

Aproximació als aspectes procedimentals de la pintura valenciana sobre taula del primer terç del segle XV

Miquel Àngel Herrero-Cortell
Universitat Politècnica de València
mihercor@har.upv.es

RESUMEN

El presente artículo expone, a modo de sucinto repaso, un estado de la cuestión, en clave técnica, sobre la pintura valenciana entre los últimos del siglo XIV y la década de 1440, centrándose en aspectos plásticos, materiales y procedimentales. En términos estilísticos, este periodo cubre el momento de plenitud del lenguaje gótico internacional, con las particularidades características de la escuela valenciana. El texto, escrito con un propósito divulgativo, pretende atender a las particularidades metodológicas que definen las manifestaciones pictóricas sobre tabla conservadas, recogiendo las principales características formales de lenguaje y de factura de los autores más renombrados del periodo, abarcando desde las últimas manifestaciones del Italogótico, hasta la configuración del Gótico Internacional, confluyendo ya con la moda flamenca a partir de 1440. La atención a los diversos modos de construcción plástica, a los procedimientos de ejecución pictóricos, así como a determinados materiales, constituyen su enfoque diferencial.

Palabras clave: pintura / gótico / procedimientos / materiales / Valencia / siglo XV

ABSTRACT

This paper presents, by way of a brief review, a state of the art, in a technical key, on Valencian painting between the last of the 14th century and the 1440s, focusing on plastic, material and procedural aspects. In stylistic terms, this period covers the moment of fullness of the international Gothic language, with its characteristically Valencian school peculiarities. The text tries to attend to the technical characteristics that define the pictorial manifestations on panel. It also collects the main formal characteristics of the pictorial languages of the most renowned authors of the period, ranging from the last manifestations of the Italo-Gothic, up to the international Gothic configuration, already converging with the Flemish fashion from 1440. Attention to the various modes of plastic construction, as well as to pictorial execution procedures and to certain materials, constitute its differential focus.

Keywords: painting / Gothic / procedures / materials / Valencia / XV century

LA TRADICIÓ MEDIEVAL DEL TREMP A VALÈNCIA EN LES ACABALLES DEL SEGLE XIV.¹

El panorama pictòric valencià del segle XIV presenta unes característiques formals que podrien considerar-se anàlogues a les d'altres territoris mediterranis, sota l'hegemonia del denominat Gòtic Lineal. Són tan pocs els exemples d'obres conservats d'aquesta època que seria necessari recórrer a la pintura mural, de la qual, en canvi si hi ha abundants testimoniatges que han sigut estudiats en profunditat en dates molt recents, per a poder entendre aspectes estilístics, formals i procedimentals.² En essència, són operatius encara per a aquesta època els preceptes de la pintura d'ascendència esquemàtica: colors plans, ombres i llums retallades a base de franges, i una linealitat que caracteritza totes les figures i que fa que el color siga quasi una qüestió secundària.³ A partir de 1330 i fins a les últimes dècades del tres-cents comencen a forjar-se una sèrie de personalitats

pictòriques que resultaran claus per a l'eclosió d'una pintura valenciana amb identitat pròpia.⁴ Es tracta del denominat estil Italogòtic que, amb les mires posades en els territoris cisalpins, tractarà d'emular les seues fórmules, no sols en un sentit estilístic o formal, però també procedimental.

La primera gran figura que convé considerar aquí és la Llorenç Saragossa –personalitat baix la que cap, probablement, la producció de l'anomenat Mestre de Villahermosa–.⁵ Encara que el seu corpus pictòric conegut és relativament xicotet, la qual cosa limita els resultats que de la seua tècnica poden col·legir-se, sí que pot realitzar-se una succinta aproximació a aquesta, com a punt de partida de la que serà la gran pintura valenciana del segle XV. Amb la seua característica manera de transició, a cavall entre l'últim alé de l'Italogòtic i el més incipient Gòtic Internacional, Saragossa encarna a la perfecció el paradigma de l'artista frontissa.⁶ Dota la seua pintura d'una certa expressivitat humana, trencant amb el sever hieratisme que fins a aqueix moment havia caracteritzat la pintura hispana de corrent italianitzant, per més que alguns dels seus estilemes reporten encara trets arcaïtzants en les factures de rostres i anatomies⁷ (Figura 1). No obstant això, Saragossa comença a introduir elements que prefiguren tímidament un naturalisme que s'aveïna a mig segle de distància: detalls en el modelatge dels volums, o en la descripció de les textures i qualitats materials, que no seran comuns fins, almenys, el segon quart del segle XV.⁸ Al mateix temps, en

¹ El present text forma part dels resultats de la tesi doctoral: “*Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (Siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano*”, financiada per el Ministerio de Educación [FPU14/01768].

² Un bon exemple d'aquest corpus pictòric mural en el Regne de València en RUBIO, A; ZALBIDEA M. A.: *La pintura mural gòtica en territori valencià*. Benicarló (Castellón), Onada, 2019.

³ CLARKE, Mark: *Mediaeval painters' materials and techniques: the Montpellier liber diversarum arcium*. London, Archetype, 2011, pp. 67-87.

⁴ COMPANY, X.: *La época Dorada de la Pintura Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 26-29.

⁵ PITARCH, A. J.: “Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval” en *D'art*, nº 6 (1981), pp. 109-119.

⁶ COMPANY, X. (2007), *Op. Cit.*, p. 35.

⁷ ALIAGA MORELL, J.: “La potencia expresiva del Gótico Valenciano” en COMPANY, X.; PUIG, I; VILALTA M. J. (eds.): *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*. Lleida, Publicacions de la Universitat de Lleida, 2009, pp. 168-191.

⁸ Per a Pitarch, la concepció colorista de l'obra de Llorenç Saragossa, allunyada de les tendències cromàtiques imperants en les escoles baix-medievals levantines, resulta un fet diferenciador. PITARCH (1981), *Op. Cit.*, 1981, pp. 109-119.



Fig. 1.- Llorenç Saragossa. *Resurrecció de Crist* (detall). Donació Orts-Bosch, Museu de Belles Arts de València. Fotografia del autor.

la seua pintura comencen a entreveure's detalls d'una modernitat que li permet introduir, per exemple, una incipient perspectiva cavallera, molt en sintonia amb gust de l'ocàs trescentista. Malgrat l'escassa producció pictòrica conservada de Saragossa, el conjunt de les taules del *Retaule de Sant Lluç* –depositat al Museu de Belles Arts de València, i estudiat en profunditat amb motiu de la seua restauració en 2005⁹ i també en el

marc de l'exposició *El naixement d'una Pintura*, en 2010–, constitueix una pedra de toc per a la comprensió del procediment plàstic utilitzat per aquest pintor.¹⁰ És en molts sentits una execució que no dista en absolut de les prescripcions tècniques de Cennino Cennini, estrictament contemporani de Saragossa. En primer lloc utilitza una preparació totalment anàloga al mètode italià del moment.¹¹ En realitat tots

⁹ BENITO, D.; FRECHINA, J.: *La memòria recobrada. Pintura valenciana recobrada de los siglos XV y XVI*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.

¹⁰ INEBA, P.: “Catálogo” En: GARRIDO, C.; BERTRANI, D. (com.). *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. (Celebrada en el Museu de Belles Arts de València, de Juliol a Octubre de 2010). València, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 160-235.

¹¹ CENNINI, C. *El libro del Arte*. Madrid, Akal, 1998, caps. CX–CXXI, pp. 150-159.

els pintors de la Corona d'Aragó, almenys fins a l'arribada de les tendències flamenques, van utilitzar el procediment de la seqüència de preparació “aparell - guix gruixut - guix fi”,¹² com es desprén dels contractes del moment i de les diverses analítiques. És, essencialment, el mateix que ha sigut descrit, com el procediment d'ús pels pintors de València en els primers anys del segle XV, no solament per a la preparació de retaules, sinó fins i tot per a la confecció de roques i entremesos en les entrades reals de 1402 i 1414.¹³

Seguint els cànons del dibuix preparatori de l'època –i de manera anàloga al que succeeix per a la majoria d'obres conservades del període–, Saragossa utilitza dos tipus de registre gràfic: d'una banda la incisió, de la qual se serveix per a traçar objectes rectilinis, mobiliaris i arquitectures, o bé per a delimitar les zones en les quals col·locarà la fulla d'or, com a mantells, vestes i nimbs –com serà comú en la pintura valenciana durant la totalitat del segle XV–; d'altra banda, se serveix d'un medi fluid visible en reflectografia IR, amb el qual dissenya mitjançant traços curts i directes la configuració de cares, mans i altres detalls.¹⁴ Encara que res sabem de la composició de tal medi, el fet que siga tan clarament visible en reflectografia (i no tant en fotografia IR) fa que pugua pressuposar-se una tinta de carbó.¹⁵

L'ús de procediments mecànics ha sigut també documentat en l'obra de Saragossa, i concretament l'estergit, un recurs molt italià vinculat a l'ús de *cartoni*.¹⁶ En la seua època era habitual realitzar estergits per a transferir els motius ornamentals vegetals i de llaceries que habitualment decoren els teixits amb estofes d'or, tot i que, en general la reutilització dels trets dels personatges és una característica del moment, observada, per exemple, a València a les pintures del Reconditori.¹⁷ No obstant això, els vestigis de l'ús del *spolvero* en l'obra d'aquest pintor han sigut trobats en rostres de la Verge i els apòstols del *Retaule de Sant Lluc*, com ha sigut advertit per Ineba, potser relacionats amb l'ús de cartons estereotipats per a la construcció dels personatges, la qual cosa podria explicar, per exemple, l'evident interdependència de figures com apòstols i Verges.¹⁸

L'ús de la fulla metàl·lica juga un paper crucial en l'aparença visual dels retaules del Gòtic valencià, suposant, en realitat, un important component estètic d'aquests. La tècnica d'aplicació de l'or en el *Retaule de Sant Lluc*, per exemple, és la pròpia del moment:¹⁹ un daurat a base d'or fi, probablement a l'aigua, aplicat sobre un estrat de preparació vermellós, que pot ser identificat amb un bol armeni, encara que mancant una anàlisi composicional no pot descartar-se que es tracte d'una sisa o una espècie de mixtió greix

¹² HERRERO-CORTELL, M. À.: *Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (Siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano* (Tesis Doctoral). Lleida, Universitat de Lleida, 2019, pp. 547-550.

¹³ HERRERO-CORTELL, M. À.; PUIG, I.: "Materials i procediments artístics utilitzats pels pintors i artesans de valència en la confecció dels entremesos de les entrades del rei Martí i el rei Ferran (1402, 1414)" en *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n.º 26 (2017), pp. 33-50.

¹⁴ INEBA, P. (2010), *Op. Cit.*, p. 63.

¹⁵ Altres tintes, com les metal·logàliques es veuen millor en longituds més properes, com les que aconseguen la fotografia IR. Vegeu, per exemple, POLDI, G.; VILLA, G. C.: *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*. Pisa, Edizioni della Normale, 2006, p. 54.

¹⁶ Vegeu BAMBACH, C.: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999; o HERRERO-CORTELL, M. À.; PUIG, I.: "Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia de pinturas de la Edad Moderna: Algunos casos prácticos" en *RHA, Revista de Historia da Arte*, n.º 7 (2018), pp. 8-18.

¹⁷ RUBIO, A. ZALBIDEA, M. A.: "Models i patrons en les pintures murals gòtiques del reconditori de la Catedral de València" en *Archivo de Arte Valenciano*, vol. 99 (2018), pp. 9-22.

¹⁸ INEBA, P. (2010), *Op. Cit.*, pp. 164-165.

¹⁹ FERRAGUT, Xavier. *Estudi de les tècniques del daurat i la policromia sobre l'or a l'escola valenciana del segle XV al segle XX. Anàlisi dels materials, tècniques i procediments*. Tesis Doctoral. València, Universitat Politècnica de València, 2015.

acolorit.²⁰ Això suposaria una particular variant del procés tradicional que utilitza l' aigua-cola a aquest efecte, però cobra sentit quan es verifica que l'oli de lli s'utilitzava comunament per a les sises que permetien l'adherència de la fulla d'or o plata a l'estrat de preparació.²¹ En qualsevol cas, l'ús de tal sisa acolorida a base d'oli no implica necessàriament l'absència del bol de naturalesa argilosa, element fonamental si ha de donar-se un brunyit a l'or, com succeeix en aquest cas. L'ús de cisellats, repicats, punxonats i xicotets embotits ornamentals és molt característic en la producció d'aquest pintor, com ho serà, a grans trets durant tot el segle XV. De màxim interès és l'ús de teixits estofats amb rosetes i motius geomètrics, que florirà a València durant les tres primeres dècades de la quinzena centúria.

Aspectes d'una tímida i embrionària modernitat poden entreveure's també en la seua tècnica pictòrica i, en particular, en l'ús que fa del color, encara que la pintura de Saragossa no s'acosta, per exemple a la riquesa cromàtica i a la factura matisada dels Peris. Saragossa utilitza exclusivament el tremp –com tots els seus contemporanis–, majoritàriament d'ou per a bona part dels colors i, probablement a base de cola proteica o goma per a alguns pocs, com els blaus, tot i que la inexistència d'anàlisis químiques de l'aglutinant no permet més que suposar com a hipòtesi l'ús de tals matèries.²² La disposició del color és encara relativament plana, amb escasses concessions al modelatge volumètric. Són pocs els matisos cromàtics que introdueix, i el tractament lumínic resulta un poc pla, si bé comença ja a respondre a una certa intencionalitat naturalista. Els colors s'apliquen en una base llisa a la qual es superposen a

tratteggio (ratllant), elements matisats o amb volumetria. No obstant això no es tracta d'un ratllat profús i ric, sinó d'un recurs molt més sintètic que mostra encara profunds dèbits amb la pintura Italogòtica; un procediment en el qual reverberen els ressons francs. En alguns punts treballa amb una escassíssima cobertura de la capa de preparació, arribant fins i tot a no cobrir-la intencionalment en uns altres, la qual cosa sí que és, en canvi, un aspecte una miqueta nou si es té al cap la factura habitual de la seua època.²³ És molt característic del seu estil l'ús de bases terroses i marrons per a les carnacions, que deliberadament canvien de color en funció del personatge representat, però que, sovint es mouen en una línia tonal pròxima al *verdaccio*, probablement a base de terres d'ombra. En aqueix sentit el pintor construeix en escala ascendent partint de la màxima foscor, a la qual va superposant una capa de blanc de plom lleugerament tacat amb ocre, que es degrada tonalment en lleugeres pinzellades cap a les parts ombrejades i s'intensifica fins a fer-se matèrica en els punts de màxima llum. Només al final, per a atorgar una certa vivesa als colors de les encarnacions, el pintor matisa –amb laca i/o vermelló– unes certes zones enrojolades, aconseguides en un ratllat paral·lel en les galtes i altres punts del cap i mans.

EL SEGLE XV I L'ARRIBADA DEL GÒTIC INTERNACIONAL

Si Llorenç Saragossa va constituir el principal pintor frontissa, fonamental per al desenvolupament de l'avantddita pintura valenciana del Gòtic Internacional, molt més rellevant va ser l'aportació de dues figures foranes: d'una banda Gherardo di Jacopo

20 HERRERO-CORTELL, M. À.; PUIG, I. (2017), *Op. Cit.*, p. 47

21 GARCÍA MARSILLA, J.V.: *Art i societat a la València Medieval*. Catarroja, Afers, p. 90. Vegeu també: HERRERO-CORTELL, M. À. (2019), *Op. Cit.*, pp. 557-560.

22 En general, una ullada als llibres tècnics i receptaris del moment evidencia una certa predilecció per l'ús de coles i gomes amb els pigments blaus.

23 INEBA, P. (2010), *Op. Cit.*, p. 160.

Starnina (fl. 1395-1401) i d'altra Marçal de Sas (fl. 1394-1410).²⁴

L'aportació tècnica de Starnina està encara per avaluar per al cas de la pintura valenciana, però òbviament es vincula a la importació de fórmules i preceptes tècnics propis de l'entorn florentí de les acaballes del segle XIV. Criat en l'ambient pictòric del taller d' Agnolo Gaddi – hereu de les metodologies de Giotto –, Starnina introdueix una manera de pintar que per primera vegada suposa un subtil i determinant gir cap a la cerca d'un cert naturalisme, visible en els seus modelatges i colorits.

Són poques les obres que amb certesa poden atribuir-se a la mà d'aquest pintor, la biografia del qual ja recull Vasari en les seues Vides,²⁵ però és molt possible que siga una factura majoritàriament seua la del *Retaule dels Set Sagraments*, de 1398, conservat en el Museu de Belles Arts de València, el cromatisme i la plasticitat del qual estan a l'altura de les millors produccions europees del moment²⁶ (Figura 2). En ell semblen convergir molts dels preceptes tècnics i procedimentals enunciats per Cennini, que, a més de contemporani seu i condeixeble de Gaddi, degué ser company de formació.

En l'obra de Starnina la interpretació de l'espai, el volum, la llum, o el color, cobren una nova dimensió, que prefigura les solucions que fins a la dècada de 1440 continuarien tenint vigència a València. A diferència del que esdevenia en la producció de Saragossa, els modelatges volumètrics i transicions cromàtiques són, en la pintura de Starnina, suaus, dolços; allunyats de la idea de l'estereotip que, com veiem havia caracteritzat etapes anteriors. L'italià dota als personatges d'una inusitada expressivitat, mitjançant un treball fisonòmic individualitzat per a cadascun. Seguint la tradició florentina, parteix de nou de l'ombra, sobre la que



Fig. 2.- Gherardo Starnina. *Taula del Baptisme*. *Retaule dels Sagraments*. Museu de Belles Arts de València. Fotografia: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

va modelant amb clars a base de blanquet, vermelló i ocre totes les encarnacions, que resulten ara molt menys sintètiques. Atén a la descripció d'arrugues facials, línies d'expressió i altres alteracions en rostres i mans, detalls que li permeten un ampli acerb de solucions per a simular la gesticulació, dotant a les seues figures d'un enorme moviment i d'una càrrega expressiva sense precedents, només superada per la potència de l'aconseguida per Marçal de Sas.

²⁴ ALIAGA MORELL, J.: "El taller de Valencia en el gòtic internacional" en LACARRA, M^a C. (coord.): *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 207-242.

²⁵ VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid, Editorial Cátedra, 2002, pp. 92-105.

²⁶ COMPANY, X. (2007), *Op. Cit.*, p. 48

A propòsit d'aquest autor, al contrari de Starnina, prendrà un cert refinament en les formes i la factura, suavitzant tant els gestos com la càrrega expressiva de les seues anatomies, com s'observa en les figures del *Retaule del Centenar de la Ploma*, que se li atribueix, pot ser en col·laboració amb Starnina.²⁷ Però, sens dubte la peça més coneguda de Sas és la taula del *Dubte de Sant Tomàs*, de la Catedral de València de la qual també es conserva el seu contracte, datat en 1400. Aquesta obra va ser estudiada a nivell pigmentari en ocasió de la seua restauració (Figura 3).

És característic d'aquest autor un dibuix subjacent gestual i expressiu –de marcades línies negres donades amb pinzell–, que, a més de prefigurar la composició sobre la preparació serveix també com a element delimitador d'aquesta, participant en el resultat visual, perquè la gran majoria dels traços són perfectament visibles sota un fi estrat de policromia i contribueixen, a definir les fisonomies i gestos per les seues pròpies característiques formals.²⁸ Precisament l'aplicació pictòrica que executa Sas és marcadament lleugera, amb un *tratteggio* molt visible, de traços llargs i molt fosos, quasi pentinats. Constitueix la capa de color quasi una aquarel·la, que solament es torna més intensa en punts en els quals, per a modelar el color, l'autor reincideix superposant noves tonalitats. A propòsit d'aquestes, convé observar que en aquesta peça són marcadament contrastades, amb gradacions que van d'una màxima llum, quasi blanca, a una màxima foscor, determinada per l'elecció del color local. La paleta d'aquesta obra és manifestament reduïda, sent els rojos i taronges els colors predominants. En aquest

sentit s'ha descrit l'ús del reixalgar, vermelló, mini i laca.²⁹

Les innovacions de Starnina i Marçal de Sas van ser recollides i sintetitzades per autors com Jaume Mateu, Pere Nicolau, o Miquel Alcanyis, l'estil i la tècnica dels quals són molt pròximes a les dels seus mestres. Això ha generat no poques controvèrsies en la identificació i atribució d'obres, com succeeix, per exemple amb el *Retaule de la Santa Creu* del Museu de Belles Arts de València, els materials i la tècnica de les quals van ser profusament estudiats amb motiu de la seua restauració entre 1995 i 1998. Es tracta d'un moble que sintetitza les característiques tècniques pròpies d'inicis del segle XV. S'ha proposat la seua realització entre 1400 i 1410, encara que té diverses particularitats tècniques i estilístiques que, en la nostra opinió, solen donar-se en casos amb una cronologia més avançada (Figura 4)³⁰. Començant per les formals i estilístiques, destaca en primer lloc una certa cerca d'un naturalisme plàstic i anatòmic de gran finor en el dibuix, ajudat d'una aplicació cromàtica suau, fosa i molt atenta a la descripció de cada volum corporal. En segon lloc l'ús d'escorços en algunes figures i membres, que enriqueix l'haver de solucions formals del pintor atorgant un moviment i una expressivitat incomparables amb altres retaules del període a València. Més sorprenent encara resulta un ús de la perspectiva amb gran correcció (amb edificis de arquets de mig punt i *loggie*), que, malgrat no ser encara fruit de l'aplicació absoluta dels preceptes del sistema cònic, s'acosta molt a una perspectiva normalitzada, en la qual el con de la visual està ben present. El tractament minucios de les teles

²⁷ *Ibidem*, pp. 58-59.

²⁸ HERRERO-CORTELL, M. A.; PUIG, I.: "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto" en *Archivo de Arte Valenciano*, vol. 100 (2019), p. 59

²⁹ JUANES; D.; ROLDÁN, C.: "Fluorescencia de rayos X mediante equipo portátil aplicada al estudio y conservación del Patrimonio Cultural", en: PROUS, S.; DEL EGIDO, M.; CALDERÓN, T. (eds.): *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2008, vol. I, pp. 141-150.

³⁰ En canvi altres autors com a Post ho situen cap a 1420 i Tormo entre 1410 i 1420, proposta que a més acata COMPANY, X. (2007), *Op. Cit.*, p. 88.

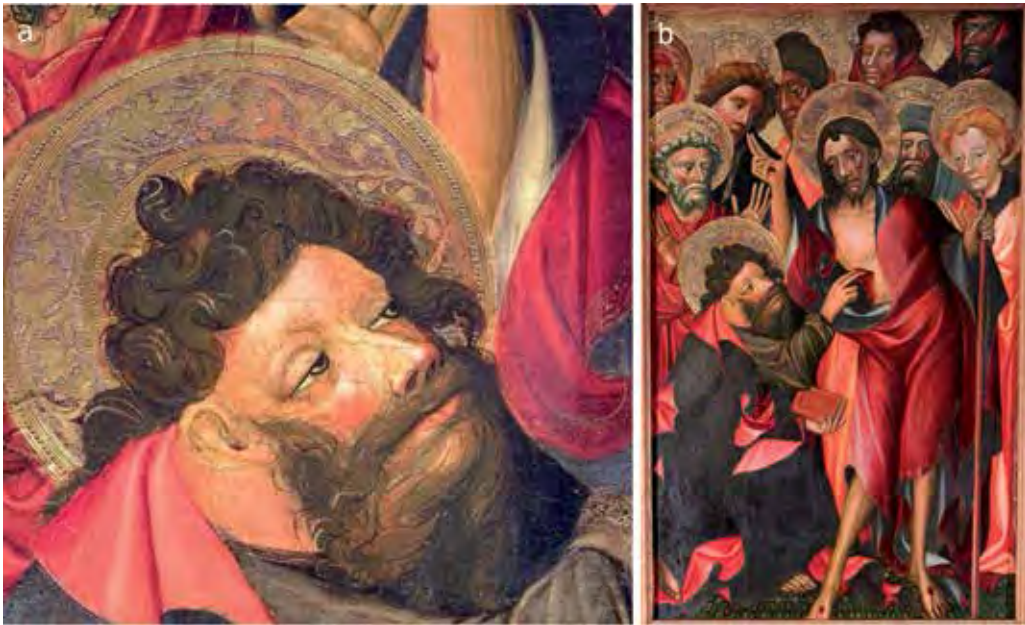


Fig. 3.- Marçal de Sas. *El dubte de Sant Tomàs*. Museu de la Catedral de València a) Detall del rostre del Sant Tomàs b) Fotografia de conjunt. Es pot observar el caràcter expressionista de les figures. Fotografia: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Fig. 4.- Miquel Alcanyís. *Retaule de la Santa Creu*. Museu de Belles Arts de València. a) Detall de l'escena de la Crucifixió. b) Detall de *La mort del rei Cosroes*. S'aprecia el deïbit directe a les formes de Gherardo Starnina i una manera d'articular les anatomies encara molt senzilla, però de gran poder expressiu. Fotografia: Autor.

i la presència d'estofes d'or amb damasquinatges amples són característics de la segona, tercera i quarta dècada del segle XV. Però també en allò tècnic hi ha dues particularitats interessants: una és l'ús d'una imprimació de blanc de plom sobre els estrats d'algeps i cola;³¹ i l'altra la constatació del genolí (*giallorino*, o *genulí*), un pigment que probablement es documenta per primera vegada a València vinculat a obres de Starnina (com les taules del Retaule de Collado de Alpuente del 1399), sent, en qualsevol cas, estranya la seua presència al nostre territori abans del 1432, segons els registres documentals pigmentaris coneguts.³² L'assumpció d'un marcat italianisme –propi de l'últim Gòtic Internacional– en algunes de les avantdites

solucions plàstiques, prefigura els llenguatges dels últims exponents del gòtic a València: Jaume Mateu, Gonçal Peris i, molt especialment Gonçal Peris Sarrià.³³

A Gonçal Peris³⁴ se li atribueix la important taula de *Santa Marta i Sant Clement*, datada en 1412. Es tracta de la peça central d'un retaule dedicat a tots dos sants, hui conservada en el Museu de la Catedral de València. Aquesta obra encarna a la perfecció el paradigma del nivell tècnic aconseguit en la representació dels teixits de Damasc, a base de colres i veladures sobre la fulla d'or (Figura 5). Encara la seua factura en les anatomies resulta un poc arcaica, si bé s'entreveuen ja aspectes d'un incipient naturalisme. L'aplicació del color és a vegades un



Fig. 5.- Gonçal Peris. *Santa Marta i San Clement*. Museu de la Catedral de València. a). Fotografia de conjunt. b) Detall del rostre de San Clement. Observe's la factura de ratllat molt llarg, amb fusions cromàtiques encara una mica planes i d'alt contrast tonal, igualment, destaca un tractament del daurat en la representació de brodats i estofats de teles damasquinades que fins llavors mai s'havia aconseguit. Es tracta d'estofes de motius florals de policromia diversa, en les quals intervenen tant processos additius (a pinzell), com subtractius (esgrafiats). La intensa policromia és fruit de l'ús d'una àmplia paleta i la corporeïtat de la pintura és producte de l'addició d'abundants secatius.

Fotografia: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

tant tosca, i les fusions es produeixen mitjançant ratllats llargs, que generen habitualment un important contrast cromàtic.

La de Gonçal Peris Sarrià (ca. 1362 -1423) és una figura particularment interessant per ser en alguns sentits un pintor frontissa o pont entre una tradició plenament gòtica i una naixent *ars nova*. Encara que pot considerar-se-li encara un pintor essencialment medieval, s'entreveuen ja –tant des d'un punt de vista estilístic, com especialment tècnic i procedimental–, novetats afavorides per ressons forans que prefiguren els balbotejos del primer Renaixement valencià. Peris és, de fet, un artífex que conjumina, d'una banda, un bagatge tècnic que el lliga a les escoles del gòtic internacional italià, i per una altra, unes cotes d'expressivitat singular, pròpies de l'art flamenc. És a més una figura que, salvant algunes distàncies, permet unes certes analogies amb les d'altres contemporanis seus, com succeeix per exemple amb Pisanello, o amb Gentile da Fabriano, amb els quals es pot equiparar en l'ús de determinades solucions tècniques. De fet, es tracta també de figures que se situen, precisament, a cavall entre les tradicions pictòriques de l'Edat Mitjana i les del primer Renaixement.

És característic de les factures de Gonçal Peris Sarrià un ratllat (*tratteggio*) de gran finor, que s'adapta perfectament a la voluntat de naturalisme del pintor, permetent-li transicions subtilíssimes, plenes de matisos cromàtics. Ho realitza amb traços molt fins, generalment curts, que s'entrecreuen sovint en diagonals obliqües molt tancades, una cosa visible tant en les seues primeres obres atribuïdes –com en el cas de la

taula bifaç amb la *Verónica de la Verge i l'Anunciació* del Museu de Belles Arts de València– (Figura 6),³⁵ com en les obres més tardanes, –com el *Retaule de Sant Martí i el pobre, Santa Úrsula i Sant Antoni Abat*– (Figures 7-8).

Precisament mereix aquest últim conjunt un especial deteniment, perquè es tracta d'un retaule cardinal, probablement el millor exemple de transició entre els llenguatges de l'últim Gòtic Internacional i la incipient moda flamenca, coherent amb una factura dels volts del 1440, com és el cas. D'una banda, si en les tres taules centrals es poden percebre influxos italians del Gòtic Internacional, ja la figura de Sant Antoni remet a Flandes, com ha sigut pertinentment observat per Company, tot i que la seua factura tècnica sembla més pròxima a les metodologies de treball italianes, amb colors opacs i fusions mòrbides.³⁶ És, al nostre judici, en la predel·la, on esclata un incontenible –i incontestable– flamenquisme (Figura 8), present tant en la manera de concebre els personatges i la composició de cada escena, com més especialment en el dibuix i el color. Els drapejats dolços o mòrbids de les figures titulars es tornen angulosos i emmidonats en els sants de la predel·la, i la solució formal de cada exemple passa per l'ús d'incipients veladures (probablement donades encara amb ou o, fins i tot amb un tremp greix d'ou i oli), en la cerca d'efectes cromàtics d'una subtileza mai abans vista en l'àmbit valencià. També, en les figures de la predel·la, l'ús de l'or en damasquinatges i brocats remet quasi més als exemples del puixant hispano-flamenquisme que a la tradició del gòtic. Els personatges aconseguen ací

31 JOSÉ, A.; ALMIRANTE, J.; INEBA, P.: *El retablo de la Santa Cruz*. València, Museu de Belles Arts de València, 1998, p. 19.

32 HERRERO-CORTELL, M. À. (2019), *Op. Cit.*, pp. 1036-1128.

33 COMPANYY, X. (2007), *Op. Cit.*, p. 100. La figura de Gonçal Peris, –y, en general, la saga de los Peris–, ha sigut estudiada en profunditat en ALIAGA MORELL, J.: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. València, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1996.

34 ALIAGA, J.: “Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional valenciano” en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, vol. 25, nº 1 (2016), pp. 28-48.

35 COMPANYY, X. (2007), *Op. Cit.*, pp. 105-109.

36 *Ibidem*, 2007, p. 108.



Fig. 6.- Gonçal Peris Sarrià. *Verónica de la Verge*. Museu de Belles Artes de València (detall). Observe's la factura amb un *tratteggio* suau, capaç de modelar els volums de manera subtil. Les fusions cromàtiques resulten delicades i riques en matisos.
Fotografia del autor.

una expressivitat de singular emotivitat i unes cotes de naturalisme que ha de vincular-se, de nou, amb els preceptes flamencs. Una manifesta voluntat de representació de les textures pot entreveure's en tot el retaule, a vegades, patent a través d'efectes com a xicotetes esquitxades de pintura, –quasi aerografiada–, que ajuden a simular la composició heterogènia de la terra del sòl, mitjançant estergits de rojos, blancs i negres. L'ús de les empremtes digitals per a realitzar tacats redons en el pelatge del cavall resulta particularment cridaner. També conforma una sort d'efecte de textura la vora de la pel·lica de les vestidures de Sant Martí, el rostre del

qual a més constitueix al millor exemple de la superació dels estilemes del Gòtic.

A manera de síntesi, dues grans tendències d'execució tècnica conviuen en la pintura del Gòtic Internacional a València. La primera es caracteritza per ser encara una mica sintètica, amb grans plans de color, un tacat tonal bàsic d'escàs gruix i una fusió cromàtica una mica dura, amb modelatges mitjançant línies rectes i anguloses. Aquesta tipologia de treball és la predominant fins a la fi de la primera dècada del segle XV, amb la pràctica excepció de les obres de Starnina, molt més refinades en les

transicions i amb un característic *tratteggio* molt més integrat. Pere Nicolau i Marçal de Sas, encarnen perfectament aquesta tendència, a la qual també se suma Gonçal Peris, en obres com l'avant dita taula de *Santa Marta i Sant Clement*.

La segona manera d'execució serà la predominant des de 1410 fins a 1440. És característica d'aquesta tendència un ús molt més natural de la llum, més tamisada i difusa, amb un color molt més ric en matisos i amb menys contrast. També en el modelatge s'aprecien significatives diferències: la pel·lícula pictòrica es torna més compacta i menys aigualida; els volums es construeixen a través d'un *tratteggio* finíssim, molt més subtil a l'hora de representar transicions cromàtiques i lumíniques. L'ús d'incipients veladures en la consecució d'efectes

de matisat del color és també una característica formal d'aquesta segona manera d'execució, de la qual, com s'ha vist, és Gonçal Peris Sarrià el seu màxim exponent. Aquesta manera, que a Itàlia prevaldrà quasi fins a les últimes dècades del segle XV, no és més que l'adequació d'una tècnica que començava a revelar-se bastant obsoleta per a la consecució d'efectes plàstics que aconseguiren dotar a la pintura d'un cert nivell de realisme. Serà aquesta voluntat la que, progressivament, anirà empentant als pintors cap a l'adopció del vehicle oliós com a mitjà d'expressió, primer conjuntament amb l'elenc de tècniques al tremp i, posteriorment, de manera exempta.



Fig. 7.- Gonçal Peris Sarrià. *Retaule de San Martí, Santa Úrsula i Sant Antoni Abad*. Museu de Belles Arts de València (Detalls de la taula central). Observe's la factura amb el característic *tratteggio* que, en aquest cas es converteix en una eina de modelatge capaç de definir volums i aconseguir unes certes textures, com succeeix, per exemple, en el pelatge del cavall. La voluntat naturalista emergeix en la representació del sòl. Un degradat tonal acostia els clars cap a un primer pla, en el qual a través de veladures de terres molt aigualides, l'artista construeix una clivella en el sòl erm. L'heterogeneïtat de les partícules de l'àrid ha sigut recreada mitjançant efectes d'estergit esguitat amb diverses tonalitats: almànquena, blanc i negre, sobre el fons de color cru. Fotografia: autor.



Fig. 8.- Gonçal Peris Sarrià. *Retaule de San Martí, Santa Úrsula i Sant Antoni Abad*. Museu de Belles Arts de València (detalls de la predella). a) Es fa patent el flamenquisme que imbueix l'escena: el realisme de l'anatomia i les ferides o la càrrega expressiva de tots dos rostres. Tècnicament destaca l'ús de laques en els draps rosats i en les ales de l'àngel. Observe's també l'ús de veladures: ombres en les carnacions i trets fisonòmics mitjançant terres; o en les transparències de blanc en el sudari que penja del sepulcre. També els arbustos de la part del fons degueren tindre un color molt més verdós, aconseguit mitjançant la superposició d'una inestable laca groga –hui desapareguda– als tons blavosos del fullatge. L'interès pel naturalisme en les textures pot observar-se, per exemple en la consecució de la textura marmòria del sepulcre. b) Observe's l'ús de colres coure l'or, i la consecució d'efectes de veladures per a donar profunditat i volum als drapejats brodats d'or. Fotografia: autor.