

PINTAR LA ARQUITECTURA: LA REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA TARDOGÓTICA EN LA PINTURA VALENCIANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO X

DOI: 10.17401/lexicon.s.2-izquierdoaranda

Teresa Izquierdo Aranda
Universitat de València
teresa.izquierdo@uv.es

Abstract

Painting architecture: the representation of tardogothic architecture in Valencian painting in the second half of the XV century

During the period between 1370 and 1520, Valencia experimented a profound renovation of the architectural language echoed in the contemporaneous pictorial representations, through the description of the spaces and characteristic elements of an architectonic vocabulary. In that sense, the pictorial representation constitutes a source of documental information that provides an immediate image of the material environment at that time. It participates in the context and conception of the epoch it was painted, becoming an exceptional testimony of the past it illustrates. In the pictorial representations, the architecture and landscape are essential components in the scene composition, for they establish the story in a specific place and context. Taking as a reference several altarpieces made by painters who worked on Valencian lands in the second half of the 15th century, we will introduce several scenes which report on the characteristics of the vernacular architectonic language and the perception of that architecture by the contemporaneous society.

Keywords

Architecture, Gothic, Painting, Palace, Valencia

En el período comprendido entre 1370 y 1520, la ciudad de Valencia experimentó una profunda renovación arquitectónica, manifiesta tanto en el número de edificaciones erigidas como en la introducción progresiva de una serie de innovaciones técnicas efectuadas en ellas. A medida que se avanzó en la experimentación, los edificios fueron reflejando el continuo progreso de las tradicionales fábricas góticas. Este proceso cubre un arco de experiencias que comienza a mediados del siglo XIV en las conocidas como iglesias de reconquista, edificios de arcos diafragmáticos cubiertos por armaduras de madera a doble vertiente, y el desarrollo de las bóvedas de crucería de ladrillo tabicado. A lo largo del siglo XV el perfeccionamiento continuo de las técnicas culminaría en fábricas caracterizadas por el nuevo lenguaje de la cantería, en un alarde de conocimientos técnicos que consideraba la perspectiva en el espacio, en bóvedas aristadas y en los esviajes planteados en trompas, escaleras de caracol de ojo abierto y arcos en esquina y rincón¹. De este desarrollo se hacen eco las representaciones pictóricas contemporáneas, a partir de la descripción de espacios y elementos característicos de un vocabulario arquitectónico figurado para situar la escena en un entorno legítimo, comprensible. A través de representaciones de carácter religioso los pintores que trabajaron en tierras valencianas en la segunda mitad del siglo XV reflejaron paisajes, tanto rurales como urbanos, en los que menudeaban arquitecturas representativas del entorno y el momento. Las representaciones pictóricas constituyen en este sentido fuentes de información documental gráfica que proporcionan una imagen inmediata del ambiente material de la época². Participan del contexto y de las concepciones del período época en la que fueron pintadas, convirtiéndose en testimonios de excepción del pasado que ilustran. Ofrecen un cuadro documental integrado que proporciona al historiador

actual una especie de ventana para asomarse a ese pasado que pretende conocer.

Quienes estamos interesados en estudiar la arquitectura tardogótica disponemos de vestigios materiales en edificios que conservan su esencia en mayor o menor grado, conforme a las vicisitudes acarreadas a lo largo de los siglos, de las reformas y remociones efectuadas, como también de la adecuación a nuevos usos que han alterado la percepción originaria de la obra³. En este sentido, las representaciones pictóricas ofrecen un recurso inestimable para conocer estos edificios dado que, en su intento de esbozar un escenario verosímil, refieren las modas, los gustos, los espacios en los que transcurría la vida cotidiana, el tipo de viviendas, sus aposentos, sus muebles, etc. De este modo, los fondos arquitectónicos planteados para situar una escena en un ámbito determinado transfieren de manera espontánea el género de soluciones adoptadas en la arquitectura de la época. Expresan asimismo la percepción de esa arquitectura por parte de la sociedad contemporánea, porque en muchos casos el reflejo de un palacio ejerce un papel simbólico en la representación, lo que delata la función emblemática del mismo⁴. Contra el uso de la representación pictórica como fuente puede argumentarse la recreación más o menos idealizada que el pintor ha podido figurar, pero incluso en este caso aquello que reproduce es la imagen de un momento arquitectónico, la síntesis de un lenguaje compositivo representativo en gran medida de unos determinados valores. En estas composiciones los pintores "retratan" el paisaje arquitectónico en el que transcurría la vida cotidiana de la sociedad valenciana cuatrocenista, en escenas que transcurren en el interior de suntuosas residencias palaciegas o al aire libre, en abarrotadas calles y plazas o en explanadas, campiñas y bosques extramuros de la ciudad⁵. Los datos que revelan informan tanto de los propios

elementos representados como de la sociedad que la hizo posible, de modo que no es sólo el valor artístico lo que nos lleva a interesarnos por las obras pictóricas, sino también su valor histórico y documental, por su capacidad de divulgar información sobre la época en la que fueron realizadas.

En ellas, la arquitectura y el paisaje son componentes esenciales en la composición de la escena, porque sitúan la historia en un lugar y un contexto determinado⁶. Gracias al interés por el hombre y su entorno, la representación del área que habita, el ámbito y el entorno en el que suceden los acontecimientos cobra importancia ya en la pintura del gótico internacional, lo que conduciría paulatinamente a un mayor interés por trasladar una estampa plausible de la escena representada, con una organización coherente del espacio⁷. Tomando como punto de referencia diversos retablos pintados a lo largo del siglo XV presentaremos diversas escenas que nos informan de las características del lenguaje arquitectónico y de la percepción del palacio gótico.

Visiones interiores del palacio y el ajuar doméstico

En escenas de interior esta percepción se logra precisamente recurriendo a elementos arquitectónicos que no solo contextualizan la escena, sino que actúan además como principios compositivos para pautar la sensación de profundidad en el



Fig. 1. Anónimo valenciano, *Retablo de los Gozos de la Virgen*, h. 1440-1450, temple sobre tabla, 410x320 cm (València, Museo de Bel-las Artes).

cuadro. Así se observa en la escena de Pentecostés del *Retablo de los Gozos de la Virgen* [fig. 1], pintado para una ermita de la Pobra Llarga (València) hacia 1440-1450 por un maestro aún por identificar. Se trata además de componentes característicos de la arquitectura valenciana del momento. La Virgen se halla reunida con los apóstoles en un *palau* o palacio, término con que era conocida la gran sala de representación de los palacios valencianos⁸. El enlosado de cerámica de Manises que reviste el suelo de la sala con azulejos de formato cuadrangular sugiere la dimensión espacial de la estancia. A ello contribuye el alfarje de madera de pino de la techumbre, que desde principios del siglo XV alcanzó un prestigio incontestable gracias a la suntuosidad que aportaba el tendido horizontal de vigas labradas y esculpidas, que descansaban sobre molduras en voladizo encajadas en los muros perimetrales⁹.

En la descripción de los habitáculos interiores del palacio se explaya el *Retablo de San Lucas* [fig. 2], pintado por el conocido como Maestro de San Lucas en la segunda mitad del siglo XV para la capilla prioral de San Salvador del claustro de la catedral de Segorbe¹⁰. En esta obra interesa especialmente reparar en el planteamiento de los fondos arquitectónicos porque, en espera de nuevos datos que informen sobre la desconocida identidad del autor, se ha recurrido a la personalísima caracterización de sus figuras, vestidas a la moda borgoñona, y la factura de sus vestidos de pliegues angulosos ha sido relacionado tradicionalmente con la corriente flamenca¹¹. No obstante, una mirada atenta al modo en a la descripción de cada espacio aquello descubre es una innegable filiación valenciana que podría sin duda arrojar nuevos datos sobre su desconocido autor. En este sentido son interesantes las noticias relativas a su encargo, máxime al considerar que lo único conservado del mobiliario de la capilla de San Salvador es este excelente retablo, con el evangelista de pie en la tabla central sosteniendo el libro de su evangelio sobre el que posa el símbolo de su Tetramorfos. Gracias al inventario de bienes de la capilla efectuado en 1532 sabemos que disponía entonces de cinco altares, entre ellos menciona el de San Lucas «con retablo de pintura antigua». Sobre la identidad de su patronazgo, el *Libro de aniversarios* de 1547 informa de que la capilla contaba con una dobla a San Lucas instituida por Gonzalo del Espejo, el donante que figura arrodillado a los pies del evangelista en la tabla central, hijo de Miguel Díaz Álvarez de Espejo y de Leonor de Vallterra, quien fundó un beneficio bajo la advocación de San Lucas el 21 de julio de 1458¹².

Como si se tratase de situar cada acontecimiento en la estancia apropiada, parece como si el pintor recorriese los distintos aposentos de un palacio cuya arquitectura se ajusta en todos los casos a los estándares del gótico vernáculo. Se recrea en la descripción de habitáculos de distinto orden que permiten explorar con detenimiento las diversas soluciones arquitectónicas adoptadas en el interior de las residencias valencianas. Las escenas de los paneles superiores de las calles laterales reseñan la condición del evangelista como sacerdote, pintor, médico y predicador del Evangelio. El pintor capta la esencia del santo y consigna las dos características preponderantes de la idiosincrasia del discípulo que no conoció a Jesús pero que, por las referencias

de su evangelio, la tradición se infiere que mantuvo una intensa relación con la Virgen, quien le informó de la infancia y la vida de su Hijo, de ahí que se le reconozca como el pintor de María, que ha llevado a identificar al evangelista como el pintor de la Virgen en alusión al carácter de su Evangelio¹³.

En la escena superior de la calle lateral izquierda se refiere la leyenda del apóstol pintor en la que San Lucas, arrodillado en su estudio, presenta a la Virgen el *mandylion* del rostro de Cristo efiado en un paño blanco a modo de sudario. El episodio acontece en una sala cuadrangular, con listones y anaqueles en los muros apoyados sobre cornisas salientes, que se abre a un corredor externo a través de un arco de medio punto en esviaje. El resultado de este diseño perspectivo dejar entrever el óculo que ilumina la estancia contigua y añade así una sensación interconectada de los espacios interiores. El planteamiento oblicuo del paño de la puerta puede entenderse como un reflejo de las experiencias que se estaban llevando a cabo desde el segundo tercio del siglo XV en edificios como la Capilla Real del convento de Santo Domingo de Valencia en la que Francesc Baldomar planteó en el acceso a la sacristía un portal en esviaje respecto al muro, disposición que retomaría en 1458 en la puerta del paso a la torre campanario de la Catedral. Este pequeño detalle enlaza con la maestría de Baldomar abriría el camino a experimentaciones como las que Pere Compte emprendió en la Lonja en 1492 en los esviajes de las portadas de la torre¹⁴.

Siguiendo el recorrido por los distintos habitáculos representados, en la escena superior de la calle de la derecha la Virgen asiste a la misa de San Lucas en una sala cubierta por un tendido de vigas apeadas en las molduras lindantes que marcan la horizontalidad de los muros, con semicolumnas adosadas en las esquinas. El panel inmediatamente inferior recoge la tradición del santo en su calidad de médico en la asistencia a los pobres y la sanación de los enfermos al imponer su mano sobre la cabeza de un niño. Sana enfermos bajo un arco de medio punto entre dinteles, que introduce la novedad del recurso a la serliana en un portal clásico con clipeos en las enjutas. De este modo, precisamente a mediante el parangón entre la arquitectura gótica y la clásica se establece en el discurso iconográfico el enlace entre el Antiguo y el Nuevo Testamentos en la acción apostólica de San Lucas.

Entre los espacios sugeridos, desde el punto de vista de la descripción arquitectónica, el elemento clave de su entronque local es la presencia de la capilla privada reproducida en el panel inferior, que presenta al evangelista predicando el Evangelio a un atento auditorio que parece reflexionar y debatir en actitudes diversas. A mediados del siglo XV, estas pequeñas cámaras destinadas a la oración privada adquirieron relevancia en los palacios nobiliarios gracias a la impronta de la *devotio moderna* y al impulso dado a un modelo de espiritualidad íntima¹⁵. El oratorio planteado es un pequeño habitáculo con perfil octogonal de fábrica de piedra sillar, cubierto con una bóveda de crucería de ladrillo tabicado cuyos nervios descansan en pequeñas ménsulas alojadas en los muros, con una clave central suspendida en el centro, liberando así la sala de soportes intermedios, lo que permite al pintor ofrecer un visualización plena de la escena¹⁶.

La capilla representada se asemeja con acertada fidelidad a la cámara reproducida en la ilustración a página entera del folio 14v con la que se inicia la serie de miniaturas del *Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, cuya confección realizó el iluminador valenciano Leonardo Crespí entre 1424 y 1430, por encargo personal del fraile dominico, entonces obispo y confesor del rey Fray Joan de Casanova¹⁷. Situada justo al inicio de los evangelios, un obispo dominico acompaña al rey, ambos arrodillados en una estancia octogonal cubierta por una bóveda de crucería de ladrillo tabicado cuyos nervios apean en pequeñas ménsulas alojadas en las esquinas. Se abre al exterior mediante una ventana geminada con sitios en el interior, dotada de columnillas que remiten a las realizadas en serie en Gerona desde principios del siglo XIV, exportadas y empleadas en prácticamente todas las regiones de la Corona de Aragón, incluida la ciudad de Valencia¹⁸. Aspecto particular de las mismas era su coloración azulada, derivada de la piedra de caliza numulítica en la que se tallaron, que el miniaturista reproduce e incluso proyecta al resto de los muros, rasgo que recoge con diligencia el Maestro de San Lucas en su oratorio [fig. 3].

Otro de los atributos distintivos de esta capilla fue el uso de azulejos cerámicos de Manises en los pavimentos, que refleja con detalle el pintor hasta el punto de que una atenta mirada a las distintas espacios referidos en el retablo descubre cómo cada una de las estancias representadas recoge la heráldica propia de Alfonso el Magnánimo. Se incorpora, por un lado, el escudo de cuatro palos partido en flangé equipolado, reproducido en blanco y bermellón o en blanco y negro, en el que el diseño resultante divide cada pieza en cuadrados iguales resultantes del terciado en palo y en faja. Este motivo se repite en los distintos ambientes, combinado en el oratorio con losas con los emblemas de la mata de mijo y el *siti perillós*¹⁹. Con sumo acierto este último reemplazado por el lema de los *seguidors vencen* en la estancia en la que San Lucas recibe la Verónica de la Virgen, ya que este título jamás debía disponerse en combinación con el emblema del *siti perillós*, al que substituía²⁰.

Como si se tratase de un guiño cuyo alcance desconocemos, representa los emblemas del Magnánimo en losas cerámicas cuyo uso está o documentado en la reforma que se emprendió en los apartamentos del rey en el Real Vell del Palacio del Real de Valencia en 1424²¹. Villalba Dávalos matizaba el alcance de la cerámica valenciana en los pavimentos representados en las miniaturas del códice, que reproducían usualmente las insignias reales en azul y blanco cuando sus losetas estaban destinadas a los palacios áulicos, tanto si se trataba del de Valencia como del Castelnuovo de Nápoles²². Así se observa en la ilustración del folio 14v, de la que ya Español señaló su probable correspondencia con los aposentos del monarca en el Real²³. De hecho, las divisas del Magnánimo fueron utilizadas regularmente en la decoración de las estancias palatinas. En 1429, por ejemplo, se encargaron a Juan Al-Murci alfardones *de obra de Manizes* con destino al Real de Valencia decorados con «mills, llibres e títols»²⁴.

En este sentido, al plantear la posible afinidad entre los interiores planteados por el Maestro de San Lucas y las habitaciones privadas del monarca en el Real Vell, los diseños cerámicos

descubren una reveladora conexión entre ambos, que desvela una manifiesta proximidad del pintor con el entorno del Magnánimo, por su preciso conocimiento tanto de los apartamentos reales como del sentido de los emblemas y el modo en que debían combinarse.

El palacio pintado: perfiles, semejanzas e interpretaciones

La configuración estructural del palacio valenciano se concreta con claridad en la tabla de la *Degollación de una santa* pintada a mediados del siglo XV por el Maestro de Altura, una escena terrible que sucede ante un palacete en cuyo frente se abre una puerta de piedra de arco de medio punto adovelado, alta y ancha para permitir la entrada de carruajes. La fachada se articula mediante la alineación de ventanas cuadradas con molduras en la planta baja que marcan la horizontalidad de lado a lado y ventanales geminados con columnillas de vanos más grandes en la planta noble, rematada por una terraza superior almenada en su frente [fig. 4]. Al observar su trazado es sugestivo comparar el edificio representado con el planteamiento característico de la casa señorial de las alquerías que circundaban Valencia, una tipología arquitectónica representativa de la Huerta valenciana compuesta por una serie de edificios e instalaciones dedicadas a la explotación agraria, entre las que destacaba la casa del propietario. Con el impulso de la

economía y el comercio desde mediados del siglo XV, las viviendas señoriales adquirieron el rango de residencias comparables a los palacios urbanos con los que guardaban notables similitudes²⁵. Uno de los ejemplos que todavía permanece en pie es la llamada Alquería del Moro, situada en el término de Benicalap [fig. 5]. A pesar de los cambios y las reformas debidas al paso del tiempo es interesante comprobar la similitud de la fachada representada con el frente de la alquería que se abría al antiguo camino de Valencia a Burjassot, con ventanas rectangulares en la planta inferior y dos ventanas bíforas de doble arco con finas columnillas en el piso superior.

En este recorrido por los paisajes y fondos arquitectónicos representados en la pintura de mediados del XV, resultan de especial interés los sugeridos por Joan Reixach, que han sido tradicionalmente relacionados con perfiles flamencos, caracterizados por sus palacios de recias torres alemandas coronadas por chapiteles²⁶. Sin negar el ascendente flamenco en su obra, creemos que es interesante replantear para sus arquitecturas una más que probable inspiración local. En escenas interiores, el pintor traslada el género de soluciones arquitectónicas adoptadas en la época, en habitáculos como los representados en el *Retablo de la Virgen de los Ángeles y de la Institución de la Eucaristía*, procedente de la cartuja de Valldecris que contrató en 1454, hoy en el Museo catedralicio de Segorbe²⁷ [fig. 6]. El cenáculo en el que Cristo ha reunido a sus apóstoles para celebrar la Última Cena tiene lugar ciertamente en un



Fig. 2. Fig. 2. Maestro de San Lucas, *Retablo de San Lucas*, mediados s. XV, técnica mixta de temple y óleo sobre tabla, 185x140 cm (Segorbe, Museo Catedralicio).



Fig. 3. Leonardo Crespí, *Salterio y Libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, ca. 1424-1430 (Londres, British Library, Ms. Add. 28962, f. 14v).

palau, identificado con el gran salón representativo de los palacios valencianos. Las paredes de la sala están recubiertas con un lujoso tapiz de rica tela que encuadra a los protagonistas de la escena, sentados en un banco curvo en torno a una mesa circular que simboliza la dimensión eclesiástica del banquete, en el que nadie es excluido y permite asimismo visualizar la espléndida vajilla empleada²⁸. Cristo en el centro, majestuosamente enmarcado por un rico sitial con labores de taracea y un magnífico tapiz de brocado blanco de seda, un tipo de manufactura de lujo arraigado en la producción textil valenciana²⁹. Cubre la estancia una bóveda rebajada de crucería de piedra y plementería tabicada con doble capa de ladrillo dispuesto a rosca. Los nervios finamente moldurados se apean en elegantes columnillas en el último tramo y en ménsulas de trazos geométricos embutidas en el grosor de los muros laterales. En el testero plano, un friso pétreo a modo de arco escarzano refuerza el perfil rebajado de la bóveda, planteado a modo de orla tallada con motivos a la romana que manifiesta ese incipiente gusto por el lenguaje clásico³⁰. En los entrepaños se abren esbeltas ventanas rectangulares molduradas, con cristallera emplomada conformando esa especie de círculos que se hacen eco de su empleo por Jan van Eyck en obras como la *Virgen del canónigo van der Paele*³¹. Estos ventanales sirven para definir en perspectiva la longitud de la estancia, a lo que contribuye también el rico pavimento cerámico de Manises, compuesto por los conocidos como "escarbadets", azulejos de ricos colores, de formas y tamaños distintos que gozaron de una especial popularidad en la arquitectura valenciana como expresión de lujo y confort³². Esta tabla constituiría la pieza central del primer cuerpo del retablo pintado para la orden cartuja y recrea con bastante precisión la capilla inferior de la capilla de San Martín de la cartuja de Valldecris en Altura (Castellón), fundación personal del infante Martín en 1385 quien ya como rey impulsaría la construcción de la capilla a su santo patrón. Esta capilla, consagrada el 13 de noviembre de 1401, se erigió sobre lo que fuera la antigua bodega y almazara del cenobio, con la particularidad de estar constituida por dos niveles superpuestos [fig. 7]. La capilla inferior es casi subterránea y está cubierta por bóvedas de crucería simple de sección rebajada, cuyos nervios se apoyan en ménsulas encajadas en los muros. La capilla superior, de testero plano, está cubierta por cuatro tramos de bóveda de crucería cuadripartita, con nervios de piedra moldurados que descansan en ménsulas tripartitas³³ [fig. 8]. Al considerar la probable filiación de la estancia representada con las capillas San Martín, es interesante la noticia de las crónicas de la cartuja escritas en 1658 por Fray Joaquín Vivas, que informan de que un pintor referenciado como Joan Exarch contratada el retablo en 1454 por 300 florines de oro, costeado por doña Úrsula, esposa de don Francisco Zarzuela³⁴. La relación del pintor con los Zarzuela está ampliamente documentada a través de los diferentes trabajos que realizó para ellos, así como los vínculos con los monjes cartujos, pues ya en su testamento de 1448 precisaba incluso que en caso de fallecer se advirtiese de inmediato a los cenobios de Portaceli y Valldecris³⁵. Es plausible pensar por tanto que hubiese tenido acceso a la capilla regia y se inspirara en ella al concebir el habitáculo en el que acontece su Santa Cena, para honrar

así a unos monjes con los que mantenía estrechos lazos, en un momento esplendor del monasterio cartujo.

Una de características de la obra de Reixach es el original aparato decorativo con el que reviste sus escenas, visible en la especie de medias esferas en los ventanales emplomados y, sobre todo, en el atavío y el trono de la *Virgen de los Ángeles* en la escena inmediatamente superior. La Virgen, ricamente ataviada con un manto azul de seda bordado en hilo de oro bordeado por un galón igualmente dorado, bordado con piedras preciosas y perlas, está coronada con oro y joyas valiosas distintivos de su nobleza, exhibición espléndida de su virtud y su magnificencia. Sostiene al Niño cómodamente alojada en un trono que hace alarde de esa simbiosis entre un incipiente clasicismo



Fig. 4. Maestro de Altura, *Degollación de una santa*, segunda mitad del siglo XV, óleo sobre tabla, 78x78 cm (València, Museo de Bellas Artes).



Fig. 5. Benicalap (València). Alquería del Moro.



Fig. 6. Joan Reixach, *Retablo de la Virgen de los Ángeles y de la Institución de la Eucaristía*, 1454, temple, óleo y pan de oro sobre tabla, 222x204 cm (Segorbe, Museo Catedralicio).



Fig. 7. Altura. Cartuja de Valldecris, *Capilla inferior de la capilla de San Martín*.

y el aún imperante gusto de la arquitectura del mundo gótico. El sitial está coronado por una hornacina avenerada entre dos elegantes pilares laterales decorados con las figuras de los profetas Jeremías y Habacuc, envueltos en grandes filacterias y situados bajo doseles flamígeros a modo tallas esculpidas, en estrecha correspondencia con modelos eyckianos³⁶. En la obra de Reixach el palacio cierra la escena, a modo de telón escénico se perfila a lo lejos en el horizonte, e incluso en escenas de interior se vislumbra a través de puertas o ventanas que sirven para enmarcar la escena en un lugar y un ámbito concreto. En el *Retablo de santa Úrsula y las once mil vírgenes* [fig. 9] pintado en 1468 su estructura se aprecia bien en la fachada, el semisótano recibe luz de las pequeñas ventanas rectangulares abiertas en el zócalo, la entrada señalada con un gran portal de arco de medio punto que da acceso al zaguán y al patio central. La andana ventilada por una galería de arquillos a modo de logia corrida. A lo largo del frente amurallado, ventanas cuadradas con molduras marcan la distribución de los espacios interiores de las imponentes torres circulares emplazadas en las esquinas, rematadas por una galería corrida de buhardillas bajo grandes aleros avanzados. Sobre el portal, el escudo heráldico del linaje nobiliario, aquí oportunamente remplazado por la imagen esculpida de Santa María de Gracia, venerada en la ciudad de Valencia desde principios del siglo XIV, cuando fue hallado el icono hoy conservado en la iglesia parroquial de San Agustín³⁷. Al traspasar el portal, ya desde el

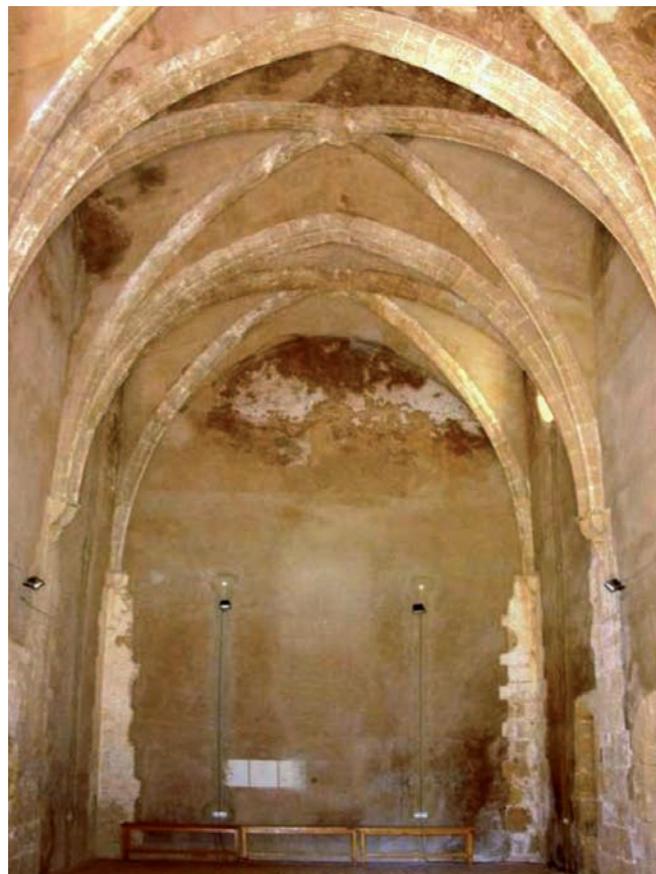


Fig. 8. Altura. Cartuja de Valldecris, *Capilla superior de la capilla de san Martín*.

exterior se advierte la presencia del patio central descubierto, con la galería de amplios ventanales de arcos peraltados a lo largo de un ala del patio. Es un conjunto palatino amurallado, sólido y macizo, con gruesas torres de tres plantas que en el programa iconográfico planteado constituye no solo una expresión de poder, sino también un testimonio de refinamiento. En un periodo en el que la belleza era entendida como un signo de la devoción, esta comprensión se halla magníficamente ejemplificada en los portales del lienzo de la muralla que bordea su palacio, en clara alusión a la Jerusalén celestial³⁸. En las escenas de la *Predela con escenas de la Pasión de Cristo* del Museo de Bellas Artes de Valencia, que Benito Doménech y Gómez Frechina identificaron como perteneciente al conjunto del retablo cartujo conservado en Segorbe³⁹, se vislumbra un palacio de trazas muy similares. En *La oración en el huerto* se descubre a lo lejos, con su frente amurallado circundado por potentes torres circulares almenadas que se abre en la fachada mediante una gran portada de arco de medio punto. La andana ventilada nuevamente por una galería de arquillos bajo grandes aleros avanzados [fig. 10].

Se trata de arquitecturas idealizadas, pero figuradas con una precisión en su composición y una definición constructiva que nos llevan a replantearnos su posible correlación. ¿Se trata de arquitecturas imaginadas a partir de modelos flamencos o, tal vez, se inspiraría en modelos más cercanos y mejor conocidos por el pintor como referencias? Llegados a este punto, creemos

que la pregunta es sugerente y oportuna, al considerar la dilatada trayectoria de un pintor documentado como mayor de edad en 1431 que trabajó ininterrumpidamente en tierras valencianas encadenando trabajos para el Palacio del Real, la capilla del castillo de Xàtiva, la catedral de Valencia, San Juan del Hospital y la cartuja de Portaceli. La dilatada producción de Reixach solo se explica si pensamos en el concurso de un obrador bien organizado, que le llevaría a erigirse en la primera referencia del panorama pictórico valenciano del momento, nombrado pintor real por Juan II en 1466⁴⁰. No resulta descabellado por tanto comparar la factura de sus palacios con edificaciones como el palacio zaragozano de la Aljafería, circundado de un amurallamiento exterior ceñido de torres circulares, o la poderosa estructura del palacio de Castelnuovo en Nápoles, cuyos perfiles pudo perfectamente conocer gracias a sus viajes a Zaragoza o a los modelos que del palacio napolitano circulaban por Valencia. Este arraigo con modelos vernáculos se entiende igualmente al suponer que los gustos reales debieron servir lógicamente como un incentivo para los artistas locales como inspiración, haciendo coincidir sus planteamientos iconográficos con características locales fuertemente arraigadas en la cultura de la época⁴¹. Se trate de una alusión directa a conjuntos palatinos concretos o de modelos imaginados inspirados en elementos característicos de ciertos referentes, los palacios representados constituyen en la obra el testimonio del refinamiento de una época, una expresión de cultura y un símbolo del poder⁴².



Fig. 9. Joan Reixach, *Retablo de santa Úrsula y las once mil vírgenes*, 1468. Temple, óleo y pan de oro sobre tabla, 373x286x18 cm (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña).



Fig. 10. Joan Reixach, *La oración en el huerto*, 1455, temple y óleo sobre tabla, 57,7x42 cm. (València, Museo de Bellas Artes).

Finalmente, en este breve recorrido por la representación de la arquitectura tardogótica en la pintura coetánea es interesante recalcar en los fondos arquitectónicos planteados por el llamado Maestro de Perea en concreto en obras como *La Visitación* del Museo del Prado o en *Cristo camino del Calvario* de la colección Serra Alzaga⁴³ [fig. 11]. En ambas composiciones el edificio que cierra la escena está conformado por un conjunto de edificios planteados como grandes rectángulos contruidos con piedra sillar. Se organiza en entresuelo y piso principal como los palacios privados de la ciudad como un caserón gótico mediterráneo. La puerta de entrada principal o representativa al palacio es un portalón de medio que se abre al patio inferior, como los palacios privados de la ciudad. En la tabla de *La Visitación* el cuerpo central del edificio se articula con una línea de ventanas ajimezadas situadas sobre un friso de guirnaldas, detalle que responde ya al nuevo influjo renacentista. Similar es el edificio evocado en una de las esquinas de la tabla de *Cristo camino del calvario*, en el cual se prescinde de los añadidos esculpidos para presentar frentes lisos rematados por terrazas almenadas sobre cornisas en voladizo. Cierra el fondo escénico un cuerpo central en el que se abren ventanas rectangulares adinteladas con recercados moldurados, tras el que sobresalen dos enormes torres de fábrica de mortero y cal coronadas por terrazas almenadas.

En estas obras la recreación plasmada es una auténtica fotografía de un momento arquitectónico. Con la intención de ambientar la escena en un entorno reconocible, el Maestro de Perea plantea en estas edificaciones unos diseños que recogen un vocabulario arquitectónico con unas formas y unos elementos muy próximos a la fisonomía que el Palau de la Gene-

ralitat de València debía presentar a principios del siglo XV, tras las intervenciones de Joan Yvarra y Pere Compte a partir de 1482, a las que se sumaría Joan Corbera hacia 1494, quienes darían a la nueva sede de la Diputación una marcada uniformidad constructiva⁴⁴.

Conclusiones

El estudio de la arquitectura tardogótica en Valencia se ha abordado a través de la abundante documentación de archivo, que ha permitido examinar detenidamente el proceso en el que se efectuó la evolución en las técnicas. De este desarrollo se hacen eco las representaciones pictóricas contemporáneas a partir de la descripción de espacios y elementos característicos de un vocabulario arquitectónico figurado para situar la escena en un entorno legítimo, comprensible al espectador. Valencia tiene la fortuna de conservar un importante número de retablos en los que los fondos arquitectónicos sugeridos ofrecen al historiador una preciosa recopilación de la configuración y evolución del lenguaje arquitectónico a lo largo del siglo XV. Arquitectura imaginada o inspirada en edificios tardogóticos, es difícil establecer hasta qué punto los pintores que trabajaron en tierras valencianas en la segunda mitad del siglo XV se basaron en edificios concretos, e incluso si las arquitecturas representada remiten a determinados modelos con una cierta intencionalidad. A partir de la selección estudiada aquello que sí parece demostrado es la evocación de un lenguaje constructivo que remite a parámetros identificables con la arquitectura que en aquellos momentos se estaba desarrollando en el reino de Valencia y en su "cap i casal", la ciudad de Valencia. Rastreando los elementos que caracterizaron la arquitectura de este periodo se comprenden como autóctonos escenarios calificados tradicionalmente como flamencos. Elementos característicos son las techumbres de madera de pino y, sobre todo, los pavimentos de cerámica de Manises cuyos diseños con emblemas que remiten a esas relaciones entre artistas y comitentes.

Un episodio fundamental recogido en los diseños arquitectónicos lo constituyen las naves cubiertas por bóvedas de crucería simple con nervios de piedra y plementería de ladrillo dispuesto a rosca, así como el pronto empleo del conocido como sistema de ladrillo tabicado a mediados del siglo XIV. También encuentra su reflejo un capítulo representativo de la arquitectura gótica valenciana como fue el desarrollo de la moderna estereotomía en el segundo tercio del siglo XV cuyos avances darían lugar a verdaderos alardes técnicos como la construcción de bóvedas aristadas y disposiciones en esviaje. Al final del periodo considerado, la introducción del lenguaje clásico en las fábricas, combinado con las tradiciones constructivas a la manera valenciana triunfaría a finales del XV⁴⁵. En este sentido, un análisis específico de las arquitecturas representadas por los pintores coetáneos desvela su atenta mirada a las novedades que se estaban produciendo en la arquitectura valenciana en el momento.

Desde esta perspectiva, la insinuación de un lenguaje arquitectónico concreto, incluso de recintos y edificios emblemáticos



Fig. 11. Maestro de Perea, *La Visitación*, ca. 1500, óleo sobre tabla, 176x155 cm. (Madrid, Museo del Prado).

perfectamente identificables nos lleva a plantear cuestiones tales como la capacidad de la arquitectura para transmitir significados que trascienden el ámbito arquitectónico estricto. A ello se unen nociones como la percepción de la arquitectura por parte de la sociedad contemporánea, percepción que llega al espectador a través de la mirada nada inocente del pintor. En relación a las propias representaciones, en ciertas ocasiones es factible suponer un acceso directo del pintor al recinto figurado. En cambio en otras, la insinuación a palacios que responden a conjuntos palatinos representativos aun estando lejanos, a arquitecturas de perfiles bien conocidos, desvela el funcionamiento de un circuito de transmisión de modelos y transferencia de conocimientos sobre edificios y monumentos significativos activo a través de maquetas, arquitecturas dise-

ñadas, dibujadas y, sobre todo, descritas ya sea oralmente o por escrito. Este tráfico de la información vino potenciado por la intensa circulación de artistas viajeros en su desplazamiento a diversas ciudades que capitalizaban la demanda y la producción o su tránsito entre cortes reales o aristocráticas para atender encargos de distinta índole⁴⁶. Al considerar la intensa migración de ideas, saberes, tipos y técnicas, no es preceptivo estimar que un pintor hubiese visitado una ciudad o un lugar en concreto para que pudiese tener acceso a una idea aproximada de las características de su entorno y de sus monumentos más emblemáticos, lo cual abre la posibilidad efectiva de plantear la recreación e inspiración en las trazas de ciertos palacios como fuentes de referencia en el planteamiento de los fondos arquitectónicos representados en la pintura gótica valenciana.

¹ Del desarrollo de las técnicas constructivas experimentadas en la región valenciana se hacen eco J.M. MUÑOZ LLORET, *Principales edificios góticos catalanes*, in «Catalònia cultura», 29, 1992, pp. 26-32. J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias*, in «Artigrama», 23, 2008, pp. 39-95. F. IBORRA BERNAD, *Corte y cortesanos: evolución tipológica residencial y ecos del palacio del monarca en el Reino de Valencia entre los siglos XIII y XV*, in «Anales de Historia del Arte», 23 (2), 2013, pp. 469-485.

² El recurso a la obra pictórica como fuente histórica ha sido utilizado para la investigación de campos bien distintos, véase C. SIGÜENZA PELARDA, *La vida cotidiana en la Edad Media: la moda en el vestir en la pintura gótica*, in *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales; Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, J.I. de la Iglesia Duarte (ed.), Logroño 1998, pp. 353-368 (pp. 353-354). M.A. ANTORANZ ONRUBIA, *La pintura gótica aragonesa: fuente de documentación para una época*, in *La vida cotidiana ...*, cit., pp. 369-386 (pp. 369-372). M. DEL C. LACARRA DUCAY, *Representaciones de la vivienda cristiana bajo-medieval en los retablos góticos aragoneses del siglo XV*, in *La casa medieval en la Península Ibérica*, M.E. Díez Jorge y J. Navarro Palazón (ed.), Madrid 2015, pp. 651-675. T. IZQUIERDO ARANDA, *La carpintería al servicio de la arquitectura gótica: aportaciones iconográficas para el estudio de la tecnología aplicada en la obra valenciana*, in «Goya. Revista de arte», 356, 2016, pp. 196-209.

³ I. GONZÁLEZ-VARAS, *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*, Madrid 2015, p. 61.

⁴ Sobre el valor representativo de la arquitectura, resultan interesantes las reflexiones de J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Imagen e identidad en la arquitectura medieval hispana: carisma, filiación, origen, dedicación*, in «Codex Aquilarensis», 31, 2015, pp. 121-150, espec. pp. 123-129.

⁵ M. DEL C. LACARRA DUCAY, *Estampas de la vida cotidiana a través de la iconografía gótica*, in *La vida cotidiana en la Edad Media...*, cit., pp. 47-76, espec. p. 48.

⁶ A. ÁVILA, *La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento*, in «Archivo Español de Arte», 63, 252, 1990, pp. 529-554.

⁷ A. JOSÉ I PITARCH, *Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, in *Història de l'art al País Valencià*, E.A. Llobregat, J. Francisco Yvars (ed.), 3 voll., València 1986-1998, I, pp. 165-239, espec. pp. 174-182.

⁸ En la documentación valenciana el término *palau* (palacio) se empleó durante la Baja Edad Media para aludir a la residencia del rey o del obispo, así como para designar a los grandes salones representativos de modo que, por extensión, su uso se ampliaría hasta referir el conjunto del edificio. F. IBORRA BERNAD, *Corte y cortesanos...*, cit., p. 475. Esta circunstancia se constata también en la documentación toledana, J. PASSINI, *El palacio urbano: formación de un modelo en la Edad Media*, in «Anales de Historia del Arte», n.s., 2/23 2013, pp. 509-520, espec. p. 511.

⁹ A. SERRA DESFILIS, T. IZQUIERDO ARANDA, *De bona fusta dolrada per mans de bon mestre: techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)*, in *Mercados del lujo, mercados del arte el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, S. Brouquet, J. V. García Marsilla (ed.), València 2015, pp. 271-297, espec. p. 276.

¹⁰ La construcción de la capilla fue impulsada por el obispo Ènnec de Vallterra, quien tuvo asimismo un papel decisivo en la renovación de las catedrales de Segorbe y Albarracín, así como en la fundación de la Cartuja de Valldecris en Altura. P. L. LLORENS RAGA, *El claustro gótico de la Catedral de Segorbe*, in «Archivo de Arte Valenciano», 1968, pp. 47-69, espec. pp. 60-63. J. CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, H. BORJA CORTIJO, *Los Vallterra y la Capilla del Salvador: nuevas interpretaciones*, in «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», 72, 1996, pp. 179-188, espec. pp. 184-185.

¹¹ En espera de nuevos datos que informen sobre la desconocida identidad del Maestro de San Lucas, se ha recurrido a la filiación de los rasgos estilísticos y a la caracterización de los personajes o la moda de sus ropajes para vincularlo con las corrientes flamencas. En este sentido, Post destacaba el arraigo flamenco del barbado San Lucas, con su larga y oscura cabellera, al comparar su figura con la de San Juan Bautista del *políptico del Cordero Místico* de Gante de Hubert y Jan van Eyck, Post propuso incluso su identificación con Jorge Alincbrot, hijo de Luis Alincbrot, un pintor documentado en Valencia desde 1437. Jorge Alincbrot permaneció en Brujas hasta que se traslada Valencia en 1463 tras la muerte de su padre. Más directa es la atribución que defiende Llorens y Raga al considerar que “nada impide que nos asociemos a la crítica de todos los tiempos, que no duda en atribuirlo a nuestro famoso valenciano Jacomart”. Siguiendo su estela, José i Pitarch matizaba esta atribución al situar al Maestro de San Lucas en la órbita de Jacomart por su marcado realismo, sin llegar a concretar su identidad. Esta misma adscripción flamenca destacaban Benito Goerlich y Gómez Frechina basando su hipótesis igualmente en la fisonomía de los rostros y los acentuados pliegues de los mantos. Véase R. POST CHANDLER, *A History of Spanish Painting*, Cambridge 1930, pp. 142-149. A.J. I PITARCH, *Les arts plàstiques...*, cit., pp. 236-238. *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, F. Benito Goerlich, J. Gómez Frechina (dir.), València 2001, pp. 28-29. *La impronta florentina y flamenca en Valencia: pintura de los siglos XIV - XVI*, F.B. Goerlich, J. Gómez Frechina (dir.), València 2007, pp. 69-70.

¹² F. RUIZ I QUESADA, H. BORJA CORTIJO, *Ènnec de Vallterra y el programa iconográfico de la capilla de San Salvador de la catedral de Segorbe*, in «Retrotabulum. Estudis d'art medieval», 15, 2015, pp. 58-65.

¹³ San Lucas 2, 19. B. MAGGIONI, Lucas, in *Diccionario de los Santos*, C. Leonardi, A. Riccardi, G. Zarri (ed.), 2 voll., Madrid 2000, II, pp. 1490-1492.

¹⁴ En la arquitectura valenciana de mediados del siglo XV convive el arraigo en la experimentación de técnicas y los modos de hacer desarrollados en la arquitectura valenciana desde finales del siglo XIV, con la incipiente introducción del lenguaje clásico a lo largo del siglo XV. Entre estas tradiciones constructivas destaca el gusto por la disposición en esviaje de puertas y ventanas, e incluso de toda la planta de un edificio a raíz del desarrollo de la nueva estereotomía aplicada a las tres dimensiones del espacio. A. ZARAGOZA CATALÁN, *Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano*, in *Historia de la ciudad. II, Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, S. Dauksis Ortolá, F. Taberner Pastor (ed.), València 2002, pp. 166-168.

¹⁵ El desarrollo de la religiosidad en la sociedad valenciana medieval ha sido estudiado en profundidad por A. HAUF VALLS, *Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*, in «Anales Valentinos», XXIV, 48, 1998, pp. 261-302. ID., *La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna, en 1490. En el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, J. Hinojosa Montalvo, J. Pradells Nadal (ed.), València 1994, pp. 487-506. Al calor de esta religiosidad de carácter íntimo se generalizó la presencia de oratorios y capillas privadas en el interior de los palacios, como destaca B. ALONSO RUIZ, *La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media*, in «Studia historica. Historia moderna», 34, 2012, pp. 217-253, espec. p. 230. En relación a la capilla privada en los apartamentos privados del Magnánimo en el Palacio del Real Gómez-Ferrer señalaba su inclusión entre las reformas realizadas en los apartamentos del monarca en el Real entre 1424 y 1458. M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *La reforma del Real Vell de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo. Recuerdo del palacio desde Sicilia*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 8, 2009, pp. 7-22, espec. pp. 12-15.

¹⁶ La construcción de bóvedas de ladrillo tabicado consistía en el empleo de ladrillos dispuestos en su cara plana unidos con yeso. La ligereza de este tipo de plementería reducía los empujes permitiendo eliminar soportes intermedios. Su uso se constata en València en 1382 en las capillas del claustro del convento de Santo Domingo y en diversos espacios del Palacio del Real, donde será la técnica empleada durante las reformas emprendidas entre 1423 y 1424. M. GÓMEZ-FERRER, *Las bóvedas tabicadas en la arquitectura valenciana durante los siglos XIV, XV y XVI*, in *Una arquitectura gótica mediterránea*, E. Mira, A. Zaragoza Catalán (ed.), 2 voll., València 2003, II, pp. 135-156, espec. pp. 138-143.

¹⁷ F. ESPAÑOL BERTRAN, *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962)*, in «Locvs Amoenvs», 6, 2002-2003, pp. 91-114.

¹⁸ ID., *Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (s. XIII-XV)*, en *L'Artista artesà medieval a la Corona d'Aragó*, J. Yarza, F. Fité (ed.), Lleida 1999, pp. 77-127.

¹⁹ No nos detendremos a estudiar el significado de los emblemas de la hoja de mijo, el libro abierto y el *siti perillós* que eran representativos de cualidades personales con las que se identificaba Alfonso el Magnánimo y que han sido ampliamente estudiados por M.I. ÁLVARO ZAMORA, *La emblemática en la cerámica*, in «Emblemata», 11, 2005, pp. 349-401, espec. pp. 352-358. R. BELTRÁN LLAVADOR, *Invenções poéticas del Tirant lo Blanch y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo*, en *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza 2007, pp. 59-93. J. MOLINA FIGUERAS, *Un trono in fiamme per il re. La metamorfosi cavalleresca di Alfonso il Magnanimo*, in «Rassegna Storica Salernitana», 28/2, 2011, pp. 11-44. ID., *Un emblema arturiano per Alfonso d'Aragona. Storia, mito, propaganda*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 114, 2012, pp. 241-268. G.B. CAPILLA ALEDÓN, *El poder representado: Alfonso V el Magnánimo (1416-1458)*, tesis de doctorado, Universitat de València 2015, I, pp. 104-112 (DOI:<http://roderic.uv.es/handle/10550/43623>). J. DOMENGE I MESQUIDA, *Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo*, in «Anales de Historia del Arte», 24, 2014, pp. 99-117.

²⁰ Al estudiar las *rajoles maestres* encargadas para el Real entre 1423 y 1447, González Martí indicaba que el título del *seguidors vencen* nació como un lema asociado a la divisa del *siti perillós*, que simbolizaba la legitimidad del Magnánimo como el soberano elegido para el trono del Reino de Nápoles en alusión a los ideales caballerescos del ciclo artúrico. Figuraba en las llamadas *rajoles maestres*, piezas que incorporaban la cenefa con el lema, pero no la divisa del *siti perillós*, al referirse igualmente a la conquista de Nápoles, por lo que en los pavimentos del Real no se utilizaron de manera conjunta. M. GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del Levante Español. Siglos Medievales*, 3 voll., Barcelona 1952, III, p. 13. G.B. CAPILLA ALEDÓN, *Alfonso V el Magnánimo y el Siti Perillós (1422-1458)*, in «Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna», 9, 2017, pp. 81-112.

²¹ Mercedes Gómez-Ferrer ha documentado el uso de *rajoletes* de Manises en las reformas que se emprendieron en los apartamentos del rey entre 1424 y 1425, junto con el uso de ventanas geminadas con arcos y columnillas de Gerona, dotadas de sitios en el interior. Igualmente destaca la presencia de cubiertas de bóvedas de ladrillo tabicado en los pisos bajo y medio de las estancias internas de las torres. M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *La reforma...*, cit., p. 13.

²² F. ESPAÑOL BERTRAN, *El salterio...*, cit.; A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, València 1964, pp. 105-109.

²³ F. ESPAÑOL BERTRAN, *El salterio...*, cit.

²⁴ V.M. ALGARRA PARDO, *Espacios de poder, pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo*, en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, Zaragoza 1996, I/3, pp. 269-289, espec. p. 275. G.J. DE OSMA, *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia: contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, Madrid 1923, p. 54.

²⁵ Durante los siglos XV y XVI, a raíz del impulso económico que experimenta la economía valenciana, la casa del señor se convierte en una construcción próxima al palacio característico del gótico civil del periodo, haciéndose eco de las primeras manifestaciones renacentistas que se introducen en la arquitectura valenciana a partir de la segunda mitad del siglo XVI. A. BESÓ ROS, *La construcció dels paisatges rurals valencians. Una aproximació a les principals tipologies d'arquitectures disperses*, in «Saitabi», 54, 2004, pp. 77-102, espec. pp. 89-90.

²⁶ *La impronta florentina y flamenca...*, cit., pp. 69-70. *La clave flamenca...*, cit., pp. 28-29.

²⁷ El encargo e incluso la propia constitución de las tablas que integran el retablo, custodiado hoy en el Museo catedralicio de Segorbe, ha sido objeto de tensos replanteamientos historiográficos, en los que incluso Borja y Montolio han llegado a defender la posibilidad de que el *Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía* sea en realidad resultado del montaje de tablas procedentes de tres retablos diferentes pintadas por un mismo autor, Joan Reixach. Su hipótesis de trabajo defiende que las tablas centrales estarían en realidad destinadas a un cenobio franciscano, posiblemente el monasterio de San Blas en Segorbe, siendo las piezas laterales las realizadas para su instalación en el retablo en Valldecris, sin

llegar a poder concretar las circunstancias del origen o la localización del ático. Nuestra intención al abordar el estudio de las tablas centrales es examinar la posible adscripción de los espacios y elementos arquitectónicos representados, sin pretender resolver en esta contribución un debate que requeriría de un análisis más detallado. H. BORJA CORTIJO, D. MONTOLÍO TORÁN, *Nuestra Señora de Los Ángeles y de la Eucaristía, de Reixach, del Museo Catedralicio de Segorbe. Nuevas interpretaciones*, in «Cuadernos de Valdecríst», 4, 2011, pp. 13-38.

²⁸ El modelo iconográfico de la mesa redonda en la Santa Cena no era desconocido en la pintura valenciana, Gonçal Peris Sarrià lo planteó por primera vez en el bancal del retablo de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora (h. 1418), retomando este planteamiento en el *Retablo de los Gozos de la Virgen* de Santa Cruz de Moya. Enlazaba con planteamientos previos como el Misal de Turín-Milán del Museo Cívico d'Arte Antica de Turín, ms. 47, f. 90 y en la tabla del Maestro va Reigern (ca. 1400) del Stift Sammlungen de Kremsmünster. Este tipo iconográfico sirve a Reixach para pintar el momento en que Judas come el pan eucarístico que no mereció, siguiendo el texto de *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, que interpreta esta comunión como un sacrilegio, como un "trauma" al cuerpo místico de Cristo. F. RUIZ Y QUESADA, *Flandes y la pintura en Cataluña, Valencia y Mallorca a lo largo del siglo XV*, in «Retrotabulum. Estudis d'art medieval», 17, 2005, pp. 2-84, espec. pp. 13-14. M. DEURBERGUE, *The visual liturgy: altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)*, Turnhout 2012, pp. 192.

²⁹ Sobre la importancia de la industria sedera y el aprecio de las manufacturas textiles de brocados, véase G. NAVARRO ESPINACH, P. IRADIEL, *La seda en Valencia en la Edad Media, en España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona 1996, pp. 183-200. G. NAVARRO ESPINACH, *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*, Valencia 1992.

³⁰ Este interés por el nuevo vocabulario de raíces clásicas es manifiesto en la arquitectura valenciana a finales del siglo XV, en el deseo de los promotores que especifican en los contratos la presencia de "obras a la romana" en sus residencias, como puede apreciarse por ejemplo en palacios como el de los Centelles de Oliva o en el reconstruido patio del palacio Vich en el Museo de Bellas Artes de Valencia. M. GÓMEZ-FERRER, A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna (1450-1550)*, in «Artígrama», 23, 2008, pp. 149-184.

³¹ *La impronta florentina y flamenca...*, cit., p. 228.

³² Valencia, y en especial Manises, desarrolló en aquel momento un gran comercio de este tipo de producto manufacturado a través del pujante puerto de Valencia. X. COMPANY, F. BORJA, I. PUIG, J. ALIAGA Y S. RUSCONI, *Una flagelación de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach*, in «Archivo Español de Arte», 85, 340, oct.-dic. 2012, pp. 351-387, espec. pp. 363-364.

³³ A. SERRA DESFILIS, M.M. JUAN, *La capilla de san Martín en la cartuja de Valdecríst: construcción, devoción y magnificencia*, in «Ars Longa, Cuadernos de Arte», 18, 2009, pp. 65-80, espec. pp. 69-70.

³⁴ J.M. PÉREZ MARTÍN, *Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecríst (Altura, Castellón)*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología», 12, 36, 1936, pp. 253-260.

³⁵ *La clave flamenca...*, cit., pp. 222-225.

³⁶ Los dos profetas efigiados se hallan también representados en las predelas del ático a ambos lados del Calvario. *La impronta florentina y flamenca...*, cit., p. 66.

³⁷ Según la creencia, dos religiosos del convento de San Agustín, que había sido fundado en 1307 por el padre Francisco de Lelles, fueron enviados por él a la ciudad para encargar una imagen de la Virgen a uno de los mejores pintores. En el camino, en la calle de Gracia les salió al encuentro un extranjero vestido de peregrino que les preguntó el motivo de su viaje y, al responder los frailes que iban a encargar una imagen de María, el desconocido sacó un cuadro de la Virgen que llevaba escondido en la capa y se lo entregó a los religiosos diciéndoles que se lo daba "de gracia", sin pagar nada a cambio. N. BLAYA ESTRADA, *El icono que se esconde tras el icono de nuestra señora de gracia*, «Ars Longa, Cuadernos de Arte», 7-8, 1996, pp. 185-193, espec. p. 187.

³⁸ M. DEURBERGUE, *The visual liturgy...*, cit., pp. 33-36.

³⁹ *La clave flamenca...*, cit., pp. 238-239.

⁴⁰ X. COMPANY, F. BORJA, I. PUIG, J. ALIAGA Y S. RUSCONI, *Una flagelación...*, cit., p. 372.

⁴¹ M. SHAPIRO, *Theory and Philosophy of Art; Style, Artist and Society. Selected papers*, New York 1994, pp. 81-86.

⁴² M. ALMAGRO GORBEA, *La imagen de la Aljafería a través del tiempo. Evolución morfológica*, en *La Aljafería*, A. Beltrán Martínez (dir.), 2 voll., Zaragoza 1998, II, pp. 407-421, espec. p. 409.

⁴³ El pintor es conocido como Maestro de Perea a partir del estudio de Elías Tormo del encargo de Pedro de Perea en 1491 de un retablo para la capilla de los Tres Reyes en la iglesia de Santo Domingo de Valencia, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La trayectoria y la producción del Maestro de Perea ha sido estudiada recientemente por R. ROMERO ASENJO, A. ILLÁN GUTIÉRREZ, *El Maestro de Perea y el periodo tardo-gótico en Valencia, aspectos de la técnica pictórica y actividad de los obradores*, in *Afilando el pincel, dibujando la voz: prácticas pictóricas góticas*, M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón, P. Martínez Taboada (ed.), Madrid 2017, pp. 119-141.

⁴⁴ S. ALDANA FERNÁNDEZ, *El Palau de la Generalitat Valenciana*, València 1995.

⁴⁵ M. GÓMEZ-FERRER, A. ZARAGOZÁ, *Lenguajes, fábricas y oficios...*, cit.

⁴⁶ M. GÓMEZ-FERRER, *Artistas viajeros entre Valencia e Italia 1450-1550*, in «Saitabi», 50, 2000, pp. 151-170.

COMMITTENZA

