésta han sido atribuidas por la crítica hasta hace poco a uno y otro pintor en base a un reparto aleatorio realizado sin ningún apoyo documental.

Defendemos una observación ya apuntada por Post, como es la unidad de estilo en todas estas pinturas, y devolvemos al catálogo de Miguel Esteve todo lo atribuido a ambos. A este desenlace hemos llegado también a través de la documentación que nos ha llegado, en la que nuestro pintor aparece cotizando determinados impuestos entre otros colegas, contratando trabajos de notable importancia como el que hemos mencionado y otros en los que aparece como pintor de retablos. Nada más sabemos al respecto sin embargo de su socio Miguel del Prado además de este trabajo, de quien pensamos se trata en realidad de algún oficial del taller de Esteve a quien éste recurrió cuando se le acababan los plazos pactados con los Jurados. A pesar de su corta vida, Esteve cuenta ahora con un importante corpus de obras que lo sitúan a la cabeza de esta entramada pintura valenciana del siglo XVI.

Otro de los pintores que delatan en su obra la impronta de los Hernandos, aunque de manera no tan evidente sino más bien tangencial, es Vicente Macip. Conoció sin duda de forma muy directa la obra magna de aquellos, el retablo del altar mayor de la Catedral valenciana, localizándose muy puntualmente en algunas de sus figuras el influjo que los manchegos ejercieron en su arte.

Una de las obras que mayormente delatan esta influencia es su documentada obra magna, el retablo mayor de la catedral de Segorbe, excluida de su *corpus* de un tiempo a esta

parte a favor de su hijo Joan Macip, más conocido como Joan de Joanes. Esto se justifica en las recientes revisiones, al resultar incomprensible para algunos la magnífica trayectoria desarrollada durante su longeva vida, pues figuraba ya como pintor desde comienzos de siglo dentro de un estilo todavía anclado en preceptos obsoletos.

Sin embargo, a nuestro entender, esa evolución fue perfectamente factible, bien explicada a partir de lógicos razonamientos, lo que resulta mucho más razonable que dar por finalizada su actividad cuando contaría con unos 59 años pues, no olvidemos, alcanzó los 80. No obstante reconocemos que muy a finales de los años 30 y comienzos de los 40 de este siglo XVI comenzaría, aquejado de salud, a ceder su testigo natural en favor de su hijo, plenamente formado por entonces en las últimas y pujantes novedades aprendidas muy seguramente dentro y fuera de nuestras fronteras.

Por sus magníficas dotes y estilo tan personal, destacamos entre los pintores fuertemente influidos por Yáñez y Llanos dentro de su imperante clasicismo rayano en lo manierista a Felipe Pablo de San Leocadio. Hijo del italiano Pablo de San Leocadio y de su segunda mujer, es sin duda uno de esos artistas más necesitados de revisión pues no en balde, formado lógicamente en el taller paterno, pensamos que su formación se completaría en el taller de los Hernandos, ausente ya su padre de la capital del Turia por entonces.

A nuestro parecer tuvo una participación activa en el desarrollo del retablo del altar mayor de la Seo valentina, marchando después con su padre a las localidades vecinas de Gandía y Vila-real. De cualquier modo nunca dejó de recordar en cierta forma a sus maestros, si bien es cierto que su obra –por otra parte algo desigual– se ve separada tan solo por una fina línea de la de su padre, especialmente a partir de comienzos de los años 10, constando su participación en el documentado retablo de Santiago.

Aportamos en este trabajo datos inéditos sobre su vida y su obra, descubriéndose como un pintor de gran genio, capaz de iluminar manuscritos, decorar cortinas y pintar retablos de considerables dimensiones.

Finalizamos este recorrido con un pintor que en realidad hemos concluido que no lo es, sino más bien un taller. El Maestro de Alcira, uno de esos artistas anónimos que a día de hoy están pendientes de identificar, es otro de los que delatan en sus figuras cierta dependencia hernandesca, más entendida esta no tanto desde los preceptos leonardescos que claramente advertimos en Esteve sino en el clasicismo que evidencian.

Sin embargo, el catálogo de obras que se le han ido sumando no corresponde a una misma persona, sino más bien a un obrador dirigido a finales de los años 20 por un pintor de origen seguramente centroeuropeo cuya imponente y fugaz presencia en Valencia no pasaría inadvertida entre sus colegas.

Efectivamente, son dos las manos las que advertimos en las tablas dedicadas a la vida de Santiago, pintadas por ambas caras y al alimón, delatando las de éste desconocido maestro una fuerte personalidad bien diferentes a las que le valió el sobrenombre, procedentes de la alcireña iglesia de San Agustín.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

APPV, Protocolos, Antoni Pérez, 23.336, 19, 11, 1502.

Giorgio de Candia, pintor de nación griega, habitante en la ciudad de Valencia, reconoce tener en comanda y depósito 12 libras y 8 sueldos de Julián de Sanromán, escudero, habitante de Valencia.

Ego, Georgius de Candia, pictor natione Grecus, habitator civitatis Valentie, scienter gratis confiteor et recognosco vobis, Iuliano de Sant Roman, scutifero, habitatori dicte civitatis Valentie, presenti, et vestris tenere a vobis in comandam et mer depositum duodecim libras et octo solidos monete regalium Valentie. Unde renuntiamus in et quasquidem XII libras VIII solidos vobis date et restituere promitto quandocumque volueritis omni exceptione maiores, et caetera, sub pene L solidos, et caetera. Rato pacto, et caetera. Ceterum promito et iuro ad Dominum Deum, et caetera, non littigare nec impetrare, et caetera, ultra periurum, et caetera, sub pene C solidos, et caetera. Rato, et caetera, de et pro quibusquidem comanda et deposito promissione et petriis, et caetera. Fiat executoria largo, et caetera. Renuntiamus, et caetera, omneque appellattonem correctioni et recurso iustis et iniustis ex pacto, et caetera. Proquibus missionibus, et caetera. Obligo personam et boni mei, et caetera. Actum Valentie, et caetera.

Testes, Guillermus Joannes Mattheu, alias Felemir, caligarius, et Joannes Aufe, traginerius, Valentie habitatores.

DOCUMENTO II

SALAS, X. de, 1943, p. 75.

Dicta et eadem...: XII mensis JULII anno M° D° decimo

Lo Honorables Mestre Miquel Steve, pintor, vehi de la present Ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per part e a instancia...

III. Et primo... fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... e dix que es ver lo dit capitol, ço es que rahonant.se lo retaule de vint e sis palms de lonch, e la dita largaria de aquell se ha de comptar e entendre de la punta e obres que son dalt fins al banch, e compres aquell, e axi es la practica dels mestres de fer retaules. E axo sab per que axi u ha vist fer e practicar, ell dit testimoni, per tenir conversación ab aquells per rahó de son art de pintar. E axó e no als dix saber..

III1. Item fonch interrogat... sobre lo quart capitol. E dix esser ver lo contengut en dit capitol. E aço dix saber per haver-ho vist algunes vegades en alguns retaules que ha pintat ell dit testimoni, e veyia e sabia .com les obres sobreposades e posades dalt, en loch de punta, fan retaule y entren en compte de la mesura de dit retaule, si ja no es concordat e pactat entre les parts dient expressament que lo talretaule tingues tants palms de largaria sens les obres sobreposades, segons se conté en dit capitol. E axó e no als dix saber..

V. ... sobre lo cinquen capitol... E dix que es ver lo dit capitol. E axo dix saber perque u ha vist algunes vegades, que comunament, tractant.se de mesura de retaule, se enten de la punta mes alta fins al banch inclusive. E axo e no als dix... saber..

VII. ... sobre lo seten capitol... E dix que es ver lo dit capitol. E axo dix saber per que u ha vist per presencia algunes vegades, per esser ell, dit testimoni, pintor de retaules, que parlant de amplaria de retaule se enten e.s compta de volant de polsaria a volant de polsaria, e axi si entenen les obres sobreposades, que son e venen en loch de polsera. E axo e no als dix saber..

XV. ... sobre lo quinzen capitol... E dix que lo dit retaule de la manera que.s rahona en dit capitol li par a ell dit testimoni que val setanta ducats, poch mes o menys, segons ne ha vistaltres, ell dit testimoni, e tal.es son parer; d'aquí avanti que.n remet als que mes hi saben, e a la veritat. E axo e no als dix saber.

Sobre lo altre restant capitol... el dit testimoni no fonch produhit...

DOCUMENTO III

APPV, Protocolos, Gaspar Martí, 19.267, 14, 02, 1511.

Capítulos firmados entre mestre Miquel Esteve y el obispo de Tortosa referentes a un retablo. Miquel Esteve otorga como fiadores del cumplimiento de establecido en los capítulos a su esposa Violant y a Antoni y Joan Esteve, obreros de vila.

Transcripción completada (en negrita lo añadido) del extracto de GÓMEZ-FERRER, M, 2004, p.25 y n.6 del apéndice documental.

Dicta die XIII mēsis ffebrerii dicti anny Valencie. Entre lo molt i I lustre e reverendisim senyor don Alonso de Aragon per la gracia de nostre senyor Deu bisbe de Tortosa, de una part, e mestre Miquel Steve, pintor, de la part altra, son stats fets e fermats los capitols immediate seguent:

Primerament que lo dit mestre Miquel Steve ha de pintar peral dit senyor bisbe lo retaule que li esta ja donat a pintar, ab aquelles histories que en cada Hun tabernacle estan intituladoes en la mostra, axi en lo peu com en les taules del dit retaule, e banch, e polseres, les quals histories pintara al oli, de colors fines e bones, e posara or fi, axi en les cortapizes, frizos, brocat, e diademes e tots los altres liochs hon la dita pintura requerra haver hi or, lo qual or perque extea mlllor en dita pintura 'nara de posar que sia or mat, que sia bo e que aquest dit or mat senten tan solament en la pintura de les histories com en los oilars, tubes, talla de polseres, chambranes e pilars de banch, vases y entaulament e mol lures de polseres y en tot altre loch hon requerra esser posat or bronnyt sia tengut posar or bronnyt que sia bo e fi. E la dita pintura feta e acabada del dit retaule sia a coneguda de dos pintors, la hu posat per part del senyor bisbe e altre posat per lo dit mestre Miquel Steve, los quals ab jurament haren a dir si dit retaule es acabat ab tota perfeccio, axi de colors com daurat, com de totes les altres coses que res no manque ab tot compliment de esser perfectament acabat e ab totes les damunt dites condicions.

Item que lo dit mestre Miquel Steve, pintor, promet e se obliga de donar pintat e daurat acabat ab tot compliment lo damunt dit retaule per tot lo mes de maig anny MD y dotze e se obliga dins lo dit tempo de acabarho ab los compliments damunt dits, solo pena que li sia llevat del dit preu que ha de haver, vint ducats dich XXI souls. E no obstant la execucio de dita pena, pugua eser compellit de acabar lo dit retaule, e per lo dit senyor bisbe levarli lo dit retaule e ferlo acabar a altre pintor tan bo corn lo dit mestre Miquel Steve, a despeses del dit mestre Miquel Steve, pintor

Item que lo dit senyor bisbe sia tengut pagar al dit mestre Miquel Steve, pintor, per tota la pintura del dit retaule, axi daurat e acabat com damunt es ja dit, axi per les mans e colors e or com per tota la factura de pintura e dauradura del dit retaule cent y dotze lliures dich CXII liures, la qual cantitat sia tengut sa senyoria de pagar al dit pintor en tres terces, so es, trenta set lliures sis souls y huyt dineres, dich XXXVII liures VI souls VIII dineres per cascuna terga, e mes, lo dit mestre Miquel Steve, pintor, sia tengut, ab effec- te ans de rebre terga ninguna en la ferma dels presents capitols, donar fermanca ydonea e segura al dit senyor bisbe per tot lo preu e quantitas que sa senyoria li bestraura e donara al dit pintor per la pintura e factura del dit retaule.

E, lests e publicats los dits capítols per mi, Gaspar Martí, notari, en presència de les dites parts, de continent los dits Molt Il·lustríssim e Reverendíssim Senyor Bisbe e mestre¹ Miquel Steve prometeren, lo hu al altre e l'altre a l'altre *ad iurem et vitam*, presents e acceptants, de fer e complir les coses en los precedents capítols contengudes, pactades e concordades entre aquells. E lo dit mestre Miquel Steve,² per fer e complir les coses que a ell s'esguarden, dóna per fermances al dit Senyor Bisbe e principals³ obligats ensemps ab ell e sens ell na Yolant, muller del dit mestre Miquel Steve, e los honorables en Anthoni Esteve y en Joan Steve, obrés de vila, los quals com fossen presents digueren que feyen la dita fermança e principal obligació al dit Senyor Bisbe, present e acceptant, per lo dit mestre Miquel Steve e sens aquell *simul et in solidum*. E volgueren les dites parts e los dits na Yolant, n'Anthoni Steve e Johan Steve que lo present contracte sia exercit ab submissió e renunciació de propi for, variació de juhy e ab clàusules jurades de no impetrar ni litigar, appel·lar ni recorrer ultra pena de perjuí a pena de cent florins. *Rato pacto manente, et caetera*. E, per atendre e complir les dites coses, obligaren los dits Senyor Bisbe, mestre Miquel Steve, na Yolant, sa muller, Anthoni Steve y en Johan Steve tots sos béns, *et caetera*. Renunciant als beneficis de partida, acció, nova constitució e al fur de València *de principali prius conveniendo*,⁴ e a la ley *unde queritur comodati dicendi, et caetera*, e a la ley *a divo Adrianis, si post aditum dicenti, et caetera*, e a altres qualsevol drets, *et caetera*. E la dita na Yolant, en virtut del dit jurament, certificada per mi, dit notari, renuncia al benefici del Senat Consult Vellyà y al dot y sponsàlia de aquella e altre qualsevol dret⁵ en favor de les dones introduït, *et caetera*. E lo dit mestre Miquel Steve confessa haver rebut del dit Molt Il·lustríssim e Reverendíssim Senyor Bisbe

1. Insertado entre líneas el precedente texto: “reverendíssim senyor bisbe e mestre”.

2. Anulado en el texto: “pm”.

3. Anulado en el texto: “ab”.

4. Anulado en el texto: “*nech non legi utrisuque*”.

5. Anulado en el texto: “cont”.

trenta-set lliures sis sous huyt diners moneda reals de València de la dita primera terça. Renunciant, et caetera. Actum Valentie, et caetera. Fiat largo, et caetera.

Testimonis foren presents a les fermes dels dits molt illustre e reverendisimo senyor don Alonso de Arago, mestre Miquel Steve, Anthoni Steve e Johan Steve, los magnífichs mossen Luis Sparga, cavalier e en Johan Caydia, donzell, habitantes de Valencia. Deinde ante die intitulato VII, mensis junii, anno a nativitate Domini MD XIII la dita na Yolant ferma jura e renuncia ut super, en Valencia, absent lo dit senyor, tunch bisbe de Tortosa e ara arquebisbe de Terragona, e yo Gaspar Marti, notari, stipulant e acceptant. Presents foren per testimonis los honorables e Bernat Vails e en Miquel Bernat sastres, habitantes de Valencia.

DOCUMENTO IV

AMV. Manual de Consells, A-57, 1516-1518

Fols. 536 vº a 539 rº.

TRAMOYERES, 1917, pp.86-88

Die ionis XVII mensis septembris, anno iam dcito a nativitate domini MDXVII. Capitols fets y fermats entre los magnífichs Perot Carbonell, generos, en Viçent Çaera, en Geronim Bayoa, en Miquel Ambros de Gras, e en Gaspar Villaespinosa, ciutadans jurats en lo any present de la insigne ciutat de Valencia, en semps ab lo magnífich mosen Perot Cruylles, cavaller, absent del present acte, en Nicholau Benet Dalpont, ciutada Racional de la dita ciutat, de una part, e mestre Jaume Vicent de la part altra, sobre hun portal que ha de fer en la capella de la sala de la dita ciutat, de pedra fet al art roma, justa forma de una mostra que los dits magnífichs jurats han donat, lo qual mostra lo dit mestre Jaume Vicent sia tengut de fer sols de mans e los senyors de jurats sien tenguts de donar pedra, fusta per a bastiments, cordes y totes les coses que seran menester per assentar la dita obra.

Item mes es pactat y concordat que lo dit mestre sia tengut y obligat de fer lo dit portal, segons la mostra es stada donada ab les coses següents

Primo, que lo portal sia fet de altaria, segons la disposicio del lloch fins a la cuberta com por a comportar laltaria darli la amplaria que pertany molt bonagracia lo portal.

Item quels pedestals ques lo principi del envasament, questiga de molt bona gracia, ni alt ni baix, en que y habia en aquell pedestal, co es, un envasament de motlures, axi altes com baxes, y en lo mig de aquells, que y haia una armeria italiana, co es, una cuyraça o auriga ab unes flexes y unes carcasses per ques cosa nova y requeix star alli.

Item, dos pilars a cada costat del portal, los quals pilars ab ses vases y capitells y perls cantells dels pilars fes motluretas ab sos candelers de fullanes.

Item, mes que entre los dos pilars de cada costat que haia de fer una pastera mol galant obrada, on ha de estar la ymage de Sen Vicente Ferrer y sobre lo cap de aquella ymage, en la pastera, una pechina ab una motlureta para daurar aquella y al peu de les dos pasteres que y haia hun festo Y talia, y dins en aquell, hun angel ab les armes de Valencia ab una corona molt ben fet.

Item, que sa de fer per al dit portal la branca de aquell desde baix fins apendre unes motluretes, axi per la una cara com per laltra, ab ses candeleros de fullanes y hun capitell de motlura ab savasa ab

son arch de alli en avant, que y haia hun arquitrau ab un cornisonet de damunt y entre motlura y motlura hun friset molt ben fet y pel faxo del dit arch que vagen unes ialdetes ab ses motlures y en lo mig de aquelles unes roses hitalianes, y mes en lo dit arch que y haia unes roses pengant de nova fantasia hitalianes.

Item, en lo front del portal, en huns triangles, unes trofes hitalianes y en lo mig de aquelles unes medalles les que ses senyories volran.

Item, lo arquitrau que ve sobre los capitels dels pilars principals, ha de star molt ben fet y damunt aquell son fris ab son corniso que vaga seguint los permoldels que venen sobre los pilars y a cada canto dels pilars, sobre el corniso, una figura a cada canto, co es, a hu, sent Joan Bautiste e sent Joan Evangeliste y al costat de aquelles figures ha de hauer hun pilastro, hu deça y laltre della, ab ses vases e chapitells y ses motlures y candeleros de fullanes molt ben fets.

Item, mes que de aquell pilastro a la ymage del canto, que y haia una obra italiana feta con hun arbota y en lo mig de entre pilastro en pilastro, una nostra senyera aseya en una cadira ab huns angels als costats per acompanyar aquella y esta asentada dins en hun arch fet al roma, molt ben obrat, y als cantons del arch huns vasos ytalianes per acompanyar aquells.

Item, al costat de nostra senyora, damunt lo pilar, dos ymages de sent Jaume y sent Jordi, segons la mostra.

Tots los quals capitols lo dit mestre Vicent mirat y contat tota la obra que sa de fer, axi ymages com tot laltre, segons que de sus es capitulat y segons la mostra, la qual resta conservada en poder del scriva de la sala e acabada segons se pertany, los dits magnifichs jurats, Racional e Sindich li prometen pagar al dit mestre Vicent, sis milia cinchcens solidos moneda real de Valencia, los quals provehexen que lo magnifich en Arcis Vinyoles, administrador de la longa nova, done y pague per les tandes y solucions davall insertes y expresades y aquells en la reddicio de sos comptes per lo magnifich Racional li sis admesos en compte.

Item, es pactat y concordat que lo dit mestre Vicent promet, axi com ab los presents capitols promet ab sacrament y ominatge de mans y de boca en poder del magnifich Racional, se obliga que en lo temps dauall insert en lo qual te hauer acabat lo dit portal segons desus es pactat y segons la mostra no pendra obra alguna, y tots dies fara, o fer fara, fahena en dita obra, fins aquella sia acabada, segons desus es dit, apena de perjur y altres penes als dits senyors de jurats, Racional y sindich arbitraren e elegiran.

Ítem es pactat y concordat que lo dit mestre Jaume Vicent promet es obliga als dits senyors de jurats, Racional y sindich presents y acceptatns, que per tott lo temps de la present juradería haia complidament segons la mostra y capitulacio hauer acabada la dita obra perfectament, puix noli fallga pedra per a la dita obra.

Ítem, és pactat que los dits senyors de jurats, racional, síndich y lo dit administrador de la Longa, pague y sia tengut pagar al dit mestre Vicent a arbitre del dit administrador en Arcís Vinyoles y del scrivà de la sala, si y segons la gent que fara faena. E lo dit mestre Jaume Vicent presta sagradament y omenatge de mans y de boca e-s obliga als magnífichs jurats, en nom de lur offici, e al dit scrivà de la sala en nom, loch y veus de tots aquells de qui-s pertany y pertànyer pot y deu de present o en lo sdevenidor, tenir y servir tota la desús dita capitulació, si y segons desús és incerta. E, per attendre y complir tots les dites coses y sengles de aquelles, obliga de *certa sciencia* als dits magnífichs jurats, en los dits nos lo dits noms, lo dit notari y scrivà qui desús, stipulant y rebent si y tots sos béns mobles, sehents y semovents, haguts y per haver, on que sien o seran. Renuncia a son propi for, segrament, al for y jurisdicció del magnífich racional de la dita ciutat e de qualsevol altre jutge per los magnífichs jurats y síndich de la dita ciutat elegidor, y a qualsevol apel·lació y recors y dret de apel·lar y recórrer a tota provisió y rescrit del senyor rey, e al privilegi de la sequa per special pacte

E mes prouehexen que tota la pedra, cals y tot lo necessari que sera menester, sia pagat per lo dit en arcis vinyoles, administardor de dita longa, e sino ni ha prou que de continent si done recapte per que no estiga per pedra, de acabarse lo dit portal.

Testimonis foren presents a les dites coses los honorables en Jerony Scala e en Martii Cervero vergues dels magnífichs Jurats ciutat de Valentia.

AMV. Manual de Consells, A-57, 1516-1518

Fol. CXIII r. y v.

TRAMOYERES, 1917, pp.89-90.

Die lune XX mensis septembris anno iam dicto a nativitate domini MDXVIII. Los magnífichs en Gaspar Felip Cruylles, generos, en Ffranci Gil, en Guillem March e en Miguel Berenguer, ciutadans, Jurats en lo any present de la insigne ciutat de Valencia, ensems ab los magnífichs mossen Miquel Angel Bou, cavaller, e en Berthomeu Vernegat, ciutada, absents del present acte, e en Nicholau Benet Dalpont, ciutada, Racional de la dita ciutat de una part, e en Joan Marti, pintor de la part altra, feren e fermaren certs capitols entre aquells en e sobre lo pintar de la capella de la sala de la dita ciutat, los quals son los següents.

Capitols fets y fermats y ordenats de e com han de esse daurats y acabats los cruers y obra de la dita capella, dich de tot lo que toca al cruers e motlures dentorn y dels colors que y ha de hauer per les copades. E primerament, que les cruers de la dita capella han de esser, una per una, daurats tots los bosells e chanfrants, segons sta ia senyalat en la dita capella, que son totes de color de ocre e mes fas daurar tots los entorns de la dita capella dich les dos motlures que corren al entorn, los quals no son senyalats de color, segons los altres, los quals aquells han de esser tots dor, salvo alguns chanfrans que seran de color, dich, de atzur fi, en los altres de carmesi, e tot ha de esser finissim e les colors per lo semblant dels millors que trobar se poran.

Mes que daurat que sera tota la obra de la dita capella, dich // tots los bosells e chanfrants y cordes e entorns, en fi que tot lor que puxa entrar en tota la dita obra de la capella () que entrara en la dita pintura de les figures que han de esser de colors al oli que del altre () de daurar mes avant, que en les dites copades que nomenat hauen que han de ser de adzur hi haia de fer sobre la dita copada de sobre lo dit adzur, amodo de una vinyeta la vora () axi que haia de daurar tota la obra que toca a la dita dauradura acabada ab tota perefctio; axi or com de mans a juhi de bons mestres, los quals les senyors de jurats voldran.

Item en la faxa que es en la fi de la capella, sia de adzur fi ab letres dor, y les vases dor ab lauors que donat li seran.

Item es prouehexen que li sien dorrats tres milia solidos, moneda real de Valencia, per tot, ço es, en tres terces, la una de cominent, l'altra miga obra sera, e l'altra acabada e que sia, pagat per lo magnifich administrador de la longa nova, que es lo magnifich en Gaspar Vila Spinosa, ciutada, sia acabat per los altres administradors.

Testimonis foren presents a les dites coses les honorables en Luis Sales, ciutada, e en Marti Cervero, verguer, dels magnificos jurats habitants de Valencia.

AMV. Manual de Consells, A-57, 1516-1518

Fol. CXI r. y v. Al CXII r.

TRAMOYERES, 1917, pp.93-94.

Die sabbati XVIII mensis septembris anno iam dicto a nativitate domini MDXVIII.

Los magnificos mossen Miguel Angel Bou, cavaller, en Ffranci Gil, en Berthomeu Vernegal e en Miquel Berenguer, ciutadans, Jurats en lo any present de la insigne ciutat de Valencia ensemps ab los magnificos en Gaspar Felip Cruylles, generos, e en Guillem March, ciutada, absents del present acte, en

Nicholau Benet Delpont, ciutada, Racional, e en Thomas de Assio, notari, sindich de la ciutat de una part, e en mestre Miquel Steve, pintor, de la part altra, feren y fermaren certs capitols sobre lo stall de pintar la capella de la sala de la ciutat y feren los capitols del tenor seguent.

Capitols fets e femats per e ente los magnifichs Jurats de la insigne ciutat de Valencia, Racional e Sindich de aquella, de una part, e mestre Miquel Steve, pintor, de la part altra, sobre lo pintar de la capella de la sala de la dita ciutat, los quals son los següents.

Primo, ha de pintar lo dit mestre Miquel Scheve entre los cruers de la dita capella, en lo pla, angels que han de esser ab tota perfectio acabats e tenint cascu de aquells en les mans, sos strumets de musica e que les ales de aquelles sien daurades e matizades de colors, segons stan los angel de la capella de la seu, pintats, e que lo instrument de cascu sia diferenciat de altre, de modo que en tota la capella no y jaia dos instruments de una mateixa manera //

Item, que en lo pla dels cruers dels racons, ha de pintar, ngels de chiqua forma, tenint en les mans scrits, e en los scrits, pintats tots los impropers de la pasio de nostre Senyor deu Jesucrist.

Item, que en lo entorn de la dita capella, que y ha certs migs redons, los quals son finicions de le voltes de la dita capella, ha de pintar primerament en lo mig redo principal, que be damunt lo altar, la maiestat de nostre senyor deu Jesucrist e en lo entorn de aquella hun arach de querubins, molt ben acabats, segons sta en la Maiestat de la capella de la seu de Valencia, e en los altres migs redons, ha de pintar los dotze apostols, molt ben acabats, stant, o seyts, en un banch ab doser a les spales, tenint en la una ma cascu les insignies de son martiri, segons se acostumen de pintar los apostols, e, en l'altra ma, hun libre, segons estan pintats los apostols de la capela de la seu de Valencia.

Item, que tota esta pintura ha de esse pintada ab molta perfeccio e pintada tota al oli, e ans de pintar sia obligat de donar tres mans de aparell, lo qual sia tal exligue la unitat del abgeps, perque per sdevenir la pintura nos altere ni aximateix surta com moltes voltes acostuma de sortir e alterarse la pintura ques fa sobre paret.

Item, que les colors que ha de posar en la dita pintura sien molt fines, en tota perfectio les millors que per trobarse se poran.

Item, que posse molt compliment en tot los que la pintura requerra, axi en robes, diademes // e fresos de les dites imatges, com en cara en docers, campers e qualsevol altres coses e que tot lor sia fi.

Item, que la dita pintura sera ab tota perfectio aconeguda dels magnifichs senyors de Jurats, Racional y Sindich.

Item, que pintar la dita capella per tot lo mes de jener, primeruinent, e aso, sots pena de cinquanta lliures, moneda reals de Valencia.

Item, que tot lo pintat y daurat e qualsevol altra obra e cost que en la dita capella lo dit mestre Miquel fara, li sia donant quatre milia quatrecents solidos, moneda reals de Valencia, co es, entre pagues, co es, cinquanta lliures en començar la fahena les altres cinquanta lliures quant haura fet la mitat de la fahena, e les cent lliures en haver acabat de tot la dita faena, los quals dits quatre milia quatrecents solidos li sien pagats per lo magnifich en Gaspar Vila Spinosa, ciutada, administrador de la longa nova de la dita ciutat, en la forma de sus dita e de continent que li sia pagat cinquanta lliures.

Testimonis foren presents a les dites coses mosen Thomas Ripoll e mestre Joan Marti, pintor, habitants de Valencia.

AMV. Protocolo Not. Jaime Eximeno, 1519, num.24

Fol. 359 r. y v. a 360 r.

TRAMOYERES, 1917, p.95.

Dicta die VIII aprilis anno MDXVIII

Lo honorable en Miquel Stheve, pintor de retaules, ciutada de la Ciutat de Valencia. Gratis etc. Confessa y en veritat regoneix al honorable en Miquel del Prado, pintor, habitadord e la dita ciutat, present e acceptant e als seus. Que en lo stall que ell dit Miquel Steve ha press de pintar la volta de la // capella de la sala de la dita ciutat, per lo qual stall los magnifichs Jurats, racional e sindich li han prouehit ser donats e pagats quatre milia e quatrecents sous per lo administrador de la Lonja de la dita ciutat, juxta forma de certa capitulacio feta entre los dits magnifichs jurats, racional e sindich, de una part, e ell dit en Miquel Stheve, de la part altra, continuada en libre de consells y stabliments de la dita ciutat en calendari de XVIII de setembre propassat, ne toca la mitat al dit en Miquel del Prado, lo qual es tengut a fer la mitat de la dita fahena, e per aquella ha de haver lo dit en Miquel del Prado tant solament cent y cinch lliures dels dits quatre milia e quatrcents sous del dit stall, dels quals co del que de aquells ell dit en Miquel Stheve fins asi ha rebut ne ha donat ia vint e cinch lliures al dit en Miquel del Prado en paga rata de les dites cent y cinch lliures, en axi que del que resta hauer e cobrar dels dits quatre milia e quatrecents sous lo dit en Miquel del Prado, ha de hauer e rebre huytanta lliures a compliment de les dites cent y cinch // lliures, les quals dites huytanta lliures el dit en Miquel Stheve vol e li plau que lo dit en Miquel del Prado les reba e puxa rebre del dit administrador de la Lonja. E a maior cautela, el dit en Miquel Stheve fa cessio e transportacio al dit en Miquel del Prado, present e acceptant e als seus, de tots los drets e accions a ell dit Miquel Stheve pertanyents, bers e contra la dita ciutat, e o contra

lo dit adminisntardor de la longa, a exactio e recuperacio de les dites huytanta lliures, dels quals drets e accions lo dit en Miquel del Prado puxa usar e en virtut de aquells demanar, hauer e rebre les dites LXXX lliures e de aquelles fermar apoca o apoques e altres cautheles e ferne ases planes voluntats, axi com ell dit en Miquel Stheve, ans del present acte, podia fer, promettet contra les dites coses o alguna de auqlees no fer ni venir per alguna via, causa e raho sots obligacio de sos bens etc. E lo dit en Miquel del Prado, acceptant la dita regonoxença e cessio, promes fer eo acabar de fer ab tota perfeccio e bon compliment la mitat de la dita fahena en la forma e manera // que lo dit en Miquel Stheve es obligat y ha promes fer la dita fahena. E per les dites coses attendre et. obliga etc.

Testimonis foren presents a les dites coses les honorables en Pere Lobet not. e en Galcera Francesch velluter ciutadans de Valencia.

AMV. Protocolos, Jaime Eximeno, 10–24, 1519

Fols. 360 v. – 361 r.

Dictis die et anno.

Sit omnibus notum quod ego, Michael del Prado, pictor, civitatis Valentie habitator, scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis, magister Gaspari Vilaspinosa, civi dictis civitatis, tanque administratori anno presenti fabrice logie nove eiusdem civitatis, absentis, et vestris quod dedistis et solvistis michi mea omnimode voluntate realiter numerando vigintiquinque libras monete regalium Valentie in paca et prorata et pro parte illarum octaginta librarum dicte monete quas, virtute recognitionis et cessionis inter michi facte per honorabile Michaele Stheve, pictorem, cum instrumento recepto per notario infrascriptum die presenti et infrascripta, dare et solvere teneamini ex quantitate illa que dicto Michaelli Stheve remanet ad solvendum ex et de illis quatuor mille quadringentis solidis quos dicta civitatis sibi solvere tenetur per *pintar la volta de la capella de la sala de la dita ciutat*, iuxta formam capitulationis per et inter magnificis juratis, ex una, et dictus Michale [*sic*] Stheve, partibus ex altera, facte et firmate et in libris conciliorum et stabilimentorum dicte civitatis confirmate sub die XVIII^a mensis septembris proxime preteriri, et quasquidem quatuor mille quadringentos solidos promisit fuit per vos, previo nomine, sibi esse solvendis et quorum medietas michi pertinere et incumbit ut in dicta recognitione et cessione ad quarum me reffero largo continetur. Et quia, et caetera. Renuncians, et caetera. Actum Valentie, et caetera.

Testes huius rei sunt, honorabiles Petrus Lobet, notarius, et Galcerandus Franciscus, velluterius, Valentie cives.

AMV. Manual de Consells, A-58

Fol. DCCXXXII r.

TRAMOYERES, 1915, p. 96

Dicto die marcis XXIII mensis madii anno a nativitate domini MDXX. Los magnífichs en Nofre Ferrando, en Jeronii Ceruera, en Geroni Blasco, ciutada Jurats en lo any present de la insigne ciutat de Valencia, en senps ab los magnífichs en Francesch de Fachs, qui ya es mort, e en Baltasar Miquel, ciutadans, absent del present acte, present lo magnífich en Vicente Saera, ciutada, Racional de la dita ciutat, ajustats en la longa nova dels mercaders, prouehexen que mestre Miquel Stheve, pintor, sia acabat de pagar del pintar la capella de la sala de la dita ciutat, juxta forma del stall que fonch fet en lo pintar la dita capella, lo quallo hara de pagar lo administrador de la longa nova de la dita ciutat.

Testimonis foren presents a les dites coses les honorables en Martii Cervero e en Johan Beltius vergués dels magnífichs jurats ciutadans de Valentia.

DOCUMENTO V

APPV, Protocolos, Joan del Port, 25.166, 27, 07, 1519.

El prior y capítulo del monasterio de Santa María de Valldigna firman un contrato con Miquel Esteve, pintor de retablos de Valencia, para la finalización del retablo del altar mayor de la iglesia de dicho monasterio. Miquel Esteve debe consumir el trabajo iniciado por Francesc Joan, difunto pintor de Valencia, a quien antes de su muerte se le encargó dicho retablo, que continuado por otro difunto pintor del cual no ha trascendido el nombre.

Revisada la transcripción de NICOLAU BAUZÁ, J.: 1987, pp. 47–49

Die inst. XVII julii, // anno M^o D^o XVIII in Monasterio Valldigna

In dei nomine eiusque intacte Virginis Marie, amen. Noverint universi quod nos, frater Gaspar Bellver, Sacrarum Letrarum professor, prior conventus et monasterii Virginis Marie Vallis Digne, frater Johannes Colom, frater Johannes Marroquí, frater Damianus Odena, frater Franciscus Gasó, frater Johannes Bonaura, frater Baltazar Balaguer, frater Anthonius Quiliç, frater Benedicuts Rueda, frater Johannes Cebolla, frater Petrus Gurrea, frater Stefanus Rodrigues, frater Johannes de Piedra, frater Hieronimus Talavera, frater Bernardus¹ de Alaguó, frater Johannes Arciç, frater Petrus Berguara, frater Johannes Colomer, frater Cosmas del Puerto, omnes monachi dicti conventus Virginis Marie Vallis Digne, convocati ad sonum campane in presenti capitulo ut meris est, per similibus fiendis et serventes nos fore maior et ese maiorem et savioem partem, dictis conventus, ex una, et honorabile magister Michael Estevan, pictor, parte ex alia. Attendentes et considerantes quo dictibus preteriti fuit conventum et pactatum inter reverendum Guillermmum Peguera, olim priorem presenti conventus et monasterii, ex una, et Franciscum Johannem, pictorem Valentie, partibus ex altera, super pictura retabuli altaris maioris dictum monasterii, pro quibus fuit pactatum et capitulatum inter eos, uti que constat instrumento recepto per notarium infrascriptum die vicesima quarta maii anno M^o D^o XII^o. Et quia dictus Franciscus Johan fuit morte preventus iterum fuit pactatum inter nos, ex una, et honorabile [*en blanco*], quondam, pictorem, ex alia, super dicta pictura [...] dictus vel similibus capitulis. Et quia dictus [*en blanco*], quondam, pictor similiter obituit tunch ,nos devenimus et convenimus in hunc qui sequitur modum. Hoc est que vos, dictus Michael Estevan, teneamini pingere et in aurare dictum retabulum et omnia necessaria in eo usque ad completam perfectionem iuxta capitula inffrascripta. Et

1. Anulado en el texto: "frater".

nos teneamur vobis dare quantitatem in dictis capitulis in forma et modo in dictis capitulis contenta, tenor quorum talis est.

Capitols fets y fermats, pactats y concordats per e entre los Rms. Prior y monges del Convent e Monasteri de la Gloriosa Verge Maria de Valldigna, de una part, e mestre Miguel Esteve, pintor, de la parte altra sobre lo pintar y daurar lo retaule que stá fet de fusta en lo altar major del dit Monasteri de Valldigna, lo qual dit retaule lo dit mestre Miquel Estevan ha de pintar, daurar y asentar a totes ses despeses, los quals son del tenor següent:

Primerament es estat pactat, concordat e firmat entre les dites parts que lo dit Mestre Miquel Esteban ha de fer en la pesa més principal del dit retaule, hon està la Verge Maria asseguda ab son fill en los braços, la pastera, e la imatge ha de esser molt ben daurada de or fi de ducats, y la cadira per lo semblant, y après han de eser tocats de colors en certs lochs de ques faça tan be y estigua tan ben esmeltat com fer se puixa, de manera que parega al ull.

II Item es estat pactat, concordat e avengut que lo dit mestre Miquel Estevan ha de fer en la punta, ço es damunt la imatge principal hon està la assumció de la Verge Maria ab los dotze apòstols en torn, que la dita Mare de Deu e tots los apòstols sien ben daurats del mateix or fi dessus dit, y los mantos axi de la Verge Maria com dels apòstols y altres parts hon mester sia, tocats de diverses colors o esmalts lo millor que fer se puixa.

III Item es pactat y avengut entre les dites que lo dit mestre Miguel Estevan ha de fer e pintar en les tres pessas o campers del sobredit retaule, de la part dreta, los tres goigs de la Mare de Deu, e los dits tres goigs o figures de aquells e altres coses necessaries als misteris de cascú de aquells ha de fer e pintar al oli be e singularment y de les millors colors que trobar se puxen e segons aquell millor sapia e puixa fer e pintar.

IIII Item es pactat entre les dites parts que lo dit mestre Miguel Estevan ha de fer e pintar en les altres pessas e camprs de la parte esquerra altres tres goigs de la mare de Deu, fets e pintats de la manera dessus dita.

V Item es estat pactat y avengut entre les dites parts que lo dit mestre Miguel Estevan ha de fer e pintar dos pessas que hi ha en lo banch del sobredit retaule a la part dreta, dos Istories de la passio de nostre Senyor, de la millor manera que fer puixa y de les millors colors que trobarse poran, les quals han de esser acabades al oli ab totes les coses pertanyents a les ystories, segons les dessus més proximalment dites.

VI Item es estat pactat entre les dites parts que en los portals dels costats del banch han de esser pintades dos figures ço es, en lo portal de la part dreita, lo glorios Sent Pere, e en lo portal de la part esquerra, la figura del benavent Sent Pau, del or y colors dessus dites.

VII Item es pactat entre les dites parts que lo dit mestre Miguel Estevan ha de fer e pintar en les altres dos pessas de la part esquerra altres dos ystories de la passió ab les circumstancies dessus dites e necessaries.

VIII Item es pactat entre les dites parts que lo dit mestre Miguel Estevan ha de fer e pintar les polseres del dit retaule e daurar aquelles en los lochs necessaris, ço es en cada casa ha de esser pintada una ymatge segons lo Reverent prior li nomenará, les quals polseres son fet y se han de fer y pintar molt be y de bones colors fines com ferse puga y pertanyga fer.

VIII Item es concordat entre les dites parts que lo dit mestre Miguel Estevan ha de daurar lo sacrari o tabernacle questá en lo mig del banch, de la más bella dauradura (...) que ferse puixa, axí de fòra com dins, e han de esser pintats àngels que tinguen lo martiri de la passio de nostre Senyor tot daurat e pintat lo millor ques faça ni ferse puixa en retaules.

X Item es estat concordat entre les dites parts que lo dit mestre Miguel Estevan ha de daurar totes les imatges que estan de vulto en los quatre pilars principals del sobredit retaule de la más bella dauradura que en la present regne se faça y strobe y aximateix los dos àngels de los polseres, tocant a cascuna de aquells en los llochs ques pertany de colors necessaries e molt fines, pintar en los escuts y daurant les armes de Exm. y Rm. Senyor Archebisbe de Çaragoça y València, patriarcha de Hierusalem e abat de Vallidigna.

XI Item es estat pactat, concordat y avengut entre les dites parts que lo dit mestre Miguel ha de daurar los pillars principals del dit retaule e la tuba principal que està damunt la ymatge de nostra Senyora y la tuba de damunt la asumpció y les sis tubes de les peses dels goigs y les quatre tubes de banc y altres si ni a, totes de la millor dauradura ques faça ni fer se puixa en tot lo present regne ni en tota Espanya.

XII Item es concordat entre les dites parts que lo sobredit mestre Miguel Estevan ha de encarnar totes les ymatges que son en lo retaule, les cares y mans (...) molt be com fer se puixa de les ymatges de vulto.

XIII Item es estat pactat entre les dites parts que lo dit mestre Miguel ha de fer tota la obra de talla menuda e grossa, e tota quanta dauradura se ha de fer del dit retaule ha dexar neta de guix sens embassament de guix, sinó molt net y desembosat de cosa alguna.

XIII Item es estat pactat y concordat entre les dites parts que lo dit mestre Miguel Estevan ha de donar totes les coses dessus especificades e altres necessaries al dit retaule tot de or fi de ducats, e no de argent colrat en neguna part de tot lo dessus dit retaule ni en cosa alguna ques mostre ni que no es mostre.

XV Item es estat concordat que lo sobre dit mestre Miguel Estevan ha de fer y promet fer y pintar lo sobredit retaule ab la millor pintura ques puixa ni sapia y de les millors colors que trobar se puixen, y han de esser pintades e obrades e fetes al oli com millor se puixa fer.

XVI Item es concordat entre les dites parts que lo dit mestre Miguel ha de molt ben calafatar les fustes de les peses del dit retaule y encanemarles axi de la cara como del envers, y enguixarles molt fort del envers per a sempre, y també les ymatges de vult en los lochs hon mester serà y tota la obra de talla e toto quant en lo dit retaule sia mester e (...) molt fort per a proffit del dit retaule.

XVII Item es estat convengut entre les dites parts que lo dit mestre Miguel Estevan obre, pinte y acabe ab tot effecte lo dit retaule dins temps de quatre anys del dia que comensarà en avant comptadors continuamente, e si era cas que sens urgent necessitat lo dit mestre Miquel dexava de pintar o acabar lo dit retaule, que en tal cas lo dit Reverent Prior lo puixa fer pintar e acabar a qui ben vist li serà y elegarà, tot a despeses del dit mestre Miquel Estevan.

XVIII Item es estat pactat y concordat entre les dites parts que mentre durara lo pintar del dit retaule fins aquell sia acabat lo dit Reverent prior y convent donaran al dit mestre Miguel Estevan e familia de aquell y a qui li ajudara a pintar e fer lo dit retaule la despesa de mengar, llit e posada.

XIX Item es pactat e concordat entre les dites parts que lo dit reverent prior e convent donaran e paguaran al dit mestre Miguel Estevan per lo pinar, daurar e totes les altres coses necessaries del dit retaule, mil ducats de or en or y de pes en aquesta manera, ço es, al principi com començar de enguixar y posar ma en la obra del dit retaule, cinquanta lliures, e de alli enavant pintant y paguant de manera que dins los quatre anys y acabat de pintar y obrar lo dit retaule, lo dit mestre Miguel sia acabat de pagar dels dits mil ducats.

XX Item es estat pactat que si lo dit mestre Miguel Estevan feiha la obra tan esmerada e ab tanta perfección que evidentment coneguessen que aquell perdés en lo pintar, daurar y obrar del dit retaule, que lo dit prior y convent li affigen y donen més avant dels dits mil ducats, cinquanta liures, y tot açó que sia a coneguda del Reverent prior.

Quibusquidem capitulis implicite intellere² per nos, dictas partes, laudamus, aprobamus et firmamus, en et eorum singula iueis concordata et pactata. Et promittimus una pars nostrum alteri et altera alteri aduicem et vicissim, singula singulis referendo, ea que unicumque nostrum partium pertinet tenere et observare sicut et quem ad modum sunt in dictis capitulis especificata, sub pena ducentorum florenorum. Pro quibus omnibus et singulis obligamus nos, dicti prior monasterii, mobilia, et caetera. Et ego, dictus Michael Estevan, omnia et singula bona mea mobilia, et caetera, inquorum. Actum in capitulo monasterii Virginis Marie Vallis Digne, et caetera.

Testes huius rei sunt, Iacobus Ferrer et Nicolaus Mallorquí, degentes in dicto monasterio.

2. Anulado en el texto: "laudamus".

DOCUMENTO VI

APPV, Protocolos, Nicolau Ortí, 22.396, 20, 10 1527.

Gaspar Godos, pintor de retablos, vecino de Valencia, y su esposa Caterina reconocen deber a Antonio Esteve, alias de Xàtiva, como curador de su sobrina Jerònima Esteve, alias de Xàtiva, hija y heredera de Miquel Esteve, alias de Xàtiva, difunto pintor, y su difunta esposa Violant Jeronima de la Ras, 33 libras, 8 sueldos y 11 dineros, restantes de 50 libras del precio de la venta de un hospicio de dicha herencia, situado en la parroquia de San Martín, en la calle llamada del Hospital de la Reina.

Gaspar Godos, pictor retabulorum, Valentie vicinus, et Catherina Olivaro, eius uxor, scienter ambo simul confiteor et in veritate recognoscimus debere vobis, honorabile magistro Anthonio Stheve, alias de Xàtiva, operario ville, dicte civitatis vicino, curatori Hieronime Stheve, alias de Xàtiva, nepotis vestre sive *neboda*, filie et alterius ex heredibus honorabile Michaelis Stheve, alias de Xàtiva, quondam pictoris, fratribus vestri, dicte civitatis vicini, et Yolantis Hieronime de la Ras, vidue, uxori dicti Michaelis Stheve, alias de Xàtiva, quondam heredi Angela Stheve, alias de Xàtiva, quondam filie et alterius ex heredibus dicti Michaelis Stheve, alias de Xàtiva, presentibus, et caetera, triginta tres libras octo solidos undecim denarios regalium Valentie, restantes ex illis quinquaginta libras dicte monete pro quibus seu quarum pretio michi, dicto Gaspari Godos, vendidistis et alienastis quoddam hospitium dicte herentie, situm et positum in presenti civitate Valentie, in parrochia Sancti Martini, in vico vulgariter dicto *del Spital de la Reyna*, cum certo censu et retrocensu, et afrontationibus limittatum et designatum cum instrumento per discretum Gasparem Ioannem d'Abella, notarium, die presenti paulo ante ismo recepto prout instrumento continetur quasquidem triginta tres libras octo solidos undecim denarios eiusdem monete, ambo simul et uterque nostrum insolidum, solvere et pacare vobis promittimus infra sex annos a die presenti in antea continue computandos, cum pacto et conditione quod, si pars dicte, Hieronime Stheve, pertinens per nos fuerit soluta durante minore etate, ipsius teneamur ipsam deponere in posse curie civilis omnibus dilationibus, et caetera. Sub pena viginti solidorum infractoris. Et interim donech et querisque, et caetera, triginta tres libras octo solidos undecim denarios eiusdem monete fuerint cum omni effectu per nos solute, teneamur vobis solvere et paccare retione hiis tuum [*sic*] quinquaginta solidos unum denario anno quolibet, solvandos die vicessimo prima mensis octobris unica solutione primam incipiendo facere solutionem die vicessima prima mensis octobris anni de proxime venturi millessimi quingentessimi vicessimi octavi. Et sich de mode, et caetera. Positos, et caetera. Non obstantibus ipsas pena viginti solidorum, et caetera. Rato, et caetera. Ad quorum omnium, et caetera. Fiat executoria large cum submissione fori et renuntiatione, et caetera. Ac certum pacto, variationis, iudicis,

et caetera, et renuntiatione, appellationis, et caetera. Ex pacto, et caetera. Et emolumentis, non litigandi, et caetera. Neque impetrandi, et caetera, Cum iuramenti, et caetera. Sub pena viginti solidorum, et caetera. Rato, et caetera. Proquibus, et caetera. Obligamus, et caetera. Et utriusque instrumentum, et caetera. Habita, et caetera. Renunciantes superhiis beneficiis dividendarum, actionum novarum et Epistole Divi Adriani, et caetera. Insuper ego, dicta Catherina, iuro ad Dominum Deum, et caetera, sub cuius iuramenti virtute cerciorata per notarium infrascriptum de iuribus meis sponse, renuntio doti, et caetera. Actum Valentie, et caetera.

Testes firme dicti Gasparis Godos, discreti Ioannes Andreu et Gaspar Ioannes d'Abella, notario, Valentie cives. Et firme dicte Catherina, que virtute for, firmavit sub die tricessima prima et ultima mensis iulii anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo vicesimo octavo, iuravit et cerciorata. Renuntiavit absente dicto Anthonio Steve, notario infrascripto stipulanti.

Fuerunt testes honorabiles Ioannes Pingol, mercator, et Petrum Armengol, textor lane, Valentie habitatores.

DOCUMENTO VII

APPV, Protocolos, Francesc Alfonso, 23.257, 15, 01, 1528.

Testamento de Violant Jerònima de la Ras, viuda del maestro Miguel Esteve, pintor de retablos, habitante de Valencia. Establece como albaceas a fray Miquel Gregori, fraile agustino, confesor de la testadora, y a su hermano Cosme de la Ras. Nombra heredera a su hija Jerònima y, en caso de morir ésta sin sucesión, dispone que pase la herencia a Àngela de la Ras y a Rosina de la Ras. Nombra tutor de su hija a su hermano.

Die XV Iannuarii MDXXVIII

En nom de Nostre Senyor Déu sia, *et caetera*. Yo, na Yolant Gerònima de la Ras, vidua, muller que fuy de mestre Miguel Steve, *quondam* pintor de retaules, habitador de la present ciutat de València, stant malalta en lo lit de greu malaltia de la qual tem morir, emperò en mon bon seny *et caetera*, fas testament en la forma següent.

Primo, vull que tots mos torts *et caetera*.

Ítem, fas marmessors al reverend pare frare Miquel Gregori, frare del orde del gloriós sant Agostí de la present ciutat de València, confessor meu, e als honorables en Cosme de la Ras, germà meu, presents, e Pere Vilamur, absent, el quals tots ensemps, o en cars de absència, *et caetera*.

E prenc de mos béns LX sous moneda real de València dels quals vull ésser-me fets la sepultura, *et caetera*.

E, acomanant la anima mia *et caetera*, elegeisch la sepultura *et caetera*, en la Sglèsia del gloriós Sant Johan del Spital de la present ciutat de València en los vars a hon jahen los ossos de mon pare e mare *et caetera*.

E, fetes e complides totes les dites coses *et caetera*, si quantitat alguna dels dits LX sous per ànima presos restara, vull sia distribuït en mises de rèquiem o en aquells suffragis e devocions en lochs que als dits meus marmessors plaurà *et caetera*. E, si res y faltara, *et caetera*.

Tots les altres bens meus, *et caetera*, do e leix a Gerònima Steve, filla mia e del dit marit meu e aquell dita hereva, *et caetera*, ab tal pacte, vindle e condició que, si aquella moria sens fills legittims *et caetera*, que tots los dits béns meus sien e vinguen als honorables Àngela de la Ras e Rosine de la Ras a fer a ses voluntats. Le [...]–li tudor al dit Cosme *et caetera, avunculi*.

Testimonis, frare Miquel Gregori del orde de Sent Agostí, mestre March Agramunt, tintorer de ceda, Miquel Montesino e Geroni Castelló, torcedor de ceda, habitants de la dita ciutat de València. Los quals interrogats, ço és, lo dit fratre Gregori e March Agramunt dixerén que coneixen la dita testadriu y ella a ells, e los dits Miquel Montesino e Gregori Castelló dixerén que no coneixen la dita testadriu ni ella a ells. Emperò, yo, dit notari, conech a tots molt be.

DOCUMENTO VIII

APPV, Protocolos, Nicolau Ortí, 22.399, 13, 06, 1528.

Contrato matrimonial entre Jerònima Esteve, alias de Xàtiva, hija del difunto Miquel Esteve, pintor de retablos de Valencia, con consentimiento de su curador Antoni Esteve, y Miquel Francés, terciopelero, habitante en la ciudad de Valencia. La dote establecida en el contrato es de 3.000 sueldos constituidos de la siguiente manera. 60 libras que le fueron otorgadas por su tío materno, Cosme de la Ras, y que provienen de la herencia de su difunta madre, Violant de la Ras; 33 libras 8 sueldos y 11 dineros que Gaspar Godos, pintor de retablos, y su esposa Caterina debían a su madre Violant, y 1.000 sueldos de complemento en ropa y joyas de los bienes de su padre y madre. Jerònima Esteve otorga como fianza de que cumplirá con la dote establecida a Àngela de la Ras y de Alpont, esposa de Bartomeu Alpont, terciopelero.

In dei nomine eiusque Divina Gratia, amen. Noverint universi quod nos, Anthonius Steve, alias de Xàtiva, operarius ville, patriniis et curator honorabile Ieronime Steve, alias de Xàtiva, domicelle, filie honorabile Michaelis Steve, alias de Xàtiva, quondam pictoris retabulorum, Valentie vicini, et dicta Ieronima Steve, alias de Xàtiva, de voluntate, pariter et consensu, et in presentia mei, dicti Anthonii Steve, alias de Xàtiva, patrini curatorisque mei, colloquando in matrimonium me, dictam Hieronimam Steve, vobiscum, honorabile Michaellis Francés, velluterio, dicti civitatis Valentie residenti, afferimus et constituimus vobis, dicto Michaelli Francés, presenti acceptanti, et vestris in et pro dote mei, dicte Hieronime, secundum forum Valentie in hunc qui sequitur modum. Videlicet, sexaginta libras dicte monete quas honorabile Cosmas de Laras, avunculus mei, dicte Hieronime, dat seu datum se offert et verbo in presentiam, et caetera, promisit dare michi, dicte Hieronime, pro parte michi pertinenti de bonis honorabile Yolantis Hieronime de la Ras et de Steve, quondam uxoris dicti Michaelis Steve, parentum meorum, et triginta–tres libras octo solidos undecim denarios dicte monete quas honorabili Gaspar Godos, pictor retabulorum, dicte civitatis vicinum, et Catherina, eius uxor, ambo simul et insolidum, confessi fuerunt debere michi, dicto Anthonio Steve, dicto curatorio nomine, et dicte Yolanti Hieronime de la Ras, quondam matri mei, dicte Hieronime, cum instrumento per Nicholaum Orti, alterum ex notariis infrascriptis, recepto die vicesima octobris anni proxime lapsi millesimi quingentesimi vicesimi septimi causis et rationibus in ipso contentis, cum interesse earum et restantem quantitatem ad complementum dictorum mille solidorum, tam in pecunia numerata quam etiam in raupis et iocalibus ipsam benevolentibus, cum pacto et conditionem que, si ultra dictos tres mille solidos, habuerimus de bonis tam patris quam matris mei, dicte Hieronime, aliquam aliam quantitatem quam teneamini accipere in dote, et de ipsa una cum de dictis tribus mille solidis facere michi,

dicte Hieronime, augmentum seu propter nubcias donationem. Et, pro maiori tuhitione et securitate vestris, damus in fidanciam et principalem obligatam una nobiscum et insolidum honorabile Àngela de la Ras et de Alpont, uxorem honorabile Bartholomei Alpont, velluterii, predictae civitatis vicini, materteram mei, dicte Hieronime, presentem, et dictam fidancieam et principalem obligationem facientem, et sic omnes simul et insolidum nominibus iamdictis facimus dictam dotis consthitutionem modo et forma superius dictis. Et, ex causa huius modi dotis consthitutionis, damus, cedimus, transferimus atque transportamus vobis, dicto Michaelli Francés, omne iuro, loco, voces, vices, rationes et actiones reales et personales, utiles et directas, varias sive mixtas, ordinarias et extraordinarias, et alias quascumque nobis seu alteri nostram competendo et competituras quovis modo, titulo sive causa de quibus vobis et vestris cessionem facimus et concesionem et quibus iuribus et actionibus, possessionem vos et vestris [...] et expertum in iudicis et extra iudicio agendo, conveniendo, deffendendo, ponendo, opponendo, excipiendo, replicando omnique alia et singula faciendo ad litere exercendo [...], dictis nominibus, [...] possemus sive potteamus. Ante huius modi instrumentum confectionem, iuriusque et accionem premissorum cesionem et concesionem aut nunc vel etiam postec quandocumque instituentes inde vos et vestros in et super hiis que vobis in dotem consthituimus dominum verum, potentem, actorem et procuratorem in rem vestram et eorum propiam vosquam ad vestros in locum et ius nostrum, ponentes et statuentes constituonem predictam, que vobis in dotem constituimos vestris nomine tenere et possidere donec confirmationem omnium, plenam, realem ac corporalem vel quasi, habueritis et apreholderitis possessiones quam liceat vobis et vestris sive nobis et nostros et sive auctoritate et voluntate cuiusvis iudicis vel persone sed vestra propria acutoritate et voluntate [...] et adeptam penes, vos licite retinere ad agendum et deffendum in iudicio et extra iudicio, et ad habendum, tenendum, possidendum, vendendum, alienandum, obligandum, interpretandum et alias, faciendum vestras et vestrorum in omnibus libere voluntate prout melius, plenius, sanius, ac utilius dici, potest, scribi, intelligi seu etiam cogitari ad vestri et vestrorum cum videlicet et [...]mentum ac bona [...] intellectum intimantes [...] timori mandantes quarum de dicto [...] et comisione et eius interesse pactant, solvant et obediant vobis sicuti auctoritatem pertinentem dotis consthitutionem solvere, parere et obedire tenebantur nobis, dicto Anthonio Steve et Hieronime Steve, dictis nominibus, promittentes et fide bona convenientes, omnes simul et insolidum, dictis nominibus, huiusmodi dotis consthitutionem vobis et vestris facere, habere, revere et paciffice possidere, quiere potenter et in sana pace contra cunctas personas conquerentes vel aliquid perturbantes ad forum Valentie vimque vel querimoniam aliquorum inferentes in premisis, et tenemur inde ac teneri volumus omnes simul, dictis nominibus, et insolidum, vobis et vestris definimus et legali evictione huiusmodi dotis consthitutionis et de omnibus damnis, missionibus, interesse et expensis, littis ex extra pro quibus omnibum et singulo. Sic attendendis firmiter et complendio obligans vobis et vestris omnia et singula bona et iura nostra et cuiuslibet vestrum insolidum, mobilia et inmobilia, privilegiata et non privilegiata, habita et habenda

ubique. Renuntiantes super hiis beneficiis dividendarum, actionum novarum, et veterum consthutionum et Epistole Divi Adriani, leguique ac foro Valentie de principalium. Et conveniendo insuper nos, dicte Hieronima et Àngela, iuramus ad Dominum Deu et eius sancta quatuor Evengalia, manibus nostris corporaliter tacta, predicta omnia rata, grata, valita atque firma semper habere, tenere et inviolabiliter observare et in nulis contrafacere vel venire palam voluntate aliqua ratione, casu vel causa, subcuius iuramenti virtute cersiorare prout infrascriptum de iuribus nostris sponçe renuntiamus dono et sponsalitiis nostris, beneficioque Senatus Consulti Velleyani, iurique in possessionem mearum et omnium aliicuilibet iuri et foro ac mulieri auxilio nobis quomodolibet adiuvanti et contra hec venientibus. Ad hec autem ego, dictus Michael Francés, [...]apiens et acceptans vos, dictam Hieronimam Steve, animo gratuito, in futuram uxorem meam, confiteor et in veritate recognosco a vobis, dictam [sic], habuisse et recepisse dotem, modo et forma supradictis mee omnimode voluntati numerando. Unde renuntio scienter omni exceptioni dotis predicte per vos michi non constitute et a vobis non habite et non accepit ut predicatur et doli. Et quia forum Valentie memoratus de medietate dotis constitute fieri augmentum seu propter nubtias disponet virginibus fieri donationem, idcirco facio augmentum seu propter nubcias donationem vobis, dicte Hieronime Steve, de mille quingentis solidis dicte monete, itaquam iamdicta dos cum augmento sumam capiunt in universo quatuor mille quingentos solidos quos vobis, dicte Hieronime, in posee et manu notarium infrascriptorum ut publicante duo publica confici instrumentum [...] a me pro vobis et omnibus illis quorum iure est [...] vel poterit quomodolibet in futurum legitime stipulantium et recipientium et vestris [...] habendos et incipiendos toto tempore, et casu dotis et augmenti restituentorum insuper omnibus et singulis bonis et iuribus meis mobilibus et immobilibus, privilegiatis et non privilegiatis, habitis et habendis, ubique. Et pro maiorem tuhitione et securitate vestris do in fidanciam et principalem obligatum una mecum et insolidum honorabili Didacum de Motilla de Utiel, parentem, et dictam fidanciam et principalem facientem, et sich ambo simul et uterque nostrum insolidum pacto speciali inter nos inito et convento solempnique stipulatione vallato. Promittimus vobis, dicte Hieronime Steve, alias de Xàtiva, sponse mei, dicti Michaellis Francés, presenti, et seu validato Anthonio Steve, alias de Xàtiva, curatori nominibus, presenti et acceptanti, et [...] vel illis cui vel quibus de iure pertinent alias suntibus notarique tamen infrascriptis, ut publicis et auctentiquis personis, pro vobis et illis quorum interesse intererit aut interesse potest vel poterit quomodolibet in futurum legitime stipulantibus et recipientibus et vestris omnia super via, casu, loco supradictis attendere et complete, in et super omnibus et singulis bonis et iuribus nostris et omnium nostrum insolidum meis mobilibus et immobilibus, privilegiatis et non privilegiatis, habitis et habendis, ubique. Ad hec ambo simul et uterque nostrum insolidum, scienter vobis et vestris obligamus serie cum presentis renuntiationes super hiiis beneficiis domini deudorum, actionum novarum, acque veterum consthutionum et Epistole Divi Adriani, et omni alii cuilibet iuri et foro contra hec venientibus, in quorum omnium et singulorum fidem et testimonium premissorum

per notarios infrascriptos de predictis iussimos a no fieri publica consilia instrumenta quorum unicuiquet parti tradatur unum ad habendum memoriam in futurum. Quod est actum Valentie, die tertia decima iunii anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo vicessimo octavo. Sig-[*cruz*]-na nostrum, Anthonii Steve, alias de Xàtiva, dicto curatorio nomine, et Ieronime Steve, alias de Xàtiva, et Angele de la Ras et de Alpont, dictis nominibus. Sig-[*cruz*]-na nostrum, Michaellis Francés et Didaci de Motilla, predictorum, qui hec singula hiis singulis referendo, laudamus concedimus et firmamus.

Testes huius rei sunt, honorabili Iacobus Noguera, agricultor, comorantes in orta de Campanar, et Michael Julià, velluterius, et Salvator Segrera, calfaterius, Valentie vicinus.

DOCUMENTO IX

APPV, Protocolos, Nicolau Ortí, 22.399, 13, 06, 1528.

Miquel Francés, terciopelero de Valencia, Diego de Motilla de Utiel y Àngela de la Ras y de Alpont, esposa de Bartomeu Alpont, terciopelero de Valencia, prometen a Cosme de la Ras, carnicero de Valencia, como curador de Jerònima Esteve, entregar una serie de bienes y derechos estipulados en dicha curaduría con efecto de que Jerònima Esteve, hija del difunto Miquel Esteve, pintor de retablos, y de Violant Jerònima de la Ras y de Esteve, viuda de dicho pintor, esposa de Miquel Francés, ha cumplido 20 años.

Predictis loco, die et anno.

Michael Francés, velluterius Valentie, residens, et Didacus de Motilla de Utiel, et Àngela de la Ras et de Alpont, uxor honorabile Bartholomei Alpont, velluterii, dicte civitatis vicini, scienter, et caetera, omnes simul et quilibet nomine in solidum, pacto speciali, et caetera, promittimus, et caetera, vobis honorabile Cosme de la Ras, carnifici, dicti civitatis vicino, presenti, et caetera, quod dabimus operam cum omni effectu que honorabile Hieronyma Steve et de Xàtiva, filia honorabile Michaellis Steve, alias de Xàtiva, quondam pictoris retabulorum, iamdicte civitatis vicini, et Yolantis Hieronyme de la Ras et de Steve, quondam coniugum sponseque mei, dicti Michaellis Francés, deffinet vos tamquam maiorem ipsius in bonis dicte Yolantis Hieronyme, eius matris, confitendo bona dicte cure per vos resta et administrata, habuisse et realiter recepisse dum ipsa habuerit etatem viginti annorum diffiniendo vos et bona vestra et vestrorum largissime ad utilitatem vestram que omnia vobis promittimus facere per dictam Hieronyma, sponsam mei, dicti Michaellis Francés, adimplere quod si non fecerimus promittimus vobis solvere et paccare id quod per vos solutum fuerit una cum omnibus damnis et expensis sub pena centum ducatorum auri et de auro, et caetera. Rato, et caetera. Adquorum omnium, et caetera. Fiat executoria largue cum submissione fori et renuntiatione, et caetera. Ac cum pacto variationis iudicis, et caetera. Et renuntiatione appellationis, et caetera. Ex pacto, et caetera. Et cum clausulis non littigandi, et caetera, neque impetrandi, et caetera, cum iuramento, et caetera, sub pena sexaginta solidorum, et caetera. Rato, et caetera. Proquibus, et caetera. Obligamus, et caetera, et cuiuslibet nostrum in solidum, et caetera. Habita, et caetera. Renuntiantes super hiis beneficiis dividendarum, actionum novarum, et caetera, et Epístole Divi Adriani, et caetera, et legi unde queritur, et caetera, comodati, et caetera. Insuper ego, dicta Àngela, iuro ad Dominum Deum, et caetera, sub cuius iuramenti virtute cerciorata per notarios infrascriptos de iuribus meis sponçe renuntio doti, et caetera. Factum Valentie, et caetera.

Testes predicti.

Iamdictis loco, die et anno.

Michael Francés, velluterius, Valentie residens, et Didacus de Motilla de Utiel, scienter, et caetera, omnes simul et uterque nostrum in solidum, pacto speciali, et caetera, cum per mi, et caetera, promittimus vobis, honorabile Iacobo Noguera, agricultori, comoranti in orta Valentie, in partita dicta de Campanar, et Cosme de la Ras, carnifici, dicti civitatis vicino, presentibus, et caetera, quod dabimus operam cum omni effectu que honorabile Hieronima Steve et de Xàtiva, filia honorabile Michaelis Steve, alias de Xàtiva, quondam pictoris retabulorum, iamdicte civitatis vicini, et Yolantis Hieronime de la Ras et de Steve, quondam coniugum sponseque vestre, dicti Michaelis Francés, diffinet vos et bona vestra et vestrorum obligatione per vos una cum, dicta honorabile Yolanti Hieronyma de la Ras et de Steve, honorabile Anthonio Steve, alias de Xàtiva, et Joanni Steve, alias de Xàtiva, operariis ville, certo nomine, facta cum instrumento per notarium infrascriptum recepta die vicesima quinta mensis aprilis anni millesimi quingentesimi vicesimi secundi de bonis [...] contentie confitendo bona in dicta obligatione contenta habuisse et realiter recepisse dum ipsa habuerit etatem viginti annorum, diffiniendo vos et bona vestra et vestrorum largissime ad utilitatem vestram que omnia facere vobis, promittimus per dictam Hieronymam, sponsam mei, dicti Michaelis Francés, adimplere quod si non fecerimus promittimus vobis solvere et paccare totum id quod per vos vel alterum vestrum solutum fuerit virtute dicti obligationis per vos facte e una cum omnibus dampnis et expensis sub pena centum ducatorum auri et de auro, et caetera. Rato, et caetera. Adquorum omnium, et caetera. Fiat executoria largue cum submissione fori et renuntiatione, et caetera. Ac cum pacto variationis iudicis, et caetera. Et renuntiatione appellationis, et caetera. Ex pacto, et caetera. Et cum clausulis non littigandi, et caetera, neque impetrandi, et caetera, cum iuramento, et caetera, sub pena sexaginta solidorum, et caetera. Rato, et caetera. Proquibus, et caetera. Obligamus, et caetera, et utriusque nostrum in solidum, et caetera. Habita, et caetera. Renuntiantes super hiis beneficiis dividendarum, actionum novarum, et caetera, et Epístole Divi Adriani, et omni alii cuilicet iuri et foro nobis quomodolibet adiuvanti. Actum Valentie, et caetera.

¹Testes predicti.

1. Anotación marginal en el margen lateral izquierdo del documento: “cancellatio”.

DOCUMENTO X

ARV, Justicia Civil, 3.833, mano 4, fol, 38 y mano 12, fols. 12r–13 r.

Demanda de sucesión ab intestato de los bienes y herencia del pintor Miquel Prado por parte de Joan Gomis, como marido y procurador de Àngela Prado y de Gomis, hija de dicho difunto pintor. Hace de testigo Pere Cabanes, pintor, habitante de la ciudad de Valencia.

CERVERÓ GOMIS, L.: 1966, p. 29. Transcripción inédita al completo.

Anno a Nativitate Domini M^oDXXXVII die vero, intititata tertio mensis novembris, davant lo magnífich mossèn Pedro Exarch, generós, justícia en lo civil de la ciutat de València, comparech lo honorable en Francés Johan Gómiz, velluter, en lo nom dejús scrit, e posà la scriptura següent.

Davant la presència de vós, molt magnífich justícia de la ciutat de València en lo civil, constituhit personalment lo honorable en Francés Johan Gómiz, velluter¹ ²marit e procurador de la dona Àngela Pardo e de Gomis, muller de aquell, filla legítima e natural del honorable Miquel Prado, *quondam* pintor, habitador de València, lo qual, en dit nom, en tota aquella millor via, forma e manera que mils de justícia aprofitar–li puixa e deja, e a son intent e sia aplicable, vers e contra en Hieroni Miquel, scrivent, curador assignat a la heretat jacent *vel quasi* del dit en Miquel Prado, fa, diu e posa la demanda de sucesió ab intestat per los capítols *immediate* següents declaradors.

E, primerament, diu e posa e, si negat serà, probar entén *non astringens et caetera*, que matrimoni fon contractat, e en faz de Santa Mare Sglésia solempnizat e per còpula carnal consumat, per y entre lo honorable en Miquel Prado, *quondam* pintor, e la dona na Úrsola, muller de aquell, e per marit e muller foren haguts, tenguts e reputats per tots los conexents aquells. E axí és ver.

Ítem, diu *ut prius* que dels dits cónyuges e del dit leal conyugi e matrimoni aquells hagueren e procrearen en filla legítima e natural a la dita na Àngela Prado e de Gomis, muller del dit proposant, e per filla de aquell és tenguda, haguda e reputada per tots los conexents a aquella. E axí és ver.

Ítem, diu *ut prius* que los dits Miquel del Prado e Úrusla, cónyuges, [...] aquells tenien e tractaven a la dita Àngela Prado e aquella nomenava filla legítima e natural, e la dita Àngela Prado tenia e

1. *Vide ultra in XII manu folio XII.*

2. *Vide retro in quinta manu folio XXVIII.*

reputava, tractava e nomenava als dits Miquel Prado e Úrsola, cónyuges, pare e mare legítims e naturals, e per pare e mare e filla legítims e naturals *adivicem* foren e són haguts, tenguts e reputats per tots los conexents a aquells. E axí és ver.

Ítem, diu *ut prius* que lo dit en Miquel Prado, *quondam* pintor, és mort e passat de la present vida en l'altra sens haver fet ne ordenat testament ne altra última voluntat e darrera, sobrevivint-li, com al present li sobreviu, la dita Àngela Prado e de Gomis, filla legítima e natural de aquell e més propinqua en grau de parentela. E axí és ver.

Ítem, diu *ut prius* que per furs del present regne *et alias* de rahó natural escrita los béns y herència del dit en Miquel Prado, *quondam* pintor, pertanyen e han pertanygut *iure successione ab intestato* a la dita Àngela Prado e de Gomis, filla legítima e natural e més propinqua en grau de parentela de aquell. E axí és ver.

Et quibus et alias, clarament resulta la present demanda de successió ab intestat procehir e haver lloch de justícia. E axí ho demana e requir ell, dit proponent, per vós, magnífich justícia, sia provehit, sentenciat e declarat, condepnant lo dit curador en retre, relaxar e restituhir e deranclir a la dita Àngela Prado e de Gomis la vàcua e predita possessió dels béns y herència del dit en Miquel Prado *iure successione ab intestato* com a filla legítima e natural e de aquell e més propinqua en grau de parentela, condepnant aquell en les despesses, com axí és compliment *et caetera*. Implorant, *et caetera*.

Sobre los quals capítols requir ésser respost per lo dit curador *medio iuramento*.

Insuper requir que testimonis li sien presents *in instrumento parti alteriter et alias, et caetera*.

E, posada la dita scriptura, *illico* lo dit magnífich justícia, a consell del magnífich micer Gaspar Ferrer, doctor en lleys, altre dels magnífichs ordinaris assessors seu, féu a aquella la provisió següent:

³ *Fiant requisita et justitia*.

Et dicta die intititata tertia predictis mensis novembris anno quo supra a Nativitate Domini M^oDXXXVII, la dita scriptura e provisió de aquella fonch intimada per lo scrivà de la cort al dit en Hieroni Miquel, en lo dit nom de curador.

Et etiam dictis die et anno, lo dit magnífich justícia *de partem voluntate* comés la recepció de testimonis sobre aquella fahedora a-n Bertran de Bues, notari.

3. Anotación en el margen lateral izquierdo del documento: "Jesus".

Ceterum autem die intitulata tertio predictis mensis novembris anno quo supra a Nativitate Domini MDXXXVII, lo dit magnífich justícia de voler dels dits en Johan Gomis, de una, e d'en Hieroni Miquel, *dicto nomine*, de part altra, provehí e manà los testimonis produhits e donats en la present causa ésser publicats e insertats en procés *salvo iure obiciendi*, retenint-se acord sobre lo present feyt e causa.

Per raó de la qual provisió foren publicats los testimonis del tenor següent.

Testimonis produhits e donats en la ciutat de València.

Die intitulata tertio mensis novembris anno a Nativitate Domini MDXXXVII.

Lo honorable en Pere Cabanes, pintor, habitador de la ciutat de València, testimoni produhit e donat per part e instància del dit en Johan Gomiz, velluter, en lo dit nom, lo qual jura a nostre Senyor Déu e als sants Evangelis, de aquell de la sua man dreita corporalment tocats, dir e testificar veritat en sa deposició e testificació de ço que sabrà e interrogat será en e sobre la dita scriptura e capítols de aquella. Lo qual, sots virtut del qual jurament interrogat, deposà e féu son testimoni *in civitate Valentie die et anno predictis in hunc qui sequitur modum.*

Et primo, dicti iuramenti virtute fonch interrogat ell, dit testimoni, sobre lo primer capítol de la dita demanda, lo qual davant li fonch llest e donat a entendre segons se pertanty. E dix ell, dit testimoni, que lo capítol e les coses en aquell contengudes són veres. E açò sab ell, dit testimoni, perquè ho ha vist e hoyt per ço com ell, dit testimoni, ha tengut molta pràctica e conexença ab los mencionats en dit capítol. Interrogat ell, dit testimoni, de lloch, e dix que en València. Interrogat de temps, e dix que fa molt de temps. Interrogat ell, dit testimoni, de presents, e dix que molts, dels noms dels quals no té recort.

Ítem, fonch interrogat ell, dit testimoni, sobre los segon y tercer capítols de la dita scriptura de demanda, los quals *et caetera*. E dix ell, dit testimoni, que lo contengut en los dits capítols és ver. Interrogat ell, dit testimoni, com ho (...)

DOCUMENTO XI

APPV, Protocolos, Miquel Vicent, 16.614, 2, 3, 1517.

Capítulos firmados entre Blanca de Cardona, doncella, hija del difunto Joan de Cardona, de una parte, y mestre Vicent Macip, habitante de la ciudad de Valencia, de la otra parte, sobre un retablo que dicho Vicent Macip ha de realizar al óleo para la iglesia del lugar de Betxí. El retablo ha de tener tres imágenes, san José, San Joaquín y Santa Ana, y un banco con cinco historias. En medio de dicho banco ha de pintar una imagen sobre las almas del purgatorio; en la parte derecha han de ir san Pedro y san Francisco, y en la parte izquierda, santa María Magdalena y San Onofre. El retablo ha de estar acabado en diez meses y el precio que será pagado por él serán 38 libras.

Dicto die II^a de marcii anno predicto MCXVII

In Dei nominde et eius divina gracia Amen. Capitols fets y fermats per e entre la molt egregia senyora dona Blanca Cardona, donçella, filla del molt egregi don Juhan de Cardona, quondam, de una part e mestre Vicent Macip, pictor, habitador de València, de part altra, en e sobre lo retaule davall scrit, fahedor per lo dit mestre Vicent Macip, los quals capitols son del tenor següent:

E primeramente, es estat pactat e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Vicent ha de pintar hun retaule ab tres ymatges, ço és de sent Josef, Sent Joachin e de Santa Anna, les quals tres ymatges han de estar dins lo pla del retaule ab los camps d'or daurats y pintats. E axí mateix en lo banch hi ha de haver cinch histories, ço és, en la d'en mig de les ànimes de purgatori a la part dreita de les ànimes: sent Pere y al costat de sent Pere, sent Francesch, y de l'altra part de les ànimes de purgatori, que és la part squerra, ha de pintar sancta Maria Magdalena y al costat de sancta (Maria) Magdalena, Sent Onofre, la qual p(in) // tura ha de fer a l'oli, y tot molt ben acabat. Tot lo restant del dit retaule ha de esser daurat de or de ducata coneguda de bons menestrals.

Ítem, és estat pactat entre les dites parts que lo dit mestre Vicent Macip done lo dit retaule acabat ab tot compliment dins deu mesos de huy avanti comptados que serà per tot lo present any MDXVII. E si no donava acabat lo dit retaule dins lo dit temps, es content que per quascun mes que pastas los dits deu mesos diferrà de acabar dit retaule, li plau que per cascun mes li sia levat del preu dos ducats d'or.

Ítem, és stat pactat entre les dites parts que la dita egregia dona Blanca de Cardona sia tenguda obligada de donar al dit mestre Vicent Macip trenta–huit lliures moneda reals de València, les quals

trenta–huit lliures li ha de pagar en esta manera: ço és dos ducats de comguent, los quals lo dit mestre Vicent Macip confessa haver haut y rebut, y deu lliures de continente que lo dit retaule sia deboixat y enguixat. E après coniseran pintades les ymatges que haurà de daurar la talla del dit retaule altres deu lliures, y la restant quantitat com lo dit retaule sia assentat en la sglèsia del dit loch de Bechi.

Ítem, és estat pactat que quant lo dit mestre // Vicent Macip irà a Bechí per portar allà dit retaule que la dita Senyora dona Blanca li done cavalcadura per anar al dit loch de Bechi y pague y sia tenguda de pagar lo port del dit retaule.

Quibusquidem capitulis in presencia nostrarum partium predictarum, lectis, etc. Presentibus una pars nostrum alteri pro ut unicuique vestrum pertinet predicta omnia ad implere sub pena XX librarum predictae monete. Rata parte, etc. Fiat executoria huic inde cum (certis) iuratis submissione, renunciacione propii fori et aliis () necessarius, etc. Per quibus, etc. Obligamus una pars nostrum alteri et e contra Omnia bona nostrarum. Actum Valencie, etc.

Testes huius rei sunt honorabilis Onofrius Alcanicis, clericus, et Cosma Alcanicis, studens, Valencie habitatoris.

Deinde vero die XIII mensis Augusti anno a Nativitate Domini M^oDXXV^o, dictus Vincencius Macip continens habuisse et solutum esse a nobile domine Blanca de Cardona de predicáis XXXVIII libris; placuit respectu sui cancellari et aliter, etc. Actum Valencie, etc. Per me Johanem de Monthoro notarium regentem libris dicte Michaelis (Vicent). Presentibus ville de Castalla et Ludovico de Monthoro dicte ville.

DOCUMENTO XII

APPV, Protocolos, Pere Mir, 16.048, 12, 11, 1539.

Vicent Macip y su hijo Joan Macip, pintores, habitantes de la ciudad de Valencia, reconocen haber recibido del oficio de plateros de la presente ciudad, por mano de Pere Mir, clavario de dicho oficio, 40 libras de mayor cantidad que les es debida por un retablo que le han hecho y le están haciendo a dicho oficio, según consta en unas capitulaciones donde está comprendida toda cantidad pagada a Andreu Rubio, batihaja, por el oro comprado y usado para dicho retablo.

Dictis die et anno.

Sit omnibus notum quod nos, Vincentius Macip et Iohannes Macip, pater eius, pictores, presentis civitatis Valentie habitatores, gratis et scienter confiteor [sic]¹ et in veritate recognoscimus vobis, honorabilibus clavario et maioribus officii argentariorum presentis civitatis, absentibus, lit [sic] dicto officio quod per manus vestri, honorabili Petri Mir, argentarii clavarii dicti officii, presentis, dedistis nobis et solvistis nosque a vobis habuimus et recepimus ad nostram omnimoda voluntatem realiter numerando quadraginta libras monete regalium Valentie in solutum et rata maioris peccunie quantitatis per vos, dictis nominibus, seu per dictum officio argentariorum nobis debitos et restantes ad solvendum e per et de pensione retabuli per nos facti et faciendi pro dicto officio, pro ut continetur in quadam capitulatione et aliis instrumentis inter nos et dictum officium factis et frimatis, intellecta et comprehensa quacumque quantitate per vos, prefatos clavarium et maiores predicti officii et alterum vostrum, soluta et tradita honorabile magistro Andree Ruvio, batifolie, ratione auri per nos ad opus dicti retabuli ab ipso empti, habiti et recepti usque in hunc presente diem, et quia rei veritas talis est. Renuntiamus scienter omni exceptioni peccunie predictae non numerate et per nos a vobis modo predicto non habite et non recepte ut predicatur, et doli in cuius rei testimonium facio vobis et vestris fieri per notarium infrascriptum presens publicum apoce instrumentum. Quod est actum Valentie, die duodecimo mensis novembris anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo tricessimo nono. Sig-[cruz]-na nostrum, Vincentii Macip et Ioannis Macip, patris et filii predictorum, qui hec concedimus et firmamus.

Testes huius rei sunt, honorabiles Anthonius de Rufat, agricultor, et Ioannes Gasull, sartor, dicte civitatis Valentie habitatores.

1. Sic. Leed: "confitemus".

DOCUMENTO XIII

APPV, Protocolos, Joan Guimerà, 2.696m 15, 09, 1537.

Capítulos firmados entre Jaume Barranco, presbítero, beneficiado en la iglesia de San Bartolomé de la ciudad de Valencia, y Martí Guilles, zapatero, de una parte, y Vicent y Joan Macip, padre e hijo, pintores, habitantes de Valencia, de otra parte, sobre las pinturas que estos han de realizar en los guardapolvos del retablo del altar mayor de la iglesia de San Bartolomé de dicha ciudad. Las imágenes que han de ser realizadas por dichos pintores serán: la Inmaculada Concepción de la Virgen María y Dios Padre con el Espíritu Santo, todo dorado y custodiado por dos ángeles. La obra ha de estar acabada para la fiesta de san Bartolomé del año siguiente 1538 y el precio que será pagado por la misma será de 75 ducados de oro, con valor de 21 sueldos cada ducado.

BENITO-VALLÉS, 1991. Transcripción revisada.

Diet et anno predictis.

Nos, Iacobus Barranquo, presbiter, in ecclesia parrochiali Sancti Bartolomei presentis civitatis Valentie beneficiatus, et Martinus Guilles, cerdo, dicte civitatis Valentie habitator, ex una, et Vincentius Macip et Iohannes Macip, eius filius, pictores, Valentie habitatores, altera partibus, gratis et scienter nos, dictes partes, ad vicem et vicissim, confitemur et in veritate recognoscimus nobis, ipsis partibus predictis, hoc est una pars nostrum alteri et altera alteri ad vicem et vicissim, presentibus et acceptantibus, et nostris quod de et super scribendis et deducendis inter nos, partes predictas, sunt inita, comenta, pactata et stipulata capitula inferius describenda.

Capítols fets e fermats per e entre los venerables mossén Jacme Barranquo, prevere, beneficiat en la sgleya parrochial de Sent Berthomeu de la dita present ciutat de València, e mestre Martí Guilles, sabater, habitador de la dita ciutat de València, de una part, e mestre Vicent Macip e Johan Macip, fill de aquell, habitador de la propdita ciutat de València, pintors, de la part altra, de e sobre la obra de pint[ura] davall escrita. Entre les dites parts, presents e acceptants, e als seus són fets e pactats, avenguts e concordats los capítols *inmediate* següents.

E, primerament, és pactat, avengut e concordat entre les dites parts que los dits mestre Vicent Macip e Johan Macip, fill de aquell, pintors, pintaran, si e segons ab los presents capítols se obliguen pintar, les polceres del reatule del altar major de la dita sgleya parrochial del gloriós Sant Berthomeu apóstol al oli, molt be e magistralment, a coneguda de bons mestres pintors. En les quals polceres prometen e se obliguen pintar en los repartiments de aquelles les figures que ls seran donades e dites per los

dits mossèn Jaume Barranquo e Martí Guilles, y en la manera e forma que aquells diran. E, així mateix, pintar en lo spigó del dit retaule la Verge Maria, en la forma que se acostuma pintar, en la Sacratíssima et Inmaculada Concepció, molt be e solemnement e qui estigua ab tota la devoció que fer-se porà. E ,per lo semblant, dalt en lo replà de les dites polceres sobre lo dit spigó, Déu lo pare ab lo Sperit Sant be e acabadament, segons de bons mestres pintors se spera e-s deu fer. E, no resmenys, prometen e se obliguen pintar y daurar les dites polceres la Concepció e Déu lo pare e Sperit Sant e figures [que] los eran donades de molt bones colors e al oli, com dit és e segons forma y stil de bons pintors, e daurar lo que farà daurar, així de les dites polceres com imatges que, com dit és, los se daran e diran per a pintar en dites polceres, tot, com dit és, a coneguda de bons pintors.

Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que los dits pintors pinten e hajen de pintar e daurar, així com ab los presents capítols se obliguen pintar e daurar, dos àngels que tinguen e han de tenir les dites polceres be acabadament, segons de bons mestres se pernaty y spera, e a coneguda de bons mestres pintors.

Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que los dits pintors prometen e ab los presents capítols se obliguen fer e acabar la dita obra ab tota perfecció, com dit és , e assentar aquella, ab tot degut compliment, d'ací al dia e festa del gloriós apóstol Sant Berthomeu, que serà a vint-i-quatre del mes de agost del any primer vinent mil cinch-cents y trenta-huyt. E que, si no u faran, encòrreguen en pena de deu sous, pagadors per aquells per cascun dia que més estarán en fer la dita obra, los quals hajen de pagar als dits mossèn Johan Barranquo e Martí Guilles, axí que, pagada o no pagada la dita pena o graciosament remesa, lo present contracte en fa força e valor. *Ratoque semper manente pacto*. Emperò, si-s seguía cas de impediment per malaltia de la hu o dels dos mestres pintors y estava o staven malats per a no poder fer la dita obra més de quinze dies, constant ab relació de metge corporal, los dies que més de quinze dies staran o vagaran de no poder fer la dita obra, no encorreguent la dita pena.

Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que totes les despeses necessàries, així de guix, colors, olis, or e altra qualsevol spècie de despesa que se farà en la desús dicta obra, vinga e sia a càrrech dels dits mestres pintors. Emperò, los dits mossèn Jacme Barranquo e lo dit mestre Martí Guilles paguen e hajen de pagar la despesa que se farà e causarà en lo assentar de les dites polceres e obra, en lo qual assentar de dita obra sols los dits mestres pintors y hajen de posar ses mans, e no altra cosa.

Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que los dits mossèn Jaume Barranquo e mestre Martí Guilles paguen així com ab los presents capítols prometen e se obliguen *simul et insolidum* donar e pagar als dits mestre Vicent e Johan Macip, pintors, així per sos treballs e mans de fer la dita obra, com per totes les altres coses desús dites, e altres necessàries per a fer la dita obra ab tota perfecció, segons stil e pràctica de bons pintors e mestres, e a coneguda de aquells, com dit és, setanta-cinch ducats

de or e de bon pes que valguen a rahó de vint–i–hun sou per cascun ducat, pagadors en tres eguals terces en la forma que *alias* entre les dites parts se concordarà.

Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que los presents capítols e cascú de aquells sien executoris, ab submissió et renunciació de propi for e altres clàusules davall specificadores *iuxta* stil o pràctica del notari davall scrit e stots [*sic*]¹ les penes davall scrites.

Quibusquidem capitulis alta et intelligibili voce lestis et publicatis per infrascriptum notari et per nos dictas partes intellectis, et caetera. Laudantes, et caetera. Pacifficentes, promitentes atque iurantes, et caetera, facere et adimplere quidquid ad utramque nostrarum, partem predictarum, pertinent et spectant pertinere et spectare videntur, singula suis singuli refferendo, sub pena centum florenorum auri, et caetera, a parte inobediante et predicta non adimplente et adimpleri recusante, exigendorum et habendorum et parti parenti et obediante et predicta adimplenti, dandorum et solvendorum pro pena, et caetera. Rato pacto, et caetera. Ad quorum omnium et singulorum, et caetera. Fiat executoria cum fori, submissione, variatione, iudici et renuntiatione, appellationis iuste, et caetera. Et clausulis iuratis non littigandi nec impetrandi sub pena consimilium centum florenorum aurii pro pena, et caetera. Rato pacto, et caetera. Promitentes, et caetera, super quibus, et caetera, credatur, et caetera. Renunciantes, et caetera, pro quibus, et caetera. Obligamus, videlicet nos, dicti Iacobus Barranquo et Martinus Guilles, simul et insolidum, vobis, dictis Vicentio et Ioanni Macip et vestris, et nos, dicti Vicentius et Ioannes Macip, simul et insolidum, vobis, dictis Iacobo Barranquo et Martino² Guilles et vestris, omnia bona et iura nostram, dictarum partem, simul et insolidum, ut predicatur, mobilia, et caetera. Renunciantes nos, dicte partes, adinvicem et vicissim modo prenarrato, ex pacto benefiicis dividendarum, accedendarum, accionum, novarum constitutionem, Epistole Divi Adrianii et foro Valentie, de principali prius contenendo et omni alii iuri, et caetera. Actum est hoc in dicta civitatis Valentie, die festum, et caetera.

Testes, venerabilis Gaspar Martí, presbiter, in dicta ecclesia Sancti Bartholomei benefiiciatus, et Miquel Àngel Valls, presbiter in dicte ecclesia, per viam substituti de servicii eius.

1. *Sic*. Leed: “sots”.

2. En el texto anulado: “Macip”.

DOCUMENTO XIV

ARV, Protocolos, Pedro Cherta, 668, 09, 02, 1525.

El prior y el convento de los frailes Predicadores de Valencia encargan la realización de un retablo al óleo con la figura de santo Domingo para el altar mayor de la iglesia de dicho convento al pintor Felipe Pablo de San Leocadio a realizar en un periodo de seis años por precio de quince mil quinientos sueldos.

Die VIII mensis februarii, anno a Nativitate Domini M^oD^oXXV^o.

Nos, frater Hieronimus Català, Sacre Pagine professor priorque conventus ac monasterii Fratrum Predicatorum presentis civitatis Valentie, magister Johannes Lançol, magister Ludovicus¹ Reboledo, Sacre Pagine profesores, frater Ludovicus Matoses, frater Johannes Lombart, bacallarii in Sacra Theologia, frater Ludovicus Navarro, subprior, frater Johannes Calbo, frater Miquael Gomiz, frater Ludovicus Alfageri, frater Iacobus Bonança, frater Gaspar Bris, frater Unufrius Estrany, frater Miquael Johan, frater Miquael Àngel, *sacristà*, frater Franciscus de la Via, frater Niquolanus Cathalà, frater Iacobus Creus, frater Andreas Mollà, frater Raymundus Costa, frater Iacobus Valquarqua, vicarius, frater Alfonçus de Baena, frater Johannes Tollou, frater Martinus Guarcia, frater Pasquacius Piamunt, omnes fratres et conventuales dicti conventus ac monasterii predicatorum previe civitatis Valentie, convocati et congregati sono campane Jueus capitulum dicti monasterii, ex ordinatione mei, dicti prioris, ubi solitum est nos convocari et congregari pro faciendis et tractandis negotiis dicti conventus ac monasterii afirmantes nos in presenti congregatione ecclesie maiorem partem et santorem fratrum dicti monasterii ydoneorum et sufficientium ad capitulum tenendum et celebrandum capitulumque tenentes, facientes et celebrantes totumque dictum conventum representantes concorditer et nemine nostrum discrepante seu contradicente, ex una, et ego, magister Philipus Paulo de Santa Lauquadia, pictor, iamdictis civitatis Valentie habitator, parte ex alia. Scienter et gratis, cum presenti publico instrumento, et caetera, confitemur, una pars nostrum alteri et altera alteri ad in vicem presentibus et acceptantibus, que sub opera picture et deurationis facienda in retabulo altaris maioris ecclesie dicti monasterii his proxime lapcis diebus ex et de lignis facto et fabricato fuit inter nos, dictas partes, pactatum et concordatum in hunc qui sequitur modum. Videlicet, quod ego, dictus magister Philipus Paulo de Sancta Lauquadia, teneat et sum obligatus depingere oleo sive *al oli* dictum retabulum ponereque aurum et colores et omnia necessaria ad ipsum retabulum depigendum cum omni perfectione ex et de historiis picturis et devo-

1. Nota marginal en el margen lateral izquierdo del documento: "Fuit tradita ceda".

tionibus vobis, dictis reverendis priori et fratribus, benevisis et per vos eligendis ad vestram libirum² voluntatis. Tenearque pari formiter depingere et deareare cum omni perfectione tabernaculum dicti retabuli necnon imaginem Sancti Dominici que est in dicto retabulo ex et de culto. Et hoc ad totalem voluntatem et contentationem vestram ac dicti conventus et expertorum iamdicta arte picture. Et hoc teneat facere et adimplere intra sex annos a die presenti in antea computandos. Et que nos, dicti fratres, teneamur dare et solvere previa de causa tam pro manufacturis et pictura et deuratione ac *perrets* sive aliis necessariis quindecim mille quingentos solidos monete regalium Valentie, isto videlicet modo. Hoc est per totum annum vigessimus sextus centum viginti quinque libras, et in anno vigesimo septimo alias centum viginti quinque libras, et in anno vigesimo octavo alias centum viginti quinque libras, et in anno vigesimo nono alias centum viginti quinque libras, et in anno tricessimo alias centum viginti quinque libras, et in anno tricessimo primo alias centum viginti quinque libras, et in anno millesimo quinquagesimo tricessimo secundo viginti quinque libras ad complementum dicte quantitatem, cum hoc que incontinenti teneamini ponere manum in dicta opera. Ideo nos, dicte partes, pactata et concordata ad suum deducentes effectum cum presenti publico instrumento promittimus, una pars nostrum alteri et altera alteri ad in vicem presentibus et acceptantibus, facere et adimplere omnia predicta inter nos, partes predictas, promissa, pactata et concordata, singula singulis refferendo, que si nos non fecerimus seu altera pars nostrum non fecerit seu adimpleverit prout desuper, continetur incurrat in penam centum ducator regalium Valentie dandorum, et caetera. Qua pena, et caetera. Rato pacto, et caetera. Ad quorum omnium, et caetera. Fiat executoria largomodo cum fori submissione iudici variatione cunctis non litigandi nec impetrandi et presente iuramento ad Dominum Deum, et caetera. Et adiecta pena centum solidorum dandorum, et caetera. Rato pacto, et caetera. Et pro predictis, et caetera. Obligamus una pars nostrum alteri et altera alteri, et caetera, omnia bona nostra, videlicet, nos, dicti prior et fratres bona et iura dicti conventus, et ego, Philipus Paulo de Lauqualia, omnia bona et iura mea, et caetera. Actum in capitulo dicti monasteri, et caetera.

Testes huius rei sunt, Hieronimus Abat et Johannes de Toledo, agricultores, Valentie habitatores.

2. *Sic*, leed: "liberam".

DOCUMENTO XV

APPV, Protocolos, Joan Vives, 18.356, 15, 10, 1535.

Felipe Pablo de San Leocadio, pintor, ciudadano y habitante de Valencia, reconoce haber recibido por parte de Jeroni de Cabanyelles, gobernador general de la ciudad y reino de Valencia, 210 ducados de oro, más 22 libras y 3 sueldos de complemento, por los trabajos hechos en el altar del Convento del Santo Sepulcro de Jerusalén, situado extramuros de la ciudad de Valencia, en la calle de San Vicente Mártir.

Sit omnibus notum quod ego, Paulus Felip de Sancta Leocalia, pictor, habitatoris ac civis civitatis Valentie, scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis, a multum speciali domino, domno Hieronimo de Cabanyelles, gubernatori generali presentis civitatis et regni Valentie, eiusdemque civitatis habitatoris, presenti et vestris, quod dedistis et solvistis michi egoque in diversis partionis sive solutionibus, a vobis habui, recepi voluntati mee omnimode realiter numerando ducentos decem auricos monete regalium Valentie *per la pintura y dauradura y manufactura e treballs que he fet e posat en lo altar* monasterii de Hierusalem extra muria predictae civitatis Valentie, prope ianuale antedictae civitatis dictum *de Sent Vicent* constructi, et viginti duas libras et tres solidos dicte monete restantes ad complementum predictorum ducentorum decem aureorum hodierno die habui et recepi in notarii et testium infrascriptorum presentia, et quia hec est rei veritas. Renuntiando scienter omni exceptioni peccunie predictae non numerate et per me a vobis non habite et non recepte, ut predictur. Et doli absolvoque et diffino vos et vestros bonaque vestra et vestrorum ab omni actione, questione, petitione vel demanda quam vel quas contra vos et bona vestra a vestrorum monere, facere et suscitare valerem. Faciens vobis et vestris omnium verum validum et firmissimi pactum, tam reale quam personale, de ulterius aliquid non petendo sive de non agendo et conveniendo, in iudicio et extra iudicium, michi et meis super premissis scilenam, imponendo sempiternum et in quocumque iudicio non examine omnis audientia penitus denegetur prout melius, plenius, sannis et ulterius dictis posesio scribi et intelligi ac etiam cogitari ad vestri et vestrorum omnio dicti et salvamentum ac bonum etiam et sincerum intellectum. Faciens vobis fieri per notarium infrascriptum presens publicum apoce absolutionis et diffinitionis instrumentum. Quod est actum Valentie, die decima quinta mensis octobris anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo tricesimo quinto. Sig-[*cruz*]-num mei Felipi Paulo de Sancta Leocalia, pinctoris predicti, qui hec concedo et firmo.

Testes huius rei sunt, honorabile Honorio Ruvio, batifulla, et Cosmo Algarra, scutiffer, civitatum Valentie habitatorum.

DOCUMENTO XVI

APPV, Protocolos, Jeroni Garcia, 16.239, 27, 11, 1537.

Felipe Pablo de San Leocadio, pintor, habitante de Valencia, se promete en matrimonio con Elionor Àngela Montalbà, hija del mercader Miquel Montalbà, habitante de Valencia. En contemplación de dicho matrimonio, Felipe Pablo procede a realizar a su futura esposa una donación inter vivos de 50 libras reales de Valencia.

Die XXVII^o mensis novembris, anno a Nativitate Domini M^oD^oXXXVII^o.

In Dei nomine, amen. Noverint universi quod ego, Philipus Paulus de Sancta Leucadia, pictor, Valentie habitator, quia vos, honorabilis Elionor Angela Montalbano, domicella, fillia honorabilis Michaellis Montalbà, mercatoris, decrevistis contrahere matrimonium mecum, dicto Philipo Paulo de Sancta Leucadia, et illud solemnizare in facie Sancte Matris Ecclesie et post per carnalem copulam confirmare. Ea propter e per mea mera liberalitate et spontanea voluntate donationem pura, propria, simplici et irrevocabili dicta inter vivos quia sic volo, sic iubeo, sicque michi placet, non vi nec dolo inductus, neque cuore elapsus, neque aliqua alia imaginatione seductus de iuribus meis, tutior redditus, at plenissime instructus eis melioribus via, modo et forma quibus mellius de iure fieri poterit et debet, gratis, et caetera, contemplatione dicti matrimonio deo duce per vos, dictam Elionorem Angelam Montalbana, mecum, dicto Philipo Paulo de Sancta Leucadia, faciendi, et non alter nec alias, dono, concedo et trado vobis, dicte Elionori Angele Montalbana, dicte civitatis Valentie habitatrici, presenti, et caetera, quinquaginta libras monete regalium Valentie de bonis meis, post mei obitum et non antea possitis habere et exigere, et de eis ad vestras omnimodas voluntates facere. Promitens, et caetera. Et teneo ac teneri volo vobis et vestris de firma et legali evictione, et caetera. Unacum omnibus dampnis, et caetera. Super quibus, et caetera. Credatur, et caetera. Renuntians, et caetera. Proquibus, et caetera. Obligo, et caetera. Renuntians iuri, legi et foro dicentibus donationes propter ingratitudinem donatarii aut donatoris inopiam aut donatarii primoventiam posse revocari et ad donatorem reverti debere. Actum est Valentie, et caetera.

Testes huius rei sunt, honorabiles Rochus Alapont et Petrus Grego, velluteri, Valentie habitatores.

DOCUMENTO XVII

APPV, Protocolos, Jeroni Garcia, 16.239, 27, 11, 1537.

Cartas dotales establecidas entre Elionor Angela Montalbà, con consentimiento de su madre, Elionor Montalbana, esposa de Miquel Montalbà, mercader, de una parte, y Felipe Pablo de San Leocadio, de la otra parte. La dote estipulada en el presente contrato es de 110 libras, 30 de las cuales son por el valor de una cautiva llamada Mag que Elionor Àngela posee.

Dictis die et anno.

In Dei nomine, amen. Noverint universi quod nos, Elionor Montalbana, uxor honorabili Michaellis Montalbà, mercatoris, et Elionor Angela Montalbana, domicella, dictorum coniugum fillia, Valentie habitatrices, gratis, et caetera, de voluntate pariter et consensu aliquorum parentum et amicorum nostrorum, collocando me ipsam in matrimonium vobiscum, honorabili Philipo Paulo de Sancta Leuquadia, pictore, habitatore civitatis Valentie, presenti et acceptanti, contemplatione matrimonii donamus et constituimus vobis, dicto Philipo Paulo de Sancta Leuquadia, in et por dote mee, dicte Elionoris Angela Montalbana, secundum forum Valentie, centum et decem libras monete regalium Valentie in hunt qui sequitur modum. Videlicet, ego, dicta Elionor Montalbana, dono et constituto triginta libras prefixe monete hoc est in servitute quam habeo in quadam serva sive captiva nominata Mag. Hec autem ego, dictus Philipus Paulus de Sancta Leuquadia, [...]prens et acceptans vos, dictam Elionorem Angelam Montalbana, domicellam, in futuram uxorem meam, confiteor me habuisse et recepisse a vobis, dictis Elionore Muntalbana et Elionore Angele Muntalbana, dictam dotem desuper in et pro dote vestre, dicte Elionoris Angele Montalbana, per vos mihi constituta modo et forma predictis. Unde, renuntio scienter omni exceptioni dotis predite per vos mihi non constitute et per me a vobis non habite, et caetera. Et quia, ex dispositione fori valentie virginibus, de mediatate dotis constitute fieri debeat augmentum sive donatio propter nubtias, vulgariter dicta *creix*, ea propter ferre cum presenti facio vobis, dicte Elionore Angele Montalbana, future uxori mee, augmentum sive donationem propter nubtias, vulgariter dictam *creix*, quinquaginta quinque librarum prenarrata monete, quequidem dos simul cum augmentum in universo sumam capiunt centum sexaginta quinque librarum prenarrate monete in omni tempore, loco, casu et eventu dotis et augmenti restituendorum vobis, dicte Elinore Angela Montalbana, future uxori mee, presenti, et caetera, autem iurs et causus dederit solvere pactare, promitto omnibus dilationibus, rationibus, exceptionibus quibuscumque ultro[...] et non admisissis quibus omnibus renuntio ferre cum presenti. Proquibus, et caetera. Obligo, et caetera. Intimis reus testimonii cum inssimus de premisis per notarium infrascriptum duo publica confici instrumenta quarum

utriusque parti nostram tradatur unum pro sui cautela ad certitudinem presentium et memoriam in futurum. Actum est Valentie, et caetera.

Testes huius rei sunt, honorabiles Rochus Alapont et Petrus Grego, velluteri, Valentie habitatores.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, V.: “Notas preliminares” y “Catálogo artístico”, *Exposición Vicentina*, 1957
- ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897
- ALDANA FERNÁNDEZ, S.: *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1999
- ANGULO IÑÍGUEZ, D.: “Pintura del Renacimiento” en *Ars Hispaniae. Historia Universal de Arte Hispánico*, vol XII, Madrid, 1954
- AZCÁRRAGA, A.: *Escritos sobre arte y artistas valencianos*, Valencia, ed.1999
- BAUTISTA Y GARCÍA, J. D.: *Pintures y pintura en Villareal*, 1987
- BENITO DOMÉNECH, F.:
Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi, Valencia, 1980
 Museo del Patriarca. Catálogo de pinturas, Valencia, 1980
Real Colegio y Museo del Patriarca, Valencia, 1991
 “Un colegio de pintores en la Valencia de 1520”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, pp: 62–67
 “El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera”, *Archivo Español de Arte*, 1993, pp: 223–244
 “*Sebastiano del Piombo y España*” en *Sebastiano del Piombo y España*, cat. exp. Museo del Prado, 1995, pp: 41–79
Museo de Bellas Artes. Obra selecta, 2003. Dir. Científica
- BENITO, F. – CATALÁN, J.I: *El Museo de Bellas Artes de Valencia San pio V. Su historia y sus colecciones*, Valencia, 1999
- BENITO, F. – GÓMEZ, J. – SAMPER, V.: “Catálogo” en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, 1998, pp: 59–219
- BENITO DOMÉNECH, F. – VALLÉS BORRÁS, V: “Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes”, *Archivo Español de Arte*, 1991, pp: 353–361
- BERCHEZ, J.: *Arquitectura Renacentista Valenciana (1500–1570)*, Valencia, 1994
- BERTAUX, E.: “Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence”, *Gazette des Beaus-arts*, 1908 I, pp: 198–220

- BESÓ ROS.: *Una parroquia de la Diócesis Valencina: La Asunción de Nuestra Señora de Torrent (siglos XII–XX)*, Valencia, 1994
- BLANCO IRAVEDRA, B – MARTÍNEZ SERRANO, F.F.: “Tablas del retablo de Vila-real”, *Espais de Llum*, Borriana, Vila-real, Castelló, 2008–2009, pp: 434–441
- BOIX, V.:
Historia de la ciudad y reino de Valencia, 3 vols, Valencia, 1845
Manual del viajero y guía de forasteros en Valencia, Valencia, 1849
Valencia histórica y topográfica. Relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombres, hechos célebres ocurridos en ellas, y demás noticias importantes relativas a esta capital, Valencia, 2 vols, 1862
- CASTILLO DE CARPIO, J.M^a.: “El sistema tributario del reino de Valencia durante el siglo XVI”, *Estudis: Revista de historia moderna*, 1993, pp: 103–129
- CAMÓN AZNAR, J.: “La pintura española del siglo XVI”, *Summa Artis*, Madrid, 1970
- CASTELLÓ Y AMAT, V.: *Inventario de la colección de pinturas de don Antonio Lacuadra*, Manuscrito inédito, Valencia, 1895
- CASTILLO del CARPIO, J.M^a.: “El sistema tributario del Reino de Valencia durante el siglo XVI”, *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 1993, pp: 103–129
- CATALÁ GORGUES, M.A.:
Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte), Valencia, 1981
Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística, 2 vols, Valencia, 2013
- CATALÁ GORGUES, M.A. – SAMPER EMBIZ, V.:
“Esteve, Miguel” en *El Mundo de los Osona (ca. 1460 – ca. 1540)*. Valencia, 1994, pp: 264–265
“La iconografía de la Primera Aparición en la pintura valenciana”, *Saitabi*, 1995, pp: 93–108
- CAMÓN AZNAR, J.: “La pintura española del siglo XVI” en *Historia General del Arte, Summa Artis*, vol XXIV, Madrid, 1970
- CERVERÓ GÓMIS, L.:
“Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1965, pp: 22–26
“Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, pp:19–30.

COMPANY I CLIMENT, X.:

Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia. Imatges d'un temps i d'un País, Valencia, 1985

La pintura del Renaixement. Valencia, 1987

Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya, Gandia, 2006

“Paolo de San Leocadio. Una figura clave en el desarrollo de la pintura valenciana del Renacimiento” en *Espais de Llum*, Borriana, Vila-real, Castelló, 2008–2009, pp: 171–187

“Estudio de dos tablas de Francisco de Osona”, *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Zaragoza, 2007, pp: 77–101

COMPANY, X – FRANCO, B – PUIG, I.: “La incógnita Llanos. Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su Virgen con el Niño y dos ángeles de la Colección Laia Bosch”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2011, pp: 21–33

COMPANY I CLIMENT, X – HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: “De Nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (c.1505–1510–1579) en *De pintura valenciana (1440–1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, pp: 211–228

COMPANY, X – PUIG, I.:

“La Virgen con el Niño, San Juan y dos ángeles”, *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*, Xàtiva, 2007, pp: 496–498

“Una Adoración de los Reyes Magos de Miguel del Prado (S. XVI)”, *Ars renovatio*, 2014, pp: 126–137

COMPANY, X – TOLOSA, L.:

“La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1999, pp: 50–61

“De pintura valenciana. Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes”, *Archivo Español de Arte*, 1999, pp: 263–278

CONDORELLI, A: “Problema di pittura valenzana”, *Commentari*, 1966, pp: 112– 127

CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan: “La capilla del oficio de plateros. El retablo pintado por los Hernando y nuevos datos sobre el retablo de los Macip”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2011, pp: 247–257

CHECA CREMADES, F: *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, 1450–1600, Madrid, 1988

CRUILLES, MARQUÉS DE:

Guía urbana de Valencia antigua y moderna, Valencia, 2 vols, 1876

Los Gremios de Valencia, Valencia, 1883

DOÑATE SEBASTIÁ, J.M.: *Los retablos de Pablo de Santo en Villarreal de los Infantes*, Villarreal, 1958

FALOMIR FAUS, M:

“Aspectos de la actividad artística valenciana en el proceso inquisitorial al pintor Cornelio de Gante (1528–1530)” en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp: 377–383

La pintura y los pintores en la Valencia del renacimiento (1472–1629), Valencia, 1994

Arte en Valencia, 1472–1522, Valencia, 1996

“Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales” en *De pintura valenciana (1440–1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, pp: 271–287

FERRÁN SALVADOR, V.: *Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos XV y XVI*, Valencia, 1946

FERRER ORTS, Albert:

“El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2011, pp: 259–275

“Una pintura joanesca atribuible a Gaspar Requena en la catedral de Valencia”, *Cuadernos de Arte*, Granada, 2013, pp: 25–34

FRANCO LLOPIS, B.: “Releyendo la obra de Joan de Joanes. Nuevas aportaciones en torno al Bautismo de Cristo de la Catedral de Valencia y la conversión morisca”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 2012, pp: 67–82

GARCÍA CÁRCEL, R.:

Las Germanías de Valencia, Barcelona, 1975

“Notas sobre la población y urbanismo en la Valencia del siglo XVI”, *Saitabi*, 1975, pp: 133–153.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M^a:

Yáñez de la Almedina. Pintor español, Valencia, 1954

Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1955

“Los Santos médicos anargirios en la pintura valenciana renacentista”, *Aptotheca*, 1986, pp: 149–151

“Las tablas de devoción privada, de Yáñez y su escuela” en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, 1979, pp: 87–90

- “Hernando de Llanos y Yáñez de la Almedina” en *Historia del Arte Valenciano*, t.III, 1987, pp: 206–240
- GAVARA PRIOR, J.J. – GÓMEZ–FERRER, M.: “Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia” en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, 1998, pp: 237–246
- GAYA NUÑO, J.A.: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961
- GÓMEZ–FERRER LOZANO, M.:
- “Retablo de Santiago” de Paolo de San Leocadio, en *Paisatges Sagrats*, San Mateo, 2006, pp: 382–385
- “Pintores aragoneses y navarros en Valencia (ca. 1490–1550)”, *Artigramma*, 2010, pp: 345–361
- “Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI”, *Locus Amoenus*, 2011–2012, pp: 79–96
- GÓMEZ–FERRER, M. – CORBALÁN DE CELIS, J.:
- “La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV–XVI)”, *Ars Longa*, 2004, pp: 11–31
- “El pintor valenciano Franci Joan (act. h. 1481–1515) identificado como el anónimo Maestro de San Narciso”, *Ars Longa*, 2014, pp.: 75–92
- GÓMEZ–FERRER, M. – SAMPER EMBIZ, V.: “Felipe Pablo de San Leocadio. Aportación documental”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1995, pp: 52–54
- GÓMEZ FRECHINA, J.:
- Los Hernandos. Pintores 1505–1523 / c.1475–1526*, Madrid, 2011
- “Miguel Esteve” en *Cinco Siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Cat. exp, Madrid, 1996, Valencia, 1997
- “Virgen con el Niño y los santos Juanitos. Felipe Pablo de San Leocadio” en *Gloria del Barroco*, Valencia, 2009, p.544
- “Virgen de Montserrat. Felipe Pablo de San Leocadio” en *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p.216
- GONZÁLEZ MARTÍ, M.:
- “De la historia artística de Valencia. Las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI”, *Museum*, IV, 1914–15, pp: 379–402
- “Visitando colecciones. Algunas tablas de propiedad particular”, *Museum*, VII, 1928, pp: 313–324

- GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia*, Madrid, 2 vols, 1916
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: “Italia revivida en la obra de Juan de Juanes, el primer pintor español del siglo XVI” en *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida, 2009, pp: 291–325
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M.:
Los Gómez. Una dinastía de pintores del Renacimiento, Cuenca, 1991
La huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo, Madrid, 2011
- IBORRA BERNARD, F.:
“El incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia”, *Ars Longa*, 2014, pp: 113–130
“La Capilla de los Jurados revisitada: reflexiones para una lectura arquitectónica”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2014, pp: 13–30
“La Casa de la Ciutat” en *Ciudad y Reino. Claves del Siglo de Oro Valenciano*, Valencia, 2015, pp: 116–121
- LÓPEZ AZORÍN M^aJ: “Juan de Juanes y la capitulación del retablo del gremio de Pelayres de Valencia. Apuntes sobre su intrahistoria”, *Ars Longa*, 2012, pp: 177–182
- LÓPEZ AZORÍN M^aJ – SAMPER EMBIZ, V.: “Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental” en *De pintura valenciana (1400–1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, pp: 133–148
- LORENTE, T.: “Valencia” en *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, 2 vols, Barcelona, 1887–89
- MARCO GARCÍA, V.: “Las dudas de San José” en *Pulchra Magistri. L’esplendor del Maestrat a Castelló*, 2013–2014, Generalitat, 2013, número 93, pp: 486–487
- MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, 1989
- MARTTÍNEZ ALOY, J.: “Provincia de Valencia” en *Geografía General del Reino de Valencia*, t.I, Barcelona, 1924
- MATEO GÓMEZ, I.: “La Virgen con el Niño con los Santos “Juanitos” de Martín Gómez el Viejo”, *Ars Longa*, 1990, pp: 27–33
- MAYER, A. L.: *Historia de la pintura española*, Berlin, 1922

MICHEL: *Histoire de l'art*, 2º ed., París, IV, 2, 1920–23

MIR CUÑAT, J.: “San Dimas y el donante (atribuida a Miguel Esteve). Estudio Iconográfico e iconológico”, *Ars Longa*, 2003, pp: 33–42

MOMBLANCH Y GONZÁLBEZ F. de P.:

“Reseña histórica” en *Crónica de la Exposición Vicentina*, Valencia, 1957

“El obispo inquisidor fary Juan Enguera y el retablo vicentino del “Maestro del Grifo”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1966, pp: 89–123

MORTE GARCÍA, C.: “Documentos sobre pintores y pinturas del siglo XVI en Aragón”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1988, pp: 183–458

OLUCHA MONTINS, F.: “El retablo de San Vicente Ferrer del Museo Catedralicio de Segorbe. Nuevas aportaciones” en *La diócesis de Segorbe y sus gentes a lo largo de la historia*, Castellón, 2004, pp: 131–144

NICOLAU BAUZA, J.: “Un retablo para el altar mayor del Monasterio de Valldigna (1519)”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1987, pp: 47–49

PONZ, A.: *Viaje de España. Seguido de los dos tomos del viaje fuera de España. Preparación, introducción e índices adicionales del Casto Maria del Rivero*, Madrid, 1947

RODRÍGUEZ CULEBRAS, R – OLUCHA MONTINS, F.: Aspectes artístics del patrimoni religiós de Lluçena, Castellón, 1999, pp: 437–477

RUSCONI, S. – COMPANY, X.: “Nuevos datos documentales sobre Paolo da San Leocadio”, *Ars Longa*, 2013, pp: 87–92

PONZ, A.: *Viaje de España*, Madrid, ed.1947

POST, CH.R.:

“The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance” en *A history of Spanish Painting*, t.VI, 1935

“The Valencian School in the Early Renaissance” en *A history of Spanish Painting*, t.XI, 1953

“The Catalan School in the Early Renaissance” en *A history of Spanish Painting*, t.XII, 1958

- RUIZ I QUESADA, F.: “En torno a los Osona: La vara sacerdotal y la influencia de Bermejo en el retablo del Calvario”, *Retrotabulum, Estudis d’Art Medieval*, 2012, pp: 2–40
- SALAS, X. de: “Escultores renacentes del Levante español. Los Forment en Barcelona, Alcañiz, Valencia y Tarragona” en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Barcelona*, 1943
- SALES, Agustín de: *Memorias históricas del antiguo Santuario del Santo Sepulcro de Valencia*, 1746
- SAMPER EMBIZ, V.:
- “Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507), de Vicente Macip”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1994, pp: 35–38
- “Un Santiago Apóstol del “Maestro del Grifo” en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1998, pp: 274–276
- “Documentos inéditos para la biografía de los Macip”, *Archivo Español de Arte*, 2001, pp: 163–171
- “Calvario. Felipe Pablo de San Leocadio” en *Humanismo y Reforma en el s.XVI*, Valencia, 2002, pp: 262–263
- “Tres tablas más que añadir al catálogo de Vicente Macip (Albaida, h.1468 – Valencia, 1551”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2013, pp: 29–35
- “La única Primera Aparición del Prado. Reivindicando una obra de Yáñez”, *Ars Longa*, 2013, pp: 99–110
- SAMPER EMBIZ, V. – IZQUIERDO RAMÍREZ, A.: “Virgen de los Dolores. Felipe Pablo de San Leocadio” en *La Gloria del Barroco*, Valencia, 2009–2010, pp: 546–547
- SÁNCHEZ Y SIVERA, J.:
- La Catedral de Valencia. Guía Histórica y artística*, Valencia, 1909
- “Pintores medievales en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1930–31; pp: 3–116
- “Arqueología y Arte” en *Geografía General del Reino de Valencia, Reino de Valencia*, pp: 805–978
- SARALEGUI, L.:
- “Visitando colecciones. Algunas tablas de propiedad particular”, *Museum*, VII, 1928, pp: 313–324
- “Miscelánea de tablas valencianas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1931, pp: 216–246
- “Tres tablas valencianas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones y de la Sección Excursionista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1935
- “Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1er. trimestre de 1944, pp: 23–37

- “Sobre algunas tablas españolas (Escarceos iconográficos)”, *Archivo Español de Arte*, 1946, pp: 131–159
- “Noticias de tablas inéditas”, *Archivo Español de Arte*, 1948, pp: 200– 216
- “Sobre algunas tablas de particulares”, *Archivo Español de Arte*, 1950, pp: 185–201
- El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*, Valencia, 1954
- “Tres pinturas valencianas”, *Archivo Español de Arte*, 1954, pp: 69–70
- “Para el estudio de algunas tablas del XV–XVI”, *Archivo Español de Arte*, 1954, pp: 303–314
- “Miscelánea de tablas inéditas”, *Archivo Español de Arte*, 1955, pp: 323–338
- “Sobre algunas tablas del XV al XVI”, *Archivo Español de Arte*, 1956, pp: 275–290
- “Noticias de tablas inéditas”, *Archivo Español de Arte*, 1962, pp: 67–69

SARTHOU CARRERES, C.:

- Arte Cristiano retrospectivo. Las pinturas gótica y renacimiento en la provincia de Castellón*, Castellón, 1920
- “Provincia de Valencia” en *Geografía General del Reino de Valencia*, t. II, Barcelona
- “Las pinturas gótica y renacimiento en la provincia de Castellón”, *Museum*, 1929

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, 2004, pp: 73–99
- “Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238–1460”, *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol.23, Núm. Especial (II), pp: 333–367

SETTIER, J.M.: *Guía del viajero en Valencia*, Valencia, 1866

TEIXIDOR, Fr. J.:

- Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*, 1767
- Monumentos históricos de Valencia y su reino. Colección de monografías sobre la historia, geografía, cronología, epigrafía y bibliografía de esta región*, Valencia, 1895
- Capillas y sepulturas del real Convento de Predicadores de Valencia* (con introducción y notas del Barón de San Petrillo), 3 vols, Valencia, ed.1969

TORMO, E.:

Varios estudios de artes y letras, Madrid, 1902

Levante, Madrid, 1923

Valencia: Los Museos, 2 vols, 1932

VILANOVA, F.: “Torrente y Alaquás. Impresiones artísticas” en *Almanaque Las Provincias*, 1897, pp: 107–111

VILLANUEVA, J.L.: *Viage literario á las iglesias de España*, Madrid, 1803

TRAMOYERES BLASCO, L.:

Instituciones gremiales. Su origen y su organización en Valencia, Valencia, 1889

“La capilla de los Jurados de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, pp: 73–100

VILLENA, Isabel de.: *Vita Christi*, Valencia, ed.2011

VVAA:

Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana, 2 vols, 1983

Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia, Valencia, 1983

Catálogo Monumental de la provincia de Valencia, Valencia, 1986

El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI, Lleida, 2009 (Coord. Company–Vilalta–Puig)

Memoria y significado. Uso y recepción de los vestigios del pasado, Valencia, 2013 (Coord. Luis Arciniega G.)

Ciudad y Reino. Claves del Siglo de Oro valenciano, Valencia, 2015

ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, J. M.: *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*, Barcelona, 1856

EXPOSICIONES

Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso, Alicante, 1990

Cinco Siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 1996; Valencia, 1997

Joan de Joanes. Un maestro del renacimiento, Madrid, 2000

I Borgia, Roma, 2002–2003

La Memoria Recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XV–XVI, Valencia 2005–2006, Salamanca, 2006

Paisatges Sagrats, San Mateo, 2006

La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV–XVI, Florencia, 2007.

Lux Mundi, Xàtiva, 2007

Espais de Llum, Borriana, Vila-real, Castelló, 2008–2009

El esplendor del Renacimiento en Aragón, Bilbao, Valencia, Zaragoza, 2009–2010

La Luz de las Imágenes. Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló, Culla, Catí, Benicarló, Vinaròs, 2012–2013

En Valencia:

1957. *Exposición Vicentina*

1982. *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura*

1994. *El Mundo de los Osona (ca. 1460 – ca. 1540)*

1997. *Vicente Macip (h.1475 – 1550)*

1998. *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*

1999. *La Luz de las imágenes*

2000. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*

2002. *Humanismo y Reforma en el siglo XVI*

2007. *Reino y Ciudad. Valencia en su historia*

2009. *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*

2009. *Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias*

2009–2010. *La Gloria del Barroco*

2013. *Arte y Espiritualidad*

