

Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I

Isidro Puig

Miquel Herrero-Cortell

Universitat de Lleida, Departament d'Història de l'Art i Història Social. Centre d'Art d'Època Moderna

RESUMEN

El objetivo de este artículo es dar a conocer cinco nuevas obras que pasan a engrosar el *corpus* de la pintura valenciana del primer Renacimiento. Por una parte se presentan dos nuevas obras recientemente estudiadas en el Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida, atribuibles a Rodrigo de Osona, *San Onofre* y *San Jerónimo*. En segundo lugar se identifican dos tablas del denominado Maestro de Perea, una *Crucifixión de San Andrés*, –que fue publicada por Post como perteneciente a la colección de Roque Chabás, y que se encontraba en paradero desconocido–, y la otra, totalmente inédita, *Milagro póstumo de San Andrés*, ambas en los fondos del Eleiz Museoa Bizkaia, Museo Diocesano de Arte Sacro. Por último se presenta una obra desconocida que acaba de salir a mercado, probablemente atribuible al Maestro de Artés.

Palabras clave: pintura valenciana / renacimiento / Maestro de Perea / Rodrigo de Osona, Maestro de Artés / Pere Cabanes I / reflectografía de infrarrojo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present five inedited artworks that come to enrich the Valencian Early Renaissance painting corpus. Firstly, two recently studied artworks attributed to Rodrigo de Osona, (Saint Onuphrius and Saint Jerome) are presented. Both of them were studied at the Centre d' Art d'Epoca Moderna (CAEM) of the University of Lleida. Secondly two tables of the so-called Master of Perea are presented here, a rare Crucifixion of St. Andrew, (which was yet published by Post as belonging Roque Chabás's collection, and which whereabouts was considered unknown. The other, totally new, is titled Posthumous miracle of Saint Andrew. Both of them are located among the Eleiz Museoa Bizkaia, Diocesan Museum of Sacred Art funds. Finally it is presented an unknown work, attributable to Master of Artés, which has just come to market.

Keywords: valencian painting / Renaissance / Master of Perea / Rodrigo de Osona / Pere Cabanes I / Master of Artés / infrared reflectograms.

I INTRODUCCIÓN¹

En ocasiones, el estudio de la producción pictórica de un determinado territorio en una época concreta se realiza utilizando, de forma casi exclusiva, los ejemplares más significativos; obras que constituyen los máximos exponentes de los artistas de un ámbito geográfico en una horquilla de tiempo acotada. Sin embargo, hay otras, mal consideradas menores, que parecen escaparse sistemáticamente de los estudios histórico-artísticos: obras deslocalizadas que no encuentran su sitio en los catálogos y monografías; obras que a menudo salen a subasta o se dejan ver en galerías y anticuarios, —que surgen como de la nada, y aparecen y desaparecen por generación espontánea—; obras contenidas o depositadas en colecciones particulares, (casi siempre —y esto resulta muy comprensible—, de difícil acceso). Otras veces se da el caso de obras de las que, a pesar de que se tenía noticia de su existencia, se daban por perdidas o destruidas, y a las que, en última instancia, su infortunio parece haber condenado al olvido, hasta que alguien les pone nombre y apellidos, aunque ese nombre sea tan innominado como el de ‘Maestro de...’. Aún a riesgo de generalizar, y conscientes de que no siempre se cumple la siguien-

te premisa, suele tratarse de obras a las que una historiografía tradicional desdeña etiquetándolas como piezas de relevancia menor, bien por su formato, bien por su factura, por una mayor intervención de taller, por su temática, por un mal estado de conservación o, simplemente, porque no se han podido atribuir. Así quedan en ese cajón de(sastre), convertidas en ‘anónimos’, obras a las que el peso de tal calificativo parece inducir al desinterés, y a las que rara vez se le dedica algunas letras, como si el contenido de esa gaveta fuese irrelevante y no mereciese ser comentado o estudiado, por no formar parte de ese *corpus* de excelencia, que a menudo no es sino un tendencioso constructo artificial que nos lleva a incurrir en errores empíricos a la hora de considerarlas y/o catalogarlas. Quizás no sea más que una simple cuestión modal, la de pasar muy por encima de este tipo de casos de estudio, pero por fortuna, no siempre es así, tal y como evidencia la propia idiosincrasia de esta revista, entre la que se encuentran, año tras año, múltiples ejemplos de la férrea voluntad de investigadores y editores que no desestiman publicar sobre asuntos que otros relegan a la categoría de irrelevantes, pero que resultan indispensables para acometer una lectura crítica, objetiva y más completa de la pintura valenciana.

Valga este alegato como introducción para presentar cinco obras, de esas que no suelen tener nombre ni apellidos, de las que cuatro son totalmente inéditas, y otra se daba por perdida, y no se conocía más que una antigua fotografía en blanco y negro. En conjunto, constituyen un interesante aporte al corpus pictórico, no sólo de sus respectivos autores, sino de la producción pictórica valenciana del primer Renacimiento, y máxime, si se tiene en cuenta que los diferentes autores propuestos comparten algo más que la

¹ El presente trabajo se inscribe dentro de las actividades del proyecto de investigación consolidado ACEM (Art i Cultura d'Època Moderna), financiado por la Generalitat de Catalunya (2014SGR242), y también ha sido cofinanciado por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte mediante una ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU14/01768).

dimensión espacio-tiempo: de hecho, tanto el Maestro de Perea, como el Maestro de Artés –muy probablemente Pere Cabanes–² guardan una estrecha relación con los Osona³. En última instancia se trata de obras que han sido halladas de manera casual, y que pasarían totalmente inadvertidas si no se reconociesen y se identificasen, y para las que su puesta en valor pasa por divulgarlas primeramente entre la comunidad científica, quedando desde nuestro punto de vista muy en segundo plano la cuestión de la autoría, con la que por supuesto otros investigadores podrán discrepar. Sirva, al menos, para generar el debate y estimular la opinión y, tanto mejor, si además vale para arrojar algo de luz al complejo panorama de la pintura valenciana del final del siglo XV.

2. DOS NUEVAS OBRAS ATRIBUIBLES A RODRIGO DE OSONA: *SAN ONOFRE Y SAN JERÓNIMO*

Las primeras piezas, que a continuación se presentan, son dos obras que llegaron para su estudio al Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida,⁴ como dos ejemplares anónimos para los que su propietario, un coleccionista privado, reclamaba una paternidad. Se trata de dos minúsculos paneles de pino exen-

tos, de un solo paño cada uno, de 22 x 13 cm., pintados con una técnica mixta a base de temple y óleo, representando a San Jerónimo y a San Onofre (figs. 1 y 2),⁵ dos santos penitentes. Desconocemos la procedencia de estas tablas –más allá de su reciente adquisición en una casa de subastas–, y por supuesto ignoramos a qué conjunto pudieron pertenecer pero, por su tamaño y el contorno de la capa pictórica que se observa en la parte superior de las escenas, parece que pudieron formar parte del guardapolvos de algún retablo de pequeñas proporciones, tal vez de un oratorio particular. De la forma en que están arrodillados y dirigen sus miradas, San Jerónimo estaría ubicado en la parte izquierda del conjunto y San Onofre en el derecho, ambos seguramente confrontados.

El estilo, factura y las características formales de estas obras nos inducen a pensar en una probable autoría de Rodrigo de Osona (h. 1440 – 1518), uno de los máximos exponentes en la Corona de Aragón de la encrucijada entre la tradición hispanoflamenca con los ecos italianizantes del Quattrocento. Fue el historiador Elías Tormo quien en 1932 puso de manifiesto que la producción de Rodrigo expresaba “su sincretismo prematurísimo de flamenco y de

2 SOLER D'HYVER, Carlos. *Valencia. Su pintura en el siglo XV*. Valencia, Banco Santander, Valencia, 1982.

3 Resulta obvia la relación en la factura de buena parte de las obras atribuidas al Maestro de Perea con las hechuras de Rodrigo Osona, y la similitud de algunas de sus propuestas, a pesar de que algunos historiadores prefirieron encasillarlos en grupos más diferenciados, relegando el mérito innovador exclusivamente a la saga de los Osona. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*, vol. I. Madrid: Akal, 1987, (1934) p. 105. Por otra parte la relación de los Osona con Pere Cabanes (si consideramos a este autor como el Maestro de Artés) queda patente no sólo en diversas obras como la *Piedad al Pie de la Cruz*, el *Juicio Final con san Miguel*, sino que además queda consignada en la documentación: en la cancelación de una deuda contraída por Rodrigo de Osona y su mujer figura como testigo Pere Cabanes en 1478, y poco tiempo después, en 1482 Rodrigo y Cabanes firman un pacto por el que se comprometen, si se da el caso, a pintar el retablo mayor del Monasterio de San Francisco de Valencia. COMPANY, Ximo (com.) *El Mundo de los Osona*. Museu San Piu V, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, pp. 168-177, 237 y 239. Sobre la relación del Maestro de Artés con los Osona, véase también: COMPANY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa. “De Pintura Valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, El Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes”. *Archivo Español de Arte*, 1999, vol. 72, no 287, pp. 263-278, y concretamente pp. 265-268. Y aún si no considerásemos que el maestro de Artés y Pere Cabanes son una misma persona, resulta siendo innegable el débito estilístico, formal y procedimental de este autor con respecto a las maneras ‘osonescas’.

4 <http://www.caem.udl.cat/> (Consultado el 03-04-2016).

5 No es la intención de los autores en el presente artículo abordar cuestiones iconográficas alusivas a las tablas que se presentan, como tampoco lo es entrar en análisis descriptivos, más allá de señalar estilemas o rasgos característicos que permitan la comparación o la aproximación para llegar a la hipótesis de atribución. Sin embargo, conviene señalar que, además de las mencionadas analogías estilísticas, el estudio formal, material y procedimental de estas piezas es lo que nos permite establecer hipótesis atributivas con mayor objetividad.



Fig. 1.- *San Jerónimo penitente*. Técnica mixta de temple y óleo sobre tabla de pino, 22 x 13 cm., colección particular.



Fig. 2.- *San Onofre*. Técnica mixta de temple y óleo sobre tabla de pino, 22 x 13 cm., colección particular.

itálico y de hispánico”,⁶ concluyendo que Osona había estado en Flandes, sin que precisar lugar alguno. De hecho, más recientemente, se ha definido la producción artística de los Osona como una auténtica encrucijada de hispanismos, flamenquismos e italianismos, corrientes que sin duda surcaron la pintura peninsular de finales del siglo XV e inicios del XVI.⁷

Sin embargo, cronológicamente, estas tablas se podrían situar en una etapa inicial, quizás hacia 1465-1475, en la que el pintor muestra unas hechuras más acordes con las formulaciones flamencas imperantes, como queda de manifiesto en el *Retablo del Calvario* de la iglesia de San Nicolás de Valencia, documentado en 1476.⁸

6 TORMO, Elías: “Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, p. 121 [art. pp. 101-147].

7 COMPANY, Ximo: *La pintura dels Osona: una cruïlla d’hispanismes, flamenquismes i italianismes*, Lleida, 1991, 2 vols.

8 Existe abundante literatura sobre esta obra. Sobre su contratación véase: SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona: L’Avenç, 1930 (1914), pp. 189-192; Para mayor información bibliográfica nos remitimos al listado enumerado en COMPANY, *op. cit.*, 1994, pp. 100-101.

Un somero análisis estilístico y procedimental de las tablas nos muestra a un artista que elabora sus composiciones con un criterio de tendencia geométrica, y un notable equilibrio en la colocación de pesos y masas; un artista que presta atención a la distribución de los volúmenes, e introduce laboriosos detalles que aportan minuciosidad, como los pequeños reflejos dorados que marcan los pliegues de la túnica de San Jerónimo. En la tabla de San Onofre también se aprecian los toques lumínicos que muestran los cabellos y luengas barbas que le cubren el cuerpo, realizados con sutiles y ágiles líneas blancas que le otorgan cierta sensación de volumen. La factura de las anatomías y los rostros resulta especialmente particular y llamativa, por su manera de disponer los rasgos faciales, por su elevado expresionismo en la síntesis gestual, su tendencia al convencionalismo anatómico y la falta de rigor referencial en fisonomías y poses, características del *ductus* de Rodrigo de Osona. El rostro de San Onofre nos remite al de San José de la escena de *Jesús entre los doctores* de la colección particular o el de la tabla de la Presentación de Jesús en el Templo de la colección Laia Bosch.⁹ Incluso la postura del brazo izquierdo del personaje situado en primer plano tiene su semejanza con la forma de representar el brazo derecho del San Jerónimo, todos ellos excesivamente largos y de postura forzada. En el mencionado *Retablo del Calvario* encontramos nuevas semejanzas con las tablas objeto de estudio: en concreto, el rostro del San

Pedro de la predela muestra unos rasgos faciales muy semejantes al San Jerónimo, del mismo modo que el de San Pablo del mismo conjunto, puede compararse con el rostro de San Onofre. La forma de representar la comisura bucal y la disposición almendrada de los ojos, con tendencia caída, son muy característicos en todos los casos. El fondo de las escenas, tanto la de San Onofre como la de San Jerónimo, guardan una estrecha relación con la tabla de *San Miguel pesando las ánimas*,¹⁰ por el tipo de rocas, la textura de los peñascos, la disposición del paisaje, y la sinuosidad de los angostos caminos que conducen a una elevada línea de horizonte. También la forma de representar la vegetación puede relacionarse con el *Retablo del Calvario* de la iglesia de San Nicolás de Valencia y con la mencionada tabla de San Miguel. Por lo que respecta a los árboles se repiten insistentemente en otras obras, con los típicos nudos de hojas alrededor de las ramas, como se observa en la tabla de *San Bruno*, procedente de la cartuja de Vall de Crist (Altura, Castellón).¹¹

Como parte del proceso de estudio, ambas obras fueron analizadas mediante reflectografías digitales infrarrojas (figs. 3 y 4). Se ha podido constatar que el dibujo subyacente se ha realizado con un medio acuoso aplicado pincel, —probablemente una tinta a base de negro de humo, o un medio líquido similar— con el que el artista define las formas y contornos más importantes, tanto el de los accidentes geográficos, como el de los personajes y edificaciones. Sin

9 COMPANY, Ximo: “Estudio de dos tablas de Francisco de Osona”, *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar” de Ibercaja*, Zaragoza, n. XCIX, 2007, pp. 77-101, figs. 1, 6, 10 y 11.

10 Procedente de la Iglesia parroquial de Guadaséquies, la Vall d’Albaida (Valencia), actualmente en el Museo de la Catedral de Valencia. Puede consultarse COMPANY, Ximo: “Rodrigo de Osona. 4. San Miguel pesando las ánimas”, *El Mundo de los Osona, ca. 1460 - ca. 1540* (catálogo exposición), Valencia, 1994, pp. 110-113 y SOLER, Carlos: “San Miguel pesando las ánimas”, *La Luz de las Imágenes* (catálogo exposición), Valencia, 1999, vol. II, pp. 426-427, cat. 156.

11 COMPANY, Ximo: “Francisco de Osona. 16. San Bruno (?)”, *El Mundo de los Osona, ca. 1460 - ca. 1540* (catálogo exposición), Valencia, 1994, pp. 152-159. Es cierto que esta obra está atribuida al hijo de Rodrigo de Osona, Francisco, pero los modelos son heredados del padre, aunque Francisco en sus obras va incorporando paulatinamente un ambiente paisajístico y arquitectónico más clasicista, mientras que sus rostros son más suaves y delicados, con cierto aire edulcorado, casi afeminado, pero utiliza algunos estilemas y rasgos propios del lenguaje de su progenitor.



Fig. 3.- *San Jerónimo penitente*. Imagen obtenida mediante reflectografía digital infrarroja. Obsérvese en la factura la existencia de dos medios de expresión gráfica: un medio líquido, probablemente una tinta a base de carbón y un registro en seco hecho con punta de plata o plomo. Se observan, además, algunos arrepentimientos importantes, que afectan, en su mayoría a composición del paisaje.



Fig. 4.- *San Jerónimo penitente y San Onofre*. Imagen obtenidas mediante reflectografía digital infrarroja.

embargo, este medio coexiste junto con el trazo seco: algunas partes, en las que se pretendía indicar la presencia de sombras arrojadas, se han ejecutado suavemente con un rayado diagonal con estilo de plomo o plata. Se aprecian también algunos cambios compositivos: en este sentido, la tabla de San Jerónimo es la más interesante. En un primer momento la ladera de la montaña situada en la izquierda de la composición, era más elevada; en la orilla —en el centro de la tabla y justo sobre la cabeza del santo— se ubicó, en un primer momento, una edificación de formas muy austeras, que finalmente el pintor desesti-

mó, tal vez porque los volúmenes de la composición quedaban descompensados. Finalmente el pintor trasladó el edificio hacia la derecha de la escena, terminándose con unas formas más proporcionadas y una fachada escalonada de evidente reminiscencia nórdica que encontramos también en la tabla de *San Miguel* de la Catedral de Valencia. En el lugar ocupado ahora por este templo el pintor había dispuesto una gran roca en el centro de la planicie y también lo que parece una estructura a modo de puerta. El lateral derecho de la composición lo ocupa parte del tronco de un árbol del que cuelga el

capelo cardenalicio del santo; en la parte superior se advierte una rama que finalmente no se pintó, posiblemente para dejar un horizonte más despejado. La figura del santo está esbozada de forma muy suelta, con trazos gruesos, marcando con líneas cortas los pliegues que finalmente al aplicar la policromía el pintor varió ligeramente. En el caso de la tabla de San Onofre, la aplicación final de la pintura coincide en su mayor parte con el dibujo proyectado, a excepción del peñasco aparece justo detrás de la cabeza del eremita, donde originalmente el pintor había diseñado un navío, como parece advertirse por el mástil que todavía se deja entrever.

En general, a la luz de las evidencias estilísticas y procedimentales, descubrimos que se trata de características muy comunes dentro de la trayectoria de los Osona, pero la hipótesis de que el mayor peso de su autoría recaiga Rodrigo se sustenta en que en las tablas estudiadas se advierte una tendencia mucho más flamenquizante que italiana, quizás más acorde con la formación y la trayectoria artística de Rodrigo que de sus hijos Francisco y Jerónimo, aunque tampoco puede descartarse una cierta participación del taller en ambas obras, y por tanto cabe la posibilidad de una coautoría con alguno de sus hijos o sus discípulos. De cara a un futuro será conveniente sistematizar el uso de la reflectografía y otras evidencias empíricas en obras atribuidas a estos pintores, para poder tener referencias comparativas objetivas sobre el tipo de registro gráfico y el *ductus* empleado por cada uno de ellos.

3. UNA OBRA INÉDITA Y OTRA PERDIDA Y HALLADA, DE LA MANO DEL MAESTRO DE PEREA

La segunda pareja de obras que a continuación presentamos son dos tablas que representan las escenas de la *Crucifixión de San Andrés*¹² y un *Milagro póstumo de San Andrés* (figs. 5 y 6),¹³ actualmente conservadas en el Museo Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro, en Vitoria.

Obras que se atribuyen al Maestro de Perea,¹⁴ uno de los artistas anónimos que, como Rodrigo de Osona, operó a caballo entre la tradición de la pintura valenciana del Gótico final y los primeros años del Renacimiento. El estilo de este artista también puede adscribirse al denominado hispanoflomenquismo, con clara dependencia de modelos del binomio Jacomart-Reixach, especialmente en lo referente al dibujo y configuración de los personajes, al colorido, y al uso de la hoja de oro en estofados y espolinados. Guarda también una relación directa con la obra de otros contemporáneos suyos enmarcados en este mismo periodo, tan fecundo, heterogéneo, y tan difícil de desentrañar¹⁵ como el nombre de algunos pintores de confusa identificación¹⁶ que trabajaron en la Valencia de esas décadas, y de los que, como en el caso del Maestro de Perea, no podemos sino conjeturar hipótesis, pues seguimos faltos de una evidencia documental definitiva que nos permita la filiación de sus pinturas a una determinada identidad. En el estilo y en la producción pictórica del Maestro de Perea conviven, a un mismo tiempo, el poso del gusto flamenquizante filtrado por la tradición hispana y el rumor lejano de

¹² Núm. inv. 1224/1: 67,7 x 46,3 cm.

¹³ Núm. inv. 1224/2: 68 x 46,3 cm.

¹⁴ Nada se sabe, de manera objetiva, del perfil biográfico de este pintor. Este enigmático artista operó en el ámbito valenciano entre 1490 y 1510. El seudónimo lo recibe del apellido de Pedro de Perea, trinchante del rey Católico, para quien su viuda, Violant de Santa Pau, encargó a este artista en 1491 un retablo con las armas de su marido, destinado a la capilla de la Epifanía del convento de Santo Domingo de Valencia, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Véase: GUDIOL, José, *La pintura gótica, «Ars Hispaniae»*, t. IX, Madrid, 1955, p. 256.

¹⁵ ALDANA, Salvador: “Iconografía valenciana medieval. Un nuevo retablo de Pere Cabanes”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 4, 1993, p. 525.

¹⁶ En los últimos años se han llegado a identificar, o al menos a proponer candidatos muy plausibles para las identidades de diversos maestros que operan en el periodo de transición entre el siglo XV y el XVI. Sin embargo, pese al reiterado esfuerzo ha de admitirse que esta horquilla temporal sigue siendo muy confusa, y hay personalidades artísticas que parecen resistirse a esclarecerse de manera definitiva, por lo que todavía no existe un consenso claro entre investigadores y especialistas. Esto sucede tanto por las enormes lagunas documentales, (bien por ausencia del documento o bien porque se trate de documentación inédita o ni siquiera vaciada), así



Fig. 5.- *Crucifixión de San Andrés*. Técnica mixta sobre tabla, 67,7 x 46,3 cm. Eleiz Museoa Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro.



Fig. 6.- *Milagro póstumo de San Andrés*. Técnica mixta sobre tabla, 68 x 46,3 cm. Eleiz Museoa Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro.

las incipientes novedades de un quattrocentismo italiano, depurado inicialmente por el taller de Rodrigo de Osona; un italianismo al que, a pesar de no dar del todo la espalda, parece resistirse a ser asimilado en su totalidad por este anónimo artista, tanto en lenguaje como en forma, a pesar de la proximidad, ya, del umbral del siglo XVI.

Supimos de la existencia de estas tablas en el marco del I Congreso Internacional de Historia Pintura de Época Moderna: *De Miguel Ángel a Goya*, celebrado en la Universitat de Lleida (18-20 de noviembre de 2013), gracias a la intervención del investigador Jesús Muñiz Petralanda.¹⁷ Las obras ingresaron en el Eleiz Museoa Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro el 12

como por las irrecuperables pérdidas materiales. Ambas taras dificultan más, si cabe, la tarea de establecer analogías entre documentación y obra. Además, el complejo entramado de los talleres, —en los que intervenían conjuntamente miembros de una misma familia que en ocasiones podían trabajar de manera autónoma, o que se asociaban puntualmente a otros artistas— parece resistirse, todavía a una sistematización completa. Por todo ello, son diversos los candidatos a los que se ha propuesto para poner nombre y apellidos a maestros innominados. Una primera aproximación al estado de la cuestión puede encontrarse en: GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN, Juan. “El pintor valenciano Franci Joan (act. h. 1481-1515) identificado como el anónimo maestro de san Narciso”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 2014, No. 23, pp. 75-92. (concretamente, pp. 75-76.)

¹⁷ Aprovechamos estas líneas para expresar nuestro agradecimiento a Jesús Muñiz, por todas las facilidades que nos ha dado y los trámites realizados para que pudiéramos tener acceso al estudio directo de las mencionadas tablas, así como a la obtención de fotografías digitales de infrarrojos y de HD.

de marzo de 1997, como un depósito de la Diputación Foral de Bizkaia, institución que las adquirió en diciembre de 1996. En la ficha de inventario del museo figuraba entre paréntesis la anotación “San Andrés de Etxebarria”, –parroquia de una localidad parroquia próxima a Markina–, pero los conservadores del museo, advirtiendo lo extraño del estilo, trataron de verificar la procedencia de ambas obras contrastando la información con el responsable de Patrimonio Cultural de la Diputación en aquella época, quien sugirió de que ese dato no le merecía mucha fiabilidad y que probablemente se aportó más como un argumento que pretendía facilitar su adquisición, que como una información verosímil. Se desconocía, por lo tanto, su atribución, y nada se sabía de su procedencia, aunque todo apuntaba a que no se trataba de obras producidas por un maestro de la franja septentrional. Sin embargo, de la primera de ellas, la *Crucifixión de San Andrés*, Chandler R. Post publicó es su reputado estudio sobre pintura española una fotografía¹⁸ en blanco y negro junto con una *Adoración de los Reyes* –que él tituló *Epifanía*– perteneciente a una colección privada de París. Respecto a la pieza que nos ocupa, *La Crucifixión*, ofrecía una antigua localización de la misma en la Colección del Canónigo y Archivero de la Catedral de Valencia D. Roque Chabás. Respecto a la segunda obra, *Milagro póstumo de San Andrés*, el propio Post la cita, añadiendo que él pudo identificarla después de haber visto publicada una ilustración de la misma en el volumen III de *Cerámica del Levante Español*,¹⁹ y que formuló su propuesta de atribución a D. Leandro de Saralegui, quien confirmando su hipótesis, le envió la fotografía de la *Crucifixión de San Andrés*, a la que se ha hecho referencia. Post

advirtió que ambas formaban parte de un mismo conjunto, no sólo por sus idénticas dimensiones y por su temática, sino también por sus características formales y estilísticas, no dudando, por tanto, en atribuir las a la mano del Maestro de Perea. Post reconocía en su volumen que, por aquel entonces (1958), ambas se encontraban ya en paradero desconocido. Hasta el momento, ningún otro dato se había podido recabar de dichas piezas, que se daban por perdidas a partir de la contienda de 1936.

En el análisis físico de imagen de estas obras, las reflectografías de Infrarrojos no aportan demasiada información (figs. 7 y 8), justo al contrario que en el caso anterior. Sin duda, se aprecian en ellas los repintes y reparaciones efectuadas en las tablas, pero el dibujo subyacente parece desvanecerse totalmente, a pesar de que es parcialmente visible en las fotografías en alta resolución. Una observación directa de ambas tablas aporta pesquisas sobre dicho proceso gráfico, que se vislumbra por la delgadez del estrato pictórico y por la tendencia hacia la transparencia que suelen sufrir los colores que contiene blanco de plomo, en su proceso natural de envejecimiento. Sin embargo, el hecho de que el dibujo subyacente no pueda apreciarse con nitidez en la reflectografía está directamente relacionado con el tipo de material elegido para su ejecución. Sin duda debió ser una técnica acuosa, pero en la tintura empleada no se utilizó un polvo de carbón –material perfectamente discernible mediante esta técnica–, sino una aguada de aspecto rojizo parduzco, que podría responder, bien a una tinta metalogámica o bien a una suerte de tintura elaborada con algún pigmento de óxido férrico o similar, o incluso un tinte vegetal.

¹⁸ POST, *op. cit.*, fig. 286.

¹⁹ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*, Barcelona, Ed. Labor, 1952, vol III, p. 553, fig. 742. En el texto cuando hace referencia a esta tabla dice que “en propiedad particular de Valencia existió...”, lo que da entender que seguramente ya había perdido el rastro del paradero de la obra en el momento de redactar el libro. El interés de González Martí por la tabla se centra en la vajilla, la cerámica y los azulejos decorados del pavimento.



Fig. 7.- *Milagro póstumo de San Andrés* (detalle) yuxtapuesto a su correspondiente reflectografía digital infrarroja (véase fig. 8). Se observa cómo en la fotografía HD de la izquierda es parcialmente visible un arrepentimiento en el dibujo subyacente del diablo, con una cola enroscada que jamás llegó a pintarse, y otro encaje para sus garras. Sin embargo, en la reflectografía infrarroja este trazado se muestra totalmente invisible. Esto es debido al tipo de material usado en la delineación, quizás una tinta metalogámica, una tintura vegetal, o una aguada con un pigmento rojizo que, por su naturaleza, son invisibles mediante esta técnica de análisis, en la que los materiales con contenido de carbón se muestran siempre visibles.

Aunque esta elección material no es ni mucho menos extraña, tampoco resulta ser la más habitual. De cara a sucesivas investigaciones, la reflectografía digital infrarroja podrá aportar enormes pistas para la correcta identificación y filiación del catálogo pictórico de este maestro, por lo que sería muy conveniente poder revisar la producción hasta ahora a él atribuida mediante esta técnica de imagen, para verificar si esto



Fig. 8.- *Milagro póstumo de San Andrés* (detalle). Imagen obtenidas mediante reflectografía digital infrarroja.

mismo sucede en otras obras, lo que constituiría una clara preferencia material, o una característica bastante certera de su factura.

3. UN *SAN JERÓNIMO* ATRIBUIBLE A PERE CABANES I (MAESTRO DE ARTÉS)

La última pintura que se presenta en este artículo es un *San Jerónimo* (fig. 9), que aunque no hemos tenido la ocasión de estudiar en profundidad, mostramos aquí, por su conveniencia y relación con el contenido de este artículo. Se trata de una pequeña tabla, ejecutada con técnica mixta, de 47 cm. x 35 cm., que probablemente forme parte de una predela de un pequeño retablo devocional. Se trata, de nuevo, de una pieza de la que se adolece una falta total de datos, desconociendo su procedencia e intrahistoria, y de la que nos llegan por primera noticias a raíz de su venta pública en una casa de subastas.



Fig. 9.- *San Jerónimo*. Técnica mixta sobre tabla, 47 x 35 cm.
Colección particular.

Este caso es un buen paradigma para ejemplificar las constantes obras que deben adscribirse al *corpus* pictórico de nuestro territorio, y que salen a subasta sin haber sido, muchas veces, catalogadas ni reconocidas como parte de nuestro legado. Así, frecuentemente pasan totalmente inadvertidas y salen de una colección privada para ingresar en otra, privándonos de reconocerlas y estudiarlas, lo que sigue postergando la dificultad de completar adecuadamente los catálogos pictóricos de aquellos maestros de los que, ya de por sí, sabemos bien poco.

Los estilemas que se advierten en esta obra, aunque se trata de una pieza de pequeñas dimensiones, parecen encajar perfectamente con los del Maestro de Artés. Cabe señalar, no obstante, que la inmensa mayoría de piezas atribuidas a este artista son de formatos medio y grande, y en el caso que nos ocupa se trata de una pieza de pequeño formato, por lo que en la comparativa técnica y procedimental se hallan obvias limitaciones debidas a la diferencia de tamaños, lo que propicia desigualdades en el tratamiento de los detalles. No obstante, a modo de comparación formal, podemos detenernos en el rostro de la María Magdalena de la tabla de la *Piedad* del Museo de Bellas Artes de Valencia (inv. 203), cuya configuración del semblante, mentón, e incluso pliegues de la túnica, tienen una relación directa con el San Jerónimo que presentamos. Aun con todo, y por prudencia, preferimos atribuirle al taller del pintor Pere Cabanes I (doc. Valencia, 1472 – c.1530).

Se trata de uno de los miembros más destacables de la familia de los Cabanes.²⁰ Pere es el pintor que identificamos con el Maestro de Artés, que fue de esta forma bautizado por el Barón de San Petrillo el 1934, adoptando su apelativo a partir del retablo incompleto del *Juicio Final* del Museo de Bellas Artes de Valencia donde aparecía el escudo de los Artés, familia que debió encargarse ese retablo para la capilla de Todos los Santos del monasterio de Portaceli de Valencia, allá por el año 1512. El primero que apuntó que “con cierta probabilidad” podría identificarse este maestro con Pere Cabanes fue Carlos Soler,²¹ ya que en 1515 junto con Martí Cabanes y Nicolás Falcó realizaron un retablo para la parroquia de Bocairent, donde precisamente se conserva una tabla atribuida al Maestro de Artés, mientras que en una colección particular de Valencia tal vez posean otras del mismo conjunto.

²⁰ Sobre esta familia véase COMPANY, Ximo; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “El Retablo Mayor de San Félix de Xàtiva. Reflexiones sobre su autoría y sus relaciones con la pintura valenciana de 1500”, *Restauració del Retable Major de l'Església de Sant Feliu de Xàtiva*, Valencia, 2005, pp. 75-108.

²¹ SOLER D'HYVER, Carlos: *Valencia, su pintura en el siglo XV*, Valencia, 1982 (cat. exposición)

El primer retablo de Pere Cabanes lo realizó para la capilla de San Nicolás de la Catedral de Valencia, instituida por Berenguer de Ripoll, en 1472. Cuatro años más tarde, el 18 de julio de 1476, actuó como testimonio en una deuda de Rodrigo de Osona y su mujer Joana, una relación que debió perdurar, pues en 1482 forman una sociedad para pintar retablos. El 1490 Pere Cabanes contrató con los herederos del labrador Lorenzo Bertí un retablo dedicado a San Lorenzo, con destino a la nueva capilla que también ordenó edificar en su testamento en la primitiva iglesia parroquial de Alboraiá.²² Este pintor también mantuvo relaciones profesionales con Nicolau Falcó, con quien realizó en 1515 algunas tablas para un retablo de la parroquial de Bocairent; una relación afianzada con la unión de una hija de Pere y un hijo de Nicolau, del mismo nombre y profesión, Nicolau Falcó II. También tuvo vínculos personales con otros pintores, como Onofre Alemany o Domènec Esteve.

Desconocemos el año de muerte de Pere Cabanes, aunque algunos autores proponen que debió ser entre 1530 y 1532, con unos ochenta años de edad²³ atribuyendo la documentación posterior a esta fecha a Pere Cabanes II, su hijo. Mientras, otras propuestas alargan la trayectoria vital de Cabanes hasta el 1538, cuando cobra cierta cantidad de los albaceas de mosén Miquel March Romeu, “prevere” (presbítero) de la Catedral de Valencia, por pintar las puertas del altar de la Circuncisión.²⁴

4. CONCLUSIONES

Se han presentado, en este artículo, algunas obras que pasan a engrosar el catálogo pictórico del arte tardomedieval y del primer Renacimiento valenciano. No se ha pretendido, con el

presente trabajo, entrar en complejos análisis de los mencionados ejemplares, sino, simplemente, exponerlos a la comunidad científica, divulgar su existencia y ponerlos en valor, reconociéndolos como parte inequívoca de ese enmarañado *corpus*, todavía parcialmente desconocido, que es el de la pintura de la Corona de Aragón en la transición hacia el siglo XVI.

No se ha pretendido, tampoco, emitir ningún juicio de valor, y aunque, en ocasiones, pueda considerarse que se trate de obras de relevancia media, no deja de ser interesante el publicar este tipo de material, puesto que muchas de ellas permanecen en colecciones particulares, deslocalizadas en museos o instituciones fuera de nuestro territorio, o a merced de los vaivenes del voluble mercado del arte. Entre este tipo de piezas es frecuente encontrar algunas a las que se les había perdido la pista, o incluso obras inéditas que aún no se habían podido ni tan si quiera documentar. Además, la publicación y difusión de este tipo de materiales comportará, a medio plazo, claras ventajas para el estudio del arte de la Corona de Aragón, medieval y de época moderna: en la medida en la que nueva documentación histórica vaya exhumándose quizás sea posible relacionar algunas de estas obras con los más recientes vestigios documentales, al tiempo que se podrán matizar aspectos técnicos que, hasta ahora, se habían legado a un segundo plano.

Precisamente, una de las aportaciones de este artículo, más allá de difundir las mencionadas obras, es el hecho de publicar sus correspondientes reflectografías de infrarrojo. Este tipo de evidencias de imagen constituyen un interesante documento para el análisis del arte valenciano de este periodo, puesto que, al mostrarnos aspectos gráficos ‘a priori’ invisibles

22 LÓPEZ AZORÍN, M. José; LLANES, Carmen: “Un retaule desaparegut de Pere Cabanes per a l’Església parroquial d’Alboraiá”, *Archiu de Arte Valenciano*, 2005, pp. 203-216.

23 FRAMIS, Maite: “Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)”, *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, pp. 150-152.

24 LÓPEZ AZORÍN - LLANES, *op. cit.*, 2005, p. 208.

para el ojo, permiten estudiar y sistematizar los dibujos subyacentes. Esta información resulta de máxima utilidad a la hora de circunscribir una determinada obra a un autor, a un taller o a una escuela. El uso de reflectogramas cada vez es más habitual para el estudio de colecciones artísticas y, gracias a la fotografía digital, es muy posible que en las próximas décadas este tipo de método de análisis se popularice todavía más, llegando a convertirse en un recurso habitual en el estudio del arte de nuestro territorio.²⁵ En la medida en la que se vayan publicando este clase de imágenes del espectro infrarrojo de obras pictóricas de nuestro territorio se allanará un poco más el camino para la atribución de piezas polémicas, y se facilitará el trabajo de análisis comparativo que permita establecer paralelismos y divergencias entre ellas y fundamentar así, de un modo más

objetivo, autorías que todavía pueden resultar polémicas. Cabe recordar que el dibujo subyacente encripta aspectos de *ductus* que son propios de cada maestro o escuela, pues, dentro de la creación pictórica, es quizás el dibujo uno de los elementos en los que más se mantienen los rasgos de la personalidad del artista, y en el registro lineal se suelen perpetuar los estilemas, convencionalismos y recursos gráficos que revelan cuestiones alusivas a su formación y evolución. Aun cuando la reflectografía pueda presentar limitaciones operativas, como en el caso de las tablas atribuidas al maestro de Perea, la invisibilidad del dibujo subyacente en el espectro infrarrojo sigue aportando pistas sobre su materialidad, datos que pueden ser corroborados en otras obras con el fin de depurar los conjuntos de pinturas atribuidas a cada maestro o taller.

²⁵ De hecho los análisis del espectro electromagnético infrarrojo y ultravioleta están convirtiéndose en herramientas cada vez más al alcance del historiador del arte particular, mediante sistemas de bajo coste en los que se requiere poco más que una cámara réflex digital con una serie de modificaciones, unos filtros y las fuentes de luz apropiadas. Cada vez más profesionales del ámbito de la Historia del Arte, o la Conservación y Restauración están haciendo uso de este tipo de dispositivos 'low cost' que tanta información aportan para el estudio integral de la obra.