

El Tríptico con escenas de la vida de Cristo del Prado y Louis Alincbrot, ¿mito o realidad?

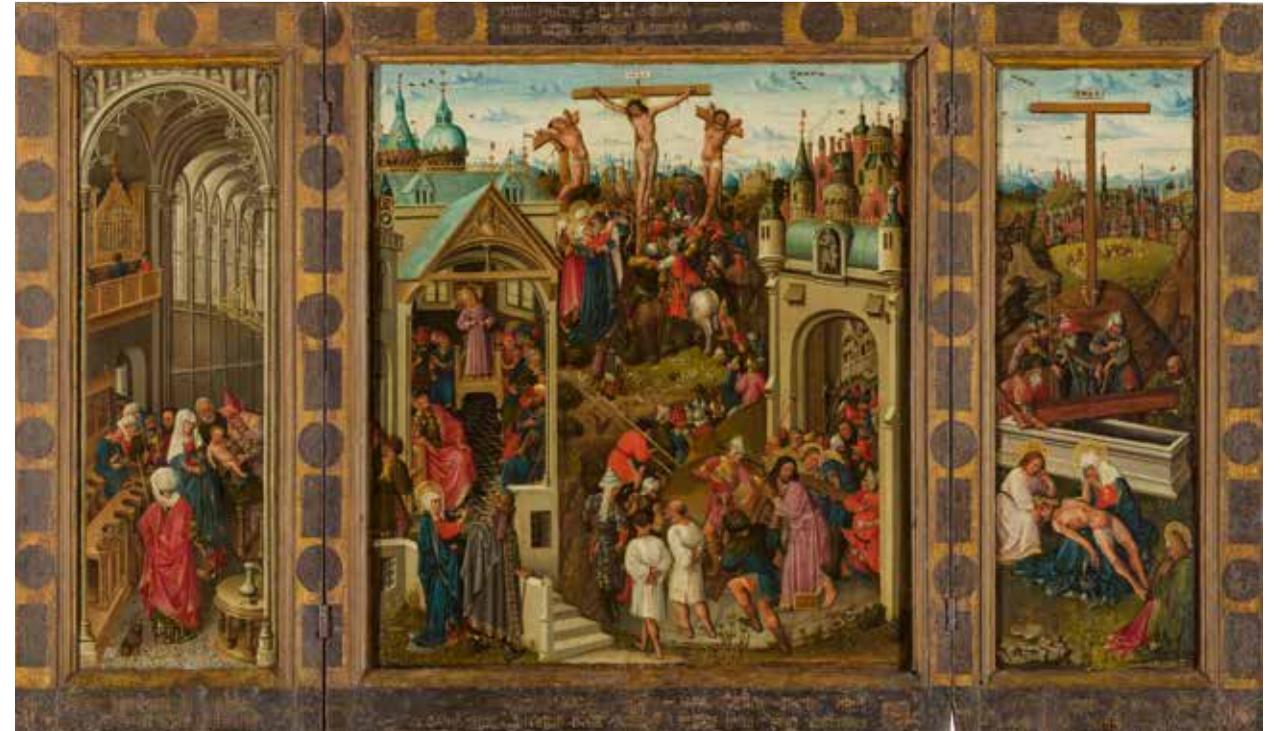
The Triptych with Episodes from the Life of Christ in the Prado and Luís Alimbrot: myth or reality?

DESDE QUE EN EL AÑO 2014 SUSIE NASH, EN UN SUGERENTE artículo, cuestionara la autoría del *Tríptico con escenas de la vida de Cristo*, conocido como *Tríptico Corella*, del Museo del Prado (fig. 1), se ha puesto un punto y aparte a la figura del pintor Louis Alincbrot o Alimbrot (act. 1428-60)¹. Ha pasado de ser considerado uno de los introductores del arte flamenco en la Corona de Aragón a partir de 1439, cuando llega a Valencia procedente de Brujas, a quedar totalmente relegado al despojarle de la obra en torno a la cual se construía su figura. Su personalidad le fue arrebatada por el anónimo Maestro de las Horas Collins, que el propio Prado se apresuró a aceptar. Esta atrayente propuesta solo ha sido cuestionada por alguna voz aislada que se ha atrevido a apuntar alguna grieta en la hipótesis de Nash². En este texto, queremos subrayar varias de esas dudas y reconsiderar la figura de Alincbrot y el propio tríptico a la luz de nueva documentación que hemos sacado a la luz.

Tenida como una de las piezas capitales en la introducción del arte flamenco en la península Ibérica, ligado a técnicas y composiciones de Jan van Eyck, el tríptico pertenece a la colección del Prado tras su ingreso en 1931 procedente del convento de la Encarnación de

Valencia³. No vamos a insistir en el análisis de sus escenas, cuya iconografía fue brillantemente diseccionada por Nash. Cada uno de los episodios relacionados con asuntos de la vida de Cristo en el interior —la Circuncisión en el ala izquierda, la Disputa con los doctores en el Templo en el centro, el Camino al Calvario, la Crucifixión y la Piedad en la derecha y la Anunciación en el exterior, visible con sus dos puertas cerradas— han sido destacados en un contexto de renovado interés por el tema del dolor de la Virgen⁴.

El hecho de conservar, aunque en bastante mal estado, unos escudos entre inscripciones en la parte baja del marco original, permitió ya en el año 1947 la identificación de su posible comitente entre alguno de los Rois de Corella, condes de Cocentaina (Alicante)⁵. Fue considerada obra pintada en la ciudad de Valencia a mediados del siglo xv por un pintor de formación flamenca y adjudicado sin evidencia documental ni posible cotejo estilístico, ya que no hay obras claramente atribuidas al citado Alincbrot, maestro formado en Brujas y afincado en Valencia durante más de veinte años. La propuesta de Nash cuestionaba totalmente esta atribución y concluía que había sido realizado por el anónimo Maestro de las Horas Collins, un miniaturista de



1. ¿Louis Alincbrot?, *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* o *Tríptico Corella*, h. 1445-50. Óleo sobre tabla de roble, 78 x 134 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-2538)

la escuela de Amiens autor de varios manuscritos que viajó a Brujas, donde conoció de primera mano las obras eyckianas. Esta hipótesis conllevaba la consecuente consideración de que la obra no había sido pintada en Valencia, podía proceder de Brujas y de alguna forma haber sido enviada a la ciudad del Turia. Sobre la cuestión de la autoría volveremos más adelante, pero vamos a centrarnos ahora en lo que conocemos sobre la pieza.

La identificación de los cinco escudos la unía indefectiblemente a la ilustre familia Corella, de la que destacaba Eiximén Pérez de Corella (h. 1400-1457). Hombre de confianza del rey Alfonso el Magnánimo, presente en las campañas militares italianas, administrador y diplomático y gobernador del Reino de Valencia, fue el primer conde de Cocentaina. Gracias a una concesión del rey por su valor en la toma de Nápoles, obtuvo, a partir de 1442 y a perpetuidad, las armas reales que figuran en el tríptico para que él y sus descendientes pudieran mezclarlas con las suyas propias⁶. Orgulloso de estas nuevas armas, el 30 de julio de 1442,

Eiximén se apresuraba a dar órdenes a su procurador en Valencia para que pagara a Bartolomé Pérez seis escudos por pintarlas⁷ y a Jaume Fillol para que hiciera lo propio en el porche de la Casa de la Gobernación⁸. Fillol las repite en cortinas en 1444⁹ y en escudos en 1451¹⁰. Otras evidencias materiales conservadas en azulejos, mármoles o miniaturas no dejan lugar a dudas sobre su interés en ellas.

Eiximén pasó buena parte de su vida en Nápoles, donde residió en las inmediaciones de la Porta Capuana y murió en 1457, pero mantenía importantes feudos en tierras valencianas: el castillo de Cocentaina en su señorío principal, los de Elda y Petrer y su casa de Valencia. En ellos vivió durante la época que estuvo en España al menos desde diciembre de 1451 a 1456, año en que marchó de nuevo a Nápoles. Su hijo Joan también le acompañó en ocasiones a Nápoles, donde coincidieron aproximadamente entre 1444 y finales de 1447, aunque él residió más tiempo en Valencia¹¹. Por tanto, Eiximén, ya desde Nápoles, ya desde Valencia, era el candidato

más claro para haber encargado la obra, en Valencia cuando se pensaba en Alincbrot o en Brujas tras la nueva hipótesis, desde donde habría viajado a Nápoles y de allí a Valencia en alguno de los numerosos fletes que trasladaban bienes a un lado y otro del Mediterráneo¹².

Entre su posible fecha de ejecución en la década de 1440 y 1908¹³, en que se documenta en el convento carmelita de la Encarnación antes de su ingreso en el Prado, nada se supo sobre el tríptico. Pues bien, debemos al incansable investigador Jaime Richart la noticia del tríptico en uno de los inventarios de bienes del castillo de Cocentaina, el del segundo conde, Joan Rois de Corella, una determinante información que, sin embargo, ha pasado desapercibida a la historiografía¹⁴.

Joan era hijo de Eiximén y Beatriz Llansol de Romaní. Heredó el condado a la muerte de su padre en 1457 y lo mantuvo hasta octubre de 1478, fecha de su fallecimiento y del posterior inventario de bienes. Fue realizado en vida de su tercera esposa, Francisca de Moncada, quien *de facto* asumió la dirección del condado durante la minoría de edad del tercer conde, Joan, hijo de ambos, entonces un niño de once años. En este inventario se recorren las estancias del castillo en las que también vivía su hija Beatriz, hija del conde nacida de su segundo matrimonio con Leonor de Centelles y Urrea. El primogénito, que se llamó Eiximén, como su abuelo, había fallecido ese mismo año.

Richart indicaba que las cuatro salas ubicadas en la fachada principal del palacio estaban habitadas por Beatriz de Corella. En ellas se inventariaron unos bienes catalogados como privativos, herencia directa de su padre, para que no se los apropiara su madrastra, Francisca de Moncada. Entre ellos se citan dos retablos, ambos con las armas de los Corella, uno portátil, sin indicación iconográfica. Pero la lectura atenta del documento nos lleva a considerar que el otro podría tratarse del tríptico. En la tercera de las habitaciones junto a cajas de Barcelona (una tipología de cajas medievales) con ropas, cofres con bancales de ras¹⁵, en una *plega* (o armario), junto a colchones, mantas, un guadamacil y dos cortinas, se cita: «*un retaule quadrat ab portes plegadises ab la ystoria de la Passió de Jesucrist ab cinch scuts chichs de les armes de Corella en les falde de dit retaule*»¹⁶. Su iconografía, con la historia de la Pasión, su forma cuadrada, como queda al cerrarse, sus puertas que se cierran y, sobre todo, los cinco pequeños escudos de las armas de los Corella en la parte inferior, creemos que no dejan lugar a la duda.

Heredado de su padre, y celosamente custodiado para que no pasara a manos de Francisca de Moncada ni de su hermanastro Joan, la nieta de Eiximén, Beatriz de Corella guardaba este retablo en sus habitaciones privadas de Cocentaina en el año 1478. No lo volvemos a localizar en ninguno de los otros inventarios que se efectúan en el castillo en 1519 y 1520 tras la muerte del tercer conde, Joan Rois de Corella, el niño ya mencionado, ni en 1527 en el Real (Valencia), ni en las casas de Valencia a la muerte de su esposa doña Joana Fajardo y Manrique, que recoge los bienes privativos aportados en su dote¹⁷. El único retablo que llega desde 1478 hasta 1527 es uno con cuatro tablas con la Virgen María, la Crucifixión y otras imágenes, dorado y también con puertas que se cerraban¹⁸ que estuvo en el castillo de Petrer y se trasladó a Valencia. Otros retablos y un tríptico pertenecían a la condesa y todos se vendieron en pública almoneda tras su muerte.

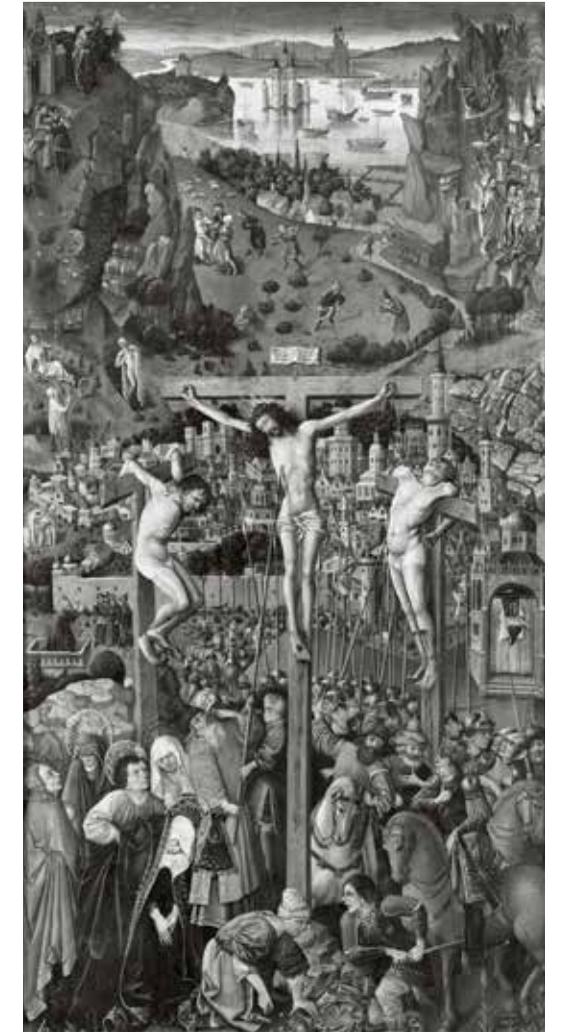
Entendemos, por tanto, que el tríptico no pasó a integrar los bienes de la línea principal de los condes de Cocentaina y que se mantuvo como bien privado de Beatriz de Corella. Esta casó tardíamente, ya cumplidos los cuarenta años, en 1496 con Ximén II Pérez Escrivá de Romaní (1435-1518), señor de Patraix y barón de Beniparell, un personaje controvertido de la nobleza valenciana¹⁹. Previamente, en 1481, se había anulado un intento de matrimonio de Beatriz con su tío el conde de Oliva, Serafín de Centelles, aduciendo razones de consanguinidad²⁰. La boda de Beatriz y Ximén II tampoco estuvo exenta de polémica debido a un pleito entre ella y su hermanastro, el tercer conde. Beatriz le demandó ante la Real Audiencia por no hacerle entrega del legado de 150.000 *sous* que su padre había previsto para el momento de su matrimonio. Finalmente, llegaron al acuerdo de que se le concedería la mitad de esa cantidad, al alegar el conde que Beatriz había tomado muchos bienes muebles de su casa y había disfrutado de grandes sumas producidas por rentas y frutos al haber sido durante mucho tiempo procuradora, regidora y administradora de las tierras de su padre²¹. Podemos entender que entre algunos de los bienes estaría el tríptico, y que tras casarse lo trasladaría a Valencia, donde se instaló.

Fruto de ese enlace nació Manfred Escrivá, quien alcanzó una temprana canonjía en la catedral en 1507 y ostentó varios cargos eclesiásticos hasta 1545, fecha en que falleció, ninguno de ellos relacionado con la

Encarnación²². Desconocemos el testamento de Beatriz y la fecha exacta de su fallecimiento, aunque seguía viva en 1505, es decir, tres años después de la fundación del convento²³. Solo hemos podido localizar el ingreso en el convento en 1507 de una novicia llamada María Corella, pero hay que recordar que los Corella eran una familia con muchísimas ramificaciones y, por tanto, no tiene por qué tener relación directa con los que nos ocupan²⁴. Tampoco sabemos si el tríptico entró en fecha temprana o con posterioridad; el hecho de que fuera adquirido por el Museo del Prado pudo ser providencial, ya que el convento fue incendiado en la Guerra Civil.

Pero volviendo al tríptico, reconocemos en él una de las obras más tempranas sobre madera de roble para la devoción privada con huellas eyckianas en Valencia. Todo apuntaba a que podía haber sido ejecutado por un pintor extranjero de formación flamenca, y lo cierto es que había un candidato que cumplía estas condiciones: ese no era otro que Alincbrot. La historiografía le ha ido adjudicando otras obras con las que se ha ido constituyendo un corpus más o menos coherente del cual el *Tríptico Corella* era el cabeza de serie. Junto a él, estarían la llamada *Crucifixión Bauzá* (fig. 2), una pequeña *Natividad* y una *Piedad*, en sendas colecciones particulares, y los frontales de la Pasión y la Resurrección de la catedral de Valencia donados por el canónigo Climent²⁵. Otras obras emparentadas con estas han fluctuado con mayor o menor consenso, como la *Crucifixión* del Museo Thyssen-Bornemisza, el *Calvario* de la antigua colección Muntadas, hoy en el MNAC, y un *San Dimas*, en el Statens Museum for Kunst en Copenhague²⁶.

Lodwick Halinckbrood era natural de Brujas, donde está documentado en 1428 como miembro fundador de la Cofradía del Santo Espíritu, en cuya corporación de pintores ostentó cargos de 1432 a 1437. El 21 de julio de 1439 se encuentra ya en Valencia vendiendo unas tierras. Compró una casa en la calle de San Vicente, donde se avecindó el 10 de marzo de 1449 y vivió hasta el 25 octubre de 1460, cuando falleció. Las noticias sobre su actividad pictórica prácticamente se reducen a que el 4 de enero de 1441 había cobrado 8 sueldos por una cortina para el retablo del portal (o puerta de entrada a la ciudad) de la Trinidad. En estos documentos figura como «Luis Alimbrot» o «*mestre Luis, lo flamench*». Ciertamente, este pobre bagaje en el que apenas hay una referencia de poco calado como una



2. ¿Louis Alincbrot?,
La *Crucifixión*, antigua
Colección Bauzá,
Archivo Amatller, 15500-G

cortina para preservar del viento, el sol y el polvo un pequeño retablo era una de las razones que habían contribuido a cuestionar por completo su personalidad.

Recientemente se han publicado otras dos noticias. La primera lo relacionaba con la familia del pintor Bartomeu Baró (1422-1481)²⁷. En 1443, la madre de Bartomeu, Dolça, entregaba todos sus bienes a su hijo en un acto en el que figuraba como testigo Louis Alincbrot, que afirmaba conocer a la testadora. Se apuntaba la posibilidad de que Baró hubiera entrado en el taller

de Alincbrot al haberse frustrado su contrato de aprendizaje con García Pérez de Sarriá, suscrito en febrero de 1440, por fallecimiento de este en mayo de ese mismo año. Aunque también podemos señalar que en 1445, cuando Baró casa con Joana Ferriol, indica que vivirá en el domicilio de sus padres en el camino de San Vicente²⁸. Por tanto, la relación de la familia Baró y Alincbrot pudo haber sido exclusivamente de vecindad.

La segunda noticia da cuenta de Luis *lo flamench* comprando unos papeles, presumiblemente *mostres* en las almonedas del pintor Joan Moreno en 1449²⁹. En ellas se vendieron abundantes dibujos, algunos de Marçal de Sax y de Gherardo Starnina, comprados por el afamado Joan Reixach y el más desconocido Antoni Campos. Revisada la noticia del avecindamiento de Alincbrot, señalamos que su avalista para conseguir el estatus de vecino por diez años fue el pintor Campos, y se descarta que fuera elegido simplemente por una cuestión de cercanía, ya que Campos vivía en el lugar llamado «de Tránsits», en la parroquia de San Andrés, lejos de Reixach, Baró o el propio Alincbrot, que vivían, como se ha dicho, en el camino de San Vicente, parroquia de San Martín, por lo que debemos intuir que les uniría la relación de amistad que caracteriza a los avalistas en los avecindamientos³⁰. Campos ha cobrado interés gracias a las compras efectuadas en esas mismas almonedas. Sabemos que participó en la corladura de los laterales del retablo de la catedral³¹ y en otro retablo de portal, el de Torrent, el 7 de enero de 1436, obra realizada en colaboración con Domingo Ferrer que seguía dibujos del miniaturista Leonardo Crespí³². Podemos confirmar además que Crespí pintó al menos otro retablo, el de la Virgen de Chelva, por el que cobró 40 florines de oro en 1438³³. Y esta relación entre retablistas y miniaturistas enlaza con la tesis de Nash en la que reconoce en el autor del tríptico a un miniaturista. No obstante, apuntamos más bien a la hipótesis de que no lo sería en exclusiva, y que un pintor de retablos, o al menos de tablas de devoción privada, pudo realizar miniaturas y viceversa, como es frecuente en la pintura valenciana de la época.

Nuevas informaciones refuerzan las relaciones de Alincbrot con otros pintores coetáneos. Al poco de su llegada, el 27 de enero de 1440, «*Ludovicus Alembrot pictor*» figura como testigo en un contrato de aprendizaje del niño Antonio Oliver con Francisco Camayso³⁴. De este pintor se conocía el justiprecio de varias obras, pintura de armas reales, su colaboración en los ángeles

del presbiterio de la catedral, un pequeño retablo en el puente del barranco del Carraixet, un retablo para la iglesia de San Miguel de Corbera y la decoración de los bordes de un libro miniado de Francesc Eiximenis³⁵. Hemos localizado dos retablos más, uno de los Siete Gozos para un mercader³⁶ y otro de asunto desconocido para Pedro de Odena³⁷. Camayso era, en definitiva, un versátil pintor de retablos, murales, pintura decorativa y miniatura. Nos interesa reseñar su faceta de miniaturista en una hoja del *Saltiri o Laudatori* de Francesc Eiximenis. Auspiciado por Alfonso el Magnánimo en 1442 para ser enviado a Nápoles, hoy se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Valencia. Originalmente encargado a Pere Bonora, perdió los cuatro primeros folios, que fueron rehechos en 1443 por Leonardo Crespí con la colaboración de Camayso. En uno de los dos folios decorados, el 2r, Camayso minió una rica orla de hojas de acanto y hiedra enroscada, con fauna variada y un *putto* con un libro abierto³⁸. No deja de asombrarnos el parecido existente entre los búhos que se esconden entre las hojas de acanto y los de la escena de la Piedad del *Tríptico Corella*.

Aún podemos suministrar otra noticia inédita sobre Alincbrot. El 14 de noviembre de 1449, el longevo pintor Jaume Mateu nombra procurador a «*Ludovicum flamench pictorem*» para que pudiera cobrar cualquier cantidad en su nombre, hecho que exigía un notable grado de cercanía y confianza entre las partes³⁹. Jaume Mateu (h. 1385-1453) formado en el taller de su tío Pere Nicolau, figura señera del Gótico Internacional, es parte de esa generación que empieza a familiarizarse con las novedades de la pintura flamenca. Como maestro de retablos tiene una larga y fecunda trayectoria desde 1411 que compagina con abundantes encargos como decorador de escudos, cofres, estandartes, paños, techos, muebles... Su estilo se reconoce a partir de la tabla de 1431 con la *Adoración de los pastores* del retablo de Cortes de Arenoso (Castellón)⁴⁰. Tampoco debió ser ajeno al mundo de la miniatura, ya que en 1425 realizó la pintura de un mapa de España en pergamino para el rey Magnánimo⁴¹. En 1442 se hacía cargo de un retablo en Andilla (Valencia) y en 1445 de otro en Elche (Alicante) coincidiendo con la llegada a su obrador del catalán Jaume Huguet, personaje clave en el análisis que estamos realizando. Como ha señalado Josep Ferré, Huguet reproducirá en su perdido *Retablo de san Antonio* de Barcelona el soldado agachado en primer térmi-

no de la *Crucifixión Bauzá*, que hasta hace poco se consideraba obra de Alincbrot⁴².

Añadimos al corpus de Mateu una nueva noticia sobre un *Retablo de santa Catalina y el Santo Sepulcro* encargado por Isabel de Esplugues, esposa de Francisco Esplugues, en 1447 para su capilla de la catedral de Valencia⁴³. Podemos relacionarlo con la tabla que contenía las escenas de *San Francisco y santa Catalina*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y del *Santo Entierro*, que estuvo en el monasterio de Santa María del Puig hasta la Guerra Civil. Sus características estilísticas y el laborioso trabajo de buril en las arcuaciones y el fondo dorado los habían emparentado, lo que apuntaba a una posible autoría de Jaume Mateu para ambas, hipótesis que ahora puede confirmarse⁴⁴. Y precisamente el *Santo Entierro* es otra obra fundamental, pues retoma el gesto de la Virgen elevando la mano de Cristo para besarla cuando es depositado en el sepulcro. Nash advertía que este gesto era privativo de la escuela miniaturista de Amiens y estaba presente en el *Tríptico Corella*, y señalaba que la pintura valenciana no lo había recogido⁴⁵, afirmación que, como vemos, hay que matizar.

Una mirada atenta al entorno de Jaume Mateu y su hermano menor Bartomeu, nos alerta de esa incorporación de los presupuestos flamencos, a los que no debieron permanecer ajenos. A Jaume se le solicitó el justiprecio de una obra de Jacomart antes de su marcha a Nápoles. También conocemos su estrecha relación con el presbítero Andreu García, una de las figuras señeras del mundo artístico en la Valencia del siglo xv, nombrado en 1445 albacea testamentario de Jaume. En 1452 Andreu García poseía una serie de pertenencias de Bartomeu que le habían sido entregadas para saldar una deuda y que debían ser devueltas previo pago⁴⁶. Entre ellas se contaban un cuaderno de dibujos, unas tablas con cabezas pintadas y el famoso dibujo de «*mà de Johannes*» (mano de Johannes)⁴⁷. Esta «*miga ymatge*» (media imagen), considerada un dibujo autógrafa o quizá copia de Van Eyck en Valencia, puede encontrar una posible vía de explicación a partir de la relación entre Mateu y Alimbrot.

Para terminar con las novedades sobre los Alincbrot nos detendremos en el hijo de Louis, Jorge o Joris Allynbrood (1439-1481) nacido en Brujas, donde permanece bajo la protección y tutela de parientes formándose como pintor hasta que llega a Valencia en 1463 tras la muerte de su padre⁴⁸. Nuevamente, las referencias pictóricas sobre «*Georgius Alimbrot nacionem alemanus pic-*

tor»⁴⁹, eran relativamente pobres. Una cortina con figuras en 1473⁵⁰, su peritaje en el litigio de Pagano y San Leocadio a propósito de las pinturas del presbiterio de la catedral en 1474 y su inventario de bienes de 1481, en el que se mencionan cortinas, telas, un banco y dos retablos, además de herramientas propias del oficio, nos situaban ante un pintor desdibujado sin encargos sobresalientes⁵¹.

Pues bien, el 22 de octubre de 1474, Gaspar Pellicer, procurador del segundo conde de Cocentaina, Joan Rois de Corella, paga a Jorge Alincbrot 12 libras, parte de una cantidad mayor no especificada, por un retablo cuyo asunto no se detalla para la iglesia de Pardines, lugar de su señorío, inmediato a Albalat de la Ribera (Valencia)⁵². Resulta significativo que entre las contadas noticias de la familia Corella relacionadas con encargos pictóricos, uno se realizara precisamente a Jorge Alincbrot. Es cierto que hacía más de catorce años que su padre había fallecido y no lo es menos que desconocemos su estilo pictórico, ya que nada hay atribuido a su mano, pero no deja de ser interesante que de todos los pintores posibles volvieran a contar con uno de fuerte impronta flamenca. Hoy Pardines es un lugar despoblado del que solo queda en pie uno de los muros de lo que fuera la iglesia dedicada a san Miguel, separada de la rectoría de San Pedro de Albalat. Clausurada en el año 1640, nada se sabe de ese retablo encargado a Jorge⁵³.

Esta noticia incide en el gusto refinado y cosmopolita de los miembros de la familia Corella. Cuando Eiximén llegó a Valencia en 1451 estuvo acompañado de un maestro de obras napolitano, Francisco de la Vall de Gifumi, a quien se cita como testigo en un documento suscrito en Elda (Alicante)⁵⁴. Muchas obras artísticas de su propiedad tuvieron origen italiano; además del famoso icono de la Virgen del Milagro, supuesto regalo del papa Nicolás V en 1448, en el propio castillo de Cocentaina subsiste un escudo de mármol de Carrara procedente de una pieza reaprovechada de época augustea. Otras piezas del inventario de 1478 también pudieron ser de origen italiano⁵⁵, entre ellas un tondo con Rómulo y Remo en yeso⁵⁶, una figura de busto en mármol en la capilla de San Antonio⁵⁷ o la estatua del príncipe Carlos de la casa de Valencia⁵⁸. Otras, como los *draps de ras*, tienen una posible procedencia flamenca⁵⁹. Hay también varios retablos, quizá de origen local, uno de la Magdalena y otro de san Pedro en la torre de Cocentaina⁶⁰, los dos destinados a la devoción privada en las habitaciones de Beatriz, ya mencionados, uno de

san Antonio en la capilla del castillo de Cocentaina, el de cuatro tablas del castillo de Petrer⁶¹, una tablita con la imagen de la Virgen y ángeles en el estudio y uno en la capilla de la casa de Valencia⁶². Sabemos que las piezas iban y venían, ya que al menos se cita el traslado de un *drap de ras* de Pardines a Cocentaina en 1478⁶³, y, como hemos indicado, el de cuatro tablas estuvo en Petrer y posteriormente en Valencia. También la miniatura ocupó un papel destacado. A los encargos de Domingo Adzuara en Valencia en 1439⁶⁴ y en Nápoles del libro de entrada en la cofradía de Santa Marta, se suman algunos libros de la biblioteca de su hijo en 1478, quizá procedentes de legados anteriores. A buen seguro eran miniadas las virtudes historiadas y un libro en el que estaban pintados «*tots los qui après Adam son estats*»⁶⁵ hasta el rey don Alfonso de Aragón y de todas las Sicilias⁶⁶ así como un mapamundi en tela que se encontraba en el estudio⁶⁷ y otro «*en taules guarnides a modo de libre ab cubertes de fusta pintadas ab lletres de or e ab les armes del señor conde ab quatre gafetes més, dins bun stoig de tela negra ab les armes del dit señor compte pintades*»⁶⁸. Reiteramos la obsesión por sus armas, que se despliega en todo tipo de objetos, y también las letras de oro, un motivo que se repite en cofres y retablos en el mundo valenciano⁶⁹. Queremos llamar la atención sobre la fórmula utilizada en la parte superior del tríptico. En letra gótica, en el centro, se lee *Juxta crucem stabat dolorosa / mater virgo multum lacrimosa* (Junto a la cruz de pie dolorosa, la Virgen Madre muy llorosa), que se corresponde con el conocido himno de los sufrimientos de la Virgen ante la Crucifixión y que normalmente empieza con el *Stabat Mater dolorosa*. Curiosamente, en lugar de la cruz con los cuatro evangelistas, la primera hoja de los protocolos de Guillem Peris, notario de los Rois de Corella en Cocentaina, comienza con esa frase de forma casi idéntica y con el mismo cambio de orden: *Juxta crucem stabat dolorosa, mater Christi multum lacrimosa*⁷⁰.

Todo esto nos lleva a pensar que no podemos descartar la idea de que el tríptico fuera encargado por Eiximén desde Nápoles a sus procuradores para que se hiciera en Valencia, al igual que encargaba una vajilla⁷¹, un libro miniado, pintura de escudos o una reforma arquitectónica⁷², o que lo encargara cuando estuvo en la ciudad entre 1451 y 1456. También es posible que fuera un encargo de su hijo Joan. Sabemos de sus intereses religiosos, algunos relacionados con el tema del tríptico, a través de su biblioteca, en la que figuraban,

entre otros, el habitual *Flos sanctorum*, el *Crestià* de Eiximenis, un *Offici de Corpore Christi notat en pergami*, posiblemente un libro de canto llano con el repertorio litúrgico de la fiesta del Corpus, y unos libros que nos alertan de su particular animadversión hacia los judíos: la *Disputa del Bisbe de Jabén* y la *Disputa del Crestià gentil y jubeu*, quizá dos versiones del mismo libro atribuido a San Pedro Pascual⁷³.

El gusto por los dípticos y trípticos está acreditado de forma temprana en Valencia. No siempre es posible saber si se trata de obras importadas o realizadas en la propia ciudad. En ocasiones, la fecha o la forma de mencionarlos nos advierte de que pueden ser obras extranjeras, como lo eran las tempranas tablas de roble que poseía Bernat Gallach, notario en 1425, con escenas de la Pasión, la Resurrección y la aparición a santo Tomás⁷⁴. Personajes de alto rango como la reina María de Castilla, en cuyo inventario figuran varios⁷⁵, pudieron coleccionar obras flamencas, pero también encargarlas a artistas locales, como el *Tríptico de la Virgen con el Niño, el ángel custodio y san Jerónimo* del Städelsches Kunstinstitut de Fráncfort, obra de Joan Reixach. Recordemos que los formatos son muy variables y que junto a muchos para la devoción privada se conservan grandes obras como el *Díptico de la Anunciación* del anónimo Maestro de Bonastre, procedente del convento de Santo Domingo, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Unos y otros aparecen con frecuencia en los inventarios de los años 1460 y 1470. En algunos casos las descripciones son muy someras, «*oratori ques clou*»⁷⁶; en otros, más detalladas:

*un retaule damunt lo dit altar ab lo devallament de la creu de Jesucrist ab profetes, ab les portes pintades, a la part de dins, ab Jesucrist com lo açotaven e com resuscità, e en la altra porta, com feya oració en l'hort e en aquella mateixa porta com lo portaren a crucificar e de fora, les dites portes pintades, en la una era pintat sant Joan Batista e en l'altra sant Jeronim*⁷⁷.

Citado en el inventario de Catalina, mujer del magnífico Joan Ponç en 1473. En el de Tecla, mujer de Joan Toda, notario, de 1474, se mencionan «*unes taules plegadises en que están pintats nostra dona, sent Pere e sent Pau e més altres taules plegadises en que està pintada nostra dona e la pietat*»⁷⁸. Sabemos la dificultad que a veces entraña describir la grisalla de las puertas, como ocurre en el retablo de la casa de Berenguer Company en 1466, «*Hun*

3. ¿Louis Alincbrot?, *La Natividad*, h. 1450. Óleo sobre tabla de roble, 24,8 x 11,8 cm. Valencia, colección particular

retaule ab les ymatges de la Verge Maria e altres ymatges ennegrides e emblanquinades a manera de deboxat»⁷⁹. Ya en el siglo XVI, un retablo de Flandes era un bien reconocible, que podía haber sido hecho en Flandes o en Valencia, como se indicaba en el testamento del mercader Alfonso de Valladolid⁸⁰.

Por otro lado, creemos que no debe considerarse algo excepcional el hecho de que el tríptico del Prado esté realizado con madera de roble, puesto que es mucho más abundante de lo que se ha pensado⁸¹. De «*bona fusta de roure de Flandes*» (de buena madera de roble de Flandes), es el retablo de Lluís Dalmau para los *consellers* de Barcelona de 1443 y también lo es el tríptico de Acqui Terme, en el Piamonte, realizado por Bartolomé Bermejo en Valencia en fecha cercana a 1469⁸². Una pequeña *Natividad* (fig. 3) en colección particular valenciana atribuida a Louis Alincbrot conserva el marco labrado en la tabla de roble⁸³. El roble se empleaba en cajas⁸⁴, marcos de vidrieras⁸⁵, toneles de vino, muebles y puertas⁸⁶, decoraciones como los doseles de la *cambrà* dorada de la Casa de la Ciudad⁸⁷, sillerías de coro⁸⁸, órganos⁸⁹ y, entrado el XVI, en tablas de maestros como Yáñez de Almedina, el Maestro de Alzira o Juan de Juanes. Los propios condes de Cocentaina tenían en 1478 una habitación en su casa de Valencia cubierta con madera de roble y guardaban en la recámara «dos trozos de tablas»⁹⁰. Por lo tanto, creemos que no es tan descabellado pensar que un retablo de madera de roble se pudiera realizar en Valencia con una preparación o imprimación propia del norte flamenco ya que el que la realizaba tenía esa formación y conocimiento técnico⁹¹. Si estuviéramos hablando de un pintor valenciano, el argumento no se sostendría, pero de lo que aquí estamos tratando es de un pintor flamenco que aplica sus técnicas en madera de roble en soportes que quizá venían ya ensamblados.



La propuesta esgrimida por Nash para hacer del tríptico una pieza elaborada en tierras flamencas viene avalada también por las relaciones pictóricas directas con el mundo de los miniaturistas de Amiens y por el hecho de considerarla un *unicum* en el medio valenciano. Creemos necesario volver sobre ambas cuestiones, ya que ahora que lo situamos en las habitaciones privadas de un castillo en Cocentaina debemos cuestionarnos la probabilidad de que fuera conocido por pintores distintos a su autor, y en tal caso ver si es factible que sus propuestas se reproduzcan en obras de otros artistas. Debemos pensar también si las referencias a las miniaturas del Maestro de las Horas Collins pudieron ser empleadas por alguien que no era el propio Maestro y que había llegado a Valencia en 1439.

El autor del tríptico es buen conocedor de los avances eyckianos y se muestra especialmente próximo a *Las Tres Marías en el sepulcro* del Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam⁹², y al *Libro de Horas de Turín-Milán*⁹³. Al mismo tiempo, bebe de miniaturas del Maestro de las Horas Collins presentes en sus dos manuscritos más importantes: el *Libro de las Horas Collins* y el realizado para Thiébaud de Luxemburgo, fechados en la década de los cuarenta y, en principio, solamente accesibles a su propio autor o a artistas presentes en Brujas en esas fechas y cercanos al círculo de los miniaturistas⁹⁴.

La relación con el mundo eyckiano no plantea ningún problema para un artista formado en Brujas que pudo imbuirse directamente de esas fuentes y traer a Valencia un conjunto de dibujos que más tarde le servirían para elaborar sus propias composiciones. Como ya fuera señalado, esas similitudes se advierten en numerosos elementos del tríptico, entre los que se han apuntado los azulejos en la escena de la Circuncisión, el perrito del primer término, la arquitectura o sus elementos de bodegón, al igual que las fórmulas pictóricas para detalles de joyas, perlas, vestiduras. Además, hay citas directas de la tabla de Róterdam como la silueta de la ciudad, el sepulcro, las plantas o las rocas en la escena de la Piedad⁹⁵.

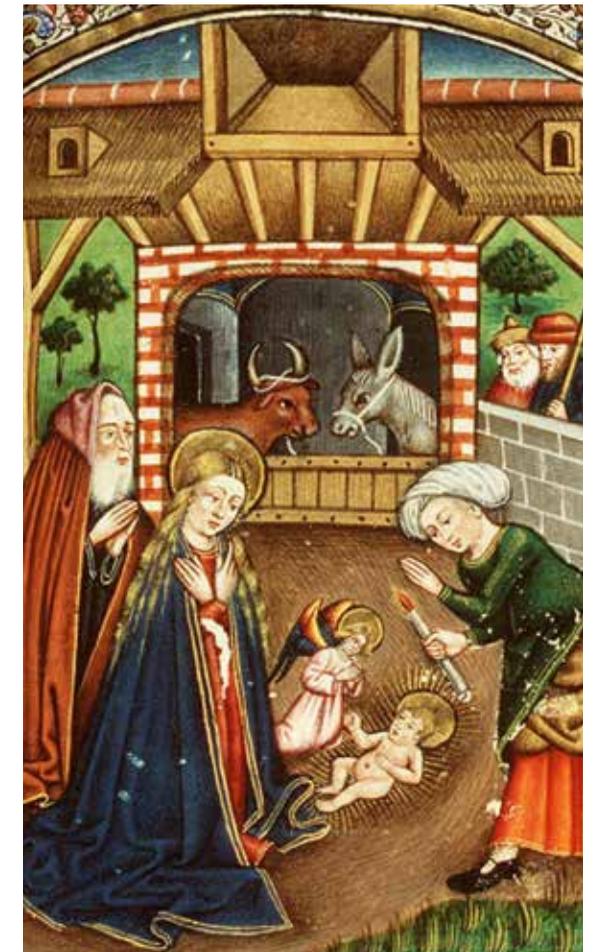
En relación al conocimiento de las miniaturas, la propia Susie Nash nos ofreció una solución al indicar que el *Libro de las Horas Collins* pudo estar patrocinado por una mecenas española de mediados del siglo XV⁹⁶. Las *Horas* se encontraban en suelo hispano en 1579 como acredita una anotación de la Inquisición. La representación de una reina o una dama de elevada posición social en una hoja arrancada⁹⁷, las devociones franciscanas, el particular calendario donde se incluye la fiesta de Santa María de la «O» apuntaban a que bien pudiera tratarse de la reina María de Castilla. Confirma esta evidencia el hecho de que el manuscrito fuera copiado por un artista local en Valencia hacia 1450-60 en unas *Horas* conservadas en La Haya, en las que se repite una escena del Nacimiento casi idéntica (véase fig. 5)⁹⁸.

No hay duda alguna de que el autor del *Tríptico Corrella* conocía bien las *Horas Collins*, como quedó perfectamente demostrado por Nash, quien apuntó las deudas en algunas escenas, especialmente en la salida de Cristo de Jerusalén o en la Piedad. En la Crucifixión, Nash advierte cierta similitud con las *Horas* de Thié-

baut de Luxemburgo, lo que dificultaría el análisis porque no se trata de un manuscrito que pueda haber sido conocido en Valencia y que, por su cronología, se cree realizado cuando ya Alincbrot había abandonado Brujas. Sin embargo, salvo por la postura de Cristo, que puede beber de una fuente común no conservada, no creemos que las otras similitudes sean tan directas. San Juan y la Virgen son distintos y el *titulus* del tríptico es mucho más cercano a las *Horas de Turín-Milán*. La grafía de las letras es idéntica y las líneas se repiten sobre todas las letras, mientras que en el de Thiébaud de Luxemburgo no lo hace sobre la «R».

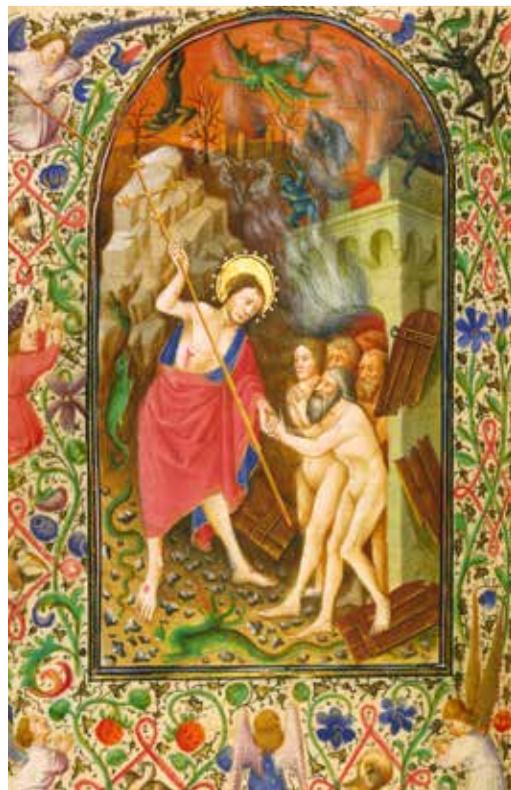
Siendo incuestionable la conexión del *Tríptico Corrella* con las *Horas Collins*, factible dada su presencia en la ciudad de Valencia, creemos que hay otras obras valencianas que muestran esa misma conexión y la indudable formación flamenca de su autor. Y es que sobre este aspecto de la relación con la pintura valenciana, que fue zanjado en una nota al pie por Nash de forma un tanto precipitada a nuestro entender, creemos que se debe hacer alguna reconsideración⁹⁹. La citada *Natividad* de colección particular fue situada en el entorno de Alincbrot por Gómez Frechina por las fórmulas eyckianas y las soluciones técnicas a partir de la reflectografía y por su trasera con huellas de coloración roja intensa que imita la textura marmórea propia del mundo flamenco¹⁰⁰. Presenta una dependencia con la escena de la Natividad de los dos libros: las *Horas Collins* (fig. 4) y las *Horas a la Manera de Roma* (fig. 5). La postura de la Virgen con las manos cruzadas sobre el pecho, la disposición del Niño con unos rayos de luz y los dos ángeles, así como la estructura del establo, beben de idéntica fuente. En cualquier caso, parece estar más cerca de las *Horas Collins* que de la copia valenciana, que había simplificado los dos ángeles reduciéndolos a uno.

Un artista que conoce el tríptico, las *Horas Collins* y muestra una profunda asimilación de la pintura flamenca es el que pintó el *Calvario* de la antigua Colección Rodríguez-Bauzá. Fotografiado en 1943, por sus dimensiones apuntaba a una pieza destinada a un oratorio privado¹⁰¹. La colección se dispersó en los años sesenta y no tenemos noticia de su paradero. No nos parece adecuado obviar su posible relación con el tríptico solo porque únicamente podemos analizarlo a partir de fotografías en blanco y negro. Muchos de sus elementos revelan analogías más allá de su temática similar o del abigarramiento de la escena.



4. Maestro de las Horas Collins, *La Natividad*, miniatura en *Las Horas Collins*, 140 x 202 mm (folio completo), Brujas, h. 1442-45. Filadelfia, Philadelphia Museum of Arts, Ms 45-65-4, fol. 73v

5. *La Natividad*, en *Horas a la Manera de Roma*, 150 x 100 mm, Valencia, h. 1460. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms 135 J 55, fol. 84v



6. Maestro de las Horas Collins, *Bajada de Cristo a los infiernos*, miniatura en *Las Horas Collins*, 140 x 202 mm (folio completo), Brujas, h. 1442-45. Filadelfia, Philadelphia Museum of Arts, Ms 45-65-4, fol. 24v



7. Detalle de la *Bajada de Cristo a los infiernos* en *La Crucifixión Bauzá*

Al igual que el tríptico, parece obra de un pintor que frecuente el mundo de la miniatura, con notable variación de las escalas y el mismo sentido paisajístico y en la composición de las figuras. La *Crucifixión* con los dos ladrones se desarrolla en un amplio escenario en el que cobran protagonismo la ciudad del fondo, el paisaje marítimo en alto y las innumerables figuras que se agolpan a los pies de las cruces. La *Crucifixión Bauzá* tiene un paisaje marino que enlaza con las propuestas de varios folios de las *Horas Collins*¹⁰² y con paisajes eyckianos. Muchos de sus elementos están concebidos con un sentido miniaturista, como algunas de las figuras de campesinos, y hay conexiones directas con el *Tríptico Corella*, especialmente evidentes en el rebaño de ovejas.

En el extremo derecho, la *Bajada de Cristo al limbo* (figs. 6 y 7) muestra una correspondencia extraordinaria con la misma escena de las *Horas Collins*¹⁰³. La forma de construir las rocas, la postura de Cristo con la cruz, Adán y Eva abriendo la puerta de maderas rotas en una estructura arquitectónica de la que sale fuego y, muy especialmente, todos los demonios y monstruos presentan una solución similar.

Hallamos otras correlaciones entre el tríptico y la *Crucifixión Bauzá* en la figura de Longinos a los pies de Cristo (figs. 8 y 9), casi idéntica en ambas obras, y en algunos soldados, con parecidas soluciones en los cascos, las armaduras y los perfiles de los rostros. También se repite el mismo modelo de aureola calada de san Juan, a los pies de la cruz, en la *Crucifixión Bauzá* y el tríptico del Prado (figs. 10 y 11). El autor de la *Crucifixión Bauzá* conoce también otras realidades que apuntan a su formación en el medio flamenco. La ciudad conecta con las siluetas de las ciudades eyckianas, a las que añade el edificio del Santo Sepulcro de Jerusalén que no estaba en el *Tríptico Corella*. El modelo de Cristo crucificado es más próximo al atribuido al entorno de Van Eyck de la Gemäldegalerie de Berlín, conocido en España porque había una versión en una colección particular¹⁰⁴, aunque en la *Crucifixión Bauzá* se abandonan las transparencias del perizoma. El *titulus* es completamente diferente al del tríptico con las tres lenguas: hebrea, griega y latina, al igual que ocurre en las crucifixiones del entorno de Van Eyck del Metropolitan¹⁰⁵ o del citado museo de Berlín¹⁰⁶. Pero donde el parecido es asom-

broso es en la *Crucifixión* del Maestro Dreux-Budé del Getty Museum¹⁰⁷: con las suaves curvas de las letras y la misma puntuación en las abreviaturas, se diría que ambas copian un modelo común. Y es que la *Crucifixión Bauzá* tiene más concomitancias con la obra del Maestro Dreux-Budé, como se aprecia en los caballos de crines cortas, la escena del descenso al limbo, la construcción arquitectónica de la que parten las comitivas con idénticas torrecillas, la presencia de un camello en ambas y el soldado arrodillado, que sin ser una cita literal tiene una misma postura, la que copiara Huguet en el *Retablo de san Antonio*, esta sí directa de Bauzá.

Otra obra situada en el entorno de Alincbrot es una *Piedad* de colección particular milanesa¹⁰⁸. Su relación fue advertida por Sterling¹⁰⁹ que la consideraba algo más tardía, quizá de su hijo Jorge, mientras que Gómez Frechina¹¹⁰ la ubica dentro de la producción de Louis, al observar similitudes en las aureolas caladas, los ribetes de los vestidos, los pliegues o el tratamiento del paisaje. Señalaba la conexión con la *Piedad* del tríptico tanto en el gesto de san Juan sujetando la cabeza de Cristo como en la postura de su cuerpo, en ambos casos deudora del *Libro de Horas de Turín-Milán* (fig. 12). Observamos también en la

cabeza de Cristo idénticos rayos y el paño transparente. Nicodemo y José de Arimatea alzan la cobertura del sarcófago de potente construcción troncopiramidal en perspectiva, muy próxima a la propuesta del tríptico. Esta elevada presencia de personajes masculinos, Nicodemo, José de Arimatea y otros sacerdotes, se encuentra también en la *Piedad* valenciana de la antigua colección Demotte, de Gonçal Peris Sarriá (fig. 13), posiblemente realizada en colaboración con su sobrino García Sarriá, donde de nuevo san Juan sujeta la cabeza de Cristo¹¹¹.

Podríamos considerar también los frontales que se conservaron en la catedral hasta 1936, donación del canónigo Vicente Climent. Adscritos al entorno de Louis Alincbrot, a pesar de que la comparativa a causa del distinto soporte de las piezas se hace más difícil, un estudio de los frontales bordados nos llevaría a otros derroteros en los que no nos podemos extender. A falta de un análisis más detenido, estamos de acuerdo en que hay determinados elementos que los podrían relacionar¹¹². Mayores dificultades vemos para asignar sin ambages la *Crucifixión* de la colección Thyssen, que quizá podría ser pieza valenciana, pero no parece que pertenezca al mismo autor que el del *Tríptico Corella*¹¹³. Lo mismo sucede

8. Detalle de Longinos en el *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* del Prado



9. Detalle de Longinos en *La Crucifixión Bauzá*



10. Detalle de san Juan en el *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* del Prado

11. Detalle de san Juan en *La Crucifixión Bauzá*

12. Mano H, *La Piedad*, h. 1435-40, miniatura en el *Libro de Horas de Turín-Milán* (antes en Turín). Biblioteca Nazionale e Universitaria, Ms. K.IV. 29 (folio destruido)



13. ¿Gonçal Peris Sarrià y García Sarrià?, *La Piedad*, h. 1435-40. Óleo sobre tabla, 155 x 114,3 cm. Pensilvania, Glencairn Museum, inv. 12.PP.372



con el *Descendimiento* de la colección Muntadas que se ha relacionado con un *San Dimas* hoy en el museo de Copenhague. Estudiadas por otros investigadores nos remitimos a ellos para sus consideraciones, ya que no es posible ampliar el análisis en el espacio que permite este artículo¹⁴.

Son obras ejecutadas en Valencia que dejaron profundas huellas en la pintura posterior de autores como Baró, Huguet, Reixach, Bermejo y Osona, que creemos que se deben reconsiderar a la luz de las nuevas aportaciones realizadas. Las noticias sobre la presencia del tríptico en el castillo de Cocentaina, la personalidad de Louis Alincbrot y su relación más que probable con pinturas valencianas como la *Crucifixión Bauzá* y la *Natividad* y la *Piedad* de colecciones particulares, si no invalidan la teoría propuesta por Nash pueden contribuir a cuestionarla y ponen en evidencia que la investigación no se debe dar por concluida y que cabe al menos un atisbo de duda en ese contundente cambio de autoría. Y no porque la autoría sea lo más importante, sino por

lo que esto lleva aparejado para comprender el proceso de asimilación de las novedades flamencas en la pintura de la península Ibérica a mediados del siglo XV.

MERCEDES GÓMEZ-FERRER es catedrática de Historia del Arte en la Universitat de València. Su campo de investigación aborda la actividad artística y arquitectónica en España en época medieval y moderna en aspectos como las obras constructivas, pictóricas, técnicas de construcción, bibliotecas de artistas, mecenas, cultura artística, viajes e intercambios, etcétera. Participa en proyectos de investigación nacionales e internacionales y ofrece conferencias en el marco de cursos, seminarios y congresos en universidades españolas y extranjeras (entre ellas Toulouse, Malta, Palermo, Roma, Tours, París o Berkeley) así como en instituciones como el Getty Research Institute o el MIT. Fue galardonada con una beca Fulbright en la Universidad de Harvard.

mercedes.gomez-ferrer@uv.es

N.º ORCID: 0000-0003-4752-3979

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 26-04-2021/11-03-2022

RESUMEN: Este texto analiza el *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* del Museo del Prado, actualmente atribuido al Maestro de las Horas Collins. El tríptico se encontraba en el castillo de Cocentaina (Alicante) en 1478 como bien privativo de Beatriz de Corella, nieta de Francesc Eiximén, conde de Cocentaina. Se vuelve sobre la figura del pintor de Brujas Louis Alincbrot, a quien se atribuía el tríptico hasta 2015. Se aportan nuevos datos documentales sobre él y su hijo Jorge que lo relacionan con la pintura del momento. Además se analizan otras piezas consideradas parte de su corpus, como la *Crucifixión Bauzá* y dos tablas en colecciones particulares: una *Natividad* y una *Piedad*.

PALABRAS CLAVE: Louis Alincbrot; *Tríptico Corella*; pintura flamenca; Valencia

SUMMARY: This paper deals with the Museo del Prado's *Triptych with Episodes from the Life of Christ*, currently attributed to the Master of the Collins Hours. In 1478 the Triptych remained in Cocentaina Castle (Alicante), the private property of Beatriz de Corella, granddaughter of Francesc Eiximén, Count of Cocentaina. The paper returns to the figure of the Bruges-born painter Luís Alimbrot, to whom the triptych was attributed until 2015, providing new documentary information on him and his son Jorge, regarding other paintings from the time. It also analyses other pieces considered to be part of his corpus, such as the *Bauzá Calvary* and two panels from private collections, a *Nativity* and a *Pietà*.

KEYWORDS: Luís Alimbrot; *Corella Triptych*; Flemish painting; Valencia

* Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, HAR2017-83070-P, *Geografías de la movilidad artística: Valencia en Época Moderna*.

¹ Nash 2014.

² Ruiz Quesada 2017.

³ Post 1943; Sterling 1976; Benito y Gómez 2001.

⁴ Molina 2000, p. 102.

⁵ Salas 1947.

⁶ Richart 2019.

⁷ Valencia, Archivo Corpus Christi (en adelante ACCV), Simó Rajadell, n.º 25734, 30 de julio de 1442.

⁸ ACCV, Simó Rajadell, n.º 25734, 15 de septiembre de 1442.

⁹ ACCV, Lluís Macià, n.º 22016, 3 de agosto de 1444, «[...] depingendo duas cortinas cum signo et armis dicti nobilis» (por pintar dos cortinas con las señales y armas de este noble).

¹⁰ ACCV, Lluís Macià, n.º 22014, 11 de agosto de 1451, «[...] centum adargues sive escuts cum signo sive armis dicti spectabilis comitis» (cien escudos con las armas del egregio conde).

¹¹ Richart 2019.

¹² El propio conde lleva de Nápoles a Valencia varios fletes; ACCV, Lluís Macià, n.º 22014, 12 de junio y 7 de agosto de 1451. Desembarca en Valencia caballos, ropas, cajas, jaulas con papagayos, faisanes, etcétera.

¹³ Benito y Gómez 2009, p. 26.

¹⁴ Richart 2000.

¹⁵ Es una tipología de tapiz medieval de forma rectangular que se denomina así para distinguirlo de los restantes tapices, llamados *draps de ras*.

¹⁶ «Un retablo cuadrado con puertas que se cierran con la historia de la Pasión de Jesucristo

con cinco escudos pequeños con las armas de los Corella en la parte baja del retablo». Richart 2000, p. 110.

¹⁷ ACCV, Joan Riudaura, n.º 12676, 8 de febrero de 1527. Inventario con los bienes de Joana Fajardo con varios retablos e imágenes que se venden en almoneda a partir del 22 de febrero de 1527.

¹⁸ En 1478, «*quatre postetes de fust plegades ab la imatge de la Verge Maria e lo crucifixi e altres imatges*» (Cuatro tablas de madera que se cierran con la imagen de la Virgen María y la Crucifixión y otras imágenes), en 1520 «*retaullet vell de quatre posts, les quals se tanquen unes ab altres*» (un retablito viejo con cuatro tablas, que se cierran unas con otras) y en 1527 «*una post ab quatre peces juntes plegades ab les ymatges del crucifixi, de nostra senyora daurat, anticb*» (una tabla con cuatro piezas juntas cerradas con las imágenes de la Crucifixión, de Nuestra Señora, dorado, antiguo).

¹⁹ París 2009, pp. 60-66. Fue virrey de Cerdeña, donde fue acusado del asesinato de su tercera esposa, una rica viuda de Sassari; allí casó por cuarta vez. Nombrado lugarteniente de Mallorca hasta 1493, fue destituido y regresó a Valencia. Beatriz fue su quinta esposa.

²⁰ Piqueras 2012, página 105 para la anulación. En la página 111 indica que casa con Andrés Buera, rico mercader de paños; comprobado en el ACCV, Guillem Peris, n.º 23807, 19 de febrero de 1482, se trata de un error, pues la casada fue su doncella, que también se llamaba Beatriz.

²¹ ACCV, Joan Bas, n.º 10943, 18 de diciembre de 1497.

²² Pons y Cárceles 2005, p. 932. Beneficiado en Santa Catalina de Alzira, monasterio de San Vicente, San Juan del Hospital, convento de Magdalenas, San Esteban y Santo Tomás

de Valencia, vicario de Alginet y rector de Alboraiá.

²³ ACCV, Joan Pla, n.º 10948, 11 de diciembre de 1505.

²⁴ Valencia, Archivo del Reino de Valencia (en adelante ARV), Clero, 4257, fol. 9v.

²⁵ Frechina 2001a, pp. 81-103.

²⁶ Inv. KMS8561. Ruiz Quesada 2017, pp. 66-83.

²⁷ Gómez-Ferrer 2018, pp. 8-9.

²⁸ ACCV, Bertomeu Batalla, n.º 11420, 25 de abril de 1445.

²⁹ Gómez-Ferrer 2020, p. 194.

³⁰ Valencia, Archivo Municipal (en adelante AMV), n.º b3-6, 10 de marzo de 1449.

³¹ Gómez-Ferrer 2020, p. 197.

³² Sanchis 1929, p. 37; Sanchis 1930-31, p. 99.

³³ Ramón 2007, pp. 141 y 248. Esta autora dudaba de que se tratara del iluminador, pero hemos localizado el pago del retablo a Crespí en el ACCV (Bertomeu Batalla, n.º 11426, 16 de abril de 1438), a quien en más ocasiones se le reconoce como pintor. ACCV, Joan Sapos, n.º 24716, 4 de marzo de 1438.

³⁴ ACCV, Tomás Argent, n.º 25475, 27 de enero de 1440. Es un niño de nueve años que se compromete a estar en el taller del pintor para realizar su aprendizaje o *afermament* durante ocho años.

³⁵ Sanchis 1929, p. 25; Cerveró 1965, p. 25.

³⁶ ACCV, Vicente Erau, n.º 22502, 11 de marzo de 1443. Retablo de 115 florines para Jaume Lombart.

³⁷ ACCV, Bertomeu Abat, n.º 14054, 27 de mayo de 1446. Retablo de 40 florines.

³⁸ Ramón 2007, p. 142.

³⁹ ACCV, Bertomeu Roca, n.º 26472, 14 de noviembre de 1449.

⁴⁰ Llanes 2011, pp. 446-524.

⁴¹ Ramón 2007, p. 210.

- ⁴² Ferré 2003.
- ⁴³ ACCV, Martí Cabanes, n.º 20956, 17 de junio de 1447. Retablo por el que cobra 40 libras. Se debió añadir a san Francisco, nombre del propietario de la capilla, además de a santa Catalina y el Santo Sepulcro.
- ⁴⁴ Gómez Frechina 2005, p. 82.
- ⁴⁵ Nash 2014, p. 82, nota 84.
- ⁴⁶ Montero 2013.
- ⁴⁷ Montero 2016.
- ⁴⁸ Schouteet 1989, pp. 226-28.
- ⁴⁹ ACV, Joan Esteve, 3682, 21 de febrero de 1476.
- ⁵⁰ Company 2018, p. 200.
- ⁵¹ Sanchis 1930-31, pp. 46-47; inventario en ARV, Ausias Sans, 2060, 20 de abril de 1481.
- ⁵² ACCV, García d'Artes, n.º 591, 22 de octubre de 1474.
- ⁵³ Solo queda un *Retablo de los Gozos* del siglo XVI conservado en la parroquia de Algemesí.
- ⁵⁴ ACCV, Lluís Macià, n.º 22014, 16 de febrero de 1451.
- ⁵⁵ Fullana 1920, pp. 295-99.
- ⁵⁶ Richart 2000, p. 101.
- ⁵⁷ *Ibidem*, p. 105.
- ⁵⁸ Richart 2006-7, p. 64.
- ⁵⁹ Richart 2000, p. 102. Unos con figuras, otros con temas como la Historia de Sicilia, los Reyes, la Fama...
- ⁶⁰ ACCV, García d'Artes, n.º 589, 5 de noviembre de 1478. Estos no figuran en la transcripción de Richart, ya que están inventariados unos folios antes del texto que él transcribe.
- ⁶¹ ACCV, García d'Artes, n.º 589, 6 de noviembre de 1478. Ni el de san Antonio ni el de Petrer están en la transcripción de Richart.
- ⁶² Richart 2006-7, pp. 60 y 62.
- ⁶³ ACCV, Jordi del Royo, n.º 26286, 27 de agosto de 1478.
- ⁶⁴ Cerveró 1963, p. 65.
- ⁶⁵ «Todos los que han nacido después de Adán».
- ⁶⁶ Richart 2001, p. 126.
- ⁶⁷ Richart 2000, p. 100.
- ⁶⁸ «Tablas guarnecidas a modo de libro con cubiertas de madera pintadas con letras de oro con las armas del señor conde con cuatro broches más, dentro de un estuche de tela negra con las armas del dicho señor conde pintadas». Richart 2001, p. 126.
- ⁶⁹ ACCV, Pere Todo, n.º 25756, 11 de enero de 1459, «*dos cofrens ab letres gotbiques*» (dos cofres con letras góticas), o ACCV, Martí Cabanes, n.º 390, 30 de septiembre de 1478, «*retaullet ab letres entorn*» (un retablito con letras alrededor).
- ⁷⁰ ACCV, Guillem Peris, n.º 23807, 1482.
- ⁷¹ ACCV, Simó Rajadell, n.º 25736, 12 de octubre de 1442, pago al platero Bernardo Sánchez.
- ⁷² ACCV, Simó Rajadell, n.º 25736, 11 y 21 de agosto de 1442, pagos por obras en el porche de su casa de Valencia.

⁷³ Richart 2001, núms. 4, 7, 19, 20, 24 y 32.

⁷⁴ Aliaga 2001, p. 188.

⁷⁵ Toledo 1961. En las almonedas realizadas a su muerte (ARV, Real, 474) se indica la venta de un «*retaullet de dos taules de roure de Flandes los quals se junten ab dues frontises de ferre* [...]» (un retablito de dos tablas de roble de Flandes que se juntan con dos bisagras de hierro).

⁷⁶ ACCV, Bertomeu Batalla, n.º 11430, 20 de marzo de 1460, «oratorio que se cierra».

⁷⁷ «Un retablo encima del dicho altar con el descendimiento de Cristo con profetas, con las puertas pintadas, en la parte de dentro, con Jesucristo cuando lo azotaban y cuando resucitó, y en otra puerta cuando hacía oración en el huerto, y en esa misma puerta cuando lo llevaron a crucificar, y fuera las puertas pintadas, en una estaba pintado san Juan Bautista y en la otra san Jerónimo». ACCV, Martí Cabanes, n.º 20977, 12 de mayo de 1473.

⁷⁸ «Unas tablas que se cierran en que están pintados Nuestra Señora, san Pedro y san Pablo, y más otras tablas que se cierran en que está pintada Nuestra Señora y la Piedad». ACCV, Guillem Exernit, n.º 22998, 15 de abril de 1474.

⁷⁹ «Un retablo con las imágenes de la Virgen María y otras imágenes ennegrecidas y blanquecinas, a modo de dibujo». ACCV, Vicent Camarasa, n.º 20909, 24 de noviembre de 1466.

⁸⁰ ACCV, Lleonard D'Almenar, n.º 21490, 6 de agosto de 1512, «*vull un retaule de obra de Flandes, que sia fet en Flandes o en esta terra*» (quieto un retablo de obra de Flandes, que esté hecho en Flandes o en otras tierras).

⁸¹ Denominado en la documentación «*roure de Flandes*» era madera del Báltico.

⁸² Gómez-Ferrer 2021.

⁸³ Gómez Frechina 2001b. Reproducida en Gómez Frechina 2001a, p. 84.

⁸⁴ Son numerosos los inventarios con cajas de roble; véase, por ejemplo, ACCV, Martí Cabanes, n.º 20981, 24 de abril de 1481, inventario de un mercader de Borgoña con tres cajas grandes de roble de Flandes; y ACCV, Bertomeu Carries, n.º 20440, 17 de febrero de 1484, inventario de Jaume Aguilar señor de Alacuas, con dos «*caxos de roure de Flandes*» (dos cajas de roble de Flandes), uno contenía esculturas de san José, la Virgen y el Niño.

⁸⁵ Gómez-Ferrer 2020, p. 201.

⁸⁶ Hay abundantes referencias a mesas de roble; véase, por ejemplo, ACCV, Bertomeu Batalla, n.º 11428, 2 de marzo de 1440; ACCV, Ambros Alegret, n.º 20710, 3 de marzo de 1442; ACCV, Bertomeu Toviá, n.º 25048, 13 de octubre de 1450, etcétera.

⁸⁷ AMV, Clavería Comuna, 14 de julio de 1452, fol. 146v, «*dotze fulles o roses de fusta de roure*» (doce hojas o rosas de madera de roble).

⁸⁸ Corbalán de Celis 2004, p. 42, coro de Segorbe; Castejón 2019, p. 523, coro de la Trinidad.

⁸⁹ ACCV, Martí Cabanes, n.º 20964, 17 de enero de 1460, órgano de San Martín de Valencia, «*forrat tot damunt de roure de Flandes*» (forrado por encima de roble de Flandes), y el de la catedral de la misma fecha; Villanueva, 2014, p. 56.

⁹⁰ Richart 2006-7, pp. 63 y 65.

⁹¹ La preparación con carbonato cálcico es propia de los maestros flamencos, mientras que los peninsulares usaban sulfato cálcico. Agradezco al Laboratorio de Análisis del Prado que haya compartido conmigo el resultado de los análisis efectuados en el soporte y las capas de preparación, así como la advertencia de su convicción de que una obra con estas características debía ser flamenca.

No obstante, pensamos que no podemos descartar que un flamenco siguiera preparando las tablas con la técnica que ya conocía y que había aplicado con anterioridad. En Portugal se conservan tablas con este tipo de preparación y existen obras como las del maestro hispanoflamenco de Sopenrán en Castilla que también lo usan. Tras los análisis efectuados, el Museo del Prado considera estas obras de Sopenrán importadas de Flandes.

⁹² Atribuido tras la restauración de 2012 a Jan y/o Hubert van Eyck (1425-35), inv. 2449.

⁹³ Una reciente consideración sobre este manuscrito en Bremauntz 2016.

⁹⁴ Nash 2014.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Nash 1999, p. 213.

⁹⁷ La hoja fue adquirida por el Musée Cluny en 2020, inv. Cl 23145.

⁹⁸ Avril 2001. *Horas a la Manera de Roma*, Biblioteca de La Haya, Ms 135.

⁹⁹ Nash 2014, p. 94, nota 59.

¹⁰⁰ Gómez 2001b.

¹⁰¹ Ferrandis 1943, pp. 158-59.

¹⁰² Fols. 57, 125 y 159.

¹⁰³ Fol. 51.

¹⁰⁴ Bermejo 1990, p. 568.

¹⁰⁵ Nueva York, Metropolitan Museum, atribuida a Van Eyck y taller, inv. 33.92ab.

¹⁰⁶ Berlín, Gemäldegalerie, atribuida a Van Eyck, inv. 525F.

¹⁰⁷ Los Ángeles, Getty Museum, Maestro Dreux-Budé, inv. 79.PB.177.

¹⁰⁸ Castelfranchi 1969.

¹⁰⁹ Sterling 1973.

¹¹⁰ Gómez 2001a, pp. 84-85.

¹¹¹ Sobre esta similitud, *ibidem*, pp. 85-86.

¹¹² *Ibidem*, pp. 90-103.

¹¹³ Natale y Elsig 2001, pp. 294-97.

¹¹⁴ Ruiz Quesada 2017, pp. 76-79.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA 2001. Joan Aliaga, «*Arcángel Gabriel y Madre de Dios Anunciada*» ficha de catálogo en Mauro Natale (com.), *El Renacimiento mediterráneo. Los viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Valencia, 2001, n.º 10, pp. 185-89.
- AVRIL 2001. François Avril, «*Horas a la manera de Roma*», ficha de catálogo en *El Renacimiento mediterráneo* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Valencia, 2001, n.º 18, pp. 219-21.
- BENITO y GÓMEZ 2001. Fernando Benito y José Gómez Frechina, *La clave flamenca en los primitivos valencianos* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2001.
- BENITO y FRECHINA 2009. Fernando Benito y José Gómez Frechina, *La edad de oro del arte valenciano* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2009.
- BERMEJO 1990. Elisa Bermejo, «Influencia de van Eyck en la pintura española», *Archivo Español de Arte*, 63, 252 (1990), pp. 555-69.
- BREMAUNTZ 2016. Araceli Bremauntz, «Understanding the Problems and Importance of the Turin-Milan Hours: A study of Art Historical Methods», *The Expositor. A Journal of Undergraduate Research in the Humanities*, 12 (2016), pp. 14-29.
- CASTELFRANCHI 1969. Liana Castelfranchi, «Intorno a un compianto di Cristo», *Paragone*, 229 (marzo de 1969), pp. 46-49.
- CASTEJÓN 2019. Rosario Castejón, *La promoción artística de la reina María de Castilla*, tesis doctoral, Universitat de València, 2019.
- CERVERÓ 1963. Luis Cerveró, «Pintores valentinos: su cronología y documentación», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 48 (1963), pp. 63-156.
- CERVERÓ 1965. Luis Cerveró, «Pintores valentinos: su cronología y documentación», *Archivo de Arte Valenciano*, 36 (1965), pp. 22-26.
- COMPANY 2018. Ximo Company, «Valencia and Late Gothic Painting», en Alberto Velasco y Francesc Fité (eds.), *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*. Leiden, 2018.
- CORBALÁN DE CELIS 2004. Juan Corbalán de Celis, «La sillería gótica de la seo de Segorbe», *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 17 (2004), pp. 37-44.
- FERRANDIS 1943. José Ferrandis, «Visita a la colección Rodríguez-Bauzá», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año L, tercer trimestre (1943), pp. 157-62.
- FERRÉ 2003. Josep Ferré, «Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 12 (2003), pp. 27-32.
- FULLANA 1920. Luis Fullana, *Historia de la villa y condado de Cocentaina*. Valencia, 1920.
- GÓMEZ-FERRER 2018. Mercedes Gómez-Ferrer, «Reflexiones sobre el pintor Luis Dalmau.

A propósito de un retablo para Molins de Rei (1451)», *Locus Amoenus*, 16 (2018), pp. 5-18.

GÓMEZ-FERRER 2020. Mercedes Gómez-Ferrer, «“De la mà de un florentí” y “de mestre Marçal”. Los dibujos del pintor valenciano Joan Moreno (1382-1448) y el cuaderno de los Uffizi», *Archivo Español de Arte*, 93, 371 (2020), pp. 189-204.

GÓMEZ-FERRER 2021. Mercedes Gómez-Ferrer, «Francesco dell Chiesa, mercader residente en Valencia desde 1468 y el tríptico de Acqui Terme», en Joan Molina (ed.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*. Madrid, 2021, pp. 119-23.

GÓMEZ FRECHINA 2001A. José Gómez Frechina, «Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV», en Fernando Benito y José Gómez Frechina, *La clave flamenca en los primitivos valencianos* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2001, pp. 63-103.

GÓMEZ FRECHINA 2001B. José Gómez Frechina, «*Natividad*» ficha de catálogo en Fernando Benito y José Gómez Frechina, *La clave flamenca en los primitivos valencianos* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2001, pp. 168-71.

GÓMEZ FRECHINA 2005. José Gómez Frechina, *La memoria recobrada* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2005.

LLANES 2011. Carme Llanes, *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, 2011.

MOLINA 2000. Joan Molina, «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500», en Joaquín Yarza, *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*. Madrid, 2000, pp. 89-105.

MONTERO 2013. Encarna Montero, «El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu García», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 1 (2013), pp. 401-18.

MONTERO 2016. Encarna Montero, «Una myga ymatge en paper, de ploma, de mà de Johannes. La fugitiva sombra de Van Eyck en la Corona de Aragón a mediados del siglo XV», *Archivo Español de Arte*, 89, 353 (2016), pp. 1-14.

NASH 1999. Susie Nash, *Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens in the Fifteenth Century*. Londres y Toronto, 1999.

NASH 2014. Susie Nash, «The Myth of Louis Alincbrot: Relocating the Triptych with scenes from the Life of Christ in the Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 32, 50 (2014), pp. 70-95.

NATALE y ELSIG 2001. Mauro Natale y Frédéric Elsig, «Pintor valenciano, *Crucifixión* (c. 1450-1460)», ficha de catálogo en Mauro Natale (com.), *El Renacimiento mediterráneo. Los viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Valencia, 2001, pp. 294-97.

PARISI 2009. Iván Parisi, «Els Escrivà, parents dels Borja: una continuació», *Revista Borja*, 2 (2009), pp. 55-79.

PIQUERAS 2012. Juan Piqueras, «Contratos matrimoniales en régimen dotal, 1381-1491: una aproximación a la sociedad del reino medieval de Valencia», *La España Medieval*, 35 (2012), pp. 99-120.

PONS y CÁRCEL 2005. Vicente Pons y Milagros Cárcel, «Los canónigos de la catedral de Valencia (1520). Aproximación a su prosopografía», *Anuario de Estudios Medievales*, 35, 2 (2005), pp. 907-50.

POST 1943. Chandler R. Post, «The Master of the Encarnación (Luis Alimbrot?)», *Gazette des Beaux-Arts*, 23 (1943), pp. 153-60.

RAMÓN 2007. Nuria Ramón, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. Valencia, 2007.

RICHART 2000. Jaime Richart, «Cuatro inventarios del Palau Comtal entre 1478 y 1529», *Alberri*, 13 (2000), pp. 87-166.

RICHART 2001. Jaime Richart, «La Biblioteca de los condes de Cocentaina», *Alberri*, 14 (2001), pp. 117-76.

RICHART 2006-7. Jaime Richart, «De la muerte e inventario del segundo conde de Cocentaina: Valencia, 1478», *Alberri*, 18 (2006-7), pp. 51-72.

RICHART 2019. Jaime Richart, *Los Corella, condes de Cocentaina*. Cocentaina, 2019.

RUIZ QUESADA 2017. Francec Ruiz Quesada, «El panorama artístico valenciano y la influencia de Flandes en los inicios de Bartolomé Bermejo», en M.ª Carmen Lacarra (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico*. Zaragoza, 2017, pp. 61-108.

SALAS 1947. Xavier de Salas, «A propósito de una pintura del Museo del Prado», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4 (1947), pp. 341-43.

SANCHIS 1929. José Sanchis Sivera, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 15 (1929), pp. 3-64.

SANCHIS 1930-31. José Sanchis Sivera, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 16-17 (1930-31), pp. 3-116.

SCHOUTEET 1989. Albert Schouteet, *De Vlaamse Primitieven Te Brugge. – Bronnen voor der schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David*. Bruselas, 1989.

STERLING 1976. Charles Sterling, «Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais méconnus du xve siècle», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1976, pp. 497-525.

TOLEDO 1961. José Toledo Girau, *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*. Valencia, 1961.

VILLANUEVA 2014. Francisco Villanueva, «Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento», *Nasarre*, 30 (2014), pp. 15-68.