

Resumen / Abstract



El gótico internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma

Este artículo ofrece una aproximación estilística, formal e histórica al retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma, del Victoria and Albert Museum de Londres. La obra se estudia junto a piezas como el cuaderno de dibujos del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi con la finalidad de comprender mejor el nacimiento y desarrollo del gótico internacional en la ciudad de Valencia, y a los artistas que disfrutaron de esta diversidad de influencias neerlandesas, sajonas, florentinas, sienesas, pisanas, chipriotas, aragonesas, baleáricas, y catalanas a principios del siglo XV.

The international Gothic style in the city of Valencia: The altarpiece of Saint George of Centenar de la Ploma

This proposes offers a stylistic, formal and historic approach to the altarpiece of Saint George of Centenar de la Ploma, from the Victoria and Albert Museum of London. The altarpiece is studied along with masterpieces such as the notebook of designs of the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi in order to better understand the birth and development of the international Gothic style in the city of Valencia, and the artists that were privy to the diversity of Dutch, Saxon, Florentine, Siennese, Cypriot, Aragonese, Balearic and Catalanian influence at the beginning of the 15th century.



De la *Pietà* a la Virgen de las Angustias. Una copia de Miguel Ángel donada por Innocenzo Massimo en el Buen Retiro

La presencia desde el siglo XVII hasta la invasión napoleónica en el Real Sitio del Buen Retiro de una copia en bronce de la *Pietà* de Miguel Ángel ha pasado casi inadvertida para la historiografía artística. El presente trabajo reconstruye las circunstancias en la que aquella singular obra fue enviada desde Italia como regalo diplomático, disponiéndose una vez en Madrid en una de las ermitas del Buen Retiro. Allí sufrió una interesante transformación para adaptarse a la religiosidad española, convirtiéndose en el reinado de Felipe V en titular de la parroquia del Real Sitio bajo la advocación de Nuestra Señora de las Angustias.

From *Pietà* to Our Lady of Sorrows. A Copy of Michelangelo donated by Innocenzo Massimo at the Royal Site of the Buen Retiro

The presence from the 17th century until the Napoleonic invasion of a bronze copy of Michelangelo's *Pietà* at the Royal Site of the Buen Retiro has been largely unnoticed by the art historiography. This paper presents the circumstances in which this singular artwork was sent from Italy as a diplomatic gift, placed once in Madrid in one of the chapels of the Buen Retiro. It underwent an interesting transformation to be adapted to the Spanish religiosity, becoming during the reign of Philip V the main image of the parish church in the Royal Site, under the invocation of Our Lady of Sorrows.



La escalera como agente de propaganda religiosa: Los ejemplos del monasterio de San Martín Pinario

En la segunda mitad del siglo XVIII los monjes benedictinos de San Martín Pinario (Santiago de Compostela) construyeron dos escaleras monumentales en las fachadas principales de su cenobio, obras de notable originalidad a las que se otorgó un carácter escenográfico de clara inspiración italiana. Ambas escalinatas se concibieron como escenarios para la pompa religiosa de la comunidad y se les dotó de un gran contenido retórico con el fin de exaltar la grandeza temporal y espiritual de la Orden en el momento en que se iniciaba su lento pero imparable declive.

The staircase as agent of religious propaganda: The examples of the Monastery of San Martín Pinario

In the second half of the 18th century the Benedictines of San Martín Pinario (Santiago de Compostela) started to build two monumental staircases in the main facades of their monastery. These remarkably original pieces not only were the last works of building process of this complex but also two urban scenes of Italian inspiration. The both stairs were thought as scenarios for the religious ceremonies of the community and were given a rhetoric meaning to celebrate the temporary and spiritual *grandeur* of the Order just at the beginning of its slow and steady decline.



Un Goya exótico: *La osa hormiguera de Su Majestad*

En julio de 1776 una hembra de oso hormiguero gigante procedente de Buenos Aires fue presentada a Carlos III en el Palacio Real de Madrid. El rey de España y de las Indias ordenó el traslado del animal al Buen Retiro al tiempo que encargó su retrato, pintado bajo la dirección de Antonio Raphael Mengs, primer pintor de cámara. El cuadro, ahora en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, en Madrid, se atribuye en este artículo a Goya por las similitudes estilísticas existentes con los paisajes de sus cartones para tapices. El autor también considera la posibilidad de que Goya trabajara de ayudante de Mengs en el fresco de *La apoteosis de Trajano* en el Palacio Real, de noviembre de 1775 a junio de 1776.

An exotic Goya: *His Majesty's Great Ant-Bear*

In July 1776, a female giant anteater from Buenos Aires was presented to Charles III in the Palacio Real in Madrid. The King of Spain and the Indies ordered the transfer of the animal to the Buen Retiro and commissioned her portrait, which was painted under the direction of Anton Raphael Mengs, 'primer pintor de cámara'. In this paper, the painting, which is now in the Museo Nacional de Ciencias Naturales in Madrid, is attributed to Goya based on the stylistic similarities with the landscapes of his tapestry cartoons. In addition, the author also considers the possibility that Goya worked as Mengs's assistant in the ceiling fresco of the *Apotheosis of Trajan* at the Palacio Real, from November 1775 to June 1776.



Las influencias extranjeras en la arquitectura y urbanismo del Instituto Nacional de Colonización

El Instituto Nacional de Colonización, organismo creado en 1939, fue el responsable de llevar a cabo una reforma agraria basada en la puesta en riego y colonización de buena parte del territorio español a partir de la construcción de más de doscientas nuevas poblaciones. Esta transformación en esencia se fundamentó en la planificación realizada durante la Segunda República, en diversos proyectos coetáneos y en el estudio de ejemplos extranjeros. El hecho es que estamos ante una de las experiencias más importantes de la historia de la arquitectura española del siglo XX, donde participaron arquitectos de la talla de José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota o Antonio Fernández Alba. Destramar las vías de influencia desde la experiencia arquitectónica y el urbanismo, relacionadas con la construcción de nuevas poblaciones y la colonización de territorios, fundamentalmente en Italia e Israel, es el objetivo último de este estudio.

Foreign influences on the architecture and town planning of the Instituto Nacional de Colonización

The organisation Instituto Nacional de Colonización, founded in 1939, was responsible for bringing about an agricultural reform that involved the irrigation and settlement of large parts of Spain, and started with the construction of more than two hundred new settlements. The foundations for this transformation were based on the planning carried out during the Second Republic, diverse contemporary projects and on the study of examples from abroad. The truth is that we are before one of the most important historical events of 20th century Spanish architecture, which saw the involvement of prominent architects such as José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota and Antonio Fernández Alba. The aim of this study is to bring to light the influence that foreign examples, fundamentally from Italy and Israel, had on the architectural and town planning solutions employed on the establishment of these new settlements and development of rural land.

El gótico internacional en la ciudad de Valencia

El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma

• MATILDE MIQUEL JUAN •

Universidad Complutense de Madrid

Si se tuviera que trasladar el maravilloso lienzo de “La ronda de noche” de Rembrandt a la época medieval, la mejor analogía, sin duda, sería el retablo del Centenar de la Ploma. En “La ronda de noche” el capitán Frans Banning Cocq y el teniente Willen van Ruytenburg encabezan la comitiva de la milicia urbana de arcabuceros de Ámsterdam, mientras que en el retablo medieval lo hace san Jorge, patrono del centenar de ballesteros encargados de la salvaguarda de la ciudad de Valencia. El momento elegido por Rembrandt fue el paseo diario que realizaba la compañía por las calles de Ámsterdam para mantener el orden cívico, pero en este caso una de las dos escenas principales del conjunto relata la batalla del Puig que definiría la conquista cristiana de la ciudad valentina en 1238. Jaime I, rey de la Corona de Aragón, somete a sus pies al aguerrido rey musulmán Zayyan, mientras a su lado san Jorge, tocado con la pluma identificativa del grupo civil, hunde su espada en la cabeza de otro jefe musulmán. Según las fuentes históricas, la batalla del Puig tuvo lugar en una pequeña colina cercana a Valencia pero, curiosamente, ninguno de nuestros protagonistas estuvo presente. Esto, sin embargo, no fue óbice para que jugosas leyendas atribuyeran la victoria cristiana a la intervención del santo, lo vincularan ya en época medieval a la figura del monarca, y la milicia urbana tomara a san Jorge como su patrón y protector.

El retablo del Centenar de la Ploma fue definido por la historiadora Encarna Montero como la piedra Rosetta de la pintura valenciana medieval, y es uno de los interrogantes más interesantes que se plantean los estudiosos del gótico internacional. Desde que en 1970 C. M. Kauffmann, conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, realizara un estudio monográfico del conjunto, apenas ha sido reconsiderado de forma monográfica¹. Los historiadores españoles y extranjeros lo tenemos en la cabeza como una pintura que plantea más preguntas que respuestas; semejantes a las que se ciernen sobre obras de esta misma época, como el díptico Wilton de la National Gallery de Londres, o el de la Virgen con el Niño (díptico Carrand), del Museo Bargello de Florencia. El retablo del Centenar de la Ploma es una pieza cumbre por su capacidad de unificar estilos en un período complejo en el que los pintores viajaban de una ciudad a otra, contrataban retablos, y se marchaban dejando atónitos a los futuros historiadores del siglo XXI. En el pre-

sente artículo se intentará desvelar, o al menos aproximarse un poco más, al proceso de elaboración del retablo, y a la vez conocer el entorno artístico de la Valencia de 1400.

VALENCIA EN 1400

Desde 1380 Valencia se convierte en una urbe atractiva para artistas de las más variadas procedencias y condición social, una ciudad en expansión, económicamente estable pero, sobre todo, con la voluntad de convertirse en una de las grandes metrópolis de la Corona de Aragón y, por ende, del Mediterráneo. El propio Consejo de la urbe, la catedral y las parroquias, las clases medias, o el príncipe Martín, hijo de Pedro IV el Ceremonioso, y futuro monarca, buscan referentes artísticos con los que identificarse, y todos desean emplear el arte como un signo de riqueza y distinción social. Esta actitud, que se hizo extensiva a todas las capas sociales, desde corporaciones a nobles y prelados, unida a la falta de una significativa práctica de la pintura y la ausencia de artistas, favoreció la aceptación y la adopción de las nuevas formas artísticas del gótico internacional que ya triunfaban en Europa².

En 1390 se documenta activo al catalán Pere Nicolau en las pinturas del coro de la catedral de Valencia; poco después se le cita en la decoración del portal de Serranos con el alemán Andrés Marçal de Sas; en 1395 aparecerá en escena el florentino Starnina; y en 1399, el holandés Johan Utuvert, de Utrecht. Esta afluencia que se aprecia en el campo de la pintura generará una mezcla y comunión de estilos, pero también una cierta competitividad por contratar los servicios de los más afamados artistas, y una pugna por parte de los pintores por confeccionar las obras más bellas e innovadoras, apropiándose de los esquemas, las fórmulas o los diseños que se imponían en distintos oficios artísticos. En esta actitud está la base para que Valencia se convirtiera en una de las capitales del gótico internacional. El movimiento surge de una forma paralela en diversas ciudades europeas como Aviñón, París, Dijon, o Praga, con un desarrollo diferente, pero con unas características comunes datadas a partir de la década de 1370, y tardíamente reconocidas por los historiadores. La particularidad que presenta el gótico internacional es la elección y confección de unas obras de arte caracterizadas por la elegancia, la estilización, la idealización, el lujo y la riqueza de

elementos y detalles, al margen de una situación social marcada por la crisis y las guerras. Y esto se genera de forma simultánea en diferentes urbes, gracias a la aparición de personajes como Matteo Giovanetti, Claus Sluter, Jean Malouel, Jacquemart de Hesdin, André Beauneveu, o Melchior Broederlam, entre otros muchos, y al mecenazgo principalmente de las cortes europeas, con una especial mención a la familia real francesa. La incorporación de Valencia al grupo de ciudades representativas del estilo gótico internacional se retrasa hasta la década de 1390, debido a la presencia de un grupo de artistas de muy variada procedencia que supo unificar sus caracteres estilísticos, y dotarlos de tal fuerza que cuando Panofsky habla de la complejidad de este periodo reconoce que el Díptico Carrand, del Museo Bargello de Florencia, debería proceder de la escuela parisina de 1400, pero igualmente podría ser originario de la misma Valencia³. La especial conjunción de maestros florentinos, sieneses, pisanos, sajones, holandeses, chipriotas, catalanes, mallorquines, aragoneses, además de los propios valencianos, en una sintonía que les llevaba a habitar en las mismas calles, a estudiar y apreciar las piezas de sus colegas, así como a garantizar en los contratos la similitud de su obra con otra, quizás, de otro pintor, les obligaba a asimilar y absorber los novedosos diseños, modelos y estilos que circulaban por la ciudad.

El fenómeno que se aprecia en el campo de la pintura es posible igualmente analizarlo con la llegada de geniales maestros arquitectos y escultores. Atraídos por unos lucrativos encargos, pero sobre todo por una libertad que les permitía abordar interrogantes y aportar nuevas fórmulas técnicas a problemas como cubrición de grandes espacios o sistemas de soporte, Valencia se convirtió en ciertos aspectos en una de las zonas más activas e innovadoras en materia de construcción. En 1394 se contrata a Bernat y Francesc Tosquella para la talla del coro de la catedral de Valencia; entre 1398 y 1401, a instancias del gobierno de la ciudad, Pere Balaguer realiza el portal de Serranos y construye una capilla de reliquias, en dos alturas, en la cartuja de Valldecrist por solicitud de Martín I (imitando a la Sainte-Chapelle de París); y continuará en una evolución de obras y maestros que alcanzará la segunda mitad del siglo XV con arquitectos como Francesc Baldomar y Pere Compte, en edificaciones como la Lonja o la capilla de los reyes del convento de santo Domingo⁴.

En esta *koiné* de artistas, de viajes, de obras de arte se introduce el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma, una pieza clave por aglutinar los caracteres de los principales pintores de la Valencia del momento, y fundirlos en una singular armonía que difícilmente permite distinguir diferentes manos. El obrador que confeccionó este retablo podría considerarse hoy en día como un taller de experimentación, un espacio de aparición de novedades, de proyección de nuevas formas, suponiendo una revolución para el resto de laboratorios artísticos. Y para los artífices que colaboraron en su realización uno de los mejores aprendizajes, así como una inagotable fuente de detalles, modelos y conocimientos.

EL RETABLO DEL CENTENAR DE LA PLOMA

Aislado del contexto histórico que le antecede y casi como culminación de un camino procesional entre los cartones para tapices diseñados por Rafael para el papa León X, se expone el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma⁵ en el Victoria and Albert Museum de Londres (n.º inv. 1217-1864, fig. 1). Tiene unas dimensiones de 6,60 por 5,50 metros y está formado por cinco calles, donde la central más ancha expone la lucha de san Jorge contra el dragón ante la princesa, arriba la batalla del Puig –fecha el 18 de octubre de 1237– y en la cimera la coronación de la Virgen y Cristo sentado en majestad dominando la composición del conjunto. En las calles laterales se sitúan dieciséis escenas alusivas a la leyenda de san Jorge, coronadas por las cuatro figuras de los evangelistas. En las entrecalles se disponen veinticuatro profetas, la mayoría identificados por una cartela, y en el guardapolvo los doce apóstoles, alternados con el emblema de la cruz de san Jorge y una ballesta. Finalmente, en la predela se representan diez escenas de la Pasión de Cristo, a falta de una parte central desaparecida que debió de ser un tabernáculo⁶.

El conjunto fue adquirido en París en 1864 por el entonces South Kensington Museum de Londres, posteriormente denominado Victoria and Albert Museum, a través de las gestiones de su director, Henri Cole, y J. C. Robinson, tasador de arte del Departamento de Ciencia y Arte. El retablo fue comprado por 800 £ (20.000 francos), una desorbitada cifra si se compara con las 300 £ que se pagaron en 1861 por el maravilloso relieve de la Ascensión de Donatello (núm. 7629-1861), o



1



2 Miquel Alcanyis, Marçal de Sas et alii: *Retablo del Centenar de la Ploma, San Jorge luchando con el dragón*, ca. 1400-1405, Victoria and Albert Museum, Londres.

2

las 651 £ en 1863 por el espejo Martelli (núm. 8717:1, 2-1863), que igualmente se consideraba de Donatello. Las palabras que escribió Robinson a Cole incitaron poderosamente a su compra⁷, a lo que se sumó el creciente interés que desde la segunda mitad del siglo XIX despertó el arte gótico y todo aquello que suponía una vuelta a los orígenes de la Europa cristiana. El marchante de obras y antigüedades vendedor del conjunto fue Mr. Bauer, que tuvo el retablo desmembrado en su vivienda en el 93 de la rue d'Autin, de París. Se conservan más cartas de las gestiones realizadas por la compra, en las que el museo hizo una primera propuesta de 500 £, que fue rechazada por Bauer aludiendo al valor de la pieza y a los posibles compradores que en Madrid, recordando al mismo Museo del

Prado, carecían de un retablo de esta cronología, dimensiones y características. Robinson transmite estas palabras a Cole en Londres, y añadía la atención que pronto prestaría el museo de Cluny al retablo⁸, determinando finalmente su compra por el museo londinense. En 1969-1972 el retablo fue limpiado y desmontado reorganizando las escenas de acuerdo con la coherente propuesta de Kauffmann, que aludía al desmontaje del conjunto y su traslado a Londres como origen del cambio de algunas de las escenas⁹.

Mucho tiempo antes, el 2 de septiembre de 1201, el rey Pedro II había fundado la orden militar de san Jorge de Alfama con la misión de orar y defender al cristianismo de los ataques mu-

mulmanes en la franja costera comprendida entre la Ampolla hasta el Coll de Balaguer. En 1324 el comendador de la orden de Alfama decidió incorporar a la orden la iglesia de san Jorge de Valencia¹⁰, que dependía de la parroquia de san Andrés. En 1365 el maestre de la orden, Humbert Sescorts, creó el priorato de la orden de san Jorge en Valencia, con sede en la iglesia de san Jorge, con capacidad de encargarse de la administración y colecta de las rentas y facultad para comprar los albergues contiguos a la iglesia. El nuevo prior de la orden en Valencia, Juan Pérez, intentó fallidamente fundar una nueva iglesia o monasterio en honor a san Jorge, para lo que contó con el apoyo de Pedro IV y su hijo el infante Juan, que mandaron cuestores y nuncios solicitando fondos para la nueva construcción en 1369, 1371 y 1372¹¹. Dentro de este contexto, es cuando el 3 de junio de 1365 Pedro IV el Ceremonioso concede el privilegio fundacional de la milicia urbana del *Centenar del Glorioso san Jorge*, como una agrupación laica independiente de la orden religiosa de Alfama. Fue conocida como del Centenar de la Ploma –en castellano, de las Cien Plumas– por los cien ballesteros de todos los estamentos sociales que, vestidos de hábito blanco con una cruz roja de san Jorge, ornamentaban su cabeza con una bella pluma de garza. Su origen estuvo motivado por la ayuda que prestaron los ballesteros de la urbe a Pedro IV en el sitio de Sagunto, que dio fin a la Guerra de los Dos Pedros, y su misión fue la de cuidar y proteger la ciudad de Valencia¹². Pero ahora también se puede aludir a cuestiones económicas, puesto que la nueva milicia laica y la posterior cofradía, o *almoina*, fundada con el beneplácito del monarca el 10 de julio de 1371, reforzarían el poder de la orden militar en la ciudad de Valencia, pero también participarían del proyecto de fundar una nueva iglesia o monasterio de san Jorge. La milicia urbana del Centenar del Glorioso san Jorge se disolvió en 1711, con la abolición de los Fueros por Felipe V.

Debió de existir una intrínseca relación entre la orden militar religiosa, la milicia urbana de ballesteros del Centenar de san Jorge y la cofradía, puesto que fundadas bajo el amparo de la monarquía todas tuvieron a san Jorge como patrón y su sede religiosa era la misma iglesia de san Jorge. Se trataba de agrupaciones diferentes, principalmente porque la orden de san Jorge estaba formada por frailes con votos de pobreza, obediencia y

castidad, y la milicia por honrados ciudadanos, diestros en el uso de la ballesta. En cambio, la cofradía estaba constituida originariamente por 100 hombres y 150 mujeres, y con una misión principalmente asistencial y religiosa. Como ejemplo de la multiplicidad de estas agrupaciones y la devoción de Pedro IV al santo caballero, en 1353 dicho monarca fundaba la milicia de caballeros de san Jorge que, ataviados con un hábito blanco y una cruz roja en el pecho, defenderían al rey y al reino contra todo ataque. Esta milicia de caballeros, de la que se sabe bien poco, fue también interpelada por el monarca para ayudar en el proyecto de una nueva iglesia de san Jorge en 1371¹³.

Los reyes de la Corona catalano-aragonesa abogaban y reclamaban la devoción del santo, que habían convertido desde 1095 con la batalla de Alcoraz en su patrón y emblema, pero su figura se asoció singularmente a Jaime I, con el que consiguió la conquista de Mallorca y Valencia. La capilla del palacio de la Generalitat de Catalunya está bajo su advocación, Alfonso IV edificó en 1324 una capilla en su honor como agradecimiento por el victorioso combate de Lucocisterna (Cerdeña), y son conocidos los sucesivos intentos de Pedro IV, Juan I y Martín I por conseguir una reliquia del cráneo de san Jorge¹⁴. Y, de hecho, son abundantes las milicias y cofradías fundadas bajo el amparo regio y dedicadas a san Jorge: en 1263 Jaime I funda la cofradía de san Jorge de Teruel y en 1303-1305 una corporación de caballeros en el reino de Murcia; en 1380 Pedro IV creaba la cofradía de san Jorge de Tortosa y promovió a caballeros de san Jorge en el castillo de Livadia (Grecia), donde se conservaba la reliquia del cráneo del santo; el infante Juan, duque de Gerona, instituye una cofradía en Gerona y como monarca en 1387 otra en Mallorca¹⁵.

El culto a san Jorge se extendió igualmente fuera de nuestras fronteras en esos mismos años: en 1348 Eduardo III de Inglaterra funda la orden de la Jarretera, mientras que en 1326 había creado la orden de san Jorge en Hungría. La monarquía aragonesa profesaba una profunda devoción por el santo caballero, al que consideró su patrón, devoción que demostró en actos de piedad en las fundaciones antes citadas, en la adquisición de algunas de sus reliquias y en el regalo de algunos de estos vestigios, como hizo Pedro IV al donar una reliquia de san Jorge a la ciudad de Valencia con motivo de su festividad¹⁶.

Debido a los problemas económicos de la orden de san Jorge de Alfama y la valenciana de santa María de Montesa, en 1400 el monarca Martín I decidió unirlos, lo que quizás pudo propiciar tanto la consagración de la iglesia el 27 de mayo de 1401, como el encargo de un nuevo retablo. La iglesia de san Jorge, ubicada en la plaza de san Jorge, hoy de Rodrigo Botet, tendría unas dimensiones reducidas como consta en los planos antiguos. Era uno de los destinos de la procesión que se realizaba el 9 de octubre, día de san Dionisio, para conmemorar la victoria cristiana y la conquista de la ciudad, por lo que el motivo central del retablo del altar mayor debió de estar igualmente relacionado con esta importante función¹⁷. En 1606 junto a la iglesia se fundó el colegio de san Jorge de Montesa en Valencia como una institución-residencia-convento de los jóvenes religiosos de Montesa que estudiaban en la Universidad de Valencia. En 1638 Josep Vicent Ortí i Major, detallando las fiestas del 9 de octubre, indica que la iglesia de san Jorge se encontraba en un precario estado¹⁸. Tras la desaparición de la orden de Montesa, el Estado se hizo cargo del edificio, que fue parcelando y vendiendo progresivamente, siendo reemplazada la iglesia de san Jorge por un edificio de “extraño gusto árabe”, indica Vicente Boix, en 1862. Marco Antonio de Orellana a finales del siglo XVIII, y así lo corrobora después Lamarca, confirma que en dicha iglesia de san Jorge eran visibles en los “pedestales” del retablo de la Virgen de la Victoria la ballesta y la cruz de san Jorge, emblemas de la cofradía, y en la portada de la casa de la Ballestería dos escudos, en uno de los cuales aparecía en bajo relieve una cruz de san Jorge con un joven a cada lado y en el otro una ballesta con la inscripción: *Dels Confreres de sant Jordi*¹⁹. Estas afirmaciones son las que reconocen que el retablo probablemente se encontrara en la iglesia de san Jorge y no en la capilla de la casa de la Cofradía, cercana a la iglesia, que actualmente ocupa el Teatro Principal, donde ninguna fuente antigua ha encontrado restos o indicios de un retablo de tales características²⁰.

La milicia del Centenar de la Ploma contrató el retablo de san Jorge contando seguramente con el apoyo y beneplácito de la orden de san Jorge de Alfama, o de la ya unificada orden de santa María de Montesa y san Jorge de Alfama. El emblema de la milicia del Centenar de la Ploma era la ballesta y la cruz roja sobre fondo blanco, la misma cruz que lucía la orden de Alfama, mantenida tras la unificación con la orden de Montesa, por lo que estos símbolos distintivos que tanto podrían haber ayudado a datar el conjunto quedan descartados²¹. Con la referida aquiescencia de la orden de Alfama y Montesa el retablo debió de situarse en el altar mayor de la iglesia, sugerencia bastante aceptable si se tienen en cuenta las dimensiones del retablo y su iconografía centrada en la vida de san Jorge (y la conquista de Valencia), y más lógicamente destinada al altar mayor del templo que a la capilla lateral de los pies, como citan confusamente algunas fuentes²². Además, hay que valorar que la iglesia de san Jorge era un templo de reducidas dimensiones, que incluso es denominado a veces como ermita u oratorio. Con este retablo en el altar mayor la milicia del Centenar de la Ploma renovaba su presencia en la iglesia de san Jorge y la orden que ostentaba

el cuidado del templo se acompañaba de la ciudadanía valenciana en la devoción al patrón caballero.

En la ciudad existían otras dos cofradías destacadas: la de san Jaime, fundada en 1246 por canónigos y clérigos de Valencia, y la de Nuestra Señora de la Seo y Hospital de Sacerdotes Pobres en 1356, por concesión fundacional del obispo de Valencia Hugo de Fenollet²³. Entre ambas cofradías siempre existió una fuerte competencia y tensión por ocupar los espacios más significativos de las procesiones y acaparar el amparo y beneficio de la sociedad valenciana. La milicia urbana y cofradía del Centenar de la Ploma ejercía honrosamente su misión, y recordar tanto a la ciudad como a la monarquía su papel y apoyo a través del retablo que ornamentaría su iglesia pudo ser un aliciente más que decisivo para esta empresa. En este contexto, la contratación del retablo de la cofradía de san Jaime a Pere Nicolau y Marçal de Sas en 1399 para su capilla en la catedral de Valencia puede ser una noticia a tener en cuenta, tanto por los resultados obtenidos y la maestría ejercida como, sobre todo, las posibilidades que ofrecía un maestro foráneo con tales dotes pictóricas²⁴.

ICONOGRAFÍA

La tabla principal del conjunto alude a la escena más significativa de la historia de san Jorge: la lucha contra el dragón en defensa de la princesa que, situada en un segundo plano tras un peñasco, observa asombrada la victoria del santo sobre el fiero dragón que la iba a devorar (fig. 2). Las figuras, recortadas sobre fondo dorado, focalizan la atención del observador y la composición está dominada por el caballo blanco y la armadura de san Jorge, originalmente plateada. La mano de Dios o *Dextera Dei* en la parte superior, como en tantas otras escenas del conjunto, corrobora el apoyo divino a la empresa del santo. Esta mano divina, símbolo de su intervención, es muy característica de la pintura holandesa y flamenca del momento y se encuentra además reproducida en la tabla bifronte de la Anunciación y Verónica de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Valencia²⁵. Además, tanto esta escena principal como la de la batalla del Puig estaban coronadas por una tuba o chambrana, como demuestran los restos conservados en los extremos superiores de la mazonería, y que, muy propia de la pintura medieval valenciana, todavía otorgaría más suntuosidad al conjunto.

Mucho más interesante es la escena superior relativa a la batalla del Puig (fig. 3), que daría la victoria final a las tropas cristianas y la conquista definitiva del reino de Valencia. Son varias las narraciones de este suceso²⁶ y aunque se entremezclan detalles de unas y otras, las principales referencias proceden de la crónica del rey Jaime I, la general de Pedro IV (llamada de san Juan de la Peña) y la crónica de Bernat Desclot. Todas las historias confirman que Jaime I junto a sus tropas controlaba el castillo del Puig, o de Anisha, un importante enclave estratégico que dominaba la huerta de Valencia y los accesos a la urbe. El monarca recibió el aviso de un inminente asalto del rey musulmán que finalmente no se llevó a cabo. Ante la posibilidad

3 Miquel Alcanyis, Marçal de Sas et alii: *Retablo del Centenar de la Ploma, Batalla del Puig*, ca. 1400-1405, Victoria and Albert Museum, Londres.



3

de otro ataque y la escasez de tropas, Jaime I se ausentó con la intención de reunir más caballeros, dejando a su tío materno, Bernat Guillem de Entença, a cargo de la guarnición y como segundo a Guillem de Aguiló. El rey musulmán Zayyan, sabiendo de la marcha de Jaime I, decidió atacar la fortaleza. La noche anterior a la batalla, las huestes cristianas, atemorizadas por la superioridad numérica infiel, se debatían entre la huida o la lucha, pero las alentadoras palabras de Guillem de Aguiló les encorajinaron a la batalla: “Señores, exclamó, hemos venido aquí en servicio de Dios y de nuestra Señora Santa María, para que su nombre sea exaltado, y su sacrificio sea hecho, y esta gente pagana sea destruida, confundida, y nosotros que somos poca

gente, salvemos nuestras almas. Pero, nosotros seremos más que ellos, porque Dios estará con nosotros, y los venceremos. ¡Ánimo, pues, y constancia! nunca retrocedió la señera de Aragón, ni retrocederá ahora; y vale más morir con honor, que vivir con deshonor. Pues, si morimos irán a Dios nuestras almas, y si vivimos deshonorados perderemos las almas y los cuerpos”²⁷.

La crónica de Bernat Desclot cuenta que Bernat Guillem de Entença salió a luchar contra el enemigo acompañado por cincuenta caballeros y mil infantes, y con la bandera de san Jorge, preparado para afrontar el primer ataque de saetas con la infantería, los musulmanes que no retrocedían continuaron su



4

embestida con espadas, lanzas y adargas, y hasta en dos ocasiones fueron rechazados. Pero tras la colina del Puig suenan las trompetas marcando el avance de una nueva hueste de caballeros que enarbolan enseñas y el pendón real haciendo creer a los musulmanes la llegada de Jaime I y nuevas tropas. Es Guillem de Aguiló con el resto de caballeros e infantes montados sobre rocines de labor, con trompetas y banderas traídas de naves cercanas con las que amedrentaron al enemigo que retrocedió y salió en desbandada abandonando la primera línea de batalla. Esta es la escena que se representa en el retablo; momento en el

que, según Desclot, haría su aparición el santo determinando la victoria cristiana. Para los propios cronistas y poetas musulmanes la contienda del 20 de agosto de 1237 fue una gran pérdida y vergüenza, que se atribuye a la inteligencia de Bernat Guillem d'Entença al engañar al enemigo utilizando las banderas, estandartes y trompetas con los que aumentar visual y auditivamente el número de soldados.

Esta contienda es uno de los escasos acontecimientos históricos narrados en un retablo medieval, pero, además, el pintor trató de representarla de la forma más veraz y, a la vez, más atrevida posible. Fue una de las pocas ofensivas de la conquista aragonesa a campo abierto; una lucha encarnizada, narrada con detallismo y crueldad, recordada por su fiereza, donde la confusión de una batalla es la idea que domina. Tanto las narraciones de la época, pero sobre todo el ideario popular serían los que confirmarían para el vulgo la presencia de Jaime I y la milagrosa intervención de san Jorge que le otorgaría la victoria²⁸. Jaime I, al igual que la gualdrapa de su caballo, lucen los colores de la bandera real, mientras san Jorge y su corcel, el hábito blanco con la cruz roja, y la pluma de garza que lucían los miembros de la milicia del Centenar de la Ploma. Tras la figura de Jaime I se encuentra otro valiente caballero que ostenta el emblema de un águila con las alas extendidas, que claramente se identifica con el alférez Guillem de Aguiló, el joven que arengó a las tropas la noche anterior y que inició la segunda oleada del ataque cristiano²⁹. La composición en diagonal, marcada principalmente por las figuras de Jaime I y san Jorge, define el frente del ataque, ante ellos se sitúan los musulmanes que caen a sus pies heridos, y tras ellos sus más allegados y fieles nobles, los cuales terminan por vencer a los escasos guerreros que avanzaban en primera línea sarracena, mientras, según cuentan las crónicas, la retaguardia huía despavorida. Las pérdidas musulmanas, cuantificadas por las fuentes en mil hombres, se hallan en el flanco inferior derecho, mientras su contrapunto lo representa la estrategia de Bernat Guillem de Entença: las banderas y estandartes que ondean en el horizonte y los caballeros que triunfarían en la terrible batalla. La voluntad de narrar fielmente la contienda hace que se represente junto a Jaime I y san Jorge al caballero Guillem de Aguiló, mientras que Bernat Guillem de Entença, que murió antes de la batalla (y al que no se cita en la crónica de Jaime I, o *Llibre dels Feits*), aunque se le

considere en las crónicas posteriores el ideador de la estrategia, no pueda ser claramente identificado con ninguno de los aguerridos caballeros de la escena.

Contrastando con la sencillez de la tabla inferior y la esplendorosa escena de batalla de la parte central, la tabla superior representa la Virgen de la Victoria; una imagen de la Virgen de la Leche en un trono acompañada por ángeles que entonan cantos de alabanza y tañen instrumentos musicales (fig. 4). Además, la Virgen está siendo coronada por Cristo y la paloma del Espíritu Santo, mostrando una peculiaridad iconográfica que en escasos ejemplos se vuelve a apreciar en la pintura valenciana. La respuesta quizá se encuentre en el intento de aglutinar la tradicional coronación de la Virgen de la tabla cimera con la Virgen de la Leche, generalmente ubicada en la zona central de los retablos valencianos. Además de esta complejidad destacan los ángeles-músicos de la segunda fila de la izquierda que, ataviados como ministriles nordeuropeos de la época, acompañan con sus chirimías la gloria de la Virgen³⁰.

El retablo completo alude a la figura de san Jorge, mártir romano de Capadocia que se rebeló contra la autoridad de Diocleciano y su orden de perseguir a los cristianos, narrándose su historia y martirio. Las escenas principales del retablo inciden en la lucha y triunfo sobre los musulmanes, misión de las órdenes de Montesa y Alfama, propietarias de la iglesia de san Jorge, mientras que en la tabla de la lucha de san Jorge contra el dragón, iconografía propia del santo, se le intenta identificar con los miembros de la milicia del Centenar a través del tocado con plumas de garza. Hasta ahora, la idea que trascendía, siguiendo la tradicional ayuda del santo a los monarcas aragoneses, es la participación milagrosa de san Jorge necesaria para la victoria cristiana, pero el protagonista de la compleja composición es Jaime I. Del amasijo de personajes, caballos, adargas, tocados y banderas, destaca el dorado y rojo de la sobrevesta y gualdrapa de Jaime I, la figura de san Jorge responde a la voluntad de mitificar y santificar al monarca y la misión de conquista cristiana, pero en este retablo también se pretendía reflejar la fidelidad, ayuda y servicio que prestarán las órdenes militares y la milicia de ballesteros del Centenar a la bandera *senyera* de la ciudad de Valencia, ejemplificada por el propio monarca que lucía honrosamente sus colores³¹. A través de estas tablas la orden de santa



5



6

María de Montesa y san Jorge de Alfama reivindicaba y confirmaba su misión defensiva contra los musulmanes, recordaban su fundación gracias al beneplácito del monarca al que rendían pleitesía, y la propia milicia del Centenar conmemoraba sus orígenes valencianos, su relación con la ciudad, pero también ratificaba su vasallaje y obediencia a la realeza, posiblemente a Martín I, hijo segundo de Pedro IV el Ceremonioso, que entraba triunfante en Valencia en 1402³². Una lectura similar es posible apreciar en el parcialmente conservado retablo de san Jorge de Pere Niçard y Rafael Moger encargado por la cofradía de san Jorge para su capilla en la iglesia de san Antonio, de la ciudad de Mallorca, y lugar de paso de la procesión del estandarte que igualmente conmemoraba la conquista cristiana, en este caso de la isla. La tabla principal representa la lucha de san Jorge con-

tra el dragón en presencia de la princesa, pero la correcta lectura de todo el retablo se realiza gracias a las escenas de la predela referidas a la conquista de la isla, la participación de Jaime I y la milagrosa intercesión del santo en la victoria³³.

La historia de san Jorge narrada en el retablo del Centenar de la Ploma sigue principalmente la vida del santo contada en la *Le-yenda Dorada* de Santiago de la Voragine³⁴. La primera escena es una licencia del pintor que representa a la Virgen y ángeles invistiendo caballero al santo (escena 1). San Jorge era un tribuno romano, oriundo de Capadocia, que llegó a la ciudad de Silca (o Selene), en la provincia de Libia. La ciudad, cercana a un lago, estaba atemorizada por un dragón, al que cada día entregaban dos ovejas, pero pronto se terminaron y comenzaron a entregar doncellas y niños (escena 2). El día que la hija del rey fue escogida como sacrificio se presentó san Jorge al monarca para salvar a la princesa (escena 3, fig. 5), suceso que se narra en la tabla central del políptico. La escena siguiente es la domesticación del dragón al atarle a su cuello el cinturón de la princesa, que podrá pasearle por las calles de la ciudad a su antojo (escena 4), consiguiendo así la cristianización de toda la población, representada a través del bautismo del rey, la reina y las princesas por el obispo Alejandro, en presencia de un san Jorge caballero (escena 5, fig. 6). San Jorge, ahora ya con el hábito cristiano, denuncia ante el gobernador la adoración de ídolos paganos como demonios (escena 6), lo que iniciará su martirio. El gobernante romano, ataviado como un jefe musulmán –de hecho luce la misma vestidura que el rey Zayyan muerto por Jaime I en la tabla central–, escucha las palabras de un cerdo, y presente en casi todas las tablas adquirirá progresivamente una imagen más caricaturesca³⁵. El primer suplicio infligido consistió en crucificarlo en cruz en aspa mientras se le aplicaban teas encendidas (escena 7), luego fue intoxicado con veneno de serpiente según consejo de un mago que aparece a los pies de la escena que dijo que si fracasaba se le cortase la cabeza (escena 8). Posteriormente, a san Jorge le abrieron las entrañas y se las llenaron de sal (escena 9, fig. 7). Tras estas torturas tan atroces, por la noche, estando san Jorge encarcelado se le apareció Cristo para reconfortarlo (escena 10). Al día siguiente, el santo fue desgarrado por dos ruedas (escena 11), cortado por la mitad con una sierra (escena 12), y sumergido en un caldero lleno de plomo fundido

(escena 13, fig. 8). Sus captores, cansados de tantos esfuerzos, le ofrecieron la posibilidad de arrepentirse y adorar a los falsos ídolos, a lo que san Jorge respondió destruyendo sus templos (escena 14). Ante tal agravio, es condenado a ser brutalmente arrastrado desnudo por las calles empedradas (escena 15), y finalmente a ser decapitado (escena 16), terminando así con la vida del santo. La mayoría de estos sucesos son narrados en la *Leyenda Dorada*, que añade la conversión de Alejandra, esposa del gobernador, al cristianismo. Esta fidelidad del retablo al texto de Voragine lo señala como el principal inspirador de la leyenda de san Jorge, si bien no hay que olvidar que el santo fue especialmente venerado por los monarcas aragoneses, y que su historia era conocida en territorio peninsular como confirma el sermón de san Vicente Ferrer el 25 de abril de 1413 en la ciudad de Valencia, que narra gran parte de lo representado en el retablo, destacando una de las escenas no incluidas en la *Leyenda Dorada*. Sin embargo, hay que apuntar a la tradición oral como una fuente fundamental de inspiración, más potente e inmediata que la tradición escrita, que posiblemente respondiera a la complejidad del conjunto y al origen de la novedosa escena de la investidura de san Jorge como caballero por la Virgen³⁶.

AUTORÍA

Uno de los problemas a los que se enfrentan los historiadores del arte de este periodo en el estudio de la pintura medieval es la dificultad para discernir personalidades artísticas. A esto se suma la existencia de una gran cantidad de documentación que lamentablemente en pocas ocasiones coincide con las tablas conservadas. Además, una de las características del periodo internacional es la movilidad de los artistas, los viajes de aprendizaje, las búsquedas de nuevos y lucrativos clientes, o la migración de obras de arte, que ha hecho especialmente complejo el análisis de este movimiento y sus producciones. Pero, aun teniendo en cuenta estos peligros, los últimos estudios además revelan que la asociación y la subcontrata fueron prácticas habituales en los obradores medievales de la ciudad de Valencia. Se trata de una competitividad por contratar los mejores retablos y lograr los acuerdos más lucrativos, pero también de reconocer la asociación de artistas, o la colaboración de pintores para la realización de retablos, sobre todo, de piezas de gran tamaño. Y este parece ser el caso del conjunto



7

de san Jorge, puesto que es posible apreciar la participación de varios maestros de gran calidad artística.

Uno de los principales autores del retablo es Miquel Alcanyis; pintor itinerante de la Corona de Aragón formado en Valencia bajo los órdenes de Starnina y de Marçal de Sas en estos años de 1400. La primera referencia documental de Alcanyis data de 1408 cuando le abona a Pere Nicolau una soldada por algún trabajo que debió realizar³⁷. En 1415 aparece en Barcelona por unos asuntos ajenos a la actividad artística, en 1420 en Mallorca, y en 1421 se halla establecido en Valencia contratando diversos retablos: el de san Miguel para la iglesia de Jérica a imitación de uno confeccionado por Starnina en 1401; un retablo de la Piedad en 1424; otro de santa Catalina, junto a Bartolomé Pomar, para Castelló de la

8 Miquel Alcanyis, Marçal de Sas et alii: *Retablo del Centenar de la Ploma, San Jorge dentro de una olla de plomo hirviendo*, ca. 1400-1405. Victoria and Albert Museum, Londres.



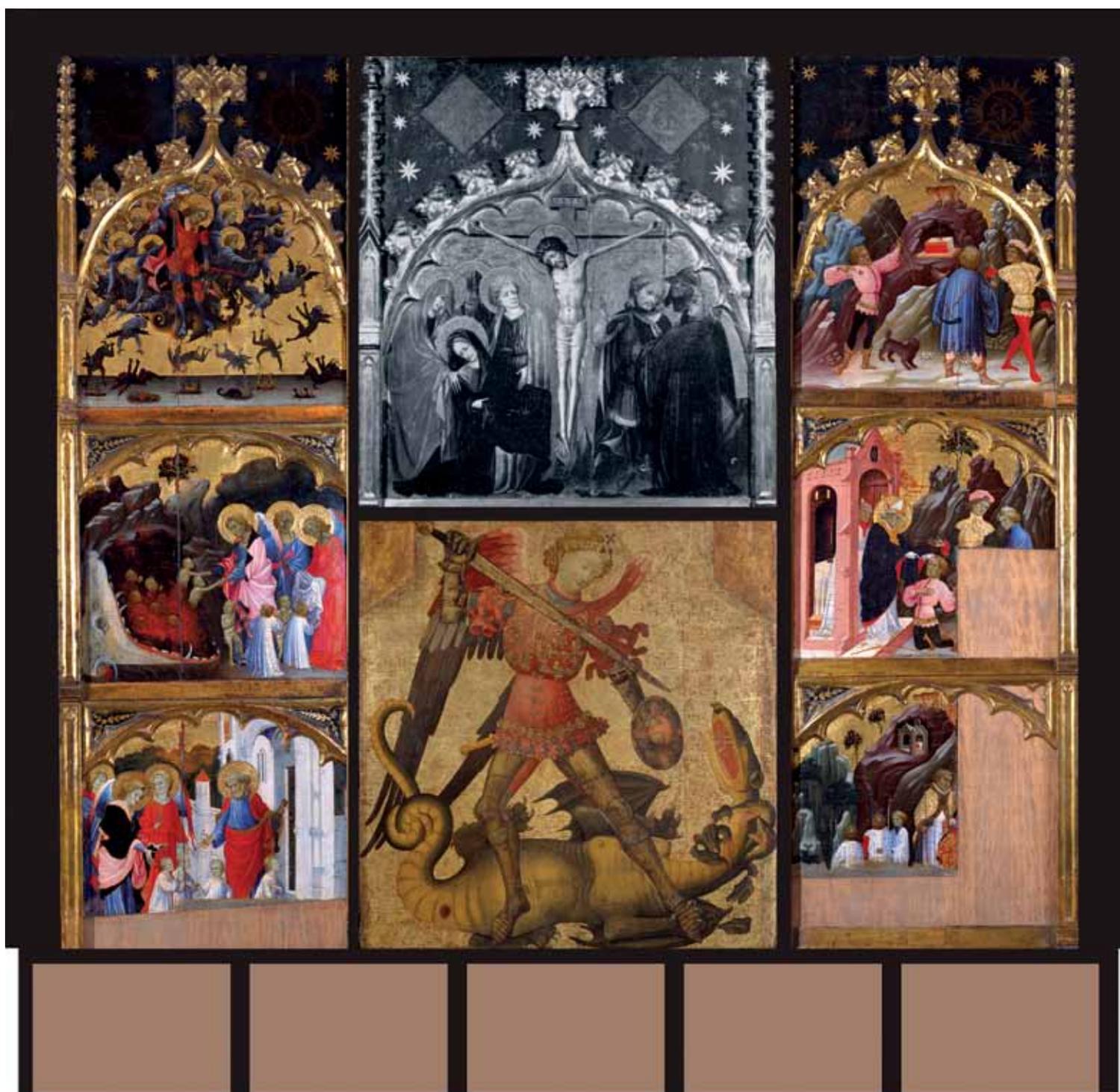
8

Ribera en 1426; un conjunto para la población de Torres-Torres en 1430; la renovación de las pinturas de la Puerta de los Apóstoles y de la capilla mayor de la catedral de Valencia entre 1431-1432. A partir de 1433 se le documenta en Palma de Mallorca acordando numerosos retablos: el conjunto de Sóller en 1433, el de san Sebastián para la parroquia de Alaró, el retablo de la Virgen para la parroquia de Alcudia (1442) y, finalmente, el retablo para la cofradía de san Antonio de Padua de Lluçmajor en 1445³⁸.

La personalidad de Miquel Alcanyis ha estado enmascarada por la actividad de los maestros Starnina y Marçal de Sas, generando

9 Miquel Alcanyis: *Retablo de san Miguel Arcángel*, reconstrucción idealizada, ca. 1421. Tabla central de san Miguel propiedad del Metropolitan Museum de Nueva York; tablas laterales del Musée des Beaux-Arts de Dijon, y la crucifixión en la antigua colección Jackons Higgs, de Nueva York.

todo un debate historiográfico iniciado a principios del siglo XX con investigadores como Ch. R. Post, el Barón de San Petrillo, E. Tormo, B. Berenson, G. Pudelko, L. Saralegui, M. Boskovits, entre otros. Uno de los aspectos clave es la propuesta que realizó Leandro de Saralegui en 1953 al identificar el contrato de un retablo de san Miguel Arcángel para la iglesia de santa Águeda de Jérica con las tablas laterales conservadas en el Museo de Bellas Artes de Lyon, y la crucifixión de la antigua colección Jackons Higgs, de Nueva York (fig. 9)³⁹. Esta teoría fue desmentida por Antoni José i Pitarch en 1989 al recordar que en el contrato se aludía a la inscripción del anagrama IHS en la tabla cimera de la crucifixión, y parece que según el contrato los blasones del comitente Bartolomé Teruel en las laterales, los cuales tampoco aparecen exactamente en las obras conservadas. Estas tablas fueron repintadas en el siglo XVIII desvirtuando su primitiva imagen, en el Calvario no parece apreciarse el anagrama de Jesucristo, mientras que en uno de los laterales sí que aparecía la IHS y en el otro una M coronada, aludiendo a un significado mariano⁴⁰. Estos datos no pueden considerarse concluyentes para rechazar esta identificación, en primer lugar por los repintes del siglo XVIII que bien pueden proporcionar una visión falsa de estos detalles, igualmente por la alusión a la mediación en el contrato del canónigo Andreu García que pudo cambiar estos anagramas, y, por último, por la posible clasificación de la tabla central de san Miguel conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, que podría corresponder a la indicada en el contrato. Las dimensiones de la Crucifixión (106 x 86 cm) son similares a las de la tabla central de san Miguel del Metropolitan (105,1 x 103,5 cm), lo que en principio apoya esta asociación. Pero más interesante es la explícita alusión firmada por Miquel Alcanyis en el contrato de 1421 en el que dice se debe imitar un retablo de san Miguel, existente en la cartuja de Portaceli, que recientemente se ha podido identificar con la obra contratada en 1401 por Starnina para dicho cenobio⁴¹. La pieza de san Miguel es poco conocida, catalogada inicialmente como italiana es a partir de 1940 cuando entró a formar parte del catálogo de obras españolas del Metropolitan Museum, y posteriormente de la monografía de Gaya Nuño de pintura española fuera de España, pero fue en 1989 cuando la investigadora estadounidense Ann T. Lurie reprodujo esta pieza en un magnífico estudio de la Madonna de Starnina, perteneciente al Museo de Arte de Cleveland⁴². Aunque la autora no lo considera de Star-



9

nina, le recuerda este mismo ambiente, sugiere la hipótesis de una posible ascendencia aviñonesa, pero para nosotros, sin duda, marcó un camino que fue tímidamente retomado por J. Gómez Frechina al atribuirla a Miquel Alcanyis, y vincularlo con las tablas laterales de Lyon⁴³.

A partir de este desmembrado retablo de Jérica es posible consolidar la trayectoria profesional de Miquel Alcanyis al vincularlo con el retablo de la santa Cruz, del Museo de Bellas Artes de Valencia (ca. 1400-1408, fig. 10), y al conjunto del Centenar de la Ploma. La unidad que presentan estas tres obras afianza su

personalidad artística que aumenta con piezas como el retablo de la Ascensión, san Gil y san Vicente (no así la escena principal que considero de Starnina) del Metropolitan Museum y la Hispanic Society of America, ambos en Nueva York, el retablo de san Marcos de la colección Serra de Alzaga (Valencia), la Virgen con el Niño de Pittsburgh, las tres tablas del martirio de san Vicente del Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museo del Louvre, y colección Tiocca, las calles laterales de los Gozos de la Virgen de la colección particular Bukowski⁴⁴, un Calvario perteneciente a la colección Enrich Galleries de Nueva York, la tabla del Abrazo ante la Puerta Dorada del Museo Catedralicio



10 Miquel Alcanyis: *Retablo de la santa Cruz*, ca. 1401-1402. Museo de Bellas Artes, Valencia.

11 Miquel Alcanyis: *Retablo de la santa Cruz*, detalle de escena con cámara infrarroja. Museo de Bellas Artes, Valencia.

12 Miquel Alcanyis, Marçal de Sas, et alii: *Retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma*, fotografía infrarroja de san Juan evangelista, ca. 1400-1405, Victoria and Albert Museum, Londres.

10

de Segorbe, y la tablita del martirio de santa Catalina, subastada en Finarte en 1999⁴⁵; y en la etapa mallorquina las tablas documentadas de la Dormición de la Virgen y la entrega del cingulo a santo Tomás, de la iglesia parroquial de Alcudia (1442), y otras atribuidas como el retablo de la Virgen de la Misericordia, santa Bárbara y santa Tecla (Monasterio de la Concepción de Palma), la Verónica de la Virgen y la faz de Cristo del relicario de la Columna (Tesoro del Museo de la catedral de Mallorca), y el san Antonio eremita de la iglesia de san Nicolás de Palma⁴⁶.

El otro maestro principal del retablo fue el pintor alemán Andrés Marçal, de Sas, conocido historiográficamente como

Marçal de Sas. Activo en la ciudad de Valencia desde 1391, y documentado en 1393 junto a Pere Nicolau, su trayectoria fue desigual; acordó lucrativos encargos como las pinturas del Juicio Final en la Casa de la Ciudad en 1396, ese mismo año un retablo para la iglesia de Cabanes, junto a Pere Nicolau en 1399 el retablo de la cofradía de san Jaime, y el de santa Águeda para la catedral, entre otros, unas veces en colaboración y otras de forma independiente. En 1410, la última noticia fechada informa que sobrevive enfermo gracias a las ayudas municipales⁴⁷. La única obra conservada y documentada de Marçal es la tabla de la Duda de Santo Tomás (1400) del Museo Catedralicio de Valencia. Quemada durante la Guerra Civil, su estado de

conservación deja mucho que desear (fig. 13), pero, aún así, es posible apreciar los tipos iconográficos del maestro, la expresividad de sus rostros, con grandes ojos y narices, la tonalidad oscura de las carnaciones, el gusto por la abundancia y enredo de personajes, la luxación o dislocación de algunos de los miembros de las figuras, que se repiten especialmente en las cuatro tablas inferiores del martirio de san Jorge del retablo. Como ya apuntó Kauffmann, y posteriormente Ruiz i Quesada, la influencia bohemia que se aprecia en el retablo se ha de vincular a la actividad de Marçal de Sas que, de una manera u otra, y carentes de noticias sobre su formación, pudo conocer en su tierra de origen⁴⁸.

Resulta complejo establecer una distinción entre la personalidad artística de Marçal de Sas y la de Miquel Alcanyis, debido principalmente a que Alcanyis es, sin duda, heredero y sucesor de los conocimientos de Marçal. Y podría considerarse el tríptico de la Anunciación, Natividad y Dormición de la Virgen del Philadelphia Museum of Art y el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, junto con el retablo del Centenar, otra de sus obras de colaboración. Pero también debió ser colaborador del italiano Starnina, considerándose pues activo desde 1400, al menos⁴⁹. La dulzura de los rostros de Alcanyis se opone al expresionismo y casi caricaturización de las caras representadas por Marçal de Sas; los colores de Alcanyis son suaves y contrastados; sus composiciones están repletas de personajes pero compensadas y perfectamente dispuestas las figuras; los drapeados son muy ricos, combinando los elementos animales y los vegetales, como los empleados en el vestido de la princesa en la escena central; gusta de los fondos arquitectónicos en los que se busca la tercera dimensión, que en el caso del retablo del Centenar está acentuada por los abundantes suelos cerámicos en pendiente. Estas características y tipos humanos están claramente definidos en el retablo de la santa Cruz, y el conjunto de san Miguel repartido entre el museo de Lyon y el Metropolitan. Las similitudes entre la escena de batalla del Puig y los caballeros de la Crucifixión en el retablo de la santa Cruz son abrumadoras, como también el dibujo subyacente de ambas piezas, el cual determina una técnica común que, gracias a la reciente exposición del dibujo subyacente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, es posible considerar con las imágenes que aquí se aportan (figs. 11, 12, 13)⁵⁰. Igualmente si se toman como premisa las mismas unidades líneas que definen la estructura de la mazonería del retablo, a partir de esas crucetas habituales en el trabajo de los entalladores valencianos (fig. 14)⁵¹, se distingue a Miquel Alcanyis como el posible autor de las escenas centrales de san Jorge contra el dragón, la batalla del Puig, la Virgen de la Victoria, y la fila superior de escenas con las piezas de la investidura (escena 1), el dragón atemorizando a la población (escena 2), la presentación de san Jorge ante el rey de Silene (escena 3), y la domesticación del dragón (escena 4), junto a los evangelistas que culminan estas piezas. Las filas 2 y 3 forman una unidad, es decir, el mismo ensamblaje contiene el bautismo del emperador y familia (escena 5) y el martirio de la apertu-



11

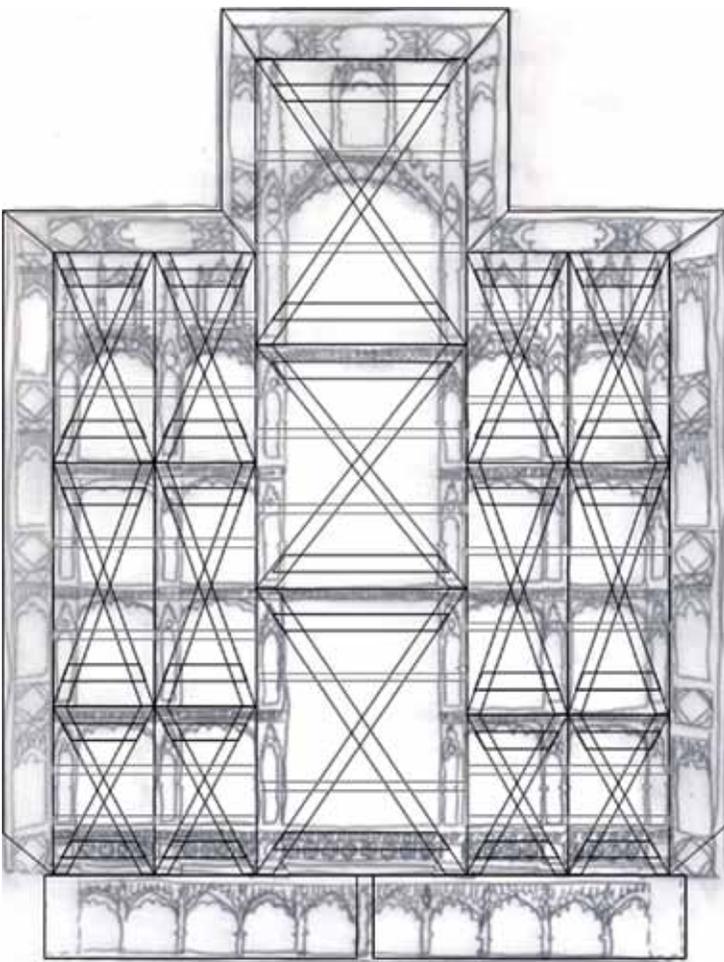


12



13

13 Marçal de Sas: *La duda de santo Tomás*, 1400, detalle. Fotografía infrarroja. Museo Catedralicio, Valencia.



14

14 Esquema de la mazonería del retablo del Centenar de la Ploma.

ra de las entrañas del santo para rellenarlas de sal (escena 9, fig. 7), y así sucesivamente, en las que se podría atender a una participación conjunta de Miquel Alcanyis y Marçal de Sas. Mientras que las escenas inferiores centradas en el martirio del santo sumergido en un caldero hirviendo (escena 13), la destrucción de los templos (escena 14), arrastrado desnudo por la ciudad (escena 15) y finalmente decapitado (escena 16), se vinculan a otra personalidad, que bien se podría identificar con Marçal de Sas. La confección del retablo se debió a la colaboración de Miquel Alcanyis y Marçal de Sas, pero atendiendo a sus grandes dimensiones es muy probable que existiera una coordinación y distribución de las tablas, acorde con la mazonería, y visible por las diferencias estilísticas tan notables entre la parte superior y la inferior.

Ya Post y Kauffmann habían advertido las conexiones del retablo con la miniatura franco-flamenca, concretamente con el ducado de Borgoña, en elementos realistas y detallistas, especialmente imaginativos, como precisa al establecer una relación entre la figura de san Jorge y el dragón en el retablo y el libro de Horas del Mariscal Boucicaut, que se refuerzan sobre todo a partir de la presencia de un pintor inédito que aparece documentado en Valencia en 1399 como: “Johan Utuvert, pintor de retablos de Utrecht”⁵². Este maestro residente en Valencia, pero natural de Utrecht, ciudad perteneciente al imperio germánico, indica el documento, podría considerarse el nexo de la pintura neerlandesa, aunque posiblemente conocedor de la miniatura francesa, con la pintura del gótico internacional presente en el territorio de la Corona de Aragón.

La predela del retablo del Centenar de la Ploma que no fue restaurada es el testigo que permite comprender el estado de conservación en que llegó el conjunto al museo en el siglo XIX (fig. 15). Evidentemente es la zona peor conservada, y de la que se tienen menos datos y análisis para su estudio. Narra la Pasión de Cristo: la Oración en el Huerto, la Traición, Prendimiento, Flagelación, Cristo ante Caifás, el Camino al Calvario con la cruz, Crucifixión, Descendimiento, Lamentación, y Resurrección. Para esta última, donde Cristo sale del sepulcro de espaldas al espectador, algo sin precedentes en territorio hispano, se debe recurrir a manuscritos como la *Biblia Moraliza-*

15 Miquel Alcanyiş, Marçal de Sas et alii: Retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma, detalle de la predela, ca. 1400-1405. Victoria and Albert Museum, Londres.



15

da de los hermanos Limbourg (París, Bibliothèque Nationale de France, ca. 1402-1404, ms. Fr. 166, fol. 13v) (fig. 16)⁵³, el *Libro de Horas de María de Guelders* (Staatsbibliothek zu Berlin, ca. 1415, ms. Germ. Quart. 42, fol. 39v) (fig. 17), y parece que vuelve a repetirse en un Libro de Horas holandés (Londres, British Library, ms. Add. 50.005, fol. 135v)⁵⁴. Es fundamental acudir al entorno artístico de la actual Holanda, o al histórico territorio del ducado de Guelders y la diócesis de Utrecht entre 1380 y 1400, para comprender la formación de este Joan Utuvert, coetáneo de los hermanos Limbourg, y con los que se atisba un germen común de aprendizaje, a partir de las escasas obras pictóricas conservadas, como la tabla conmemorativa de los señores de Montfoort (ca. 1385)⁵⁵, o la *Biblia Pauperum* (British Library, Kings MS 5), datada entre 1395 y 1400. La modernidad de las vestiduras y tocados que lucen los personajes del retablo estudiado se vinculan con las obras del norte de Europa, pero igualmente la iconografía y composición de la Coronación de la Virgen de la Leche, o las escenas de la predela como la Oración en el Huerto, la Traición de Judas, o la citada Resurrección aluden a esta ascendencia que ahora ya, incluso documentalmente, se comprende mejor.

Esta composición de la Resurrección de Cristo de espaldas conecta con uno de los dibujos del libro de cuadernos de dibujos del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, de Florencia, concretamente el folio 2277F (fig. 18). El cuaderno de dibujos de los Uffizi es una de las obras más emblemáticas del gótico internacional europeo al unir en unas mismas páginas dibujos de artistas de variadas procedencias, y de distinta cronología, donde siempre se había reconocido la vinculación de una de las manos con el retablo del Centenar de la Ploma. Se desconoce incluso si la carpeta que actualmente aglutina 21 folios, más uno doble, de distintos tamaños formó parte de un único cuaderno⁵⁶. Esta composición de la Resurrección, detalle de un folio con composiciones de la Pasión y escenas cortesanas (2277F r), se vincula con otros bosquejos, concretamente con un dibujo de dragón (18306F v), dos leones, un ciervo en un paisaje, y los ángeles de la parte inferior del vuelto (18324F r-v), Virgen de la Anunciación y león y ángeles y damas en escenas cortesanas (2275F r-v, fig. 19), Virgen con el Niño y castillo y san Jorge con la princesa (2280F r-v), –y acaso también con el Hércules

y el robo de las manzanas de las Hespérides (18305F v)–, pudiendo formar parte del cuaderno de apuntes de este pintor holandés. La ligereza del trazo, los tocados y vestidos de damas, el carácter tan internacional de los dibujos, y las composiciones antes citadas reflejan cierto conocimiento de la pintura de Guelders y diócesis de Utrecht que debe tenerse como punto de referencia para acercarse al origen de este maestro, y que ya había apuntado Ulrike Jenni en el estudio monográfico del cuaderno de dibujos en 1976.

Y, sin duda, la conexión que ahora se presenta de este segundo maestro del cuaderno de los Uffizi refuerza y completa el principal conjunto de dibujos que siempre se había relacionado con el retablo del Centenar de la Ploma, es decir, los dibujos de viejo sentado en un paisaje de montaña (2268F), san Miguel y jinete a caballo (2270F r-v, fig. 20), Lamentación ante Cristo (2271F v), santa Catalina y Virgen anunciada (2272F r-v), Desvanecimiento de la Virgen a los pies de la cruz y adoración de los reyes (2274F r-v), y el ángel de la Anunciación con estudio de la cabeza de Cristo crucificado (2276F), que proponemos atribuir a Miquel Alcanyiş⁵⁷. Los recientes análisis de dibujo subyacente de la única tabla conservada de Marçal de Sas (fig. 13) se distancian de estos dibujos, y el conjunto de estos se vincula a obras de Alcanyiş. Son notables las relaciones de los dibujos del cuaderno con algunas obras de Alcanyiş, por ejemplo, el estudio de los dos crucificados del folio de hombre a caballo (2270F r, fig. 20) con Dimas y Gestas de la crucifixión del retablo de la santa Cruz, y el esbozo de la cabeza de Cristo del mismo retablo, se encuentran en el folio 2276F v, la composición de la adoración de los reyes (2274F v) se encuentra en la misma escena de las tablas de los Gozos de la Virgen de la antigua colección Bukowski, el bosquejo del viejo entre montañas (2268F r) es el san José de la Natividad, o como ya se ha dicho el ángel del folio 2276F v es el de la Anunciación en estas tablas que actualmente se encuentran en paradero desconocido⁵⁸, y que deberían vincularse a la mano de Miquel Alcanyiş.

Por último, me gustaría retomar la hipótesis de Leandro de Saralegui que apuntaba a Gonçal Peris como uno de los colaboradores de Marçal de Sas en este retablo⁵⁹. Seguramente, y



16



17



18

debido a sus grandes dimensiones, Miquel Alcanyiş y Marçal de Sas debieron contar con la ayuda de colaboradores, como pudo ser el caso de Johan Utuvert, y quizá de Gonçal Peris, que en estos años de entre 1400 y 1405 debía de ser un azeado oficial del maestro, sobre todo si se le considera como uno de los pintores que participó en las labores de confección de los entremeses para la entrada regia de Martín I en la ciudad en 1401-1402, con el elevado salario de ocho sueldos, similar al de Marçal de Sas, y un poco menor que los nueve sueldos de Starnina⁶⁰. Si como indica la documentación es en 1404

16 Hermanos Limbourg: *Biblia Moralizada*, Resurrección, ca. 1402-1404. Bibliothèque Nationale de France, París, Ms. Fr. 166, fol. 13v.

17 *Libro de Horas de María de Guelders*, Resurrección, ca. 1415. Staatsbibliothek zu Berlin, ms. Germ. Quart. 42, fol. 39v.

18 ¿Maestro holandés?: *Cuaderno de dibujos*, escenas de la vida de Cristo (Cristo con la cruz, Cristo ante Pilatos y resurrección), san Cristóbal, y santa Catalina. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia, sign. 2277F.

19 ¿Maestro holandés?: *Cuaderno de dibujos*, ángeles y damas en escenas cortesanas, y cabeza coronada (Miquel Alcanyiş). Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia, sign. 2275F.

20 Miquel Alcanyiş: *Cuaderno de dibujos*, jinete, esbozos de cabezas, y crucificado. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia, sign. 2270F.

cuando por primera vez aparece Gonçal Peris contratando un retablo, y es precisamente en colaboración con Marçal de Sas y Joan Peris⁶¹, y al año siguiente vuelve a repetir contrato con Marçal de sas y Guerau Gener⁶², estilísticamente sus rostros de gruesas narices y grandes ojos se reproducen en muchas de sus obras posteriores (véase al profeta Amós, fig. 6). En calidad de oficial tendría tareas secundarias, como entelar, enyesar, o aplicar las plantillas de los esgrafiados, que por cierto son absolutamente característicos en su trayectoria, como el empleado en el elegante vestido de la princesa en la tabla principal, que se repite en la sobrevesta del santo, y reutiliza en la túnica de san Clemente, de la tabla de san Clemente y santa Marta, del Museo de la Catedral de Valencia (1412), y en los tapices del suelo de varias tablas del retablo de Burgo de Osma (Museo de la Catedral de Burgo de Osma, y Museo del Louvre), entre otras pinturas. Lo mismo podría decirse del motivo empleado en las cenefas decorativas de las escenas, o en los nimbos de los santos. Y, posiblemente, a través de Gonçal Peris sea posible comprender el retablo de san Jorge de Jérica. El conjunto carece de la calidad del retablo del Centenar, pero hay elementos que concuerdan como la ya reconocida composición de batalla. De igual manera, ya se incidió en otro estudio en los paralelismos que se pueden establecer entre esta pieza y las características estilísticas de alguno de los pintores del círculo de Blasco de Grañén, que debió formarse o colaborar en el taller de Gonçal Peris⁶³.

La conexión entre los estilemas del retablo de san Jorge, especialmente en la escena de la Resurrección, con las obras de miniatura de influencia holandesa, y los caracteres de esta composición en el cuaderno de los Uffizi se establecen a partir de la actividad del alemán Marçal de Sas, y de Miquel Alcanyiş, y posiblemente del holandés Johan Utuvert, en Valencia. De hecho, el cuaderno florentino es uno de los mejores ejemplos conservados capaz de reflejar las características del gótico internacional al demostrar el trabajo de artistas italianos, holandeses y valencianos, y el diferente uso que le pudieron dar sus propietarios o los artistas que lo tuvieron a su alcance, como pudiera ser la reinterpretación que hace Alcanyiş de una cabeza coronada de los dibujos de otro maestro, en el folio 2275F v (fig. 19).



19

A tenor del análisis expuesto el problema de la cronología sigue vigente. Kauffmann aludía al uso de unas vestiduras y armaduras propias de 1410-20 que se debe revisar si se compara con las que abundantemente reproduce el Breviario del rey Martín (por ejemplo, la armadura de san Jorge en el folio 390), fechado entre 1398 y 1403⁶⁴. Es importante considerar la fecha de 1401 como el año de consagración de la iglesia de san Jorge, y la unificación de la orden de san Jorge de Alfama y santa María de Montesa en 1400, como hitos significativos que pudieron propiciar el encargo de un gran retablo que pudo confeccionarse entre 1401 y 1405. De la primera década del siglo XV se considera el retablo de la santa Cruz, y también considero el conjunto de la Ascensión, san Gil y san Vicente, propiedad del Metropolitan Museum, y la Hispanic Society, de Nueva York⁶⁵ y, por tanto, coetáneos del políptico de san Jorge. Starnina acaba de abandonar Valencia, Miquel Alcanyis iniciaría su trayectoria como maestro, y perfectamente podía asociarse con Marçal de Sas en este gran retablo, contando con la influencia, o incluso presencia, del holandés Joan Utuvert, maestro foráneo que podría requerir de artistas locales conocidos para su asentamiento en la ciudad. Precisamente Gonçal Peris se asocia en 1404 y 1405 con Marçal de Sas en dos encargos, quizá continuando esta práctica de asociación con compañeros de oficio con los que ya había colaborado. Con todo, la realización de este retablo supuso para los colaboradores de Miquel



20

Alcanyis y Marçal de Sas un aprendizaje que se desarrollaría a lo largo de su trayectoria, y que les proporcionaría todas las herramientas necesarias para triunfar en el mercado de la pintura.

EPÍLOGO

Gracias a los sucesivos matrimonios de Juan I con princesas de la casa real francesa, se intensifican las ya constantes relaciones artísticas de los reyes aragoneses con monarcas del otro lado de los Pirineos, y miembros de la dinastía Valois, como el duque de Berry, Anjou y Borgoña. Estas conexiones aluden a la transversalidad que se ha apreciado en estas páginas, y que vuelve a corroborarse en la documentación de la época y la petición de maestros miniaturistas por parte de la monarquía, como el tan discutido Jacques Coene, que ahora se sabe Jacques Tuno (o Tono). Esta apreciación responde a una realidad, que tuvo como resultado la constatada presencia de Joan Utuvert en Valencia, y obras maestras como el Breviario del rey Martín I, o el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma. Restan como interrogantes piezas como el *Llibre de Capbreus i prestacions d'aniversaris* (Barcelona, Arxiu Capitular, ms. 119), y el maravilloso dibujo del *Llevador del plat de pobres vergonyats*, actualmente perdido (iglesia de santa María del Mar, Arxiu Mas, cliché, C.60684), que imita un diseño de Jacquemart de Hesdin, que por ahora sólo se puede analizar dentro del contexto de la movilidad de artistas y obras de arte en la Europa de 1400. ♣

ARV: Archivo del Reino de Valencia.

Artículo realizado dentro del proyecto de investigación “La Génesis del Estado Moderno y el palacio especializado. Castilla y Granada en la Baja Edad Media”, aprobado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (HAR2009-08901). Quiero agradecer al departamento de Arte Europeo Medieval y Renacentista del Museo de Arte de Philadelphia su ayuda para conocer las colecciones de pintura medieval estadounidense, y muy especialmente al Dr. Carl B. Strehlke por sus enseñanzas y consejos. Debo mencionar la amabilidad del Dr. Amadeo Serra Desfilis que ha leído este trabajo y me ha hecho sugerencias y comentarios, su generosidad en esta y otras muchas ocasiones acrecienta mi reconocimiento hacia él. Este estudio se ha beneficiado del esfuerzo de la reciente exposición de dibujo subyacente del Museo de Bellas Artes de Valencia, y sobre todo de la labor de Pilar Ineba en el análisis de reflectografía infrarroja a quien agradezco sinceramente su colaboración y gentileza.

1 La principal bibliografía del retablo: J. C. Robinson, *Catalogue of the special loan exhibition of Spanish and Portuguese ornament art*, South Kensington Museum, Londres, 1881, p. 119; J. F. Riaño, *Classified and descriptive catalogue of the art object of Spanish production in the South Kensington Museum*, G. E. Eyre, Londres, 1872, pp. 70-71; *Guide of the Victoria and Albert Museum*, South Kensington, 1909, p. 29; E. Tormo, *Levante*, Madrid, 1923, pp. CXXXIII-CXXXIV; Ch. R. Post, *A History of a Spanish Painting*, vol. III, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1930, pp. 58-68; L. Saralegui, “La pintura valenciana medieval (Continuación). Lorenzo Zaragoza”, *Archivo de Arte Valenciano* (=AAV), 1936, pp. 32-39; C. M. Kauffmann, “The altar-piece of St. George from Valencia”, *Victoria and Albert Museum. Yearbook II*, 1970, pp. 64-100; C. M. Kauffmann, *Catalogue of foreign painting of Victoria and Albert Museum I. Before 1800*, Victoria and Albert, Londres, 1973, pp. 179-184. Una recopilación de las noticias anteriores recogidas por C. Rodrigo Zarzosa, “Aspectos históricos, estilísticos e iconográficos del retablo del ‘Centenar de la Ploma’, Londres”, *AAV*, vol. 64, 1984, pp. 24-28. Más recientemente sobre la relación entre texto escrito, leyenda y tradición oral y su traducción en imágenes referido al retablo: A. Serra Desfilis, “Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la historia i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d’Aragó”, *Afers*, 41, 2002, pp. 15-35, y sobre la representación visual de Jaime I: M. Serrano Coll, *Jaime I el conquistador. Imágenes medievales de un reinado*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2008, pp. 208-226; M. Serrano Coll, “La mitificació d’un rei: Jaume I en la iconografía de l’Edat Mitjana”, *El rei Jaume I en l’imaginari popular i en la literatura* (eds. C. Oriol; E. Samper), Universitat Illes Balears-Universitat Rovira i Virgili, Palma-Tarragona, 2010, pp. 193-214.

2 Para un estudio de los factores de aparición del gótico internacional en la

ciudad de Valencia: M. Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Universitat de València, Valencia, 2008.

3 E. Panofsky, *Early Netherlandish painting: its origins and character*, vol. 1, Harvard University Press, Cambridge, 1966, p. 83.

4 A. Zaragoza, *Arquitectura Gótica Valenciana, siglos XIII-XV*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2004; A. Zaragoza, *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003. O más concretamente: M. Miquel Juan; E. Montero Tortajada; A. Serra Desfilis, “Factors of technical innovation in Valencian architecture during the Medieval and Modern Ages: learning, know-how and inspiring admiration”, *Second International Congress on Construction History*, The Construction History Society, Cambridge, 2006, pp. 1216-1228.

5 Fue Elías Tormo el primero que en 1923 reconocía el retablo de Londres como un encargo de la milicia del Centenar de la Ploma de la ciudad de Valencia (E. Tormo, *Levante*, pp. CXXXIII-CXXXIV). Chandler R. Post en 1930 en su magna obra sobre la pintura española medieval vinculaba el retablo a Valencia, atribuyéndolo a Marçal de Sas, y originario de la capilla cofrade del Centenar de la Ploma de la iglesia de san Jorge, que ratifica en 1935 apoyándose en los escritos de Marco Antonio de Orellana (Ch. R. Post, *A History*, vol. III, 1930, pp. 58-68, figs. 269-271; vol. VI, 1935, pp. 582-584). Al año siguiente, Leandro de Saralegui, con su prolífica prosa, y siguiendo la descripción de Boix (*Historia de Valencia*, vol. I, p. 418) reafirma esta vinculación con Londres (L. Saralegui, “La pintura valenciana...”, pp. 32-39). Mientras que la atribución de Post a Marçal de Sas se ha respetado, la datación de la pieza ha generado opiniones más variadas: Post, el más preciso, la considera de 1400; Saralegui y Rodrigo Zarzosa entre finales del XV y máximo 1410; mientras que Heriard Dubreuil (M. Heriard Dubreuil, *Valencia y el gótico internacional*, tomo I, Alfons el Magnànim, Valencia, 1987, pp. 122-123, 198) y Kaufmann entre 1410-1420 (M. Kauffmann, “The altar-piece...”, pp. 78-80); y Tormo entre 1420-1430.

6 Las escenas laterales (la Oración en el Huerto y la Resurrección) se presentan fragmentariamente, y los emblemas que se situaban en las polseras laterales igualmente desaparecieron, pero fueron reconstruidos como los conservados en la parte superior, alusivos a la cruz de san Jorge y a la ballesta de la cofradía.

7 Carta enviada por J. C. Robinson a H. Cole el 18 de octubre de 1864: “...during my journey in Spain last year I everywhere took especial note of these works, and it was my special desire to have secured one or more specimens for the Museum, but there did not seem the least likelihood of any specimens ever occurring for sale in their entirety - my surprise was therefore considerable to find that Mr. Bauer has succeeded in bringing from Spain a very inter-

esting and remarkable retablo. ...it is of unusually early date, probable not later than even 1430, it is in excellent preservation, and the paintings are by a notable Spanish artist of the epoch, in that I cannot call to mind anything in Spain of this early date of superior merit”. Carpeta de documentación referida al retablo del Centenar de la Ploma, Victoria and Albert Museum, Londres.

8 Carta enviada por J. C. Robinson a H. Cole el 29 de noviembre de 1864. Carpeta de documentación referida al retablo del Centenar de la Ploma, Victoria and Albert Museum, Londres.

9 C. M. Kauffmann, “The altar-piece of St. George”, pp. 64-100; C. M. Kauffmann, *Catalogue of foreign painting*, pp. 179-184.

10 Con la ocupación cristiana de la ciudad se erigieron diez iglesias parroquiales dentro de su recinto murario, y otras iglesias no parroquiales entre las que se encuentra la de san Jorge. Las posesiones de la orden de Alfama en la ciudad de Valencia, donadas por Jaime I tras la conquista, se disponían en los alrededores de la iglesia de san Jorge, motivos decisivos que dispusieron la incorporación del templo a la orden. La orden de san Jorge de Alfama recibió la aprobación pontificia en 1373, más de un siglo y medio después de su fundación. Sobre la orden de san Jorge de Alfama: E. Fort i Cogull, *Sant Jordi d’Alfama; L’Ordre militar català*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1971; R. Sáinz de la Maza Lasoli, *La Orden de San Jorge de Alfama. Aproximación a su historia*, CSIC, Barcelona, 1990. Y tras su unión con la orden de santa María de Montesa, véase: H. Samper, *Montesa ilustrada: origen, fundación, privilegios, y varones ilustres de la religión militar de N. S. Santa María de Montesa y San George de Alfama*, Valencia, 1669.

11 R. Sáinz de la Maza Lasoli, *La Orden de San Jorge...*, pp. 51-52, 63-80, 95-99, principalmente.

12 F. Sevillano Colom, *El Centenar de la Ploma de la Ciudad de Valencia (1365-1711)*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1966; L. Querol y Roso, *Las milicias valencianas desde el siglo XIII al XV. Contribución al estudio de la organización militar del antiguo Reino de Valencia*, Castellón de la Plana, 1935, pp. 67-81. La milicia de ballesteros estaba organizada por decenas, dirigidas por un jefe, que a su vez estaba subordinado al capitán de la compañía, que era el Justicia de Valencia, encargado de los asuntos criminales, y delegado de la ciudad para conducir la compañía como escolta de la bandera de Valencia, o *Senyera*. Aunque debían procurarse su pertrecho, recibían ayudas para conseguir vitualas, armas y el equipo necesario. Entre las cualidades que se exigían para formar parte de la cofradía estaba la de ser un buen y honrado ciudadano, y tener un buen adiestramiento en el uso de la ballesta. En 1393 Juan I confirmó estos privilegios. Según Teodoro Llorente cada balletero tenía un ayudante (*companyó, macip, o patge*), y la elección de sus miembros era tarea de los jurados de la ciudad, puesto que su capitán era el Justicia Criminal, y por oficiales

tenía a decuriones, o *caps de deheña*. En el patio de la casa cofrade se ejercitaban en el uso de la ballesta, y desde 1445 se sabe que cada domingo realizaban un concurso de ballesta premiado con copas y cucharitas de plata (T. Llorente, *Valencia*, tomo II, 1889, pp. 110-117). Estos certámenes de ballesta sirvieron de inspiración para que Constantino Llobart ganase los Juegos Florales de 1886 con la obra: *La Copa d’Argent*. El número de ballesteros, así como de oficiales y ayudantes, fue variando con el tiempo según las necesidades militares y defensivas de la ciudad.

13 J. Vincke, *Documenta selecta: mutuas civitatis Arago-Cathalaunice et ecclesiae relationes illustrantia*, Biblioteca Balmes, Barcelona, 1936, p. 480, doc. 633; R. Sáinz de la Maza Lasoli, *La Orden de San Jorge...*, pp. 167-180.

14 Sobre el culto a las reliquias por la monarquía aragonesa: S. Fodale, “Le reliquie del re Martino”, *Aspetti e momenti di Storia della Sicilia (secc. IX- XIX)*, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Palermo, 1989, pp. 121-135; A. Torra, “Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa”, *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (=CHCA)*, tomo I, vol. 4, 1993, pp. 495-517; N. Jaspert, “Santos al servicio de la Corona durante el reinado de Alfonso el Magnánimo (1419-1458)”, *XVI CHCA*, vol. II, Comune di Napoli, Nápoles, 2000, pp. 1839-1857.

15 Sobre el culto a san Jorge en la Corona de Aragón, y la devoción real: F. Carreras Candi, “Introducción de la festa de sant Jordi en la Corona d’Aragó”, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 256, 1916, pp. 113-125; R. d’Alòs-Moner, *Sant Jordi, patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona, 1926; J. Vincke, “El culte de sant Jordi en terres catalanes durant l’Edat Mitjana, com a expressió de les relacions entre l’esglesia i l’estat en aquella època”, *La Paraula Cristiana*, 1933, pp. 293-301; H. Anglès, “L’ordre de sant Jordi durant els segles XIII-XIV i la devoció dels reis d’Aragó al sant cavaller”, *Miscel·lània Fontserè*, Gustavo Gili, Barcelona, 1961, pp. 41-65; K. M. Setton, *Recerca i troballa del cap de sant Jordi*, Proa i Aymà, Barcelona, 1974; N. Sayrach i Fatjó dels Xiprers, *El patró sant Jordi. Història, llegenda, art*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1996; R. Narbona, “Héroes, tumbas y santos. La conquista de las devociones de Valencia medieval”, *Memorias de la Ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Ajuntament de València, Valencia, 2003, pp. 47-68; R. Alcoy, *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2004, (principalmente pp. 15-75).

16 La reliquia de san Jorge fue previamente solicitada por los jurados y prohombres de Valencia en 1372, a través del prior de la Casa de san Jorge (J. M. Madurell, “Regesta documental de reliquias y relicarios (siglos XIV-XIX)”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXI, 1958, p. 2944, doc. 8), y finalmente concedida al año siguiente.

- 17 Tanto en la celebración de la fiesta de san Jorge, más significativa para el estudio, como en la de san Dionisio, día de la conquista de la ciudad, el recorrido procesional se detenía en la iglesia de san Jorge. Véase: R. Narbona, "Héroes, tumbas...", pp. 47-68, especialmente 65-68, véase también pp. 180-181, 120. Un fenómeno similar se puede documentar en la ciudad de Mallorca con su procesión del estandarte (que igualmente conmemoraba la conquista cristiana de la ciudad) y la contratación del retablo de san Jorge, de Pere Niçard y Rafael Moger: J. Palou, "Història del retaule de sant Jordi de Pere Niçard: la confraria dels cavallers i la festa de l'estendard", *El cavaller i la princesa. El sant Jordi de Pere Nisard i la Ciutat de Mallorca*, Consell de Mallorca, Mallorca, 2001, pp. 11-31. El libro es el estudio principal sobre el retablo de san Jorge de Mallorca con interesantes aportaciones como las de Francesc Ruiz i Quesada y Gabriel Llompert.
- 18 En 1638 la iglesia se encontraba en mal estado (*Crida de la processó y festes del glorios bisbe y martir Sent Dionis del any Mil siscents trenta huit; fi de quart cenar de la conquesta de la ciutat de Valencia*, Valencia, 1638), recordándolo en 1656 Marco Antonio Ortí (M. A. Ortí Ballester, *Segundo centenario de los años de la canonización del Valenciano Apóstol San Vicente Ferrer, concluydo el día de San Pedro, i San Pablo, 29 de Junio, del año 1655: Celebrado en la Ciudad de Valencia*, Geronimo Villagrassa, Valencia, 1656, p. 124).
- 19 Las noticias referentes a la iglesia de san Jorge y la orden de Alfama y cofradía de san Jorge: H. Samper y Gordejuela, *Montesa Ilustrada*, vol. II, Valencia, 1669, pp. 795-810; V. Boix, *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*, tomo I, Valencia, 1845, pp. 417-421; F. Carreras i Candi, *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Valencia*, vol. I, Alberto Martín, Barcelona, 1918-22, p. 744; L. Más y Gil, "La orden militar de san Jorge de Alfama, sus maestros, y la cofradía de mossen sent Jordi", *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, año XI, 57, 1963, pp. 247-256; A. L. Javierre Mur, "El Colegio de san Jorge de la Orden de Montesa en Valencia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1966, pp. 335-407; F. M. A. Orellana, *Valencia, antigua y moderna*, tomo I, reed. Librerías París-Valencia, Valencia, 1987, pp. 146-153, vol. II, pp. 163-165; F. Andrés Robres y J. Cerdà i Ballester, *Breve resolución de todas las cosas generales y particulares de la orden y caballería de Montesa (1624)*. *Manuscrito de frey Joan Borja, religioso Montesiano*, Alfons el Magnànim, Valencia, 2004, pp. 84, 144-145, 186-189; L. Lamarca, *Noticia histórica de la conquista de Valencia por el rey Don Jaime I de Aragón en el sexto centenario (1838)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2007 (reed), p. 26.
- 20 A falta de unos datos más definitivos y concluyentes, el hecho de que el retablo apareciera en París en 1864, dos años después de la destrucción del templo, reafirma nuestra hipótesis de vincularlo a la iglesia de san Jorge. La casa cofrade situada la calle de los Ballesteros (o de san Jorge) ocupaba el espacio del actual escenario del Teatro Principal, en la calle de las Barcas. La puerta de la casa estaba en el mismo sitio donde se encuentra ahora la entrada trasera del teatro. La casa era el lugar donde se reunían los ballesteros, se empleaba como un cuartel o caserna, donde se almacenaban las armas, y en cuyo patio abierto al exterior se practicaba con la ballesta. La capilla de la casa, precisaba Boix, se encontraba en la actual concha del apuntador del teatro. Con la abolición de los fueros y privilegios del reino de Valencia por Felipe V la casa y algunos inmuebles aledaños fueron vendidos a finales del siglo XVIII, derribándose en 1807, y colocándose la primera piedra del futuro teatro Principal en 1808. La guerra de la independencia paralizó las obras del Teatro, que se reiniciaron en 1831, inaugurándose en 1832. Además de esta casa, la cofradía contaba con la llamada casa de la Escopetería, en la actual plaza de los Pinazo, extramuros de la ciudad, entre la puerta de los Judíos y la del Mar, y una tercera casa también llamada de la Ballestería junto al muro de la Corona, a espaldas del actual convento de santa Úrsula, junto a las torres y muros de Quart (T. Llorente, *Valencia*, tomo II, pp. 315-317; L. Querol y Roso, *Las milicias valencianas...*, pp. 67-81). En origen, los ballesteros tuvieron capilla de san Jorge en la iglesia del convento de san Francisco, que al unirse con la milicia del Centenar abandonaron por la iglesia de san Jorge (V. Ferrán Salvador, *Capillas y casas gremiales de Valencia: estudio histórico*, La Gutenberg, Valencia, 1926, pp. 85-86). Igualmente sabemos que entre 1424 y 1427 la Casa de san Jorge se encontraba en plenas obras de reforma (M. Gómez-Ferrer, "El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau", <http://www.gothic-med.es/browsable/en/Antoni-Dalmau.html>), que indirectamente aluden a un estado de conservación no demasiado bueno, que impedirían pensar en un gran encargo a principios de siglo con una recién remodelada capilla, o bien, como segunda hipótesis, un retablo contratado en la década de 1430, que estilísticamente es bastante inverosímil, descartando, en cualquier caso, la posibilidad de valorar la capilla de la Casa Cofrade como destino de este retablo de san Jorge.
- 21 Martín I con la certeza absoluta de que el pontífice uniría ambas órdenes militares durante su fiesta de coronación el 13 de abril de 1397 autorizó el maestro de Montesa, Berenguer March, a cambiar la cruz negra por la roja de san Jorge, como empleaba la orden de san Jorge de Alfama, acorde con los capítulos de la unión. Aunque la petición regía a Benedicto XIII sobre dicha unión ya se había cursado, los embajadores de Martín I en la curia pontificia perdieron la solicitud, que tuvo que ser de nuevo renovada en octubre de 1399, y finalmente aprobada por el Papa a finales de 1399, o principios de 1400. La unión de las dos órdenes fue consagrada con la bula *Ad ea libenter intendimus* el 24 de enero de 1400. R. Sáinz de la Maza Lasoli, *La Orden de San Jorge...*, pp. 131-139.
- 22 J. Teixidor, *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas*, tomo II, Imp. Francisco Vives Mora, Valencia, 1895 (reed. 2001, París-Valencia), pp. 95-102. Las noticias son confusas, puesto que Orellana no indica que el retablo en cuyos pedestales están la ballesta y la cruz esté en ninguna capilla, mientras que Teixidor alude a la iglesia de san Jorge, y una imagen de la Virgen de la Victoria situada en la capilla de la cofradía, a mano derecha entrando por la entrada principal de los pies, y cuyo retablo ostenta en los "pedestales" la ballesta y la cruz, sin que especifique si habla de la capilla o de la iglesia. Además, he detectado que se repite esta misma expresión y enumeración de datos de la imagen de Nuestra Señora de la Victoria de cinco palmos, con el niño Jesús a su izquierda, con el rótulo de Nuestra Señora de la Victoria en la dicha capilla, y luego que en los pedestales del retablo se encuentran los citados emblemas, lo que me sugiere más un reiteración de datos no comprobados (J. V. Ortí i Major, *Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la quinta centuria de su cristiana conquista*, Ajuntament de València (reed.), Valencia, 2008, pp. 48-56).
- 23 J. Teixidor, *Antigüedades...*, pp. 339-350.
- 24 Se trata de uno de los retablos más costosos, del que desgraciadamente nada se ha conservado. J. Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia", *Estudis Universitaris Catalans (=EUC)*, vol. VI, 1912, p. 237; *Idem*, *Pintores medievales en Valencia*, L'Avenç, Barcelona, 1914 (reed. París-Valencia, 1996), pp. 27, 30; *Idem*, "La escultura valenciana en la Edad Media", *AAV*, 1924, p. 9; L. Cerveró Gomis, "Pintores valentinos, su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana (=ACCV)*, 1963, p. 136. Sobre la figura de Marçal de Sas, y otras épocas de pago del retablo de san Jaime: M. Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, pp. 151-155, 279. Aunque es importante poner en relación ambos conjuntos y los maestros que los confeccionaron, también se ha de recordar que las dimensiones que detalla el retablo de la cofradía de san Jaime son de 3,74 x 2,86 metros, casi la mitad del alcanzado por el conjunto del Centenar (6,60 x 5,50 m).
- 25 Sobre el díptico de la Verónica y Anunciación, el último análisis con la bibliografía anterior sobre la pieza: F. Benito y J. Gómez, "Gonçal Peris Sarriá. Verónica de la Virgen / Anunciación", *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 102-103, 173, cat. 5.
- 26 El *Llibre del Feits* de Jaime I y la *Crónica* de Ramón Desclot son los principales textos que narran la conquista de la ciudad de Valencia. La *Crónica General* de Pedro III El Cerimoniós, conocida como de san Juan de la Peña, también alude a la presencia de san Jorge, pero su descripción es más breve. Distancias cronológicamente ambas son muy similares y coinciden en los detalles más importantes. Los textos empleados: Jaime I, *Crónica o Llibre dels feits*, Edicions 62, Barcelona, 1982, pp. 246-274; *Crónica General de Pere III el Cerimoniós, dita comunament Crónica de sant Joan de la Penya*, Alpha, Barcelona, 1961, pp. 123-126; B. Desclot, *Crónica*, ed. 62 de M. Coll i Alentorn, Barcelona, 1982, pp. 108-114. Sobre las relaciones entre ambas y el poder propagandístico de dichos textos: S. M. Cingolani, *Historiografía, propaganda i comunicació al segle XIII; Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crónica*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2006, pp. 210-219.
- 27 B. Desclot, *Crónica*, p. 109. Sobre la figura de Guillem de Aguiló: J. F. Ballester-Olmos y Anguís, "Don Guillem de Aguiló, Primer Señor de Rascanya. Su vida y linaje", *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, 75, 2000, pp. 99-162, especialmente pp. 119-127; J. Febrer, *Trobes de mossen Jaume Febrer, caballer, que tracta els llinatges de la conquesta de la ciutat de València e son regne*, Ajuntament de València, Valencia, 1996, p. 21.
- 28 Sobre la figura de Jaime I y su vinculación con san Jorge: A. Serra Desfilis, "Ab recont de grans...", pp. 15-35; *Idem*, "En torno a Jaime I: De la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón en la Baja Edad Media", en *Visiones de la monarquía hispánica*, V. Minguéz (ed.), Universitat Jaume I, Castellón, 2007, pp. 321-348; M. Serrano Coll, *Jaime I...*, pp. 208-226; M. Serrano Coll, "La mitificació d'un rei...", pp. 193-214.
- 29 El escudo con el águila es muy claro al respecto, y ya fue puesto en relación por L. Saralegui, "La pintura valenciana medieval (Continuación). Lorenzo Zaragoza", *AAV*, 1936, pp. 36-37.
- 30 Destaca el atuendo de estos músicos, muy cercanos al empleado en las cortes flamencas del momento. Los ministriles, o músicos al servicio de la monarquía, eran codiciados miembros de la corte, traídos y formados en el norte de Europa. Sobre la condición de los ministriles en la corte aragonesa, y los viajes al norte de Europa en busca de formación: M. C. Gómez Muntané, *La música en la casa Real Catalano-Aragonesa, 1336-1442*, vol. I, Antoni Boch ed., Barcelona, 1979, pp. 28-55, 63-77.
- 31 En el citado estudio de la doctora Marta Serrano Coll se expone la política iniciada en época de Pedro IV el Ceremonioso de vincular e identificar a la monarquía, y su misión de conquista, con determinados santos, como san Jorge, con la intención de divinizar sus actos y legitimar su dinastía (M. Serrano Coll, *Jaime I...*, pp. 163-226). Es ingente y amplia la bibliografía y aspectos relativos a la política cultural de Pedro IV, por lo que se remite a los clásicos estudios publicados en: AA.VV., *Pere el Cerimoniós i la seva època*, CSIC, Barcelona, 1989; F. Gimeno Blay, "Escribir, leer y reinar. La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)", *Scrittura e civiltà*, XXII, 1998, pp. 119-233. Por otra parte, recordaba Sevillano Colom que la milicia del

Centenar escoltaba siempre a la bandera de la ciudad de Valencia, o *senyera*, cuando el *mestre racional* la entregaba al Justicia Criminal, capitán de la cofradía, tanto en tiempos de paz, como es el caso de las procesiones, y entradas reales del monarca, como en tiempos de guerra, cuando las milicias urbanas eran convocadas por el rey.

- 32 Tanto el hecho de que fuera Martín I el que uniera las órdenes de san Jorge de Alfama y de santa María de Montesa, y de que en su coronación en 1399 deseara tener presentes y unidas ambas órdenes, deben tenerse muy en cuenta. La entrada real de Martín I en la ciudad de Valencia pudo propiciar la contratación de un necesario nuevo retablo para el altar mayor de la iglesia que fue consagrada el 27 de mayo de 1401, pocos días antes de la entrada del monarca el 19 de junio, pospuesta por la peste al 30 de marzo de 1402 (H. Anglès, "L'ordre de sant Jordi...", pp. 64-65). Como sus predecesores, Martín I demostró en repetidas ocasiones su devoción al santo: "lo dit mossenyer sant Jordi es cap, patró e intercessor de la casada d'Aragó e tots temps que'l dit senyor (Martí I) cavalcava en fets d'armes en Sicília, fahia portar ab si lo peno del dit mossenyer sent Jordi e sie renom e crit de la dita casada d'Aragó" (A. Rubió i Lluch, *Diplomatari de l'Orient català (1301-1409)*. *Col·lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i els ducats d'Atenes i Neopàtria*, Barcelona, 1947, p. 683, doc. 655).
- 33 J. Palou, *et alii*, *El cavaller i la princesa. El sant Jordi de Pere Nisard i la Ciutat de Mallorca*, Consell de Mallorca, Mallorca, 2001, pp. 11-31, 33-36, 59-61. Finalidad y paralelismos que comparte con el retablo de san Jorge de la parroquia de El Salvador de la Merced, de Teruel.
- 34 S. Voragine, *Leyenda Dorada*, vol. II, Alianza, Madrid, pp. 248-253; L. Réau, *Iconografía del Arte Cristiano*, t. 2, vol. 3, Serbal, Barcelona, 1996, pp. 153-162.
- 35 Sobre la representación del gobernante musulmán en los retablos valencianos medievales: M. Moreno Bascaña, "El vestido musulmán medieval: ¿una moda o un elemento de discriminación?", *Imagen y Cultura. VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, vol. 2, Generalitat Valenciana-Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008, pp. 1159-1168.
- 36 Reproducido en: A. Robles Sierra, *San Vicente Ferrer. Colección de sermones de Cuaresma y otros según el manuscrito de Ayora*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1995, pp. 373-380. La investidura del santo por la Virgen, el envenenamiento del mago y el martirio de la sierra que cortó por la mitad al santo son las escenas que descritas en el retablo

no se narran en la *Leyenda Dorada*. La segunda aparece en el panegírico de san Vicente Ferrer, pero seguramente todas formaban parte del ideario devocional de la población, como la narración inédita que recoge R. d'Alós-Moner, *Sant Jordi*, en 1926, pp. 16-58 (en esencia mantiene el texto original, del que el retablo se hace eco, pero está lleno de detalles, más escenas de martirio y milagros de conversión al cristianismo). Sobre la participación de la hagiografía local en la composición de retablos: J. Molina i Figueras, "La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio", *Analecta Sacra Tarraconensis*, 70, 1997, pp. 5-24; J. Molina i Figueras, "Modos y fórmulas de traducción visual de la *Leyenda áurea* en la pintura gótica catalana", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXX, 1997, pp. 261-300. En este retablo igualmente es posible considerar la traslación del martirio de otros santos al del san Jorge, como una práctica pictórica igualmente habitual que respondía a la posibilidad de recurrir a una composición ya establecida, con resultados más satisfactorios que la vinculación a un texto o a una tradición oral (A. José i Pitarch, "Imatge i text a l'art valencià dels segles XIV i XV", *Imatge i Paraula als segles XIV-XV*, Diputació Provincial de València, Valencia, 1985, s.p.). Sobre la vinculación de san Vicente Ferrer con el mundo artístico: M. Falomir Faus, "Sobre los orígenes del retrato y la aparición del 'pintor de corte' en la España bajomedieval", *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 17, 1996, pp. 177-195; A. Toldrà, "Sant Vicent contra el pintor gòtic. Sobre el 'triangle' de l'expressió medieval", *Afers*, 41, 2002, pp. 37-55.

- 37 Documento confuso que admite una lectura opuesta. Redescubierto por C. Llanes i Domingo, *L'obra de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral inédita, vol. II, 2011, p. 43, doc. 88.
- 38 Los últimos análisis de la figura de Miquel Alcanyic, con la bibliografía anterior: M. Miquel Juan, "Miquel Alcanyic, pintor itinerante de la Corona de Aragón", *XVI Congreso Español de Historia del Arte*, tomo 1, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 367-373; M. Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, pp. 159-165.
- 39 El contrato fue dado a conocer por J. Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia", *EUC*, vol. VI, 1912, p. 314; *Idem*, *Pintores medievales en Valencia*, L'Avenc, Barcelona, 1914 (reed.), pp. 55-56. El contrato no indica el destino exacto de la pieza, que siempre se ha relacionado con la capilla de san Miguel de la iglesia de santa Águeda de Jérica,

por ser Bartolomé Teruel, clérigo de dicha parroquial, el cliente del retablo, y el fundador de un beneficio en dicha capilla el 13 de enero de 1421, por valor de catorce libras, ante el notario Gonzalo de Mora. Las tablas laterales de Lyon fueron adquiridas por Edouard Aynard en España en 1895, y en 1917 pasaron a formar parte del Museo de Bellas Artes de dicha ciudad. En las fotografías antiguas es posible apreciar el mismo escudo tanto en las tablas de Lyon como en la escena de la crucifixión de la antigua colección Jackson Higgs, lo que confirmaría la misma procedencia. Se sabe que la tabla de la crucifixión fue originariamente propiedad del Cardenal Mercier (Bruselas); pasó a la colección Aubry (París); fue vendida en Zúrich, y posteriormente en Nueva York, donde fue adquirida por P. Jackson Higgs (1927-1931) en fecha desconocida; tras su muerte se la conoce en la colección Ralph Lawson Bt., y fue vendida en una subasta de Christie's, en Londres, el 21 de junio de 1968 a un tal Peralta (Londres, Christie's, 21 junio, 1968, cat. 56, pp. 56-57), sin que haya podido identificar actualmente al propietario. El contrato indica que en la predela, compuesta por cinco escenas, se debían representar santos sentados y el descendimiento de la cruz en la escena central. Post y Saralegui consideraban una parte de predela –procedente de la colección Reber de Lausana, y actualmente en la colección Robert Smith, de Nueva York (31 x 66 cm)– como originaria del conjunto, pero existe una marcada diferencia de calidad entre estos tres apóstoles Pedro, Bartolomé y Pablo y las tablas de Lyon y el san Miguel del Metropolitan, además son apóstoles que parecen formar parte de una predela con un apostolado completo. Y aunque tampoco es concluyente, contradice las disposiciones del contrato.

- 40 La propuesta de Saralegui: L. de Saralegui, "Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia", *Archivo Español de Arte*, tomo XXVI, 1953, pp. 237-241, y retomada en: *Idem*, "Pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marzal de Sas: Miguel Alcañiz", AAV, 1956, pp. 3-41. Un resumen de los avatares historiográficos de la figura de Miquel Alcanyic, y su relación con el retablo de san Miguel de Jérica en: A. José i Pitarch, *Retablo de la santa Cruz*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 1989. El autor expone elocuentemente los datos y evolución historiográfica, y aunque llega a rechazar la autoría de Miquel Alcanyic para estas tablas de Lyon y la colección Jackson Higgs, se mantiene fiel a la idea de considerar de entre 1400 y 1408 el retablo de la santa Cruz, y las tablas de

la Ascensión, san Gil y san Vicente, algo con lo que estoy totalmente de acuerdo. Dicha argumentación cronológica afirma su rechazo a la figura de Miquel Alcanyic, y le hace proponer a Pere Nicolau, el pintor más significativo de esta década, como el autor del retablo de la santa Cruz. Dicha hipótesis que no ha tenido continuidad (por la identificación del estilo de Pere Nicolau a partir de las fotos antiguas del documentado retablo de Sarrion), y por el que ha sido más frecuentemente recordado el artículo, ha hecho olvidar algunas importantes aportaciones del estudio. Actualmente en ninguna de las tablas del Museo de Bellas Artes de Lyon puede observarse la inscripción IHS debido a los repintes del siglo XVIII, aunque tanto Saralegui (1956) como José i Pitarch reconocen que se encontraban en las tablas laterales.

- 41 M. Miquel Juan, "Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale", *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Sillabe, Florencia, 2007, pp. 35-43.
- 42 H. B. Wehle, *The Metropolitan Museum of Art: A Catalogue of Italian, Spanish, and Byzantine Paintings*, New York, 1940, pp. 215-216; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España (Historia y Catálogo)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, p. 102; Ann T. Lurie, "In search of a Valencian Madonna by Starnina", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1989, pp. 335-386. La pieza fue reproducida principalmente en catálogos de armas, o repertorios sobre diseños de armaduras: S. V. Grancsay, "The Mutual Influence of Costume and Armor: A Study of Specimens in the Metropolitan Museum of Art", *Metropolitan Museum Studies* 3, 1931, p. 198 (nota 7).
- 43 J. Gómez Frechina, *El retablo de San Martín, Santa Ursula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia-BBVA, Valencia, 2004, pp. 61-64 (fig. 44); F. Benito Doménech y J. Gómez Frechina, *El retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València: Una obra mestra del gòtic internacional*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, pp. 17-29. Al que le siguieron: M. Miquel Juan, "Miquel Alcanyic...", pp. 367-373.
- 44 Desconozco el lugar donde actualmente se encuentran, pero procedentes de Estocolmo, colección Bukowski, fueron subastadas el 15 de abril de 1964. El Archivo Más las catalogó con la signatura: Gudiol-67627 y 67628. A. José i Pitarch, "Noticia de unas tablas valencianas", AAV, 1980, LXI, pp. 21-22.
- 45 Para un estudio de las piezas, véase la magnífica ficha de: F. Ruiz i Quesada, "Muerte de san Vicente", *Espais de Llum*, (J. Sanahuja, P. Saborit, D.

- Montolio, eds.), Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, pp. 232-237, que pone de manifiesto muchas de las relaciones formales entre Marçal de Sas y Miquel Alcanyç. Otras aportaciones significativas en: J. Gómez Frechina y J. Almirante Aznar, *El retablo de San Martín...*, pp. 55-64. Respecto a las relaciones entre Miquel Alcanyç y Starnina, considerado el principal continuador de su estilo en la península: M. Miquel Juan, "Miquel Alcanyç...", pp. 367-373. Todos ellos recogen la bibliografía anterior.
- 46 Las últimas revisiones de la etapa mallorquina: F. Ruiz i Quesada, "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca Gòtica*, MNAC-Govern Balear, Barcelona, 1998, pp. 34-38; T. Sabater Rebassa, *La pintura mallorquina al segle XV*, Edicions UIB, Palma, 2002, pp. 113-124. Aunque las tablas de Alcudia sin duda identifican obra conservada con documento de contratación fechado en 1442, se ha de reconocer la diferencia de calidad entre ambas tablas mallorquinas, y sobre todo la distancia cronológica entre los inicios pictóricos de Alcanyç en Valencia, y esta postrera etapa, que definen casi cuarenta años de actividad pictórica.
- 47 La última revisión de la trayectoria de Marçal de Sas, con las referencias bibliográficas anteriores: M. Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, pp. 151-154.
- 48 M. C. Kauffmann, *The altar-piece*, p. 84; F. Ruiz i Quesada, "Muerte de san Vicente", pp. 138-141, 232-237.
- 49 Starnina marchó de Valencia en 1401, por lo que el aprendizaje de Miquel Alcanyç debía retrotraerse por lo menos a 1400, considerando a Alcanyç un maestro apto poco después de esta fecha, sino antes.
- 50 C. Garrido y D. Bertani, *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2010.
- 51 La práctica habitual de la pintura en el reino de Valencia durante el siglo XV demuestra que los retablos se componían de unidades estructurales lignarias, cuyo sistema de sujeción se basaba en unos barrotes en forma de cruz, y otros horizontales. Este sistema permite identificar fácilmente la pintura sobre tabla valenciana medieval, y a la vez intuir la organización y distribución de tareas en el obrador, pudiendo así distinguir a un maestro de otro. Sobre las estructuras líneas: V. Vivancos, "Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana", *Retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo Español del IIC (IPH), Madrid, s.n.
- 52 ARV, sign. 3200, notario Joan Tomás (1398-1399), 29 de octubre de 1399. M. Miquel Juan, "Un pintor holandés en la Corona de Aragón: Joan Utuvert, pintor de retablos de Utrecht", *El Siglo XV y la diversidad de las artes. Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario*, 2011 (en prensa).
- 53 Este manuscrito de los hermanos Limbourg se considera anterior a 1405. La ciudad de Nimega, origen de los Limbourg, dista unos 70 km de la ciudad de Utrecht, procedencia de Joan Utuvert, aunque el contacto entre ambos artistas bien pudo tener lugar en otros territorios europeos. Véase: R. Dückers, "The Limbourg brothers and the North: book illumination and panel painting in the Guelders region. 1380-1435", *The Limbourg brothers. Nijmegen masters at the French Court, 1400-1416*, Ludion, Nijmegen, 2005, pp. 65-83.
- 54 El manuscrito atribuido a varios autores anónimos forma parte de la llamada segunda generación de manuscritos iluminados holandeses (ca. 1415-1425). La imagen está reproducida en: U. Jenni, *Das skizzenbuch der internationalen gotik in den Uffizien. Der Übergang vom musterbuch zum skizzenbuch*, vol. I, Viena, 1976, ilustraciones 34, 16, 57, 77, 80. Un estudio del manuscrito, donde también es posible encontrar una aproximación a la miniatura en el actual territorio de Holanda, en: J. H. Marrow, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, George Braziller, Nueva York, 1990, pp. 63-64, 17-44.
- 55 Puede leerse una ficha y analizar la ilustración en: R. Dückers; P. Roelofs, *The Limbourg brothers. Nijmegen masters at the French Court, 1400-1416*, Ludion, Nijmegen, 2005, pp. 76, 282-283. El análisis de la pieza demuestra las fuertes relaciones entre la pintura holandesa y el norte de Francia en 1380, así como la influencia de artistas como André Beauneveu o Jacquemart de Hesdin en miniaturistas como los Limbourg, o el maestro de María de Guelders.
- 56 A nuestro parecer los dibujos son producto de varios pintores, y como expusieron los investigadores F. Bellini y A. De Marchi, este debe ser el punto de partida para el estudio del cuaderno. La teoría que se propone al vincular los folios indicados a un maestro de ascendencia holandesa está corroborada por el principal estudio del cuaderno de U. Jenni, *Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien*, Viena, 1976, comprobado a partir del estudio de M. Heriard Dubreuil, *Valencia y el gótico internacional*, pp. 113-156; R. W. Scheller, *Exemplum. Model-book drawings and the Practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-1470)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995, pp. 317-330). Aunque el doctor Heriard atribuye el cuaderno a Jacques Coene, su análisis y reflexión recoge la bibliografía anterior. Ulrike Jenni habla de un maestro neerlandés que vincula a los miniaturistas flamencos del grupo de Ypres, y a una serie de manuscritos holandeses realizados entre 1405 y 1425, aunque el grupo de ilustraciones que cita del cuaderno más bien se refieren al que se atribuye a Miquel Alcanyç que, en algunos casos, como en el de la Virgen Anunciada (2272Fv), entre otros, copian-recreean la imagen del mismo tema realizada posiblemente por el maestro holandés (2275F r). Véase un estudio más detallado de esta idea en: M. Miquel Juan, "Un pintor holandés...", (en prensa).
- 57 El último análisis con la bibliografía anterior: A. De Marchi, "San Miguel arcángel: estudios para la crucifixión; santa Catalina mártir vence al emperador Maximiliano; Virgen anunciada; Dios Padre y ángel anunciante; Adoración de los Reyes Magos y estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la cruz", *El Renacimiento Mediterráneo*, Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, pp. 161-169. El autor reconoce la deuda, y apoya las investigaciones de F. Bellini y G. Brunetti, *I disegni antichi degli Uffizi: I tempi del Ghiberti*, Leo S. Olschki, Florencia, 1978, pp. 8-26.
- 58 J. Gómez Frechina, *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, BBVA, Valencia, 2004, pp. 39-40, donde además se reproducen en blanco y negro ambas tablas laterales. Gómez las atribuye a Marçal de Sas, pero incluso en blanco y negro si se comparan con el dibujo subyacente de la duda de santo Tomás se puede apreciar la distinta mano. Sobre el origen de las tablas véase la nota 44.
- 59 L. Saralegui, "La pintura valenciana...", 1936, pp. 33-39. Considero a Gonçal Peris y a Gonçal Peris Sarrià como la misma persona. Sobre el problema véase: J. Aliaga, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1996; M. Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, pp. 145-147; J. V. García Marsilla, "El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)", *Sources sérielles et prix au Moyen Âge. Travaux offerts à Maurice Berthe*, Méridiennes, Toulouse, 2009, pp. 278-281.
- 60 J. Aliaga, Ll. Tolosa y X. Company, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II. Llibre de l'entrada del rei Martí I*, Universitat de València, Valencia, 2007, pp. 23, 113-117.
- 61 El documento fue dado a conocer por Sanchis Sivera, pero con el registro equivocado lo que ha hecho que no se pudiera comprobar hasta que recientemente ha sido de nuevo descubierto y revisado, confirmando a Marçal de Sas, Joan Peris y Gonçal Peris como los pintores contratados por Pere Torella para la confección del retablo: C. Llanes i Domingo, *L'obrador de Pere Nicolau...*, tesis doctoral inédita, vol. II, 2011, pp. 30, 32-33.
- 62 J. Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia", *AAV*, 1929, p. 11; L. Cerveró Gomis, "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", *ACCV*, n° 44, año XXV, 1964, pp. 108-109.
- 63 M. Miquel Juan, "El viaje de artistas y obras de arte catalanas en el Mediterráneo medieval (siglo XV)", *La presència catalana a l'espai de trobada de la Mediterrània medieval. Noves fonts, recerques i perspectives*, Institut Europeu de la Mediterrània-CSIC, Institut Milà i Fontanals, Barcelona, 2011, (en prensa).
- 64 Las armaduras y vestiduras representadas en el retablo son similares a las reproducidas en el Breviario del rey Martín, y si el elemento redondo de la coraza de san Jorge y Jaime I es el más llamativo, Riquer ya reconoce que existen en la Corona de Aragón en 1315 (M. de Riquer, *L'Arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona, 1968, pp. 111-112, figs. 162-165, 176). Para un estudio del magnífico Breviario, con ilustraciones que apoyan esta idea: J. Planas Badenas, *El Breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*, Universitat de València, València, 2009.
- 65 Para apoyar esta cronología tan cercana a 1400, además de la estilística en las que se basa el texto, el retablo siempre se ha datado entre 1400, fecha de óbito de Paula, esposa de Nicolau Pujades, año en que la capilla ya estaba construida, y el 4 de abril de 1409, cuando se hace público el testamento de este (escrito el 8 junio de 1403) (B. San Petrillo, "Filiación histórica de los Primitivos Valencianos. Cuatro retablos valencianos: 1415, 1403, 1443, 1491", *A.E.A.A.*, 1932, pp. 6-9). Respecto al retablo de la Ascensión, san Gil y san Vicente, en el testamento del comitente Vicente Gil fechado en 1428 nunca se alude a la confección de un retablo, por lo que es posible que se contratase cuando se funda la capilla, y por tanto en similares fechas que la capilla de santa Margarita, una de las tres capillas de la parte occidental del templo, junto con la de Vicente Gil, y fundada en 1400. Cronología mucho más acorde con el análisis estilístico de la obra en la que participaría Starnina y Miquel Alcanyç alrededor de 1400-1402 (B. San Petrillo, "Filiación Histórica de los primitivos valencianos", *A.E.A.A.*, 34, 1936, pp. 248-251).