

El Mestre de la Porciúncula i la pintura valenciana del seu temps*

Rafael Cornudella i Carré

Paraules clau

Pintura, València, Mestre de la Porciúncula, Joan Reixach, Bartomeu Baró

Resum

La taula de la *Mare de Déu de la Porciúncula*, procedent d'Albocàsser i avui conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 64103), constitueix la pedra de toc a partir de la qual la crítica ha construït el catàleg del Mestre de la Porciúncula. Tanmateix, la seva personalitat artística i les seves obres s'han confós sovint amb les de Bartomeu Baró (el Mestre Bartomeu). En aquest article es pretén definir millor el catàleg i la personalitat d'aquest notable pintor anònim, se subratlla el paper destacat que va tenir en l'evolució de la pintura valenciana, i s'insisteix en la sorprenent riquesa de la seva cultura eyckiana. També es considera altra vegada la seva enigmàtica relació amb Joan Reixach, es posa en paral·lel l'arc creatiu d'ambdós pintors i es rebutja la idea que el Mestre de la Porciúncula fos un mer epígon de Reixach.

Palabras clave

Pintura, Valencia, Maestro de la Porciúncula, Joan Reixach, Bartomeu Baró

Resumen

La tabla de la *Virgen de la Porciúncula* procedente de Albocácer, hoy conservada en el Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 64103), constituye la piedra de toque a partir de la que la crítica ha reconstruido el catálogo del Maestro de la Porciúncula. Así mismo, su personalidad artística y sus obras se han confundido frecuentemente con las de Bartomeu Baró (el Maestro Bartomeu). En el presente artículo se pretende definir mejor el catálogo y la personalidad de este notable pintor anónimo, se subraya el papel destacado que tuvo en la evolución de la pintura valenciana, y se insiste en la sorprendente riqueza de su cultura eyckiana. También se considera de nuevo su enigmática relación con Joan Reixach, poniendo en paralelo el arco creativo de ambos pintores, y se rechaza la idea de que el Maestro de la Porciúncula fuera un mero epígono de Reixach.

Keywords

Painting, Valencia, Master of Porciúncula, Joan Reixach, Bartomeu Baró

Abstract

The panel painting of the *Virgin of the Porciúncula*, originally from Albocàsser and housed today in the Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 64103), constitutes the touchstone upon which the catalogue of the Master of Porciúncula was compiled. However, his artistic personality and his work have often been confused with those of Bartomeu Baró (Master Bartomeu). This article seeks to better define the catalogue and personality of this noteworthy anonymous painter and his significant role in the evolution of Valencian painting, underscoring the astonishing wealth of his eyckian culture. Furthermore, the painter's enigmatic relationship with Joan Reixach is reconsidered, the creative arc of the two painters is compared, and the idea that the Master of Porciúncula was a mere epigone of Reixach is rejected.



No se puede negar que la historiografía sobre los primitivos valencianos del siglo xv ha cobrado un nuevo empuje en los últimos años: los recientes hallazgos documentales, las nuevas propuestas críticas y los enigmas sin resolver configuran, en cualquier caso, un panorama movedido e interesantísimo para el historiador del arte. También se deberá recordar, en este sentido, que las conexiones entre los nombres documentados y los distintos grupos de obras conservadas se han establecido a menudo a partir de deducciones y argumentos más o menos frágiles, y por consiguiente expuestos aún a revisión. El amplio consenso que se ha producido en torno a alguna de estas propuestas puede dar una falsa sensación de seguridad, pero no debemos excluir que nuevos hallazgos documentales las puedan desmentir.

Para el caso que nos ocupa, resulta ineludible el problema de la personalidad artística de Jaume Baçó, *alias* Jacomart. Como se recordará, fue Elías Tormo quien por primera vez, en su monografía de 1913, atribuyó a Jacomart un conjunto de obras estilísticamente coherentes.¹ La clave para la identificación artística de Jacomart parecía proporcionarla el *Retablo de Catí*, una obra supuestamente autenticada por un documento, el contrato que Jacomart firmó el 23 de enero de 1460 comprometiéndose a pintar el retablo para la iglesia parroquial de dicha localidad. A pesar de que no se conocían –ni se conocen– pagos posteriores que certifiquen la ejecución de este retablo por Jacomart, quien por otra parte moriría al año siguiente, la identificación propuesta por Tormo se impuso en la historiografía posterior. Sin embargo, simultáneamente empezó a crecer, a la sombra de Jacomart, la figura de Joan Reixach, quien progresivamente se iba revelando como el responsable de algunos de los retablos clasificados dentro del mismo grupo estilístico, empezando por el *Retablo de santa Úrsula*, firmado y fechado por Reixach en 1468, que se conservaba entonces en Cubells (aunque fue pintado para el monasterio de Poblet);² y que hoy se encuentra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es así como se originó el falso –y consiguientemente inextricable– binomio «Jacomart-Reixach», en el que Reixach hacía el papel de figura subordinada, presunto colaborador e incluso discípulo, y por este motivo continuador o heredero de los encargos inacabados de Jacomart –ya fuere después de su traslado a Italia o después de su muerte, acaecida en 1461–. La asunción generalizada de dicho binomio Jacomart-Reixach, que se había enquistado en la historiografía, fue objeto de una primera y valiente protesta por parte de Leandro de Saralegui, quien en un artículo imprescindible del año 1941 insistía ya en la importancia de Reixach, al tiempo que relativizaba las expectativas sobre el pintor del rey que fue llamado a Italia, y proponía adjudicar «lo que inseguramente se viene atribuyendo a Jacomart» –comprendido el *Retablo de Catí*– a un Joan Reixach de vida longeva o bien al «taller de los Reixach», entendiendo, como cautelosa hipótesis, que quizá existieron dos Joan Reixach, tal vez padre e hijo.³ Desafortunadamente, esta lúcida intervención de Saralegui

no tuvo el impacto que sin duda merecía y la amalgama Jacomart-Reixach mantuvo tozudamente su vigencia en la historiografía, hasta que, en fecha reciente, Fernando Benito y José Gómez Frechina han insistido en la necesidad de romper definitivamente el binomio. Esta intervención, razonada en el catálogo de la exposición sobre *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, celebrada en 2001,⁴ llegaba en un momento más propicio, ya que el supuesto corpus de obra de Jacomart estaba sufriendo una nueva y sensible erosión gracias a la investigación documental de Ferré i Puerto.⁵ Después de la tempestiva intervención de Fernando Benito y José Gómez Frechina, ulteriores hallazgos documentales han corroborado esta escisión necesaria del binomio y han reforzado aún más nuestro conocimiento de la trayectoria y el rol importantísimo de Joan Reixach en el escenario valenciano de la época.⁶

Pero también habrá que recordar otro falso binomio, aún más endiabrado, que se suscitó a raíz de un dato documental exhumado en 1991 por González Baldoví, según el cual un «Pere Reixach» recibió el 21 de junio de 1452 el primer pago por la pintura del célebre *Retablo de santa Ana* de la colegiata de Játiva, encargado por el cardenal Alfonso de Borja, futuro papa Calixto III. Esta información provocó una nueva –e igualmente precipitada– escisión en el corpus reixaquiario, que aparentemente se tenía que dividir entre un «Pere» y un «Joan»,⁷ pero afortunadamente el problema se diluyó desde que, en 2003, el mismo González Baldoví dio a conocer un nuevo pago, del 6 de diciembre de 1452, anotado en el mismo libro de recibos, en el cual el pintor se identifica como «Joan Reixach».

Resueltas, pues, las escisiones injustificadas del corpus reixaquiario, y liquidada la amalgama Jacomart-Reixach, hemos obtenido una imagen mucho más lógica y coherente de la personalidad artística de Joan Reixach, y es a partir de ahora que quizá habría que definir mejor cuál fue la participación del taller en la fenomenal producción reixaquiaria (retomando en este sentido las sugerencias de Saralegui, aunque sin necesidad de imaginar dos pintores homónimos). En cambio, permanece bien abierto el interrogante sobre la personalidad artística de Jacomart, el pintor reclamado desde Italia por el rey Alfonso el Magnánimo. Con prudencia, F. Benito y J. Gómez Frechina proponían como hipótesis la identificación del controvertido pintor con el anónimo Maestro de Bonastre. Además, sugerían que la conocida tabla de la colección Abelló, atribuida a este maestro, podría provenir del *Retablo de Museros*, que Jacomart contrató en 1450 por 150 libras y en cuyo compartimento central se preveía representar a «la Verge Maria ab lo Jesus al braç ab sos angels entorn e ab sa cadira» –un tema, por otro lado, hartamente frecuente en la retablística de la época. Más recientemente, Mercedes Gómez-Ferrer ha indicado que Jacomart no debió llegar a pintar ninguna de las tablas del *Retablo de Museros*. Siguiendo una pauta ya conocida en el caso de otros encargos frustrados a Jacomart, fue



No es pot negar que la historiografia sobre els primitius valencians del segle XV ha cobrat una nova empenta en els darrers anys: les recents descobertes documentals, les noves propostes crítiques i els enigmes irresolts configuren, en qualsevol cas, un panorama movedís i interessantíssim per a l'historiador de l'art. També caldrà recordar, en aquest sentit, que les connexions entre els noms documentats i els diversos grups d'obres conservades s'han establert sovint a partir de deduccions i arguments més o menys fràgils i, per consegüent, exposats encara a revisió. L'ampli consens que s'ha produït al voltant d'alguna d'aquestes propostes pot donar una falsa sensació de seguretat, però no hem d'excloure que noves descobertes documentals les puguin desmentir.

Per al cas que ens ocupa, resulta ineludible el problema de la personalitat artística de Jaume Baço, *alias* Jacomart. Com es recordarà, va ser Elias Tormo qui per primera vegada, en la seva monografia de 1913, va atribuir a Jacomart un conjunt d'obres estilísticament coherents.¹ La clau per a la identificació artística de Jacomart semblava donar-la el *Retaule de Catí*, una obra suposadament autenticada per un document, el contracte que Jacomart va signar el 23 de gener de 1460 compromentent-se a pintar el retaule per a l'església parroquial d'aquesta localitat. Malgrat que no es coneixien –ni es coneixen– pagaments posteriors que certifiquin l'execució d'aquest retaule per part de Jacomart, que a més va morir l'any següent, la identificació proposada per Tormo es va imposar en la historiografia posterior. A la vegada, però, es va començar a créixer, a l'ombra de Jacomart, la figura de Joan Reixach, que progressivament s'anava revelant com el responsable d'alguns dels retaules classificats dins del mateix grup estilístic, començant pel *Retaule de santa Úrsula*, signat i datat per Reixach de l'any 1468, que llavors es conservava a Cubells (però va ser pintat per al monestir de Poblet)² i avui és al Museu Nacional d'Art de Catalunya. És així que es va originar el fals –i consegüentment inextricable– binomi «Jacomart-Reixach», en el qual Reixach feia el paper de figura subordinada, presumpte col·laborador i fins i tot deixeble, i per aquest motiu continuador o hereu dels encàrrecs inacabats de Jacomart –sigui després del seu trasllat a Itàlia, sigui després de la seva mort, que es va produir l'any 1461–. L'assumpció generalitzada d'aquest binomi Jacomart-Reixach, que s'havia enquistat en la historiografia, va ser objecte d'una primera i coratjosa protesta per part de Leandro de Saralegui, que en un article imprescindible de l'any 1944 insistia ja en la importància de Reixach, relativitzant en canvi les expectatives sobre el pintor del rei que va ser cridat a Itàlia, i proposava d'adjudicar «lo que inseguramente se viene atribuyendo a Jacomart» –inclòs el *Retaule de Catí*– a un Joan Reixach de vida llarga o bé al «taller de los Reixach», entenent, com a cautelosa hipòtesi, que potser hi van haver dos Joan Reixach, tal vegada pare i fill.³ Malaura-dament, aquesta lúcida intervenció de Saralegui no va tenir l'impacte que sens dubte mereixia i l'amalgama Jacomart-Reixach va mantenir tossudament la seva vigència en la historiografia, fins que en dates molt més recents, Fernando Benito i José

Gómez Frechina han insistit en la necessitat de trencar definitivament el binomi. Aquesta intervenció, raonada en el catàleg de l'exposició sobre *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, celebrada l'any 2001,⁴ arribava en un moment més propici, ja que el suposat corpus d'obra de Jacomart estava patint una nova i sensible erosió gràcies a les recerques documentals de Ferré Puerto.⁵ Després de la tempestiva intervenció de Fernando Benito i José Gómez Frechina, ulteriors descobertes documentals han corroborat aquesta escissió necessària del binomi i han reforçat encara més el nostre coneixement de la trajectòria i el rol importantíssim de Joan Reixach en l'escenari valencià de l'època.⁶

Però també caldrà recordar un altre fals binomi, encara més endimoniat, que es va suscitar arran d'una dada documental exhumada l'any 1991 per González Baldoví, segons la qual un «Pere Reixach» va rebre el 21 de juny de 1452 el primer pagament per la pintura del cèlebre *Retaule de santa Anna*, de la col·legiata de Xàtiva, encarregat pel cardenal Alfons de Borja, futur papa Calixte III. La informació va provocar una nova –i igualment precipitada– escissió en el corpus reixaquí, que aparentment calia dividir entre un «Pere» i un «Joan»,⁷ però afortunadament aquest problema s'ha dissolt des que, l'any 2003, el mateix González Baldoví va donar a conèixer un nou pagament, de 6 de desembre de 1452, anotat al mateix llibre de rebuts, en el que el pintor s'identifica com a «Joan Reixach».

Resoltes, doncs, les escissions injustificades del corpus reixaquí, i liquidada l'amalgama Jacomart-Reixach, hem obtingut una imatge molt més lògica i coherent de la personalitat artística de Joan Reixach, i és a partir d'ara que potser caldrà definir millor quina va ser la participació del taller en la fenomenal producció reixaquiana (reprenent en aquest sentit els suggeriments de Saralegui, però sense necessitat d'imaginar dos pintors homònims). En canvi, resta ben obert l'interrogant sobre la personalitat artística de Jacomart, el pintor reclamat des d'Itàlia pel rei Alfons el Magnànim. Amb prudència, F. Benito i J. Gómez Frechina proposaven com a hipòtesi la identificació del controvertit pintor amb l'anònim Mestre de Bonastre. A més, suggerien que la coneguda taula de la col·lecció Abelló, atribuïda a aquest mestre, podria provenir del *Retaule de Museros*, que Jacomart va contractar l'any 1450 per 150 lliures, i en el compartiment central del qual es preveia representar «la Verge Maria ab lo Jesus al braç ab sos angels entorn e ab sa cadira» –un tema, d'altra banda, ben freqüent en la retaulística de l'època–. Més ençà, Mercedes Gómez-Ferrer ha indicat que Jacomart no degué arribar a pintar cap de les taules del *Retaule de Museros*. Seguint una pauta ja coneguda en el cas d'altres encàrrecs fallits a Jacomart, va ser Reixach qui finalment va assumir la feina, d'acord amb un contracte signat l'any 1461, que repeteix pràcticament els mateixos termes malgrat que estipula un preu inferior, de 120 lliures.⁸ És clar que aquesta última dada documental no ens obliga a recuperar la vella idea segons la qual Reixach va ser el principal col·laborador de Jacomart i després l'hereu natural dels seus encàrrecs inacabats, i per consegüent tampoc no desautoritza la



Fig. 1. Joan Reixach, *Pare Etern, i Mestre de la Porciúncula, Mare de Déu de la Porciúncula*, fotografía del 1919 o anterior / Joan Reixach, *Padre Eterno, y Maestro de la Porciúncula, Virgen de la Porciúncula*, fotografía de 1919 o anterior.



Fig. 2. Joan Reixach, *Pare Etern*, procedent d'Albocàsser. Museu Nacional d'Art de Catalunya / Joan Reixach, *Padre Eterno*, procedente de Albocácer, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Reixach quien finalmente asumió la tarea, de acuerdo con un contrato firmado en 1461, que repite prácticamente los mismos términos, aunque estipula un precio inferior, de 120 libras.⁸ Está claro que este último dato documental no nos obliga a recuperar la vieja idea según la cual Reixach fue el principal colaborador de Jacomart y después el heredero natural de sus encargos inacabados, y por consiguiente tampoco desautoriza la principal hipótesis de Benito y Gómez Frechina sobre la identidad de Jacomart y el Maestro de Bonastre. De hecho, se pueden invocar diversos argumentos a favor de esta teoría, que en mi opinión no ha perdido su atractivo.

Después de lanzar Benito y Gómez Frechina su propuesta, D. Montolío y F. Ruiz i Quesada han intervenido en el debate con un argumento nuevo, según el cuál se podría identificar a Jacomart con el Maestro de Bonastre y a su vez con el Maestro de la Porciúncula.⁹ Desde luego, el problema irremediable de la propuesta radica en esta inesperada fusión de los dos maestros anónimos, quienes nunca se habían amalgamado hasta hoy. A pesar de ello, y aunque me continúa pareciendo más atractiva la identificación con el Maestro de Bonastre, quizá no deberíamos descartar, por el momento, la posibilidad de identificar a Jacomart con el Maestro de la Porciúncula. Desde luego habría que argumentarla de otra manera. De hecho, presentaré aquí algunas ideas que se podrían utilizar para apuntalar esta hipótesis alternativa sobre la personalidad artística de Jacomart. En cualquier caso, la apreciación crítica de la obra del Maestro de la Porciúncula o de la obra del Maestro de Bonastre no debería de estar condicionada por el deseo impaciente de resolver el enigma Jacomart, y tampoco por unas expectativas demasiado optimistas sobre la categoría del «pintor de casa del señor rei» que viajó a Italia.¹⁰ La experiencia crítica del caso Jacomart-Reixach también ha revelado cuáles son las trampas a las que puede exponernos la impaciencia.

De momento, con mi artículo me propongo avanzar en la definición del catálogo, la personalidad artística y la cultura del Maestro de la Porciúncula, uno de los pintores más relevantes, sin duda, del siglo xv valenciano. Mientras los distintos interrogantes que tenemos abiertos no se puedan resolver sobre la base más firme de nuevas claves documentales, deberemos confiar en el análisis de las obras conservadas del maestro para valorar, aunque sea provisionalmente, cuál fue su rol en la historia de la pintura valenciana.

La *Virgen de la Porciúncula*, procedente de Albocácer, y la fortuna del Maestro de la Porciúncula

Fue Saralegui quien tomó la *Virgen de los Ángeles* o de la *Porciúncula*, entonces en la colección Muntadas y hoy en el MNAC (MNAC/MAC 64103), como punto de partida para definir la personalidad del maestro anónimo [Fig. 3]. Lo bautizó inicialmente como el «Maestro de la Madonna Muntadas» y, basándose exclusivamente en esta tabla, trazó un primer y rápido esbozo de su personalidad artística en un artículo de 1934, donde se habla también de otras obras y de otros pintores valencianos del siglo xv.¹¹ Dudaba Saralegui de si el maestro, que le parecía «un Jaime Huguet valenciano», habría sido discípulo de Jacomart (a quien se atribuía una gran parte de la producción de Reixach) o se habría formado más bien en la escuela de los Osona. En favor de la primera idea se podía aducir, por ejemplo, al contacto del cardenal Borja con el *Retablo de santa Ana*, atribuido entonces a Jacomart, mientras que la segunda hipótesis podía invocar a la estrechísima afinidad estilística con «el anónimo colaborador de Osona hijo» que habría pintado las tablas del san Antonio y del

principal hipòtesi de Benito i Gómez Frechina sobre la identitat de Jacomart i el Mestre de Bonastre. De fet, es poden invocar diversos arguments a favor d'aquesta teoria, que en la meua opinió no ha perdut el seu atractiu.

Després de llançar Benito i Gómez Frechina la seva proposta, D. Montolío i F. Ruiz i Quesada han intervingut en el debat amb un argument nou, segons el qual es podria identificar Jacomart a la vegada amb el Mestre de Bonastre i amb el Mestre de la Porciúncula.⁹ Per descomptat, el problema irremeiable de la proposta està en aquesta inesperada fusió de les personalitats artístiques perfectament diferents dels dos mestres anònims, que fins ara mai no s'havien amalgamat. Malgrat això, i malgrat que em continua semblant més atractiva la identificació amb el Mestre de Bonastre, potser no hauríem de descartar, de moment, la possibilitat d'identificar Jacomart amb el Mestre de la Porciúncula. És clar que caldria argumentar-la d'una altra manera. De fet, presentaré aquí algunes idees que es podrien utilitzar per apuntalar aquesta hipòtesi alternativa sobre la personalitat artística de Jacomart. En qualsevol cas, l'apreciació crítica de l'obra del Mestre de la Porciúncula o de l'obra del Mestre de Bonastre no hauria d'estar condicionada pel desig impacient de resoldre l'enigma Jacomart, i tampoc per unes expectatives potser massa optimistes sobre la categoria del «pintor de casa del senyor rei» que va viatjar a Itàlia.¹⁰ L'experiència crítica del cas Jacomart-Reixach també ha revelat quins són els paranys a què ens pot abocar la impaciència.

De moment, amb el meu article em proposo avançar en la definició del catàleg, la personalitat artística i la cultura del Mestre de la Porciúncula, un dels pintors més rellevants, sens dubte, del segle XV valencià. Mentre els diversos interrogants que tenim oberts no es puguin resoldre sobre la base més ferma de noves claus documentals, caldrà que confiem en l'anàlisi de les obres conservades del mestre per valorar, encara que sigui provisionalment, quin va ser el seu rol en la història de la pintura valenciana.

La Mare de Déu de la Porciúncula, procedent d'Albocàsser, i la fortuna del Mestre de la Porciúncula

Va ser Saralegui qui va prendre la taula de la *Mare de Déu dels Àngels* o *de la Porciúncula*, llavors a la col·lecció Muntadas i ara al MNAC (MNAC/MAC 64103), com a punt de partida per definir la personalitat del mestre anònim [Fig. 3]. El va batejar inicialment com el «Mestre de la Madonna Muntadas» i, basant-se exclusivament en aquesta taula, va traçar un primer i ràpid esbós



Fig. 3. Mestre de la Porciúncula, *Mare de Déu de la Porciúncula*, procedent d'Albocàsser. Museu Nacional d'Art de Catalunya / Maestro de la Porciúncula, *Virgen de la Porciúncula*, procedente de Albocácer. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

de la seva personalitat artística en un article de 1934, en el qual es parla també d'altres obres i pintors valencians del segle XV.¹¹ Dubtava Saralegui si el mestre, que li semblava «un Jaime Huguet valenciano», hauria estat deixeble de Jacomart (a qui s'atribuïa una gran part de la producció de Reixach) o s'hauria format més aviat a l'escola dels Osona. A favor de la primera idea



san Miguel del Museo de Bellas Artes de Castellón, así como también la afinidad con la tabla «más rústica» de la *Virgen de la Leche* de la iglesia parroquial de Ademús. Saralegui también supo apreciar desde el principio la importancia de los ingredientes eyckianos en la pintura del «Maestro de la Madonna Muntadas», evocando las analogías con la *Madonna de Lucca* (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) y con la *Virgen y el Niño con santa Bárbara, santa Isabel y un donante cartujo* (entonces en la colección Rotschild y hoy en The Frick Collection, Nueva York). Pero este acierto quedaba en cierto modo –y desafortunadamente– neutralizado por la insistencia menos pertinente en un presunto italianismo que, si bien era reconocido en un plano meramente genérico, parecía fácil de justificar, ya fuese a partir de la conexión con Jacomart, el pintor que había viajado a Italia, ya fuese a partir del vínculo alternativo con los Osona.

Al año siguiente de la publicación del referido artículo de Saralegui, esto es, en 1935, vio la luz el sexto volumen de la monumental historia de la pintura española de Chandler R. Post, dedicado a la pintura valenciana de la edad media y el primer Renacimiento. En este caso la *Virgen de la Porciúncula* de la colección Muntadas se estudia dentro del ámbito Jacomart-Reixach,¹² de manera que se resuelve, con un criterio no del todo equivocado, el dilema de Saralegui entre el ámbito Jacomart y el ámbito Osona. A pesar de los importantes repintes que se podían percibir en la tabla, un análisis detenido permitía descubrir, en opinión de Post, los tipos característicos de Jacomart y Reixach, si bien en el estado actual de la pintura resultaba imposible avanzar una atribución a alguno de los dos pintores o bien a «un tercer miembro del taller». Al mismo tiempo, Post remarcaba con acierto las analogías de la *Virgen de la Porciúncula* de la colección Muntadas con el *Tríptico de la Virgen y el Niño, san Miguel y san Jerónimo* de Reixach (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt), que él atribuía al «taller de Jacomart y Reixach», pero en cambio se mostraba incapaz de apreciar la fundamental conexión de estas dos obras valencianas con los modelos de Jan van Eyck.

En este momento, ni Saralegui ni Post dicen nada sobre la procedencia de la *Virgen de la Porciúncula* de la colección Muntadas, y esta información tampoco consta en el catálogo de la colección publicado en 1931, donde se ignoran sistemáticamente todas las procedencias de las piezas.¹³ En el catálogo de la exposición que se celebró en 1957, a raíz de la adquisición, en el año anterior, de la colección Muntadas por parte del Ayuntamiento de Barcelona, se especifica sin embargo que la tabla procedía de Albocácer, igual que un fragmento de guardapolvo con el *Padre Eterno* [Fig. 2], de la misma colección, que había constituido «el remate» de la *Virgen de la Porciúncula*.¹⁴ Una ficha del «Repertorio Iconográfico de España» fechada en 1919 nos confirma esta procedencia de una «Ermita» de Albocácer, sin especificar cuál, y nos proporciona una fotografía de las dos piezas, el *Padre Eterno* y la *Virgen de la*

Porciúncula, tal y como se presentaban unidas por aquel entonces en Albocácer, antes de que fueran vendidas e ingresaran en la colección Muntadas [Fig. 1]. En la ficha mencionada parece que se atribuya el cliché a Carlos Sarthou Carreres, aunque otra inscripción, ésta en el reverso de la copia fotográfica, atribuye el cliché a C. Melià, quien debió de hacerlo por encargo de Sarthou. Por los indicios que nos proporcionan las publicaciones de Sarthou de estos años no parece que apreciara demasiado la calidad de la *Virgen de la Porciúncula*. En un artículo sobre el arte sacro de la provincia de Castellón se limitaba por ejemplo a señalar que en Albocácer, en las tres ermitas de Sant Joan, de la Esperança y de Sant Pere Màrtir, se conservaban algunos retablos góticos, «pero menos numerosos y meritorios que los de Segorbe y Villahermosa».¹⁵ Recientemente, David Montolío ha confirmado que la *Virgen de la Porciúncula* y el *Padre Eterno* provienen concretamente de la ermita de Sant Pau de Albocácer, y que fueron vendidos en el año 1929, pasando a formar parte de la colección Muntadas.¹⁶ Actualmente ambas tablas se presentan en el MNAC con el marco modificado que recibieron mientras estaban en la colección Muntadas. Como se puede deducir comparando la fotografía antigua con el actual estado del marco, la remodelación debió de comportar la alteración o la sustitución de todas o casi todas las piezas, incluida la tracería gótica de la *Virgen de la Porciúncula*. También se sustituyó el marco del *Padre Eterno*, adaptándolo a lo que quedaba de la tabla original.

A pesar de la procedencia común, en el catálogo de 1931 de la colección Muntadas las dos piezas aparecen desvinculadas: el *Padre Eterno* se reproduce en la página 34 y se describe como una obra de «Escuela catalana», mientras que la *Virgen de la Porciúncula* se reproduce en la página 60 como obra de «Escuela valenciana con influencia italiana». Esto explica que tanto Saralegui como Post, ignorando aparentemente la procedencia de las tablas de Albocácer, las trataran también separadamente. En el volumen de 1935, el historiador norteamericano ya adscribía correctamente el *Padre Eterno* a Joan Reixach, señalando su coherencia estilística con la plasmación del mismo tema que remata, en el guardapolvo, la espiga del *Retablo de la Epifanía* procedente de Rubielos de Mora, actualmente en el MNAC.¹⁷ Contra este criterio –y contra el nuestro– el catálogo de 1957 de la colección Muntadas atribuía el *Padre Eterno* al Maestro de la Porciúncula, una idea propiciada, sin duda, por el hecho de que se había conservado en un montaje conjunto con la *Virgen de la Porciúncula*, y por la consiguiente deducción de que ambas piezas procederían de un mismo retablo original.

Más recientemente Francesc Ruiz i Quesada, atribuyendo como es debido el *Padre Eterno* a Reixach, ha insistido en esta hipótesis según la cual ambas piezas procederían de un mismo conjunto original. Esto avalaría la idea de un trabajo iniciado por Jacomart –quien debería ser identificado, según el historiador, con el Maestro de la Porciúncula– y acabado más tarde por



es podia adduir, per exemple, el contacte del cardenal Borja amb el *Retaule de santa Anna*, atribuït llavors a Jacomart, mentre que la segona hipòtesi podia invocar l'estretíssima afinitat estilística amb «el anónimo colaborador de Osona hijo» que hauria pintat les taules del *Sant Antoni* i el *Sant Miquel* del Museu de Belles Arts de Castelló, i també l'afinitat amb la taula «más rústica» de la *Mare de Déu de la Llet* de l'església parroquial d'Ademús. Saralegui també va saber apreciar, des del principi, la importància dels ingredients eyckians en la pintura del «Mestre de la Madonna Muntadas», evocant les analogies amb la *Madonna de Lucca* (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) i amb la *Mare de Déu i l'Infant amb santa Bàrbara, santa Elisabet i un donant cartoix* (llavors a la col·lecció Rotschild i ara a The Frick Collection, Nova York). Però aquest encert quedava en certa manera –i malauradament– neutralitzat per la insistència menys pertinent en un presumpte italianisme que, si bé era reconegut en un plà merament genèric, tanmateix semblava fàcil de justificar, sigui a partir de la connexió amb Jacomart, el pintor que havia sojornat a Itàlia, sigui a partir de l'alternatiu lligam amb els Osona.

L'any següent al de la publicació del referit article de Saralegui, és a dir, el 1935, va aparèixer el sisè volum de la monumental història de la pintura espanyola de Chandler R. Post, dedicat a la pintura valenciana de l'edat mitjana tardana i el primer Renaixement. En aquest cas la *Mare de Déu de la Porciúncula* de la col·lecció Muntadas s'estudia dins de l'àmbit Jacomart-Reixach,¹² de manera que es resol, amb criteri no del tot errat, el dilema de Saralegui entre l'àmbit Jacomart i l'àmbit Osona. Malgrat les importants repintades que es podien percebre a la taula, una anàlisi detinguda permetia descobrir, en opinió de Post, els tipus característics de Jacomart i Reixach, si bé en l'estat actual de la pintura resultava impossible d'avançar una atribució a algun dels dos pintors o bé a «un tercer membre del taller». A la vegada, Post notava amb encert les analogies de la *Mare de Déu de la Porciúncula* de la col·lecció Muntadas amb el *Tríptic de la Mare de Déu i l'Infant, sant Miquel i sant Jeroni* de Joan Reixach (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt), que ell atribuïa al «taller de Jacomart i Reixach», però en canvi es mostrava incapaç d'apreciar la fonamental connexió d'aquestes dues obres valencianes amb els models de Jan van Eyck.

En aquest moment, ni Saralegui ni Post no diuen res sobre la procedència de la *Mare de Déu de la Porciúncula* de la col·lecció Muntadas, i aquesta informació tampoc no consta en el catàleg de la col·lecció publicat l'any 1931, on s'ignoren sistemàticament les procedències de les peces.¹³ En el catàleg de l'exposició que se celebrà l'any 1957, arran de l'adquisició, l'any anterior, de la col·lecció Muntadas per part de l'Ajuntament de Barcelona, s'especifica tanmateix que la taula procedia d'Albocàsser, igual que un fragment de guardapols amb el *Pare Etern* [Fig. 2], de la mateixa col·lecció, que havia constituït «el remate» de la *Mare de Déu de la Porciúncula*.¹⁴ Una fitxa del «Repertori Iconogràfic d'Espanya», datada del 1919, ens confirma aquesta procedència d'una «Ermita»

d'Albocàsser, sense especificar quina, i ens proporciona una fotografia de les dues peces, el *Pare Etern* i la *Mare de Déu de la Porciúncula*, tal com estaven muntades llavors a Albocàsser, abans de ser venudes i ingressar a la col·lecció Muntadas [Fig. 1]. A la fitxa sembla que s'atribueixi el clixé a Carles Sarthou Carreres, però una altra inscripció, en el revers de la còpia fotogràfica, atribueix el clixé a C. Melià, que el devia haver fet per encàrrec de Sarthou. Pels indicis que ens proporcionen les publicacions de Sarthou d'aquests anys no sembla que apreciés gaire la qualitat de la *Mare de Déu de la Porciúncula*. En un article sobre l'art sacre de la província de Castelló es limitava per exemple a assenyalar que a Albocàsser, en les tres ermites de Sant Joan, de l'Esperança i de Sant Pere Màrtir, es conservaven alguns retaules gòtics, «pero menos numerosos y meritorios que los de Segorbe y Villahermosa».¹⁵ Recentment, David Montolí ha confirmat que la taula la *Mare de Déu de la Porciúncula* i el *Pare Etern* procedeixen concretament de l'ermita de Sant Pau d'Albocàsser, i que van ser venuts l'any 1929, passant a formar part de la col·lecció Muntadas.¹⁶ Actualment les dues taules es presenten al MNAC amb l'emmarcament modificat que van rebre mentre eren a la col·lecció Muntadas. Com es pot deduir comparant la fotografia antiga amb l'estat actual de l'emmarcament, la remodelació degué comportar l'alteració o la substitució de totes o gairebé totes les peces, inclosa la traceria gòtica de la *Mare de Déu de la Porciúncula*. També es va substituir el marc del *Pare Etern*, adaptant-lo al que quedava de la taula original.

Malgrat la procedència comuna, en el catàleg de l'any 1931 de la col·lecció Muntadas les dues peces apareixen desvinculades: el *Pare Etern* és reproduït a la pàgina 34 i es descriu com una obra d'«Escuela catalana», mentre la *Mare de Déu de la Porciúncula* es reproduïx a la pàgina 60 com a obra d'«Escuela valenciana con influencia italiana». Això explica que tant Saralegui com Post, ignorant aparentment la procedència de les taules d'Albocàsser, les tractessin també separadament. En el volum de 1935, l'historiador nord-americà ja adscribia correctament el *Pare Etern* a Joan Reixach, assenyalant la seva coherència estilística amb la plasmació del mateix tema que remata, en el guardapols, l'espiga del *Retaule de l'Epifania* procedent de Rubielos de Mora, actualment al MNAC.¹⁷ Contra aquest criteri –i contra el nostre– el catàleg de 1957 de la col·lecció Muntadas atribuïa el *Pare Etern* al Mestre de la Porciúncula, una idea propiciada, sens dubte, pel fet que s'havia conservat en un muntatge conjunt amb la *Mare de Déu de la Porciúncula*, i per la consegüent deducció que les dues peces procedirien d'un mateix retaule original.

Més recentment Francesc Ruiz i Quesada, atribuint com cal el *Pare Etern* a Reixach, ha insistit en aquesta hipòtesi segons la qual les dues peces provindrien d'un mateix conjunt original. Això avalaria la idea d'un treball iniciat per Jacomart –a qui caldria identificar, segons l'historiador, amb el Mestre de la Porciúncula– i acabat més tard per Reixach, la qual cosa encaixa



Reixach, lo cual encaja con un patrón que se encuentra en más de una ocasión en la documentación relativa a estos dos maestros.¹⁸ Ciertamente la propuesta resulta atractiva, pero no podemos dar por descontado que las dos piezas provengan del mismo retablo original. Antes de ingresar en la colección Muntadas, en Albócer, las dos tablas se presentaban en un montaje claramente facticio. Este tipo de montajes, con piezas procedentes de un mismo retablo o de dos o más retablos, son suficientemente conocidos y no tendría que ser necesario insistir en este punto. El *Padre Eterno* y la *Virgen de la Porciúncula* podrían, ciertamente, haber formado un conjunto original en el que habrían participado como mínimo dos pintores distintos, aunque de momento no hay ningún motivo para excluir a priori la hipótesis alternativa, según la cual las dos piezas podrían proceder de dos retablos distintos.

En cuanto al *Padre Eterno*, está clara su ubicación original en el guardapolvo de un retablo, rematando la «punta» del conjunto. En el caso de la *Virgen de la Porciúncula* está claro que iría situada en la calle central de un retablo, pero habría que dilucidar en qué posición. El soporte de madera conserva, en el reverso, dos travesaños originales que forman una cruz en aspa o «de San Andrés», incompleta por la parte superior, de manera que el punto de intersección queda situado en la parte alta de la tabla, lo cual sugiere que ésta, en su estado original, era bastante más alta y podía incluir otro compartimiento pictórico en la parte superior [Fig. 4].¹⁹ Tanto este dato como la forma de la tracería gótica que enmarca la pintura por la parte superior hacen pensar que la *Virgen de la Porciúncula* no fue el compartimiento cimero del retablo. De hecho, en los retablos valencianos de esta época el compartimiento cimero o punta se reservaba habitualmente para el *Calvario* (o bien para alguna variante de la *Piedad de Cristo*). La ubicación en la punta de una *Virgen* como «Regina Angelorum» parece mucho menos frecuente en los retablos de mediados del siglo y de la segunda mitad del siglo XV, si bien se puede citar algún caso, como el del *Retablo de la Crucifixión* de la parroquia de Nules, de un pintor anónimo valenciano bastante próximo a Reixach.²⁰

Queda aún por averiguar si nuestra *Virgen de la Porciúncula* sería el compartimiento principal del retablo o bien iría colocada encima del principal. En el *Retablo de la Eucaristía* de Reixach, precedente del Valldecris y hoy en el Museo Catedralicio de Segorbe, se encuentra una composición muy parecida con el mismo tema de la *Virgen de la Porciúncula*, situada encima del compartimiento principal con la *Santa Cena* (la institución de la Eucaristía) y debajo del *Calvario*. Ahora bien, a diferencia de la *Virgen de la Porciúncula* del MNAC, la de Segorbe ocupa un compartimiento apaisado. La *Santa Cena*, de la misma anchura, presenta un formato vertical, y el *Calvario*, de menor anchura, un formato apaisado. De hecho, se puede decir que en la mayoría de los retablos valencianos de la época los compartimientos pictóri-

cos situados encima de la advocación principal presentan formatos apaisados o aproximadamente cuadrados.²¹ Pero está claro que esto no era en absoluto una norma estricta. No faltan excepciones dentro del corpus reixaquiano, como el *Calvario* de formato claramente vertical en la punta del *Retablo de Catí*. En el retablo mayor de la iglesia de Sant Feliu de Játiva, pintado por el Maestro de Artés, alias de Játiva, encontramos por ejemplo que tanto la *Virgen rodeada de ángeles*, situada encima de la advocación principal, como el *Calvario*, en la punta, tienen un formato claramente vertical. A partir de los datos disponibles no me atrevo pues a resolver de una manera categórica el dilema que plantea la *Virgen de la Porciúncula* del MNAC. Las dimensiones notables de la tabla, y sobre todo su formato vertical, son como mínimo compatibles con una ubicación original como titular o advocación principal del retablo. Si se pudiera confirmar esta hipótesis, nos ayudaría quizás a determinar cuál fue la destinación original del retablo, que evidentemente podría no ser el Santuario de Sant Pau de Albócer, sino otra. Pero no querría descartar la hipótesis alternativa según la cual la tabla del MNAC habría ido situada encima de la advocación principal.²² En este caso habría que imaginar un retablo de grandes dimensiones.

Si Chandler R. Post, como hemos visto, optó en principio por sumergir la *Virgen de la Porciúncula* de la colección Mateu dentro del voluminoso y desigual grupo «Jacomart-Reixach», Saralegui, en cambio, insistió en aislar la personalidad artística del maestro. En el mencionado trabajo de 1944, hablando de los «pequeños maestros» que se habrían formado en el taller o en el círculo de Reixach, volvía a recordar a aquel que ahora denominaba «Maestro de la Madonna Muntadas de la Porciúncula», situándolo en una línea estilística que formaría «cabeza de puente unidor al ciclo de los Osonas».²³ El Maestro de la Porciúncula sería un exponente característico de esta evolución y a su alrededor, aunque «sin poder personalizar nominalmente», habría que situar obras como la *Virgen de Montserrat* de Penàguila [Fig. 5], el *Tríptico* de Frankfurt o la *Virgen de la Leche* de la iglesia parroquia de Ademús. La idea de tomar la *Virgen de la Porciúncula* de la colección Muntadas como piedra de toque para construir el catálogo de un maestro de filiación jacomartiana-reixaquiana fue aceptada de buen grado por Post, quien en el año 1947 avalaba especialmente la atribución al mismo pintor de la *Virgen de Montserrat* de Penàguila, y por su cuenta añadía al catálogo una tabla con la *Virgen del Rosario*, acompañada por una rica iconografía, que se conservaba entonces en la colección Brimo de Larroussilhe de París (y actualmente en la colección Lladró).²⁴ A pesar de que el historiador norteamericano se mostraba muy seguro de su acierto, hay que atribuir la tabla a un pintor de talento mucho menor, formado dentro de una tradición básicamente reixaquiana, el cual en una coyuntura más tardía pudo enriquecer su vocabulario con unos motivos clasicistas e italianistas ausentes por completo en las obras seguras del Maestro de la Porciúncula.

Fig. 4. Mestre de la Porciúncula, *Mare de Déu de la Porciúncula*, procedent d'Albocàcer. Revers de la taula. Museu Nacional d'Art de Catalunya / Maestro de la Porciúncula, *Virgen de la Porciúncula*, procedente de Albocàcer. Reverso de la tabla. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



amb un patró que es troba en més d'una ocasió en la documentació relativa a aquests dos mestres.¹⁸ Certament la proposta resulta atractiva, però no podem donar per descomptat que les dues peces provinguin d'un mateix retaule original. Abans d'ingressar a la col·lecció Muntadas, a Albocàsser, les dues taules es presentaven en un muntatge clarament factici. Aquesta mena de muntatges, amb peces procedents d'un mateix retaule o de dos o més retaules, són prou coneguts i no caldria insistir en aquest punt. El *Pare Etern* i la *Mare de Déu de la Porciúncula* podrien, certament, haver format un conjunt original en el qual haurien participat com a mínim dos pintors diferents, però de moment no hi ha cap motiu per excloure a priori la hipòtesi alternativa, segons la qual les dues peces podrien procedir de dos retaules diferents.

Quant al *Pare Etern*, és clara la seva ubicació original en la polsera d'un retaule, rematant la «punta» del conjunt. En el cas de la *Mare de Déu de la Porciúncula* és clar que aniria situada al carrer central d'un retaule, però caldria escatir en quina posició. El suport de fusta conserva, en el revers, dues travesses originals que formen una creu en aspa o «de sant Andreu», incompleta per la part superior, de manera que el punt d'encreuament queda situat a la part alta de la taula, la qual cosa suggereix que aquesta, en el seu estat original, era força més alta i podia incloure un altre compartiment pictòric a la part superior [Fig. 4].¹⁹ Tant aquesta dada com la forma de la traceria gòtica que emmarca la pintura per la part superior fan pensar que la *Mare de Déu de la Porciúncula* no era el compartiment cimer del retaule. De fet, en els retaules valencians de l'època el compartiment cimer o punta es reservava habitualment per al *Calvari* (o bé per alguna variant de la *Pietat*

de Crist). La ubicació a la punta d'una *Mare de Déu* com a «Regina Angelorum» sembla molt menys freqüent en els retaules de mitjan segle i segona meitat del segle xv, si bé es pot esmentar algun cas, com el *Retaule de la Crucifixió* de la parroquial de Nules, d'un pintor anònim valencià força pròxim a Reixach.²⁰

Queda encara per esbrinar si la nostra *Mare de Déu de la Porciúncula* seria el compartiment principal del retaule o bé aniria col·locada al damunt del principal. En el *Retaule de l'Eucaristia* de Reixach, procedent de Valdecrist i ara al Museu Catedralici de Sogorb, s'hi troba una composició molt semblant amb el mateix tema de la *Mare de Déu de la Porciúncula*, situada damunt del compartiment principal amb el *Sant Sopar* (la institució de l'Eucaristia) i sota del *Calvari*. Ara bé, a diferència de la *Mare de Déu de la Porciúncula* del MNAC, la de Sogorb ocupa un compartiment apaïsat. El *Sant Sopar*, de la mateixa amplada, presenta un format vertical, i el *Calvari*, d'amplada menor, un format apaïsat. De fet, es pot dir que en la majoria dels retaules valencians de l'època els compartiments pictòrics situats damunt de l'advocació principal presenten formats apaïstats o aproximadament quadrats.²¹ Però és clar que això no era en absolut una norma estricta. No falten excepcions en el corpus reixachí, com el *Calvari* de format clarament vertical a la punta del *Retaule de Catí*. Al retaule major de l'església de Sant Feliu de Xàtiva, pintat pel Mestre d'Artés, àlies de Xàtiva, hi trobem per exemple que tant la *Mare de Déu envoltada d'àngels*, situada damunt de l'advocació principal, com el *Calvari*, a la punta, tenen un format clarament vertical. A partir de les dades disponibles no m'atreveixo, doncs, a resoldre d'una manera categòrica el dilema que planteja la *Mare de Déu de la Porciúncula* del MNAC. Les dimensions notables de la taula, i sobretot el seu format vertical, són com a mínim compatibles amb una ubicació original com a titular o advocació principal del retaule. Si es pogués confirmar aquesta hipòtesi, ens ajudaria potser a determinar quina va ser la destinació original del retaule, que evidentment podria no ser el Santuari de Sant Pau d'Albocàsser, sinó una altra. De tota manera, no voldria descartar la hipòtesi alternativa que la taula del MNAC hagués anat situada damunt de l'advocació principal.²² En aquest cas caldria imaginar un retaule de grans dimensions.

Si Chandler R. Post, com hem vist, va optar en principi per submergir la *Mare de Déu de la Porciúncula* de la col·lecció Mateu dins del voluminós i desigual grup «Jacomart-Reixach», Saralegui, en canvi, va insistir a aïllar la personalitat artística del mestre. En l'esmentat treball de 1944, parlant dels «petits mestres» que s'haurien format al taller o en el cercle de Reixach, tornava a recordar el que ara anomenava «Maestro de la Madonna Muntadas de la Porciúncula», situant-lo en una línia estilística que formaria «cabeza de puente unidor al ciclo de los Osonas».²³ El Mestre de la Porciúncula seria un exponent característic d'aquesta evolució i al seu voltant, encara que «sin poder personalitzar nominalmente», caldria situar obres com la *Mare de Déu de Montserrat* de Penàguila [Fig. 5], com el *Tríptic* de Frankfurt o la *Mare de Déu de la*

Pocos años más tarde, en un artículo de 1951,²⁵ Saralegui retomó la cuestión del Maestro de la Porciúncula y sentó las bases de una confusión que había de persistir en una parte de la historiografía posterior, fusionando la personalidad y la obra del autor de la *Virgen de la Porciúncula* de la colección Muntadas con las de otro pintor, el «Maestro Berthomeu» (a quien aquí llamaremos «Bartomeu», normalizando la grafía del nombre). En esta ocasión Saralegui dio a conocer otra pintura de notable relevancia dentro de la historia de la pintura valenciana cuatrocentista, la tabla con la *Virgen y el Niño, dos ángeles y una familia de donantes*, que entonces pertenecía a la colección de Mariano Espinal y posteriormente pasó al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Debajo de la Virgen aparece una inscripción que hoy resulta sólo parcialmente legible: «...arthomeu ...ar...». En aquel momento Saralegui sólo pudo leer la parte de la inscripción correspondiente al nombre de pila, que era fácil de completar, y supuso que se trataba de la firma del pintor, el cual por consiguiente se podía bautizar provisionalmente como «Maestro Bartomeu». También supo apreciar la innegable proximidad estilística de esta tabla con las obras que previamente había agrupado alrededor de la *Virgen de la Porciúncula* de la colección Muntadas, hasta el punto de atribuirles a una misma mano. A partir de esta apreciación, Saralegui recapitulaba el corpus que se debía atribuir al «Maestro Bartomeu», *alias* «de la Porciúncula», esto es, la *Virgen de la Porciúncula*, la *Virgen de Montserrat* de Penàguila, el *Tríptico* de Frankfurt, la *Virgen del Rosario* de la colección Brimo de Laroussilhe (que Post había adjudicado al Maestro de la Porciúncula) y la tabla de la colección Espinal firmada por Bartomeu. En cuanto a la formación del pintor, Saralegui se decidía finalmente por considerarlo discípulo del autor del *Retablo de la Eucaristía* procedente de Valldecrust –que la mayoría de historiadores continuaban atribuyendo a Jacomart, pero que Saralegui asignaba a Reixach–. A la vez, apuntaba tímidamente ciertas «concomitancias» con el estilo del Maestro de Bonastre, a quien atribuía, correctamente, el gran díptico de la *Anunciación* del Museo de Belles Arts de València. En cuanto al antiguo dilema entre Reixach y los Osona, finalmente Saralegui lo resolvía situando a los Osona entre la «progenie» del Maestro Bartomeu, *alias* de la Porciúncula. La *Virgen de la Leche* de Ademús se vuelve a citar en este contexto como «punto de intersección» entre las tendencias «jacomartiana» (entiéndase reixaquiana) y «osonesca», sin que Saralegui aclare a quien habría que atribuir concretamente esta tabla de Ademús.

Se debe remarcar, pues, que con esta última intervención Saralegui no sólo confundía las personalidades del Maestro de la Porciúncula y del Maestro Bartomeu, sino que el resultado se presentaba aún más desdibujado por la inclusión del *Tríptico* de Frankfurt, que en realidad se debe colocar dentro del catálogo de Reixach, y por la inclusión de la *Virgen del Rosario* de la colección Brimo de Laroussilhe. En cualquier caso, se deberá admitir que el problema más grave era la confusión entre el Maestro



Fig. 5. Mestre de la Porciúncula, *Mare de Déu de Montserrat*. Penàguila, església parroquial / Maestro de la Porciúncula, *Virgen de Montserrat*. Penàguila, iglesia parroquial.

de la Porciúncula y Bartomeu, precisamente a causa de la proximidad estilística entre ambos pintores. En 1955, por ejemplo, Josep Gudiol presentaba su rápido esbozo de la personalidad del Maestro Bartomeu, a quien consideraba formado en el entorno de Dalmau y sensible a las influencias catalanas de Jaume Huguet.²⁶ Además de la tabla firmada, le atribuía claramente un retablo de Sarrión que después deberemos estudiar detenidamente. Menos claros quedan en la redacción apresurada de Gudiol el estatus y atribución de obras «afines» como la *Virgen de Montserrat* de Penàguila o el *Retablo de san Sebastián* de la colección Mateu. Tampoco aclaró demasiado las cosas la contribución de Carlos Soler d'Hyver (1973), partidario de separar la *Virgen de la Porciúncula* del MNAC del catálogo del Maestro Bartomeu por atribuirle a una hipotética primera fase de Rodrigo de Osona.²⁷

Después de este zigzagueo de la crítica, habría que reconocerle a Ximo Company (1990) el primer esfuerzo por caracterizar y diferenciar las personalidades distintas del Maestro de la Porciúncula y del Maestro Bartomeu, quien a partir de este momento pasaría

Llet de l'església parroquial d'Ademús. La idea de prendre la *Mare de Déu de la Porciúncula* de la col·lecció Muntadas com a pedra de toc per construir el catàleg d'un mestre de filiació jacomartiana-reixaquiàna va ser acceptat de bon grat per Post, que l'any 1947 avalava especialment l'atribució al mateix pintor de la *Mare de Déu de Montserrat* de Penàguila, i pel seu compte afegia al catàleg una taula amb la *Mare de Déu del Roser*, acompanyada d'una rica iconografia, que es conservava aleshores a la col·lecció Brimo de Larroussilhe de París (i actualment a la col·lecció Lladró).²⁴ Malgrat que l'historiador nord-americà es mostrava molt segur del seu encert, la taula s'ha d'atribuir a un pintor de talent molt menor, format dins d'una tradició bàsicament reixaquiàna, que en una conjuntura més tardana va poder enriquir el seu vocabulari amb uns motius classicistes i italianistes que són completament absents en les obres segures del Mestre de la Porciúncula.

Pocs anys més tard, en un article de 1951,²⁵ Saralegui va reprendre la qüestió del Mestre de la Porciúncula i va establir definitivament les bases d'una confusió que havia de persistir en una part de la historiografia posterior, fusionant la personalitat i l'obra de l'autor de la *Mare de Déu de la Porciúncula* de la col·lecció Muntadas amb les d'un altre pintor, el «Mestre Berthomeu» (al qual aquí anomenaré «Bartomeu», normalitzant la grafia del nom). En aquesta ocasió Saralegui donava a conèixer una altra pintura de notable rellevància dins de la història de la pintura valenciana quatrecentista, la taula amb la *Mare de Déu i l'Infant, dos àngels i una família de donants*, que llavors pertanyia a la col·lecció de Mariano Espinal i posteriorment va passar al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sota de la Verge apareix una inscripció que avui només resulta parcialment llegible: «...arthomeu ...ar...». En aquell moment, Saralegui només va poder llegir la part de la inscripció corresponent al nom de pila, que era fàcil de completar, i va suposar que es tractava de la firma del pintor, que per consegüent es podia batejar provisionalment com el «Mestre Bartomeu». També va saber apreciar la innegable proximitat estilística d'aquesta taula amb les obres que prèviament havia agrupat al voltant de la *Mare de Déu de la Porciúncula* de la col·lecció Muntadas, fins al punt d'atribuir-les a la mateixa mà. A partir d'aquesta apreciació, Saralegui recapitulava el corpus que calia atribuir al «Mestre Bartomeu» àlies «de la Porciúncula», és a dir, la *Mare de Déu de la Porciúncula*, la *Mare de Déu de Montserrat* de Penàguila, el *Triptic* de Frankfurt, la *Mare de Déu del Roser* de la col·lecció Brimo de Laroussilhe (que Post havia adjudicat al Mestre de la Porciúncula) i la taula de la col·lecció Espinal signada per Bartomeu. Pel que respecta a la formació del pintor, Saralegui es decidia finalment per considerar-lo deixeble de l'autor del *Retaule de l'Eucaristia* procedent de Valldecrist —que la majoria d'historiadors continuaven atribuint a Jacomart, mentre Saralegui l'assignava a Reixach. A la vegada, apuntava tímidament certes «concomitàncies» amb l'estil del Mestre de Bonastre, al qual atribuïa, correctament, el gran díptic de l'*Anunciació* del Museu de Belles Arts de València. Pel que fa a l'antic dilema entre Reixach i els Osona, finalment Saralegui

el resolvia situant els Osona entre la «progènie» del Mestre Bartomeu àlies de la Porciúncula. La *Mare de Déu de la Llet* d'Ademús es torna a esmentar en aquest context com a «punt d'intersecció» entre les tendències «jacomartiana» (entengui's reixaquiàna) i «osonesca», sense que Saralegui aclareixi a qui caldria atribuir concretament aquesta taula d'Ademús.

Cal remarcar, doncs, que amb aquesta última intervenció Saralegui no només confonia les personalitats del Mestre de la Porciúncula i el Mestre Bartomeu, sinó que el resultat es presentava encara més desdibuixat per la inclusió del *Triptic* de Frankfurt, que en realitat s'ha de col·locar dins del catàleg de Reixach, i per la inclusió de la *Mare de Déu del Roser* de la col·lecció Brimo de Laroussilhe. En qualsevol cas, caldrà admetre que el problema més greu era la confusió entre el Mestre de la Porciúncula i Bartomeu, precisament a causa de la proximitat estilística entre els dos pintors. L'any 1955, per exemple, Josep Gudiol presentava el seu ràpid esbós de la personalitat del Mestre Bartomeu, al qual considerava format en l'entorn de Dalmau i sensible a les influències catalanes de Jaume Huguet.²⁶ A més de la taula signada, li atribuïa clarament un retaule de Sarrión que després hauré d'estudiar detingudament. Menys clars queden en la redacció apressada de Gudiol l'estatus i atribució d'obres «afins» com la *Mare de Déu de Montserrat*, de Penàguila, o el *Retaule de sant Sebastià* de la col·lecció Mateu. Tampoc no va aclarir les coses la contribució de Carlos Soler d'Hyver (1973), partidari de separar la *Mare de Déu de la Porciúncula* del MNAC del catàleg del Mestre Bartomeu per atribuir-la a una hipotètica primera fase de Roderic d'Osona.²⁷

Després d'aquestes ziga-zagues de la crítica, caldria reconèixer a Ximo Company (1990) el primer esforç per caracteritzar i distingir les personalitats diferents del Mestre de la Porciúncula i del Mestre Bartomeu, que a partir d'aquest moment es passarà a identificar amb Bartomeu Baró, un pintor documentat a València entre els anys 1468 i 1479.²⁸ El resultat, tanmateix, només en part reeixia, perquè en el catàleg del Mestre de la Porciúncula, a més de la taula del MNAC i de la taula de Penàguila, hi continuava figurant el *Triptic* de Frankfurt, i fins i tot, si bé amb més dubtes, la desapareguda *Mare de Déu de la Misericòrdia* de l'església de Banyeres i la *Mare de Déu del Roser* de la col·lecció Brimo de Laroussilhe. El catàleg de Bartomeu Baró, per la seva banda, quedava integrat —correctament, en la meua opinió— per la taula signada del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la *Mare de Déu de la Llet* d'Ademús i el *Retaule de sant Sebastià* de la col·lecció Mateu, però també s'hi mantenien —equivocadament, des del meu punt de vista— el retaule de Sarrión. Tant en el cas del Mestre de la Porciúncula com en el de Bartomeu Baró, Company subratllava la seva filiació jacomartiana-reixaquiàna i, per bé que donant un pes major al component «hispanoflamenc», no s'estava d'insistir en un presumpte italianisme que, com ja he assenyalat en relació amb el primer d'aquests pintors, mai no s'ha descrit d'una manera satisfactòria més enllà de l'apreciació genèrica.

a ser identificado con Bartomeu Baró, un pintor documentado en Valencia entre los años 1468 y 1479.²⁸ El resultado, sin embargo, sólo en parte era acertado, porque en el catálogo del Maestro de la Porciúncula, además de la tabla del MNAC y de la tabla de Penàguila, continuaba figurando el *Tríptico* de Frankfurt, e incluso, si bien con más dudas, la desaparecida *Virgen de la Misericordia* de la iglesia parroquial de Banyeres y la *Virgen del Rosario* de la colección Brimo de Laroussilhe. El catálogo de Bartomeu Baró, por su parte, quedaba integrado –correctamente, en mi opinión– por la tabla firmada del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la *Virgen de la Leche* de Ademús y el *Retablo de san Sebastián* de la colección Mateu, pero también se mantenía en él –equivocadamente, desde mi punto de vista– el retablo de Sarrión. Tanto en el caso del Maestro de la Porciúncula como en el de Bartomeu Baró, Company subrayaba la filiación jacmartiana-reixaquiiana y, aunque concediendo un mayor peso al componente «hispano-flamenco», no dejaba de insistir en un presunto italianismo que, como ya he señalado en relación con el primero de dichos pintores, nunca se ha descrito de un modo satisfactorio más allá de la apreciación genérica.

Más lamentable es que la historiografía hasta ahora mencionada apenas insistiese en la importancia de los motivos específicamente eyckianos, a pesar de haberla intuido ya Saralegui en su contribución pionera. A parte de una observación clarividente de Charles Sterling (1973) sobre la filiación «purement eyckiene» de la *Virgen de Montserrat* de Penàguila, esta perspectiva tan fructífera sólo ha sido retomada con convicción y con resultados sorprendentes a partir de la exposición del año 2001 dedicada a *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, comisariada por Fernando Benito y José Gómez Frechina. Se puede ciertamente afirmar que en el correspondiente catálogo se hace, por vez primera, un esfuerzo sistemático por desgranar y describir concretamente los modelos eyckianos y flamencos a partir de los cuales se transformó el panorama de la pintura valenciana desde mediados del siglo xv. Por primera vez se exploraba con la brújula adecuada un territorio extraordinario, que en ningún caso se circunscribe al célebre Dalmau, y que ofrece virtualidades y sorpresas aún no agotadas. Huelga decir que esta perspectiva ha arrojado también una nueva luz sobre el Maestro de la Porciúncula, uno de los pintores más entusiastamente eyckianos del siglo xv valenciano.

En la exposición valenciana de 2001 se proponían también nuevas atribuciones a nuestro pintor. La tabla con la *Estigmatización de san Francisco*, conservada en el convento de las capuchinas de Castellón [Fig. 6], nos proporciona un testimonio singularísimo de lo que podríamos llamar la vocación eyckiana del Maestro de la Porciúncula.²⁹ Se trata de una recreación libre aunque inequívoca de la *Estigmatización de san Francisco* de Jan van Eyck, de la cual nos han llegado dos versiones, la tabla autógrafa de la Galleria Sabauda y la excelente réplica de taller del Museum of



Fig. 6. Mestre de la Porciúncula, *Estigmatització de sant Francesc*. Castelló, Convent de les caputxines / Maestro de la Porciúncula, *Estigmatización de san Francisco*. Castellón, Convento de las Capuchinas.

Art de Filadelfia.³⁰ Como ha subrayado Gómez Frechina, los abundantísimos ecos de este modelo eyckiano en la pintura valenciana de la época se explican fácilmente si tenemos presente que Joan Reixach, según declara en un testamento otorgado en 1448, tuvo en sus manos «una taula de pintura de la història com sent Franchesch reb les plagues, acabada ab oli de la mà de Johannes, la qual yo comprí en València per preu de 15 lliures de moneda de València». Como después se ha señalado, quince libras pueden parecer un precio insuficiente para una pintura autógrafa de Jan van Eyck, de manera que podría tratarse más bien de una copia o una réplica de taller.³¹ Como es bien sabido, en un momento bastante posterior, en el año 1470, Anselmo Adorno, un ilustre ciudadano de Brujas, hijo de un linaje de origen genovés, también menciona en su testamento dos pequeñas tablas de su propiedad con el tema de san Francisco –«sinte Fransoys in portature»– pintadas por Jan van Eyck, las cuales legaba a dos hijas que debían profesar como religiosas.³² Aun cuando la identificación de la iconografía de estas pinturas es menos precisa que en el testamento de Reixach, la crítica siempre ha relacionado las versiones en manos de Anselmo Adorno con la composición eyckiana conocida a través de las versiones de Turín y de Filadelfia. Si en el caso de Reixach podemos dudar de que estuviese en posesión de un autógrafo, resulta en cambio más verosímil que Anselmo Adorno tuviese dos versiones de óptima calidad, ya se tratase de autógrafos o de réplicas de taller, que podrían haber pertenecido antes a su padre, Pieter, o a su tío, Jacob, coetáneos del gran pintor flamenco. Por otra parte, alrededor de



Més de dordre és que la historiografia fins ara esmentada a penes insistís en la importància dels motius específicament eyckians, malgrat haver-la intuït ja Saralegui en la seva contribució pionera. A part d'una observació clarivident de Charles Sterling (1973) sobre la filiació «purement eyckiene» de la *Mare de Déu de Montserrat* de Penàguila, aquesta perspectiva tan fructífera només s'ha reprès amb convicció i amb resultats sorprenents a partir de l'exposició de l'any 2001 dedicada a *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, comissariada per Fernando Benito i José Gómez Frechina. Es pot ben bé dir que en el catàleg corresponent es fa, per primer cop, un esforç sistemàtic per desgranar i descriure concretament els models eyckians i flamencs a partir dels quals es va transformar el panorama de la pintura valenciana des de mitjan segle xv. Per primera vegada s'explorava amb la brúixola adequada un territori extraordinari, que en cap cas se circumscriu al cèlebre Lluís Dalmau, i que ofereix virtualitats i sorpreses encara no exhaurides. No cal dir que aquesta perspectiva ha projectat també una nova llum sobre el Mestre de la Porciúncula, un dels pintors més entusiàsticament eyckians del segle xv valencià.

En l'exposició valenciana de 2001 es proposaven també noves atribucions al nostre pintor. La taula amb l'*Estigmatització de sant Francesc*, conservada al convent de les caputxines de Castelló [Fig. 6], ens proporciona un testimoni singularíssim del que en podríem dir la vocació eyckiana del Mestre de la Porciúncula.²⁹ Es tracta d'una recreació lliure però inequívoca de l'*Estigmatització de sant Francesc* de Jan van Eyck, de la qual ens han pervingut dues versions, la taula autògrafa de la Galleria Sabauda i l'excel·lent rèplica de taller del Museum of Art de Filadèlfia.³⁰ Com ha subratllat Gómez Frechina, els abundantíssims ecos d'aquest model eyckià en la pintura valenciana de l'època s'expliquen fàcilment si tenim present que Joan Reixach, segons declara en un testament atorgat l'any 1448, va tenir a les seves mans «una taula de pintura de la història com sent Francesch reb les plagues, acabada ab oli de la mà de Johannes, la qual yo comprí en València per preu de 15 lliures de moneda de València». Com s'ha assenyalat després, quinze lliures poden semblar un preu insuficient per a una pintura autògrafa de Jan van Eyck, de manera que podria tractar-se més aviat d'una còpia o una rèplica de taller.³¹ Com és prou sabut, en un moment força posterior, l'any 1470, Anselm Adorno, un il·lustre ciutadà de Bruges, fill d'un llinatge d'origen genovès, també menciona en el seu testament dues petites taules de la seva propietat amb el tema de sant Francesc —«sinte Fransoys in potature»— pintades per Jan van Eyck, les quals llegava a dues filles que havien de professar com a religioses.³² Malgrat que la identificació de la iconografia d'aquestes pintures és menys precisa que en el testament de Reixach, la crítica sempre ha relacionat les versions a mans d'Anselm Adorno amb la composició eyckiana coneguda a través de les versions de Torí i de Filadèlfia. Si en el cas de Reixach podem dubtar que estigués en possessió d'un autògraf, resulta, en canvi, més versemblant que Anselm Adorno tingué dues versions d'òptima qualitat, ja es tractés d'autògrafs o

de rèpliques de taller, que podrien haver pertangut abans al seu pare, Pieter, o al seu oncle, Jacob, coetanis del gran pintor flamenc. D'altra banda, al voltant de 1470 es pot verificar també l'impacte de l'*Estigmatització de sant Francesc* eyckiana sobre la pintura florentina,³³ amb bastants anys de diferència respecte de la recepció valenciana, molt més precoç, del mateix model. Tots els indicis suggereixen, doncs, que a més de les dues de Torí i de Filadèlfia van existir altres versions fidels de la mateixa composició, sense excloure que alguna d'elles, ara perduda, hagués sortit també del taller o fins i tot de les mans del mestre.

A més de la taula de les caputxines de Castelló, Gómez Frechina ha proposat i ha raonat amb perspiciàcia l'atribució al Mestre de la Porciúncula de dues taules més, amb les figures de *Sant Antoni Abat* i de *Sant Miquel Arcàngel* [Fig. 7 i 8], que la crítica anterior havia situat generalment dins de l'àmbit dels Osona.³⁴ En tot cas, caldrà recordar de nou que Saralegui veia l'anònim «colaborador d'Osona hijo» que les hauria pintat com un «hermano siamés» de l'autor de la *Mare de Déu de la Porciúncula* de la col·lecció Muntadas.³⁵ Les dues taules es conserven avui al Museu de Belles Arts de Castelló i procedeixen d'algun antic retaule desmembrat de la cartoixa de Valldecris. Com ha assenyalat Gómez Frechina, la figura de *Sant Miquel* llueix una cuirassa d'inequívoca ascendència eyckiana i es pot relacionar fàcilment amb el motiu corresponent de l'ala esquerra de l'anomenat *Tríptic Giustiniani* de la Staatliche Kunstsammlungen de Dresden, signat i datat per Jan van Eyck l'any 1437; un conjunt que efectivament, com l'*Estigmatització de sant Francesc*, també va ser conegut pels pintors valencians, com a mínim a través d'una còpia fidel o d'una variant presumiblement molt pròxima al tríptic autògraf de Dresden. És ben sabut que el *Tríptic* de Frankfurt, obra inequívoca de Reixach, pressuposa d'una manera clara el coneixement d'aquest model eyckià.

El Retaule de sant Miquel, de Sarrión, i la cultura eyckiana del Mestre de la Porciúncula

Que els pintors valencians coneixien aquesta creació tardana de Jan van Eyck també ho demostra, clamorosament, un conjunt que fins ara només he esmentat de passada, el retaule evidentment factici que es conservava a l'església parroquial de Sarrión (província de Terol) fins que va ser destruït l'any 1936. Les velles fotografies de l'Arxiu Mas de Barcelona (Arxiu Mas-Institut Amatller d'Art Hispànic), obtingudes l'any 1932, mostren clarament un muntatge factici, un acoblament matusser i arbitrari de taules que procedien, sens dubte, de dos retaules diferents [Fig. 9]. Els dos grups es poden discriminar per l'estil de les pintures, que pertanyen a dues mans distintes, però també per les diferències en les motllures i en els formats dels compartiments. Malgrat aquestes evidències, tots els autors que han esmentat el conjunt desaparegut l'han

1470 se puede verificar también el impacto de la *Estigmatización de san Francisco* eyckiana sobre la pintura florentina,³³ con bastantes años de diferencia respecto a la recepción valenciana, mucho más precoz, del mismo modelo. Todos los indicios sugieren, pues, que además de las dos tablas de Turín y de Filadelfia, existieron otras versiones fieles de la misma composición, sin excluir que alguna de ellas, hoy perdida, hubiese salido también del taller o incluso de las manos del maestro.

Además de la tabla de las capuchinas de Castellón, Gómez Frechina ha propuesto y razonado con perspicacia la atribución al Maestro de la Porciúncula de dos tablas más, con las figuras de *San Antonio Abad* y de *San Miguel Arcángel* [Fig. 7 y 8], que la crítica anterior había situado generalmente dentro del ámbito de los Osona.³⁴ En todo caso, se deberá recordar de nuevo que Saralegui veía al anónimo «colaborador de Osona hijo» que las habría pintado como un «hermano siamés» del autor de la *Virgen de la Porciúncula* de la colección Muntadas.³⁵ Las dos tablas se conservan hoy en el Museo de Bellas Artes de Castellón y proceden de algún antiguo retablo desmembrado de la cartuja de Valldecris. Como ha señalado Gómez Frechina, la figura de *san Miguel* luce una coraza de inequívoca ascendencia eyckiana y se puede relacionar fácilmente con el correspondiente motivo del ala izquierda del llamado *Tríptico Giustiniani* de la Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, firmado y fechado por Jan van Eyck en 1437; un conjunto que efectivamente, como la *Estigmatización de san Francisco*, también fue conocido por los pintores valencianos, como mínimo a través de una copia fiel o de una variante presumiblemente muy próxima al tríptico autógrafa de Dresde. Es bien conocido que el *Tríptico* de Frankfurt, obra inequívoca de Reixach, presupone de una manera clara el conocimiento de este modelo eyckiano.

El Retablo de san Miguel, de Sarrión, y la cultura eyckiana del Maestro de la Porciúncula

Que los pintores valencianos conocían esta creación tardía de Jan van Eyck también lo demuestra, clamorosamente, un conjunto que hasta este momento sólo le citado de paso, esto es, el retablo evidentemente facticio que se conservaba en la iglesia parroquial de Sarrión (provincia de Teruel) hasta que fue destruido en 1936. Las antiguas fotografías del Arxiu Mas de Barcelona (Arxiu Mas-Institut Amatller d'Art Hispànic), obtenidas en 1932, muestran claramente un montaje facticio, un ensamblaje burdo y arbitrario de tablas que procedían, sin duda, de dos retablos distintos [Fig. 9]. Los dos grupos se pueden deslindar por el estilo de las pinturas, que pertenecen a dos manos distintas, pero también por las diferencias en las molduras y en los formatos de los compartimentos.



Fig. 7 i 8. Mestre de la Porciúncula, *San Antoni Abat* i *San Miquel Arcàngel*, Castelló, Museu de Belles Arts / Maestro de la Porciúncula, *San Antonio Abad* y *san Miguel Arcángel*, Castellón, Museo de Bellas Artes.

A pesar de estas evidencias, todos los autores que han mencionado el conjunto desaparecido lo han descrito aparentemente como si se tratara de un único retablo original, de factura homogénea. Es cierto que Chandler R. Post, el único historiador que de verdad se detuvo en el análisis del retablo, lo describía como «the now somewhat disarranged retable», pero finalmente lo trataba también como un conjunto original ejecutado por el taller «Jacomart» (es decir, «Jacomart-Reixach»)³⁶ Las diferencias estilísticas se explicarían por la contribución de más de un miembro del taller. Si bien resultaba difícil verificar la participación personal de Jacomart, por contra se podría identificar claramente la personalidad de Reixach y la de un tercer miembro del taller, un «highly and delicately talented assistant», que de hecho sería el responsable de la mayor parte de las pinturas. A continuación el historiador norteamericano sugería que a este pintor también se le podía adjudicar el *Retablo de san Sebastián* de la colección Mateu de Barcelona.

Como ya he recordado fue Gudiol quien, más tarde, relacionó el retablo de Sarrión, mencionado como un conjunto único y sin distinciones internas, con el estilo del Maestro Bartomeu, señalando igualmente como obras afines el *Retablo de san Sebastián* de la colección Mateu y la *Virgen de Montserrat* de Penàguila. En



descriu aparentment com si es tractés d'un únic retaule original, de factura homogènia. És cert que Chandler R. Post, l'únic historiador que de veritat s'havia detingut en l'anàlisi del retaule, el describia com «the now somewhat disarranged retable», però finalment el tractava també com un conjunt original executat pel taller «Jacomart» (és a dir, «Jacomart-Reixach»).³⁶ Les diferències estilístiques s'explicarien per la contribució de més d'un membre del taller: si bé resultava difícil verificar la participació personal de Jacomart, per contra s'hi podria identificar clarament la personalitat de Reixach i la d'un tercer membre del taller, un «highly and delicately talented assistant», que de fet seria el responsable de la major part de les pintures. Tot seguit l'historiador nord-americà suggeriria que a aquest pintor també se li podia adjudicar el *Retaule de sant Sebastià* de la col·lecció Mateu de Barcelona.

Com ja he recordat va ser Gudiol qui, més tard, va relacionar el retaule de Sarrión, esmentat com un conjunt únic i sense distincions internes, amb l'estil del Mestre Bartomeu, assenyalant igualment com a obres afins el *Retaule de sant Sebastià* de la col·lecció Mateu i la *Mare de Déu de Montserrat* de Penàguila. En el catàleg de l'exposició valenciana de 2001 s'esmenten i es reproduïen alguns compartiments del retaule de Sarrión, mantenint amb un prudent interrogant l'atribució a Bartomeu Baró.³⁷ Per la meua banda, estic convençut que el grup més nombrós de peces del retaule factici de Sarrión s'ha d'atribuir no pas a Bartomeu sinó al Mestre de la Porciúncula, i concretament a una etapa primerenca del pintor, que precediria totes les seves altres obres conegudes.

Com ja va percebre Post, dos dels compartiments del conjunt factici es poden adscriure sense problemes a Reixach. Es tracta del *Baptisme de Crist* i del *Sant Joan Baptista*, que òbviament han de procedir d'un mateix retaule desmembrat. Els tipus i el paisatge de fons són inequívocament reixaquians, i la figura aïllada del Baptista es pot comparar per exemple amb la versió corresponent que es troba al *Retaule de l'Eucaristia* de Sogorb, o encara més, amb la que es veu a la predel·la del *Retaule de l'Epifania* del MNAC, procedent de Rubielos de Mora.

La resta de les taules i compartiments pertanyen al Mestre de la Porciúncula i, de fet, ens permeten recompondre un retaule gairebé complet, al qual només faltarien les polseres [Fig. 10]. El compartiment central estava dedicat a *Sant Miquel Arcàngel*, i al seu damunt, a la punta del retaule, hi anava el *Crist de la Pietat amb la Mare de Déu i sant Joan*. Com es veu a la fotografia corresponent, aquest últim compartiment va ser mutilat per reduir-ne l'alçada, sens dubte amb el propòsit d'igualar en alçada els dos carrers centrals del muntatge factici (el de l'esquerra format pel *Baptisme de Crist* i el *Sant Joan Baptista* de Reixach i el de la dreta pel *Sant Miquel* i el *Crist de la Pietat amb la Mare de Déu i sant Joan* del Mestre de la Porciúncula). Sortosament, la integritat de la composició a penes va quedar afectada per la mutilació, en quedar aquesta limitada a una petita franja horitzontal per sota de les figures sedents de la Mare de

Déu i de sant Joan. La franja inferior de pintura d'aquest mateix compartiment, que restava unida al de sota, mostra una part del sòl amb unes clivelles característiques. En el retaule original el sant Miquel era flanquejat pels compartiments laterals amb les figures de *Sant Joan Evangelista*, a l'esquerra, i *Santa Caterina d'Alexandria*, a la dreta. Al centre de la predel·la hi figurava el *Sant Sopar*—formant amb el *Crist de la Pietat* el que en podríem dir l'eucarístic—i a cada costat dos compartiments, cadascun amb la figura d'una santa màrtir. D'esquerra a dreta s'hi veïen les figures de mig cos d'una *Santa no identificada*, que duu com a atribut el que sembla un ganivet, *Santa Apolònia*, *Santa Llúcia* i *Santa Bàrbara*.

No resulta difícil de provar la genuïna coherència d'aquestes pintures amb l'estil i les obres conservades del Mestre de la Porciúncula. La composició i les figures del *Sant Sopar*—amb aquest tractament de les draperies que a Post li semblava d'una «simplicitat giottesca»—ofereixen un aspecte deliciosament arcaic, però per aquesta mateixa raó resulta extremadament eloqüent el parentiu d'algunes de les fesomies amb les del *Sant Antoni Abat* i el *Sant Miquel* del museu de Castelló, procedents d'un retaule desmembrat que, com ja he recordat, caldria assignar a l'etapa més tardana del mestre. Concretament s'han de notar les semblances del sant Pere i el sant Joan del *Sant Sopar* amb el *Sant Antoni* i el *Sant Miquel* de Castelló, respectivament [Figs. 11, 12 i 13]. Encara més, sembla que estem davant d'una parella típica i recurrent, que en llenguatge del mestre ocupa el seu lloc a banda i banda d'un motiu central: així com Pere i Joan flanquegen la figura central i frontal de Crist en el *Sant Sopar*, així mateix el *Sant Antoni* i el *Sant Miquel* de Castelló devien flanquejar la taula central del retaule original del que provindrien. Les fesomies adolescents i andrògines del *Sant Miquel* i, encara més, del *Sant Joan Evangelista* de Sarrión es poden relacionar, per exemple, amb la delicada fesomia de la *Mare de Déu de Montserrat* de Penàguila, tot i que el parentiu que uneix tots els tipus humans del Mestre de la Porciúncula és tan aparent que no tindria gaire sentit allargar aquesta relació. Només afegiré que les façs frontals de *Santa Bàrbara* i de la *Santa no identificada*, de la predel·la de Sarrión, es poden comparar amb les fesomies també vistes frontalment de dos dels àngels que acompanyen la Mare de Déu de la Porciúncula del MNAC. També caldria apuntar que els tipus humans del retaule de Sarrión semblen conservar certa relació amb algunes de les tipologies presents en la pintura valenciana de les generacions anteriors del «gòtic internacional», per exemple amb les que es troben en el—de fet, encara problemàtic—corpus atribuït a Miquel Alcanyís. En la meua opinió, hauríem de contemplar seriosament la possibilitat que el nostre pintor s'hagués format, i fins i tot hagués iniciat la seva singladura autònoma, dins dels paràmetres de l'últim gòtic internacional, com sens dubte va ser el cas de Reixach, de Dalmau o del Mestre de Bonastre. En qualsevol cas, els tipus humans del retaule de Sarrión, fràgils i elegantment estilitzats, tocats per una gràcia singular, responen a un cànon relativament més gòtic per comparació amb els tipus que trobem en la *Mare de Déu de la Porciúncula* del MNAC o en les dues taules de Castelló.



el catálogo de la exposición valenciana de 2001 se citan y se reproducen algunos compartimentos del retablo de Sarrión, manteniendo con un prudente interrogante la atribución a Bartomeu Baró.³⁷ Por mi parte, estoy convencido de que el grupo más numeroso de piezas del retablo facticio de Sarrión debe de atribuirse no a Bartomeu sino al Maestro de la Porciúncula, y concretamente a una etapa precoz del pintor que precedería a todas sus otras obras conocidas.

Como ya percibió Post, dos de los compartimentos del conjunto facticio se pueden adscribir sin problemas a Reixach. Se trata del *Bautismo de Cristo* y del *San Juan Bautista*, que obviamente tienen que proceder de un mismo retablo desmembrado. Los tipos y el paisaje de fondo son inequívocamente reixaquianos, y la figura aislada del Bautista se puede comparar por ejemplo con la correspondiente versión que se encuentra en el *Retablo de la Eucaristía* de Segorbe, o aún más con la que se puede ver en la predela del *Retablo de la Epifanía* del MNAC, procedente de Rubielos de Mora.

El resto de las tablas y compartimentos pertenecen al Maestro de la Porciúncula y, de hecho, nos permiten recomponer un retablo casi completo, al cual tan sólo faltaría el guardapolvo [Fig. 10]. El compartimento central estaba dedicado a *san Miguel Arcángel*, y encima, en la punta del retablo, se hallaba el *Cristo de la Piedad con la Virgen y san Juan*. Como se ve en la fotografía correspondiente, este último compartimento fue mutilado para reducir su altura, sin duda con el propósito de igualar la altura de las dos calles centrales del montaje facticio (la de la izquierda formada por el *Bautismo de Cristo* y el *San Juan Bautista* de Reixach y la de la derecha por el *San Miguel* y el *Cristo de la Piedad con la Virgen y san Juan* del Maestro de la Porciúncula). Por suerte, la integridad de la composición apenas quedó afectada por la mutilación, al quedar ésta limitada a una pequeña franja horizontal por debajo de las figuras sedentes de la Virgen y san Juan. La franja inferior de pintura de este mismo compartimento, que continuaba unida al inferior, muestra una parte del suelo con unas grietas características. En el retablo original san Miguel estaba flanqueado por los compartimentos con las figuras de *San Juan Evangelista*, a la izquierda, y *Santa Catalina de Alejandría*, a la derecha. En el centro de la predela figuraba la *Santa Cena* –formando con el Cristo de Piedad lo que podríamos llamar el eje eucarístico– y a cada lado dos compartimentos, cada uno con la figura de una santa mártir. De izquierda a derecha se veían las figuras de medio cuerpo de una *Santa no identificada*, que lleva como atributo lo que parece ser un cuchillo, *Santa Apolonia*, *Santa Lucía* y *Santa Bárbara*.

No resulta difícil de probar la genuina coherencia de estas pinturas con el estilo y las obras conservadas del Maestro de la Porciúncula. La composición y las figuras de la *Santa Cena* –con

este tratamiento de los paños que a Post se le antojaba de una «simplicidad giottesca»– ofrecen un aspecto deliciosamente arcaico, pero por esta misma razón resulta extremadamente elocuente el parentesco de algunas de las fisonomías con las del *San Antonio Abad* y el *San Miguel* del museo de Castellón, procedentes de un retablo desmembrado que, como ya he recordado, habría que situar en la etapa más tardía del maestro. En especial hay que notar el parecido del san Pedro y el san Juan de la *Santa Cena* con el *San Antonio Abad* y el *San Miguel* de Castellón, respectivamente [Figs. 11, 12 y 13]. Aún más, parece que estamos ante una pareja típica y recurrente, que en el lenguaje del maestro ocupa su lugar a un lado y a otro de un motivo central: así como Pedro y Juan flanquean la figura central y frontal de Cristo en la *Santa Cena*, asimismo el *San Antonio* y el *San Miguel* de Castellón debían flanquear la tabla central del retablo original del que procedían. Las fisonomías adolescentes y andróginas del *San Miguel* y, aún más, del *San Juan Evangelista* de Sarrión se pueden relacionar, por ejemplo, con la delicada fisonomía de la *Virgen de Montserrat* de Penàguila, aunque el parentesco que uno todos los tipos humanos del Maestro de la Porciúncula es tan aparente que no tendría demasiado sentido alargar esta relación. Tan sólo añadiré que las faces frontales de *Santa Bárbara* y de la *Santa no identificada*, de la predela de Sarrión, se pueden comparar con las fisonomías también vistas frontalmente de dos de los ángeles que acompañan a la *Virgen de la Porciúncula* del MNAC. También se debería apuntar que los tipos humanos del retablo de Sarrión parecen conservar cierta relación con algunas de las tipologías presentes en la pintura valenciana de las generaciones anteriores del «gótico internacional», por ejemplo con las que se encuentran en el –de hecho, aún problemático– corpus atribuido a Miquel Alcanyís. En mi opinión, tendríamos que contemplar seriamente la posibilidad de que nuestro pintor se hubiese formado, e incluso hubiese iniciado su singladura autónoma, dentro de los parámetros del último gótico internacional, como sin duda fue el caso de Reixach, de Dalmau o del Maestro de Bonastre. Sea como fuere, los tipos humanos del retablo de Sarrión, frágiles y elegantemente estilizados, tocados por una gracia singular, responden a un canon relativamente más gótico por comparación con los tipos que hallamos en la *Virgen de la Porciúncula* del MNAC o en las dos tablas de Castellón.

El telón de fondo de montañas rocosas, de formas abstractas, que cierra por detrás la escena del *Cristo de la Piedad con la Virgen y san Juan* aún conserva un vestigio de las convenciones paisajísticas de Starnina o del grupo atribuido a Miquel Alcanyís, pero esta abstracción se combina ya con una morfología de resonancia eyckiana en el espléndido fondo rocoso, de severa desnudez mineral, sobre el cual se recorta la esbelta silueta del *San Miguel* del compartimento central. En la tabla de Penàguila, más tardía que las de Sarrión, pero seguramente anterior a la del MNAC, y sin duda anterior a las de Castellón, volvemos a encontrar estas rocas de ascendencia eyckiana



Fig. 9. Detall del *Retaule factici* amb taules de Joan Reixach i del Mestre de la Porciúncula, destruït l'any 1936. Sarrión, església parroquial. Arxiu Mas-Institut Amatller d' Art Hispànic / Detalle del *Retaulo facticio* con las tablas de Joan Reixach y del Maestro de la Porciúncula, destruido en 1936. Sarrión, iglesia parroquial. Arxiu Mas-Institut Amatller d' Art Hispànic.



Fig. 10. Reconstrucció hipotètica del *Retaule de sant Miquel, sant Joan Evangelista i santa Caterina*, del Mestre de la Porciúncula / Reconstrucción hipotética del *Retaulo de san Miguel, san Juan Evangelista y santa Catalina*, del Maestro de la Porciúncula.

El teló de fons de muntanyes rocoses, de formes abstractes, que tanca per darrere l'escena del *Crist de la Pietat amb la Mare de Déu i sant Joan* conserva encara un vestigi de les convencions paisatgístiques de Starnina o del grup atribuït a Miquel Alcanyís, però aquesta abstracció es combina ja amb una morfologia de resonància eyckiana en l'esplèndid fons rocós, de severa nuesa

mineral, sobre el qual es retalla l'esbelta silueta del *Sant Miquel* del compartiment central. A la taula de Penàguila, més tardana que les de Sarrión, però segurament anterior a la del MNAC, i sens dubte anterior a les de Castelló, hi tornem a trobar aquestes roques d'ascendència eyckiana formant dos aguts perfils piramidals coronats per elegants arbres plantats a les crestes. A més d'oferir-nos



Fig. 11



Fig. 13



Fig. 12

Fig. 11 i 12. Mestre de la Porciúncula, *Sant Antoni Abat* i *Sant Miquel Arcàngel*. Detall. Museu de Belles Arts. Castelló / Maestro de la Porciúncula, *San Antonio Abad* y *san Miguel Arcángel*. Detalle. Museo de Bellas Artes. Castellón. Fig. 13. Mestre de la Porciúncula, *Sant Sopar*. Detall. Compartiment de la predel·la del retaule factici de Sarrión (desaparegut) / Maestro de la Porciúncula, *Santa Cena*. Detalle. Compartimento de la predela del retablo facticio de Sarrión (desaparecido).

formando dos agudos perfiles piramidales coronados por elegantes arbolillos plantados en las crestas. Además de ofrecernos una amable evocación –sin duda imaginada– de la montaña «serrada», el motivo ejemplifica de un modo casi paradigmático la concepción sintética, el gusto geometrizable, la abstracción compositiva y la disciplina estructural que caracterizan la visión artística del Maestro de la Porciúncula y que en particular cualifican su original interpretación del repertorio del nuevo realismo eyckiano.

En el retablo desafortunadamente perdido de Sarrión se pueden verificar, en definitiva, todas las características que distinguen el lenguaje del Maestro de la Porciúncula: las siluetas ceñidas y limpias, sencillas y bien recortadas, las formas volumétricas rotundas, descritas mediante un *chiaroscuro* eficaz y disciplinado, las superficies tersas de las carnaciones y los paños, las figuras bien articuladas, los escorzos resueltos con una corrección inaudita para un pintor valenciano de la época.

Si resulta comprensible que la crítica haya continuado confundiendo las obras del Maestro de la Porciúncula con las de Bartomeu, e incluso con las de Reixach, en cambio resulta más sorprendente que, de manera casi generalizada, se hayan pasado por alto los motivos eyckianos que de hecho sostienen casi todo el entramado figurativo del *Retablo de san Miguel* del Maestro de la Porciúncula. Las dos figuras de *San Miguel* y de *Santa Catalina* remiten directamente a las figuras correspondientes del *Tríptico Giustiniani* de Jan van Eyck. Quizá cabe atribuir a un subterráneo sesgo «italianista» –tan nocivo para la justa apreciación del Maestro de la Porciúncula– el hecho de que ni Post ni Gudiol, por ejemplo, advirtieran la conexión decididamente literal de la *Santa Catalina* valenciana con su famoso prototipo eyckiano. Refiriéndose al autor de estas tablas de Sarrión, Post hablaba incluso de un pintor «in general even less affected by flemish achievement

than is Jacomart [esto es, Reixach], except that, as especially in the Pietà, he employs more chiaroscuro in the modelling of the faces and the flesh». Evidentemente sólo podemos suscribir la segunda observación, tan pertinente, sobre la potencia superior del *chiaroscuro* por comparación con «Jacomart» (Reixach).

El amplio abanico de modelos eyckianos en manos de los pintores valencianos, y en particular del Maestro de la Porciúncula, tiene que estar igualmente detrás de la espléndida figura del *San Juan*, o de las delicadas figuras de las santas mártires de la predela de Sarrión, aunque sea más difícil de precisar cuáles fueron sus prototipos concretos. Ciertamente las santas evocan, de una manera genérica pero inevitable, las figuras de las vírgenes mártires de las miniaturas eyckianas de las Horas de Turín-Milán y, por descontado, las del célebre políptico de Gante. En cuanto al *San Juan*, el estilo eyckiano en la forma de los paños se puede verificar, por ejemplo, yuxtaponiendo la sección inferior de la figura con la sección correspondiente de la *Virgen junto a la fuente* de Jan van Eyck (Amberes). Un prototipo eyckiano perdido o por identificar podría, pues, explicar el aspecto de esta figura con su silueta, volumetría, anatomía y gesto formidablemente articulados. Aunque quizá no deberíamos descartar, tampoco, que una asimilación metabólica del vocabulario eyckiano por parte del Maestro de la Porciúncula lo facultase para imaginar soluciones «eyckianas» más o menos originales y tan genuinas y correctas como la de este *San Juan*.

Como ya advirtió con sagacidad Saralegui, también la *Virgen de la Porciúncula* del MNAC se debe relacionar con los prototipos más clásicos del catálogo eyckiano, sin excluir de la encuesta otras obras adscribibles al entorno inmediato de Jan van Eyck o derivadas de prototipos eyckianos. La Virgen entronizada con el Niño, con el paño de honor y el dosel, de la tabla del MNAC, incluye en efecto soluciones y motivos que remiten tanto al

una amable evocació –sens dubte imaginada– de la muntanya «serrada», el motiu exemplifica d'una manera gairebé paradigmàtica la concepció sintètica, el gust geometritzant, l'abstracció compositiva i la disciplina estructural que caracteritzen la visió artística del Mestre de la Porciúncula i que en particular qualifiquen la seva original interpretació del repertori del nou realisme eyckia.

En el retaule malauradament perdut de Sarrión es poden verificar, en definitiva, totes les característiques que distingeixen el llenguatge del Mestre de la Porciúncula: les siluetes cenyides i netes, senzilles i ben retallades, les formes volumètriques rotundes, descrites mitjançant un *chiaroscuro* eficaç i disciplinat, les superfícies llises de les carnacions i dels panys, les figures ben articulades, els escorços resolts amb una correcció inaudita per a un pintor valencià de l'època.

Si resulta comprensible que la crítica hagi continuat confonent les obres del Mestre de la Porciúncula amb les de Bartomeu, o fins i tot amb les de Reixach, en canvi resulta bastant més sorprenent que, de manera gairebé generalitzada, s'hagin passat per alt els motius eyckians que de fet sostenen gairebé tot l'entramat figuratiu del *Retaule de sant Miquel* del Mestre de la Porciúncula. Les dues figures de *Sant Miquel* i de *Santa Caterina* remetent directament a les figures corresponents del *Tríptic Giustiniani* de Jan van Eyck. Potser cal atribuir a un subterrani biaix «italianista» –tan nociu per a la justa apreciació del Mestre de la Porciúncula– el fet que ni Post ni Gudiol, per exemple, no advertissin la connexió decididament literal de la *Santa Caterina* valenciana amb el famós prototipus eyckia. Referint-se a l'autor d'aquestes taules de Sarrión, Post parlava fins i tot d'un pintor «in general even less affected by flemish achievement than is Jacomart [és a dir, Reixach], except that, as especially in the Pietà, he employs more chiaroscuro in the modelling of the faces and the flesh». Evidentment només podem subscriure la segona observació, tan pertinent, sobre la potència superior del *chiaroscuro* per comparació amb «Jacomart» (Reixach).

L'ampli ventall dels models eyckians a mans dels pintors valencians, i en particular del Mestre de la Porciúncula, ha d'estar igualment al darrere de l'esplèndida figura del *Sant Joan*, o de les delicades figuretes de les santes màrtirs de la predel·la de Sarrión, encara que sigui més difícil de precisar quins van ser els seus prototipus concrets. Certament, les santes evoquen, d'una manera genèrica però inevitable, les figures de les verges màrtirs de les miniatures eyckianes de les Hores de Torí-Milà, i per descomptat, les del cèlebre políptic de Gand. Pel que fa al *Sant Joan*, l'estil eyckia en la forma de les draperies es pot verificar, per exemple, juxtaposant la secció inferior de la figura amb la secció corresponent de la *Mare de Déu a la vora de la font* de Jan van Eyck (Anvers). Un prototipus eyckia perdut o per identificar podria, doncs, explicar l'aspecte d'aquesta figura amb la seva silueta, volumentria, anatomia i gest formidablement articulats. Però potser

no hem de descartar, tampoc, que una assimilació metabòlica del vocabulari eyckia per part del Mestre de la Porciúncula el facultés per imaginar solucions «eyckianes» més o menys originals i tan genuïnes i correctes com la d'aquest *Sant Joan*.

Com ja va advertir amb sagacitat Saralegui, també la *Mare de Déu de la Porciúncula* del MNAC s'ha de relacionar amb els prototipus més clàssics del catàleg eyckia, sense excloure de l'enquesta altres obres adscribibles a l'entorn immediat de Jan van Eyck, o derivades de prototipus eyckians. La *Mare de Déu* entronitzada amb el Nen, amb el drap d'honor i dossier, de la taula del MNAC, inclou efectivament solucions i motius que remetent tant al *Tríptic Giustiniani* com a la *Mare de Déu del canonge Van der Paele* (Bruges, Groeningemuseum). Com Francesc Ruiz ha observat oportunament, el drap d'honor i el dossier, amb els patrons de flors adamascades i els animals entre les flors, tenen una semblança evident amb els motius corresponents de la taula central del *Tríptic Giustiniani*, i també enllacen amb aquest model els motius cristològics del pelicà i de l'au fènix o les peces de material translúcid que embelleixen el setial de la *Mare de Déu*.³⁸ D'altra banda, com ha observat el mateix historiador, al setial de la *Mare de Déu del canonge Van der Paele* s'hi pot veure el motiu del Samsó desbarrant el lleó que reapareix en el setial de la *Mare de Déu de la Porciúncula* del MNAC, en aquest cas fent parella amb el tema d'Hèrcules capturant el toro, sempre dins del mateix esquema de simbologia cristològica. Per descomptat, també les figures de la Verge i l'Infant, amb la seva articulació volumètrica i els seus escorços, es poden relacionar amb les dues obres esmentades de Jan Van Eyck.

Com s'ha observat, els gestos i atributs de l'Infant, que amb la mà esquerra sosté el globus terraquí mentre fa el gest de la benedicció amb la dreta, coincideixen amb l'Infant de la *Mare de Déu del canceller Rolin* (Musée du Louvre, París).³⁹ De fet, bastaria que el grup eyckia de la *Mare* i l'Infant girés uns 90° sobre l'eix vertical per obtenir una imatge força semblant a la de l'Infant de la taula valenciana. D'altra banda, la manera com la *Mare de Déu* de la Porciúncula sosté amb la mà esquerra les dues cireres es pot relacionar amb el motiu semblant, aquest amb la mà sostenint una flor, que es troba en una taula de Petrus Christus, la *Mare de Déu amb l'Infant entre sant Jeroni i sant Francesc*, de l'*Städelsches Kunstinstitut* de Frankfurt. És possible, doncs, que tant el motiu de Petrus Christus com el de la taula valenciana remetin a algun prototipus eyckia. No cal dir que els models eyckians van inspirar de la mateixa manera la *Mare de Déu* i l'Infant de la taula de Penàguila, un grup encara més elegant que el de la taula del MNAC.

Si després d'examinar el que ens resta de la producció del Mestre de la Porciúncula ens pot sorprendre la força i la convicció de la seva cultura eyckiana, també és evident que un ventall semblant de models eyckians va ser conegut i explotat per altres pintors



Tríptico Giustiniani como a la *Virgen del canónigo Van der Paele* (Brujas, Groeningemuseum). Como Francesc Ruiz ha observado oportunamente, el paño de honor y el dosel, con los patrones de flores adamascadas y los animales entre las flores, tienen un parecido evidente con los correspondientes motivos de la tabla central del *Tríptico Giustiniani*, y también enlazan con este modelo los motivos cristológicos del pelícano y del Ave Fénix o las piezas de material translúcido que embellecen el trono de la Virgen.³⁸ Por otro lado, como ha observado el mismo historiador, en el trono de la *Virgen del canónigo Van der Paele* se puede ver el motivo de Sansón desquijarando al león que reaparece en el trono de la *Virgen de la Porciúncula* del MNAC, en este caso formando pareja con el tema de Hércules apresando el toro, siempre dentro del mismo esquema de simbología cristológica. Por supuesto también las figuras de la Virgen y el Niño, con su articulación volumétrica y sus escorzos, se pueden relacionar con las dos obras mencionadas de Jan van Eyck.

Como se ha observado, los gestos y atributos del Niño, quien con su mano izquierda sostiene el globo terráqueo mientras hace con la derecha el gesto de la bendición, coinciden con el Niño de la *Virgen del canciller Rolin* (Musée du Louvre, París).³⁹ De hecho, bastaría que el grupo eyckiano de la Virgen y el Niño girase unos 90° sobre su eje vertical para obtener una imagen bastante parecida a la del Niño de la tabla valenciana. Por otra parte, la manera como la Virgen de la Porciúncula sostiene con su mano izquierda las dos cerezas se puede relacionar con un motivo parecido, éste con la mano sosteniendo una flor, que se encuentra en una tabla de Petrus Christus, la *Virgen con el Niño entre san Jerónimo y san Francisco* del Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt. Es posible, pues, que tanto el motivo de Petrus Christus como el de la tabla valenciana remitan a algún prototipo eyckiano. Huelga decir que los modelos eyckianos inspiraron del mismo modo la Virgen y el Niño de la tabla de Penàguila, un grupo aún más elegante que el de la tabla del MNAC.

Si después de examinar lo que nos queda de la producción del Maestro de la Porciúncula nos puede sorprender la fuerza y la convicción de su cultura eyckiana, también es evidente que un abanico semejante de modelos eyckianos fue conocido y explotado por los demás pintores valencianos coetáneos. No hace falta insistir en el papel de Dalmau, quien en el año 1431 viajó a Flandes —«vers les parts del comptat de Flandes»—, a cargo y por encargo del rey Alfonso el Magnánimo, y volvió a Valencia con un bagaje de recursos eyckianos seguramente muy considerable, como demostraría más adelante en Barcelona su célebre *Virgen de los «Consellers»* (MNAC). A través de las muestras que trajo de Flandes, y de las obras públicas que debió de ejecutar en Valencia después de su regreso y antes de emigrar a Barcelona, sus colegas valencianos pudieron conocer, sin duda, una buena parte del vocabulario eyckiano que transformó el panorama pictórico

autóctono. Pero también hay que tener presentes otras vías. En algún momento entre 1437 y 1439 se instaló en Valencia el flamenco Lodewijk Allynbrood (Lluís Alimbrot), un pintor que, a juzgar por las obras que se le pueden atribuir, permaneció fiel a un lenguaje de matriz pre y protoeyckiana, pero aparentemente ajeno a la fase madura o «clásica» de Jan van Eyck. A pesar de que los pintores locales —como Reixach, e incluso Huguet— tomaron de vez en cuando algún préstamo figurativo del repertorio de Allynbrood, está claro que el vocabulario básico del nuevo realismo flamenco lo extrajeron de la producción clásica de Jan van Eyck. Finalmente, hay que insistir en que la aportación de la corte de Alfonso el Magnánimo no se limitó a enviar a Dalmau a Flandes; también debemos tener presente la importación de obras pictóricas, de tapices y de bordados procedentes de los Países Bajos. Incluso cuando el rey estaba instalado en Nápoles, en 1444, hizo escala en Valencia la tabla del *San Jorge* de Jan van Eyck, adquirida en Flandes y destinada a la corte de Nápoles. Ya hemos visto que Reixach declaraba estar en posesión de una obra de Jan van Eyck en el testamento del año 1448, y sin duda debió de ser muy consciente de la importancia y el valor de las creaciones del gran pintor flamenco.

El Maestro de la Porciúncula, Joan Reixach y Bartomeu Baró

Es evidente que Joan Reixach, catalán de nacimiento y valenciano de adopción, fue junto con el Maestro de la Porciúncula uno de los pintores valencianos más volcados al repertorio eyckiano. Pero éste no es el único rasgo que une a los dos pintores. Como se recordará, la tendencia mayoritaria en la historiografía ha sido la de definir al Maestro de la Porciúncula como un discípulo o seguidor de Reixach —o del binomio «Jacomart-Reixach»—; tan sólo en fechas recientes F. Ruiz ha propuesto identificar a nuestro pintor con Jacomart. En cualquier caso, es evidente que el profundo parentesco estilístico entre Reixach y el Maestro de la Porciúncula reclama una reflexión seria y todavía pendiente.

No deja de llamar la atención el hecho de que la adaptación más fiel de la *Estigmatización de san Francisco* de Jan van Eyck se encuentre en una pintura del Maestro de la Porciúncula, mientras que Reixach recreó con mucha más libertad este modelo, por ejemplo en una tabla que perteneció a una colección particular de Barcelona y que, después de ser subastada por la firma Christie's de Londres (1998), fue expuesta en Barcelona por el anticuario Manuel Barbié (1999). Sea como fuere, esta misma constatación se puede generalizar al conjunto de la producción de ambos pintores: por lo que conocemos, el vocabulario eyckiano del Maestro de la Porciúncula es más literal, y también más correcto, que el

valencians coetanis. No cal insistir en el paper de Dalmau, que l'any 1431 va viatjar a Flandes –«vers les parts del comptat de Flandes»–, a càrrec i per encàrrec del rei Alfons el Magnànim, i va tornar a València amb un bagatge de recursos eyckians segurament molt considerable, com ho havia de demostrar més endavant a Barcelona amb la cèlebre *Mare de Déu dels Consellers* (MNAC). A través de les mostres que va portar de Flandes, i de les obres públiques que degué executar a València després del seu retorn i abans d'emigrar a Barcelona, els seus col·legues valencians van poder conèixer, sens dubte, una bona part del vocabulari eyckià que va transformar el panorama pictòric autòcton. Però també cal tenir ben presents altres vies. En algun moment entre 1437 i 1439 es va instal·lar a València el flamenc Lodewijk Allynbrood (Luís Alimbrot), un pintor que, a jutjar per les obres que se li poden atribuir, va restar fidel a un llenguatge de matriu pre i protoeyckiana, però aparentment aliè a la fase madura o «clàssica» de Jan van Eyck. Tot i que els pintors locals –com Reixach, i àdhuc Huguet– van prendre de vegades algun préstec figuratiu del repertori d'Allynbrood, és clar que el vocabulari bàsic del nou realisme pictòric el van extreure de la producció clàssica de Jan van Eyck. Finalment, cal insistir que l'aportació de la cort d'Alfons el Magnànim no es va limitar a enviar Dalmau a Flandes; també cal tenir present la importació d'obres pictòriques, de tapissos o de brodats procedents dels Països Baixos. Fins i tot quan el rei estava instal·lat a Nàpols, l'any 1444, va fer escalar a València la taula del *Sant Jordi* de Jan van Eyck, adquirida a Flandes i destinada a la cort de Nàpols. No és impossible que els pintors valencians tinguessin llavors l'ocasió d'estudiar-la. Ja hem vist que Reixach declarava estar en possessió d'una obra de Jan van Eyck en el testament de l'any 1448, i sens dubte devia ser ben conscient de la importància i el valor de les creacions del gran pintor flamenc.

El Mestre de la Porciúncula, Joan Reixach i Bartomeu Baró

És prou evident que Joan Reixach, català de naixement i valencià d'adopció, va ser juntament amb el Mestre de la Porciúncula un dels pintors valencians més volcats al repertori eyckià. Però aquest no és l'únic tret que uneix els dos pintors. Com es recordarà, la tendència majoritària en la historiografia ha estat la de definir el Mestre de la Porciúncula com un deixeble o seguidor de Reixach –o del binomi «Jacomart-Reixach»– i només en dates recents F. Ruiz ha proposat identificar el nostre pintor anònim amb Jacomart. El qualsevol cas, és evident que el profund parentiu estilístic entre Reixach i el Mestre de la Porciúncula reclama una reflexió seriosa i encara pendent.

No deixa de cridar l'atenció el fet que l'adaptació més fidel de l'*Estigmatització de sant Francesc* de Jan van Eyck es trobi en

una pintura del Mestre de la Porciúncula, mentre que Reixach va recrear amb molta més llibertat aquest model, per exemple en una taula que va pertànyer a una col·lecció de Barcelona i que, després de ser subhastada per la firma Christie's de Londres (1998), va ser exposada a Barcelona per l'antiquari Manuel Barbié (1999). Sigui com sigui, aquesta mateixa constatació es pot generalitzar al conjunt de la producció d'ambdós pintors: pel que coneixem, el vocabulari eyckià del Mestre de la Porciúncula és més literal, i també més correcte, que el vocabulari eyckià de Reixach. D'altra banda, no és gens estrany que la gamma més extensa de motius eyckians la verifiquem en la producció de Reixach, perquè aquesta constitueix un dels corpus més nodrits de la pintura valenciana quatrecentista, també per comparació amb el poc que ens resta del Mestre de la Porciúncula.

Com ja he apuntat el *Retaule de sant Miquel*, de Sarrión, permet pensar que el Mestre de la Porciúncula es podria haver format dins dels paràmetres del gòtic internacional, potser durant la quarta dècada del segle, i també estic convençut que la seva cultura pictòrica i la seva notable personalitat artística difícilment s'expliquen si les reduïm a les d'un simple epígon de Reixach. És des d'aquesta perspectiva que em sembla interessant de posar en paral·lel l'evolució estilística dels dos pintors a partir del que ens revelen les obres conservades. El *paragone* ha de començar pels conjunts més primitius: el *Retaule de santa Caterina màrtir*, de Vilafermosa, de Reixach, i el *Retaule de sant Miquel*, de Sarrión, del nostre mestre anònim. Segons la notícia publicada per Cerveró Gomis, Reixach va cobrar l'any 1448 l'últim pagament que se li devia pel retaule de Vilafermosa, però tendeixo a pensar que l'execució de l'encàrrec podia ser relativament anterior, perquè les altres obres del pintor que es poden situar a la segona meitat dels anys 1440 o al voltant de 1450 mostren un llenguatge més evolucionat, també pel que fa a l'assimilació del vocabulari eyckià. En el cas del *Retaule de sant Miquel* del Mestre de la Porciúncula no tenim cap dada que ens permeti situar la seva cronologia, però no hi ha cap motiu per excloure que fos pròxima a la del retaule de Reixach, i en qualsevol cas em sembla poc probable que la seva datació sigui gaire posterior a 1450. Es pot reconèixer que en aquest moment ambdós pintors compartien una cultura pictòrica en la qual les novetats eyckianes conviuen amb algunes de les convencions heretades del gòtic internacional. Però també em sembla evident que el Mestre de la Porciúncula maneja amb més elegància i pertinència els seus motius eyckians, que Reixach, en canvi, recrea dins d'un registre tendencialment naïf, fins i tot caricaturesc en alguns passatges. Només cal comparar les escenes tan semblants del *Calvari* de Vilafermosa i el *Crist de la Pietat* de Sarrión –en els dos casos amb les figures sedentes de la Mare de Déu i de sant Joan– per advertir què és el que agermana i què és el que distingeix els dos pintors. Sembla, doncs, poc versemblant suposar que va ser el Mestre de la Porciúncula qui va derivar la seva fórmula eyckiana a partir de la mediació de Reixach. La proposició inversa es podria defensar amb arguments semblants o millors.



vocabulario eyckiano de Reixach. Por otra parte, no es de extrañar que la gama más extensa de motivos eyckianos la verifiquemos en la producción de Reixach, teniendo en cuenta que ésta constituye uno de los corpus más nutridos de la pintura valenciana cuatrocentista, también por comparación con lo poco que nos resta del Maestro de la Porciúncula.

Como ya he apuntado el *Retablo de san Miguel*, de Sarrión, nos permite pensar que el Maestro de la Porciúncula se podría haber formado dentro de los parámetros del gótico internacional, quizá durante la cuarta década del siglo, y también estoy convencido de que su cultura pictórica y su notable personalidad artística difícilmente se explican si las reducimos a las de un simple epígono de Reixach. Es desde esta perspectiva que me parece interesante poner en paralelo la evolución estilística de ambos pintores a partir de lo que nos revelan las obras conservadas. El *paragone* debería empezar por los conjuntos más primitivos: el *Retablo de santa Catalina mártir* de Villahermosa del Río, de Reixach, y el *Retablo de san Miguel* de Sarrión, de nuestro maestro anónimo. Según la noticia publicada por Cerveró Gomis, Reixach cobró en 1448 el último pago que se le adeudaba por el retablo de Villahermosa, pero tiendo a pensar que la ejecución del encargo pudo ser relativamente anterior, porque otras obras del pintor que se pueden situar en la segunda mitad de los años 1440 o alrededor de 1450 muestran un lenguaje más evolucionado, también por lo que se refiere a la asimilación del vocabulario eyckiano. En el caso del *Retablo de san Miguel* del Maestro de la Porciúncula no tenemos ningún dato que nos permita situar su cronología, pero no hay ningún motivo para excluir que fuera próxima a la del retablo de Reixach, y en cualquier caso me parece poco probable que su datación sea muy posterior a 1450. Se puede reconocer que en este momento ambos pintores compartían una cultura pictórica en la que las novedades eyckianas conviven con algunas de las convenciones heredadas del gótico internacional. Pero también me parece evidente que el Maestro de la Porciúncula maneja con más elegancia y pertinencia sus motivos eyckianos, los cuales Reixach, en cambio, recrea dentro de un registro tendencialmente naïf, incluso caricaturesco en algunos pasajes. Basta comparar las escenas tan parecidas del *Calvario* de Villahermosa y el *Cristo de la Piedad* de Sarrión —en ambos casos con las figuras sedentes de la Virgen y de san Juan— para advertir qué es lo que hermana y qué es lo que distingue a los dos pintores. Parece, pues, escasamente verosímil suponer que fue el Maestro de la Porciúncula quien derivó su fórmula eyckiana a partir de la mediación de Reixach. La proposición inversa se podría defender con argumentos parecidos o mejores.

También resulta significativo que la convergencia estilística entre Reixach y el Maestro de la Porciúncula se acentúe en la obra más madura de ambos pintores. Si en la etapa más primitiva que acabo de evocar manifiestan ya una notable comunión de cultura y estilo,

me parece evidente que esta amistosa comunión deviene particularmente intensa en las obras de la que podríamos llamar etapa «clásica» (pero no «clasicista») de los dos pintores; en el caso de Reixach las obras de la sexta década del siglo, incluyendo el *Retablo de santa Ana* de Játiva, encargado en el año 1452, y el *Retablo de la Eucaristía* procedente de Valldecrist (hoy en Segorbe), en el cual trabajaba en 1454. Saralegui, por ejemplo, ya advertía la estrecha correspondencia entre las interpretaciones que el Maestro de la Porciúncula y Reixach nos ofrecen del mismo tema de la *Virgen de la Porciúncula* en la tabla del MNAC y en el *Retablo de la Eucaristía*, respectivamente, pero precisamente por este motivo la comparación también nos permite describir cómodamente el contraste básico entre las dos personalidades artísticas. El Maestro de la Porciúncula interpreta el estilo maduro de Jan van Eyck con un espíritu sintético, con una sobriedad y una severidad características, moderando siempre el rol del ornamento y de la riqueza material, a la vez que potencia el *relieve* de las figuras, acentuando su forma volumétrica. Una volumetría de formas netas, rotundas, a menudo de aspecto estereométrico, con las superficies lisas. Basta que nos fijemos en la figura del Niño, llena y tersa, con unos pies en escorzo correctísimo y piernas que se separan de la falda materna proyectando unas sombras magníficas que acentúan el efecto de relieve con una eficacia jamás vista hasta ese momento en la pintura medieval valenciana. Por contraste, en las obras de Reixach la volumetría es siempre más débil, los escorzos inseguros, el efecto más planimétrico y la articulación de las figuras menos enérgica y no tan sólida. En cambio, Reixach deja vibrar la pincelada, deja abiertas las texturas pictóricas, y en conjunto exhibe una propensión innata a la anécdota y la prolijidad; una prolijidad que también es decorativa, puesto que el pintor concede siempre una gran importancia a la riqueza de los brocados, y en general al esplendor material, incluyendo los motivos policromos de los pavimentos. Este decorativismo congénito se traduce en unos colores vivos que tienden a acentuar el detalle en perjuicio del todo, mientras que el Maestro de la Porciúncula se muestra tendencialmente moderado a la hora de representar los brocados y es mucho más austero en el color, prefiriendo una gama más limitada que no perjudique la percepción clara e inmediata de la forma volumétrica. Con una textura pictórica fundida, una pincelada disimulada y una disciplinada aplicación del color y del *chiaroscuro*, el Maestro de la Porciúncula busca también la continuidad del modelado y una particular exaltación del volumen que tiene que entenderse como una genuina y deliberada afirmación del nuevo código realista.

Con lo poco que nos queda del pintor, quizá sería aventurado suponer que su preocupación por la volumetría tuvo un correlato equivalente en términos de estudio del espacio. Quizá no se debería subestimar el ejemplo de rigor espacial que nos proporcionan los pavimentos escaqueados sobre los que se yerguen las figuras de *San Juan Evangelista* y de *Santa Catalina*, en las tablas laterales del retablo de Sarrión, pero a parte de esto no hallamos en

També resulta significatiu que la convergència estilística entre Reixach i el Mestre de la Porciúncula s'accentuï en l'obra més madura d'ambdós pintors. Si en l'etapa més primitiva que acabo d'evocar manifesten ja una notable comunió de cultura i estil, em sembla evident que aquesta amistosa comunió esdevé particularment punyent en les obres del que en podríem dir l'etapa «clàssica» (però no «classicista») dels dos pintors; en el cas de Reixach les obres de la sisena dècada del segle, incloent el *Retaule de santa Anna* de Xàtiva, encarregat l'any 1452, i el *Retaule de l'Eucaristia* procedent de Valldecris (ara a Sogorb), en el qual va treballar l'any 1454. Saralegui, per exemple, ja advertia l'estreta correspondència entre les interpretacions que el Mestre de la Porciúncula i Reixach ofereixen del mateix tema de la *Mare de Déu de la Porciúncula*, a la taula del MNAC i al *Retaule de l'Eucaristia*, respectivament, però precisament per aquest motiu la comparació també ens permet descriure còmodament el contrast bàsic entre les dues personalitats artístiques. El Mestre de la Porciúncula interpreta l'estil madur de Jan van Eyck amb un esperit sintètic, amb una sobrietat i una severitat característiques, moderant sempre el rol de l'ornament i de la riquesa material, a la vegada que potencia el *rilievo* de les figures, acentuant-ne la forma volumètrica. Una volumetria de formes netes, rotundes, sovint d'aspecte estereomètric, amb les superfícies llises. Basta que ens fixem en la figura de l'Infant, plena i fina, amb uns peus en escorç correctíssim i unes cames que se separen de la falda materna projectant unes ombres magnífiques que accentuen l'efecte de relleu amb una eficàcia mai vista fins aquest moment en la pintura medieval valenciana. Per contra, en les obres de Reixach la volumetria és sempre més dèbil, els escorços insegurs, l'efecte més planimètric i l'articulació de les figures menys enèrgica i menys sòlida. En canvi, Reixach deixa vibrar la pinzellada, deixa obertes les textures pictòriques i, en conjunt, exhibeix una propensió innata a l'anècdota i la prolixitat; una prolixitat que també és decorativa, ja que el pintor concedeix sempre una gran importància a la riquesa dels brocats, i, en general, a l'esplendor material, incloent els motius polícroms dels paviments. Aquest decorativisme congènit es tradueix en uns colors vius que tendeixen a accentuar el detall en perjudici del tot, mentre que el Mestre de la Porciúncula es mostra tendencialment moderat a l'hora de representar els brocats i és molt més auster en el color, bo i preferint una gamma més limitada que no perjudiqui la percepció clara i immediata de la forma volumètrica. Amb una textura pictòrica fosa, una pinzellada dissimulada i una disciplinada aplicació del color i del *chiaroscuro*, el Mestre de la Porciúncula busca també la continuïtat del modelat i una particular exaltació del volum que s'ha d'entendre com una genuïna i deliberada afirmació del nou codi realista.

Amb el poc que ens resta del pintor, potser seria aventurat suposar que la seva recerca volumètrica va tenir un correlat equivalent en termes de recerca espacial. Potser no s'ha de subestimar l'exemple de rigor espacial que ens proporcionen els paviments escacats sobre els quals es planten les figures de *Sant Joan Evangelista* i de

Santa Caterina, a les taules laterals del retaule de Sarrión, però fora d'això no trobem en l'obra conservada del mestre cap altre exemple significatiu d'una vocació per la construcció geomètrica i perspectiva dels ambients arquitectònics. D'altra banda, els fons paisatgístics del retaule de Sarrión o de la taula de Penàguila estan concebuts com a murs o «cortines» rocalloses que exclouen la vista panoràmica i que de fet no dilaten la ficció espacial més que una pintura gòtica de la generació anterior. Certament, les experiències de Reixach en l'àmbit paisatgístic, les seves versions de les panoràmiques eyckianes, podrien haver precedit les temptatives del Mestre de la Porciúncula en aquesta direcció. El talent de Reixach per l'anècdota, la seva simpatia innata pel formigueig del color, la forma i la pinzellada, segurament el predisposaven millor per aquest tipus de recerca. En qualsevol cas, el Mestre de la Porciúncula també acabaria recreant —d'una manera reductiva i més o menys maldestre— el paisatge de l'*Estigmatització de sant Francesc* de Jan van Eyck, en la seva versió lliure d'aquesta mateixa composició. En les dues taules del *Sant Antoni Abat* i el *Sant Miquel*, del museu de Castelló, gairebé es pot dir que ha fet seu el gust pels panorames d'ascendència eyckiana i el gust anecdòtic dels paisatges reixaquians. Els resultats, però, ens fan enyorar els severos murs rocosos i abstractes de les seves obres més primitives.

Si en la seva fase més tardana el Mestre de la Porciúncula va relaxar, doncs, l'economia i la contenció que caracteritza la seva obra anterior, adoptant una actitud més liberal pel que fa al color i al gust decoratiu, també és veritat que va mantenir intacta la seva vocació eyckiana, com ho palesen les mateixes taules del museu de Castelló. De la seva banda, Reixach, al capdavant del seu taller hiperactiu, sembla lliurat, en la seva etapa més tardana, a una producció gairebé industrialitzada i cada vegada més rutinària. Si ho hem de jutjar per la quantitat d'obra conservada, podem sospitar que l'activitat del Mestre de la Porciúncula va ser menys frenètica i la seva vida segurament menys longeva que la de Reixach. El paral·lel, provisional, que he intentat esbossar entre l'arc creatiu dels dos pintors sens dubte està condicionat per diverses limitacions importants. L'escàs corpus del Mestre de la Porciúncula, per exemple, no ens permet apreciar adequadament els seus recursos i la seva personalitat com a narrador, un terreny en el qual Reixach sempre va exhibir una desinvoltura i un capteniment expeditiu que el singularitzen.

Espero, però, que els meus arguments puguin contribuir a il·luminar la rellevància del Mestre de la Porciúncula i, en particular, el seu rol autònom com a receptor, intèrpret i difusor de les noves fórmules eyckianes que a mitjan segle van envair la pintura valenciana, modernitzant-la i transformant-la d'una manera irreversible. Sóc conscient que aquesta línia argumental ens situa davant d'un dilema important sobre la precedència i l'ascendent d'un pintor o de l'altre. La comparació que he proposat entre les respectives versions de la *Mare de Déu de la Porciúncula* ens confronta gairebé dramàticament amb aquest dilema, que per la



la obra conservada del maestro ningún otro ejemplo significativo de una vocación por la construcción geométrica y perspectiva de los ambientes arquitectónicos. Por otra parte, los fondos paisajísticos del retablo de Sarrión o de la tabla de Penàguila están concebidos como muros o «cortinas» rocosas que excluyen la vista panorámica y que de hecho no dilatan la ficción espacial más que una pintura gótica de la generación anterior. Ciertamente, las experiencias de Reixach en el ámbito paisajístico, sus versiones de las panorámicas eyckianas, podrían haber precedido las tentativas del Maestro de la Porciúncula en esta dirección. El talento de Reixach para la anécdota, su simpatía innata por el hormigueo del color, la forma y la pincelada, seguramente le predisponían mejor para este tipo de búsqueda. En cualquier caso, el Maestro de la Porciúncula también acabaría recreando –de una manera reductiva y más o menos tosca– el paisaje de la *Estigmatización de san Francisco* de Jan van Eyck, en su versión libre de esta misma composición. En las dos tablas del *san Antonio Abad* y el *san Miguel*, del museo de Castellón, casi podemos decir que ha hecho suyo el gusto por las panorámicas de ascendencia eyckiana y la propensión anecdótica de los paisajes reixaquianos. Los resultados, sin embargo, nos hacen añorar los severos muros rocosos y abstractos de sus obras más primitivas.

Si en su fase más tardía el Maestro de la Porciúncula relajó, pues, la economía y la contención que caracterizan su obra anterior, adoptando una actitud más liberal en cuanto al color y el gusto decorativo, también es verdad que mantuvo intacta su vocación eyckiana, como lo demuestran las mismas tablas del museo de Castellón. Por su parte, Reixach, al frente de su taller hiperactivo, parece librarse, en su etapa más tardía, a una producción casi industrializada y cada vez más rutinaria. Si se debe juzgar por la cantidad de obra conservada, podemos sospechar que la actividad del Maestro de la Porciúncula fue menos frenética y su vida seguramente menos longeva que la de Reixach. El paralelo, provisional, que he intentado esbozar entre el arco creativo de ambos pintores sin duda está condicionado por diversas limitaciones importantes. El escaso corpus del Maestro de la Porciúncula, por ejemplo, no nos permite apreciar adecuadamente sus recursos y su personalidad como narrador, un terreno en el cual Reixach siempre exhibió una desenvoltura y un proceder expeditivo que lo singularizan.

Espero, al menos, que mis argumentos puedan contribuir a iluminar la relevancia del Maestro de la Porciúncula y, en particular, su rol autónomo como receptor, intérprete y difusor de las nuevas fórmulas eyckianas que a mediados del siglo invadieron la pintura valenciana, modernizándola y transformándola de un modo irreversible. Soy consciente de que esta línea argumental nos sitúa ante un dilema importante sobre la precedencia y el ascendiente de uno u otro pintor. La comparación que he propuesto entre las respectivas versiones de la *Virgen de la Porciúncula* nos confronta casi dramáticamente con este dilema, que por mi parte estoy

más predispuesto a resolver en favor de la del Maestro de la Porciúncula.⁴⁰ De hecho, también la tabla de Penàguila podría preceder y haber inspirado algunos rasgos de la Virgen reixaquiana del *Retablo de la Eucaristía*. Ciertamente, como he anunciado al inicio de este artículo, algunos de mis argumentos se podrían utilizar para insistir en la hipotética identificación del Maestro de la Porciúncula con el enigmático Jacomart. Como hipótesis, esta operación me parece razonable siempre y cuando no se confunda la producción de nuestro pintor con la del Maestro de Bonastre, y siempre que se deje de insistir en un presunto «italianismo» asimilado en Nápoles que resulta imposible de verificar en las obras que nos han llegado del Maestro de la Porciúncula. Lo único que habría hecho en Nápoles el hipotético Jacomart-Maestro de la Porciúncula es reforzar su vocación y ampliar su bagaje eyckianos, pero habría permanecido impermeable a cualquiera de las variantes más actuales del Renacimiento italiano de matriz toscana.

Una de las tareas que en mi opinión quedaban pendientes era delimitar definitivamente la obra y la personalidad respectivas del Maestro de la Porciúncula y Bartomeu Baró. La atribución al primero del *Retablo de san Miguel*, de Sarrión, constituía en este sentido el último paso a dar. Es bien cierto que Bartomeu y el Maestro de la Porciúncula están unidos por un estrecho parentesco estilístico, de la misma o parecida intensidad que el parentesco ya descrito entre el Maestro de la Porciúncula y Reixach. En la medida en que, como se ha señalado tan a menudo, Bartomeu y Reixach también se pueden relacionar estilísticamente, se dibuja un triángulo interesante y casi equilátero. Explicar la naturaleza precisa de las relaciones personales y profesionales que debieron de existir entre los tres pintores es, por supuesto, una tarea compleja, que seguramente no avanzará sobre un terreno más firme en tanto que no aparezcan nuevas claves documentales. Obviamente nos agradaría dilucidar cuál fue el vértice más importante, más influyente, de este triángulo. Si es correcta la identificación de «Bartomeu» con Bartomeu Baró, un pintor documentado de momento entre 1464 y 1480,⁴¹ no parece entonces que el principal papel se deba atribuir a este pintor, considerado habitualmente como uno de los discípulos o seguidores de Reixach (o de «Jacomart»).

Son ciertamente muy pocas las obras conservadas que se pueden atribuir a Bartomeu. Renunciando a tratar más extensamente la cuestión, me limitaré aquí a prestar un poco de atención a un conjunto que podría ser el más primitivo de los que se conservan del pintor, y que en términos de estilo es del todo coherente con la tabla firmada de Bilbao. Me refiero al *Retablo de san Sebastián, san Elmo y san Bernardino* [Fig. 14], que perteneció a la colección Mateu y que ahora está en paradero desconocido (al menos para el autor de este artículo). Como el *Retablo de san Miguel* del Maestro de la Porciúncula, y como otros retablos valencianos de la época, presenta las tres figuras de cuerpo entero de los santos

meva part estic més predisposat a resoldre a favor del Mestre de la Porciúncula.⁴⁰ De fet, també la taula de Penàguila podria precedir i haver inspirat alguns trets de la Mare de Déu reixaquiàna del *Retaule de l'Eucaristia*. Certament, com he anunciat a l'inici d'aquest article, alguns dels meus arguments es podrien utilitzar per insistir en la hipotètica identificació del Mestre de la Porciúncula amb l'enigmàtic Jacomart. Com a hipòtesi, aquesta operació em sembla raonable mentre no es confongui la producció del nostre pintor amb la del Mestre de Bonastre, i sempre que es deixi d'insistir en un presumpte «italianisme» assimilat a Nàpols que resulta impossible de verificar en les obres que ens han pervingut del Mestre de la Porciúncula. L'únic que hauria fet a Nàpols l'hipotètic Jacomart-Mestre de la Porciúncula és reforçar la seva vocació i ampliar el seu bagatge eyckians, però hauria restat impermeable a qualsevol de les variants més actuals del Renaixement italià de matriu toscana.

Una de les tasques que en la meua opinió quedaven pendents era delimitar definitivament l'obra i la personalitat respectiva del Mestre de la Porciúncula i de Bartomeu Baró. L'atribució al primer del *Retaule de sant Miquel*, de Sarrion, constituïa en aquest sentit l'últim pas a donar. És ben cert que Bartomeu i el Mestre de la Porciúncula estan units per un estret parentiu estilístic, de la mateixa o semblant intensitat que el parentiu ja descrit entre el Mestre de la Porciúncula i Reixach. En la mesura que, com s'ha assenyalat tantes vegades, Bartomeu i Reixach també es poden relacionar estilísticament, es dibuixa un triangle interessant i quasi equilàter. Explicar la naturalesa precisa de les relacions personals i professionals que hi degueren haver entre els tres pintors és, per descomptat, una tasca complexa, que segurament no avançarà sobre un terreny més ferm fins que no apareguin noves claus documentals. Òbviament ens agradaria escatir quin va ser el vèrtex més important, més influent, d'aquest triangle. Si és correcta la identificació de «Bartomeu» amb Bartomeu Baró, un pintor documentat de moment entre 1464 i 1480,⁴¹ no sembla, llavors, que el paper capdavanter es pugui atribuir a aquest pintor, considerat habitualment, com un dels deixebles o seguidors de Reixach (o de «Jacomart»).

Són certament ben poques les obres conservades que es poden atribuir a Bartomeu. Renunciant a tractar més extensament la qüestió, em limitaré aquí a parar una mica d'atenció en un conjunt que podria ser el més primitiu dels que conservem del pintor, i que en termes d'estil és del tot coherent amb la taula signada de Bilbao. Em refereixo al *Retaule de sant Sebastià, sant Elm i sant Bernardí* [Fig. 14], que va pertànyer a la col·lecció Mateu i ara és en parador desconegut (almenys per a l'autor d'aquest article). Com el *Retaule de sant Miquel* del Mestre de la Porciúncula, i com altres retaules valencians de l'època, presenta les tres figures de cos sencer dels sants, en compartiments verticals. Com es pot notar en les fotografies antigues (com la que aquí reproduïm), en algun moment la figura de *Sant Elm* (sant

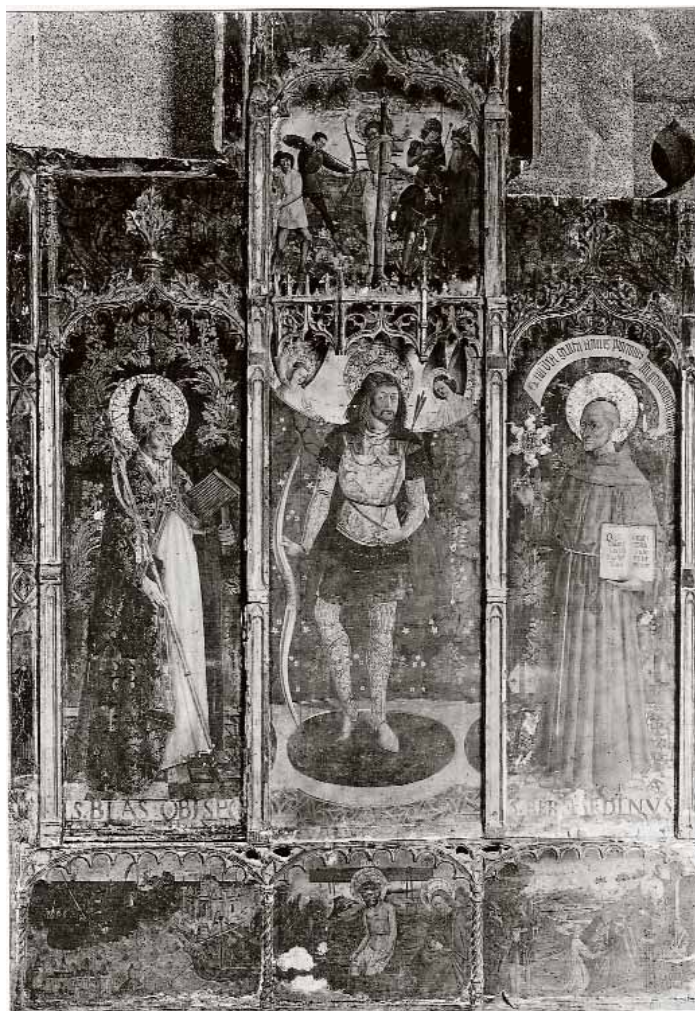


Fig. 14. Bartomeu Baró (Mestre Bartomeu), *Retaule de sant Sebastià, sant Elm i sant Bernardí*, col·lecció particular. Fotografia del conjunt abans de l'última restauració (sant Elm va ser repintat com a sant Blai). Arxiu Mas-Institut Amatller d'Art Hispànic / Bartomeu Baró (Maestro Bartomeu), *Retablo de san Sebastián, san Elmo y san Bernardino*. Colección particular. Fotografía del conjunto antes de la última restauración (san Elmo aparece repintado como san Blas). Arxiu Mas-Institut Amatller d'Art Hispànic.

Erasmus bisbe) va ser matusserament repintada per transformar-la en un sant Blai. El compartiment cimer representa el *Martiri de sant Sebastià*, i la predel·la es divideix en tres compartiments: al centre, el *Crist de la Pietat amb la Mare de Déu i sant Joan*, a l'esquerra, un *Miracle de sant Elm*, i a la dreta, un *Miracle de sant Bernardí*. És fàcil advertir la gran semblança del compartiment central de la *Pietat* amb la composició anàloga que el Mestre de la Porciúncula va pintar en el compartiment cimer del



en compartimentos verticales. Como se puede notar en las fotografías antiguas (como la que aquí reproducimos), en algún momento la figura del san Elmo (san Erasmo obispo) fue groseramente repintada para transformarla en un san Blas. El compartimento cimero representa el *Martirio de san Sebastián*, y la predela se divide en tres compartimentos: en el centro, el *Cristo de la Piedad con la Virgen y san Juan*, a la izquierda, un *Milagro de san Elmo*, y a la derecha, un *Milagro de san Bernardino*. Es fácil de advertir la gran semejanza del compartimento central de la *Piedad* con la composición análoga que el Maestro de la Porciúncula pintó en el compartimento cimero de su retablo de Sarrión, y seguramente cabe suponer que Bartomeu la derivó del maestro anónimo. Sea como fuere, la morfología de las rocas en la versión de Bartomeu es más naturalista, más eyckiana, lo cual sugiere en principio una datación más tardía. El parecido es muy evidente en las figuras de la Virgen y de san Juan, aunque la volumetría sintética y sobria del Maestro de la Porciúncula da paso a una descripción más prolija y menos volumétrica de los pliegues de los ropajes en la versión de Bartomeu, quien se acerca en este sentido a una pauta más reixachiana. En general, se puede decir también que las siluetas limpias y ceñidas de las figuras del Maestro de la Porciúncula se relajan en manos de Bartomeu, quien en sus obras exhibe un lenguaje más blando y decorativo. La articulación de las figuras, por ejemplo, siempre es más débil, y los escorzos, menos seguros. Resulta reveladora la comparación de la silueta oscilante y amanerada del san

Sebastián, en el compartimento principal del retablo de Bartomeu, con la del san Miguel del retablo de Sarrión. El mismo énfasis que el Maestro de la Porciúncula ha puesto en los reflejos de la coraza, intensificando el efecto de *rilievo*, lo ha puesto Bartomeu en la filigrana decorativa de la coraza de su san Sebastián. Las escenas narrativas de la predela del *Retablo de san Sebastián* enriquecen nuestra apreciación del estilo y los recursos de Bartomeu. En el episodio del *Milagro de san Bernardino*, los tipos humanos tienen unas fisonomías que recuerdan de cerca las que hemos visto en el *Retablo de san Miguel*, del Maestro de la Porciúncula, y apenas tienen relación con los tipos más característicos de Reixach. Ahora bien: la apertura panorámica del paisaje, construido a partir de motivos y fórmulas eyckianas, no tiene de hecho parangón en las obras conocidas del Maestro de la Porciúncula. Los paisajes panorámicos del *san Antonio* y el *san Miguel* del museo de Castellón, del maestro anónimo, nos remiten al mismo repertorio eyckiano, pero no mejoran el ensayo paisajístico que nos ofrece esta escena de Bartomeu.

He insistido ya en el importante rol del Maestro de la Porciúncula, y me atrevo también a proponer, como hipótesis estrictamente provisional, que Bartomeu podría haber sido discípulo o seguidor suyo y, subsidiariamente, de Reixach. De todos modos, en el estado actual de nuestros conocimientos, tampoco podemos descartar que un Bartomeu formado en el taller de Reixach se hubiese acercado después al Maestro de la Porciúncula.

*El presente artículo desarrolla y matiza los argumentos sobre el Maestro de la Porciúncula que ya presenté en una comunicación del año 2005 dedicada a un tema más amplio; véase CORNUDELLA, R., «Mestre Johannes, lo gran pintor del illustre duch de Burgunya»: la rispota valenzana a Jan van Eyck e la sua diffusione in altri territori

della corona d'Aragona», C. LIMENTANI VIRDIS y M. BELLAVITIS (ed.) *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di Studio e indagini tecniche (Atti del Workshop Internazionale, Genova 28-30 ottobre 2005)*, Padua, 2007, p. 19-31.

Notas

1. TORMO Y MONZÓ, E., *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid, 1913.
2. BESERAN, P.; ALCOY, R., «Noticia sobre la procedencia pobletana del retaule de santa Úrsula de Joan Reixach», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1994, 2, p. 145-150.
3. SARALEGUI, L. DE, «Problemas de pintura valenciana del XV», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1944, 62, p. 104-123. A pesar del título, todo el artículo está dedicado al problema Jacomart-Reixach.

4. BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001 (catálogo de exposición).
5. FERRÉ I PUERTO, J., «Joan Reixach, autor de dos obras del círculo Jacomart-Reixach», *I Congrès d'Estudis de la Vall d'Albaida (Aielo de Malferit, 6-8 de novembre de 1996)*, Valencia, 1997, p. 311-320; FERRÉ I PUERTO, J., «Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: puntualitzacions a l'obra valenciana», *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta- Ischia, 18-24 settembre 1997)*,

- Nápoles, 2000, p. 1681-1686; FERRÉ I PUERTO, J., «Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia», YARZA, J.; FITÉ, F. (ed.), *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó (Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998)*, Lleida, 1999, p. 419-426; FERRÉ I PUERTO, J., «Joan Reixach. San Benito», *La luz de las imágenes, vol. II-1. Áreas expositivas y análisis de obras*, Valencia, 1999, p. 92-93, cat. núm. 21 (catálogo de exposición).
6. GÓNZALEZ BALDOVÍ, M., «Joan Reixach o Pere Joan Reixach. Santa Ana, la Virgen y el Niño», RUIZ I

seu retaule de Sarrión, i es pot suposar que Bartomeu la va derivar del mestre anònim. Sigui com sigui, la morfologia del rocam en la versió de Bartomeu és més naturalista, més eyckiana, la qual cosa suggereix en principi una datació més tardana. La semblança és molt evident en les figures de la Mare de Déu i de sant Joan, però la volumetria sintètica i sòbria del Mestre de la Porciúncula dóna pas a una descripció més prolixa i menys volumètrica dels plecs de les draperies en la versió de Bartomeu, que s'apropa en aquest sentit a una pauta més reixaquiàna. En general, es pot dir també que les siluetes netes i cenyides de les figures del Mestre de la Porciúncula es relaxen a mans de Bartomeu, que en les seves obres exhibeix un llenguatge més tou i decoratiu. L'articulació de les figures, per exemple, és sempre més feble, i els escorços, menys segurs. Resulta reveladora la comparació de la silueta oscil·lant i amanerada del *Sant Sebastià*, en el compartiment principal del retaule de Bartomeu, amb la del *Sant Miquel* del retaule de Sarrión. El mateix èmfasi que el Mestre de la Porciúncula ha posat en els reflexos de la cuirassa, intensificant l'efecte de *rilievo*, l'ha posat Bartomeu en la filigrana decorativa de la cuirassa del seu sant Sebastià. Les escenes

narratives de la predel·la del *Retaule de sant Sebastià* enriqueixen la nostra apreciació de l'estil i els recursos de Bartomeu. En l'episodi del *Miracle de sant Bernardí*, els tipus humans tenen unes fesomies que recorden molt de prop les que hem vist al *Retaule de sant Miquel*, del Mestre de la Porciúncula, i a penes tenen relació amb els tipus més característics de Reixach. Ara bé, l'obertura panoràmica del paisatge, construït a partir de motius i fórmules eyckianes, no té de fet parangó en les obres conegudes del Mestre de la Porciúncula. Els paisatges panoràmics del *Sant Antoni* i el *Sant Miquel* del museu de Castelló, del mestre anònim, ens remetent al mateix repertori eyckià, però no milloren l'assaig paisatgístic que ens ofereix aquesta escena de Bartomeu.

He insistit ja en l'important rol del Mestre de la Porciúncula, i m'atreveixo també a proposar, com a hipòtesi estrictament provisional, que Bartomeu podria haver estat deixeble o seguidor seu i, subsidiàriament, de Reixach. De tota manera, en l'estat actual dels nostres coneixements, tampoc no es pot descartar que un Bartomeu format al taller de Reixach s'hagués apartat després al Mestre de la Porciúncula.

* El present article desenvolupa i matisa els arguments sobre el Mestre de la Porciúncula que vaig presentar en una comunicació de l'any 2005 dedicada a un tema més ampli; vegeu CORNUDELLA, R., «"Mestre Johannes, lo gran pintor del illustre duch de Burgunya": la rispota valenzana a Jan van Eyck e la sua diffusione in altri territori

della Corona d'Aragona», C. LIMENTANI VIRDIS i M. BELLAVITIS (ed.) *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di Studio e indagini tecniche (Atti del Workshop Internazionale, Genova 28-30 ottobre 2005)*, Pàdua, 2007, p. 19-31.

Notes

1. TORMO Y MONZÓ, E., *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid, 1913.
2. BESERAN, P.; ALCOY, R., «Notícia sobre la procedència pobletana del retaule de santa Úrsula de Joan Reixach», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1994, 2, p. 145-150.
3. SARALEGUI, L. DE, «Problemas de pintura valenciana del XV», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1944, 62, p. 104-123. Malgrat el títol, tot l'article està dedicat al problema Jacomart-Reixach.

4. BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, 2001 (catàleg d'exposició).
5. FERRÉ I PUERTO, J., «Joan Reixach, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixach», *I Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida (Aielo de Malferit, 6-8 de novembre de 1996)*, València, 1997, p. 311-320; FERRÉ I PUERTO, J., «Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: puntualitzacions a l'obra valenciana», *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli -Caserta- Ischia, 18-24 settembre 1997)*,

- Nàpols, 2000, p. 1681-1686; FERRÉ I PUERTO, J., «Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia», YARZA, J.; FITÉ, F. (ed.), *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó (Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998)*, Lleida, 1999, p. 419-426; FERRÉ I PUERTO, J., «Joan Reixach. San Benito», *La luz de las imágenes, vol. II-1. Áreas expositivas y análisis de obras*, València, 1999, p. 92-93, cat. núm. 21 (catàleg d'exposició).
6. GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., «Joan Reixach o Pere Joan Reixach. Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen», RUIZ I



- QUESADA, F. (ed.), *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, p. 214-219, cat. núm. 18 (catálogo de exposición); GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.; CORBALÁN DE CELIS, J., «El retablo de la parroquial de Museros, obra de Joan Reixach», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 2003, LXXXIV, p. 19-24.
7. GÓNZALEZ BALDOVÍ, M., «Les empremtes del mecenatge dels Borja a Xàtiva», *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, Játiva, 1995, 1, p. 239-253, esp. 246 (catálogo de exposición). Véanse las reflexiones y deducciones que en consecuencia planteaba COMPANY, X., «Retaula de Santa Anna o del cardenal Alfons de Borja», *Xàtiva, els Borja...* *cit. supra*, 2, p. 101-109, cat. núm. 35.
8. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.; CORBALÁN DE CELIS, J., «El retablo de la parroquial...», *cit. supra*, n. 6.
9. MONTOLÍO TORÁN, D., «Maestro de la Porciúncula: Jaume Baçó, alias Jacomart (?). Aparición de la Virgen a san Francisco en la Porciúncula», RUIZ I QUESADA, F. (ed.), *cit. supra*, n. 6, p. 208-213, cat. núm. 17; RUIZ I QUESADA, F., «Joan Reixach. Visitación de María», RUIZ I QUESADA, F., (ed.), *cit. supra*, n. 6, p. 226-231, cat. núm. 20.
10. Además del artículo de L. DE SARALEGUI, *cit. supra*, n. 3, véanse las observaciones de GÓMEZ-FERRER, M., «Jacomart: revisión de un problema historiográfico», HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (ed.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, p. 71-99.
11. SARALEGUI, L. DE, «Para el estudio de algunas tablas valencianas», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1934, XX, p. 3-50, esp. p. 24-26.
12. POST, CH.R. *A History of Spanish Painting. Volume VI-Part I. The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), 1935, p. 108, 110, 111 (fig. 39).
13. Exceptuando el caso del *San Cándido* de Aine Bru, del que se señala la procedencia del antiguo altar mayor del monasterio de Sant Cugat del Vallès, lo cual llevaba entonces a atribuirlo al «Maestro Alfonso». En cuanto a la *Virgen de la Porciúncula*, véase *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931, p. 60 (núm. 32). La tabla se describe como una obra de «Escuela valenciana con influencia italiana».
14. *Colección Matías Muntadas. Catálogo-guía*, Barcelona, 1957, p. 14-15 (catálogo de exposición).
15. SARTHOU CARRERES, C., «El arte cristiano retrospectivo en la provincia de Castellón», *Museum*, Barcelona, 1918-1920, VI, núm. 5, p. 28.
16. MONTOLÍO TORÁN, D.; OLUCHA MONTINS, F., *Patrimoni noble religiós de la parròquia d'Albocàsser*, Albocàcer, 2002, p. 13; MONTOLÍO TORÁN, D., *cit. supra*, n. 9. Según Montolío, la tabla de la *Virgen de la Porciúncula* fue vendida en el año 1929 por el precio de 250 pesetas, pero no precisa de qué fuente procede esta información.
17. POST, CH.R., *cit. supra*, n. 12, p. 78, fig. 23, p. 81.
18. RUIZ I QUESADA, F., *cit. supra*, n. 9.
19. Tengo que agradecer el asesoramiento de Pere de Llobet, técnico del Área de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC.
20. También se pueden recordar ejemplos más antiguos, como el gran *Retablo de san Jorge* atribuido a Marçal de Sax y conservado en el Victoria and Albert Museum, donde una *Virgen de la Leche rodeada de ángeles* culmina la calle central, aunque tiene aún encima un compartimento más pequeño con la imagen de *Dios Todopoderoso*.
21. En el *Retablo de san Martín*, también de Reixach y procedente de Valdecrist, la *Virgen rodeada de ángeles* ocupa un compartimento aproximadamente cuadrado, encima de la imagen del santo titular, de formato vertical, y debajo de un *Calvario* apaisado. En el *Retablo de santa Úrsula*, de Reixach (MNAC), la *Virgen rodeada de ángeles con una donante presentada por san Bernardo*, de formato apaisado, va situada encima del compartimento vertical de la titular y debajo del *Calvario*, apaisado. Los ejemplos se podrían multiplicar.
22. Esto es lo que cree D. Montolío, quien sitúa la *Virgen de la Porciúncula* del MNAC «sobre l'advocació principal i sota [el] Déu Pare, atribuït a Joan Reixach»; véase MONTOLÍO TORÁN, D., *cit. supra*, n. 9. Ya he dicho que no se tendría que dar por descontado que procedan de un mismo retablo original el *Dios Padre* de Reixach y la *Virgen de la Porciúncula*.
23. SARALEGUI, L. DE, *cit. supra*, n. 3, p. 117, n. 1.
24. POST, CH.R., *cit. supra*, n. 12, 1947, p. 823-827. Con cierta cautela, la atribución de Post se ha confirmado recientemente; véase GÓMEZ FRECHINA, J., «Atribuido al Maestro de la Porciúncula. La leyenda del Caballero de Colonia», BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, p. 132-133, cat. núm. 38 (catálogo de exposición).
25. SARALEGUI, L. DE, «Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1951, p. 209-224, esp. p. 218-220.
26. GUDIOL, J., *Pintura gótica*, Madrid, 1955, p. 250 (Ars Hispaniae).
27. GARÍN, F. V.; SOLER D'HYVER, C., *El siglo XV valenciano*, Valencia, 1973, p. 45, cat. núm. 49 (catálogo de exposición).
28. COMPANY, X., *La pintura hispanoflamenca*, Valencia, 1990, p. 48-58 (Descobrim el País Valencià, 32).
29. GÓMEZ FRECHINA, J., «San Francisco recibiendo los estigmas. Maestro de la Porciúncula», BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), *cit. supra*, n. 4, p. 118-123, cat. núm. 2.
30. Véase VAN ASPEREN DE BOER, J.R.J. *et al.*, *Jan van Eyck. Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata*, Filadelfia, 1997.
31. Véase YARZA LUACES, J., «La Couronne d'Aragon et la Flandre», BORCHERT, T.-H. (ed.), *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Brujas, 2002, p. 129-141, esp. 129 (catálogo de exposición). En el mismo sentido se pronuncia STREHLKE, C.B., en su artículo «Bartolomé Bermejo and his age. Barcelona and Bilbao», *The Burlington Magazine*, 2003, CXLV p. 610-613, esp. 113.
32. Véase GERINAERT, N., «Anselm Adornes and his Daughters. Owners of Two Paintings of Saint Francis by Jan van Eyck?», FOISTER, S. *et al.*, (ed.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout, 2000, p. 163-168.
33. Véase, entre otros, CHRISTIANSEN, K., «The View from Italy», AINSWORTH, M.W. (ed.), *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1998, p. 39-61, esp. 51 (catálogo de exposición); NUTTAL, P., «Jan van Eyck's Paintings in Italy», FOISTER, S. *et al.*, (ed.), *cit. supra*, n. 32, p. 169-182, esp. 175 y siguientes.
34. GÓMEZ FRECHINA, J., «San Antonio Abad. San Miguel Arcángel. Maestro de la Porciúncula», BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), *cit. supra*, n. 4, p. 124-127, cat. núm. 3/3.
35. SARALEGUI, L. DE, *cit. supra*, n. 3, p. 26.
36. POST, CH.R., *cit. supra*, n. 12, p. 110-116.
37. BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), *cit. supra*, n. 4, p. 228, 232, 234.
38. RUIZ I QUESADA, F., *cit. supra*, n. 9, p. 229.
39. RUIZ I QUESADA, F., *cit. supra*, n. 9.
40. Como también piensa MONTOLÍO, TORÁN, D., *cit. supra*, n. 9.
41. Para un estado de la cuestión sobre Bartomeu Baró, véase COMPANY, X., *cit. supra*, n. 28, p. 54-58; GALILEA ANTÓN, A., «Berthomeu Baró. Virgen con el Niño, ángeles y donantes», RUIZ I QUESADA, F. (ed.), *cit. supra*, n. 6, p. 232-237, cat. núm. 21.



- QUESADA, F. (ed.), *La pintura gòtica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 214-219, cat. núm. 18 (catàleg d'exposició); GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.; CORBALÁN DE CELIS, J., «El retablo de la parroquial de Museros, obra de Joan Reixach», *Archivo de Arte Valenciano*, València, 2003, LXXXIV, p. 19-24.
7. GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., «Les empremtes del mecenatge dels Borja a Xàtiva», *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, Xàtiva, 1995, p. 239-253, esp. 246 (catàleg d'exposició). Vegeu les reflexions i deduccions que en conseqüència plantejava COMPANY, X., «Retaule de Santa Anna o del cardenal Alfons de Borja», *Xàtiva, els Borja...*, cit. supra, 2, p. 101-109, cat. núm. 35.
8. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.; CORBALÁN DE CELIS, J., «El retablo de la parroquial...» cit. supra, n. 6.
9. MONTOLÍO TORÁN, D., «Mestre de la Porciúncula: Jaume Baçó, àlies Jacomart (?). Aparició de la Mare de Déu a sant Francesc a la Porciúncula», RUIZ QUESADA, F. (ed.), cit. supra, n. 6, p. 208-213, núm. 17; RUIZ QUESADA, F., «Joan Reixach. Visitació de Maria», RUIZ QUESADA, F. (ed.), cit. supra, n. 6, p. 226-231, cat. núm. 20.
10. A més de l'article de L. DE SARALEGUI, cit. supra, n. 3, vegeu les observacions de GÓMEZ-FERRER, M., «Jacomart: revisió de un problema historiogràfic», HERNANDEZ GUARDIOLA, L. (ed.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, 2006, p. 71-99.
11. SARALEGUI, L. DE, «Para el estudio de algunas tablas valencianas», *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1934, XX, p. 3-50, esp. 24-26.
12. POST, CH.R., *A History of Spanish Painting. Volume VI-Part I. The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), 1935, p. 108, 110, 111 (fig. 39).
13. Exceptuant el cas del *Sant Càndid* d'Aine Bru, del que s'assenyala la procedència de l'antic altar major del monestir de Sant Cugat del Vallès, la qual cosa portava llavors a atribuir-lo al «Maestro Alfonso». Pel que fa a la *Mare de Déu de la Porciúncula*, vegeu *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931, p. 60 (núm. 32). La taula es descriu com una obra d'«Escuela valenciana con influencia italiana».
14. *Colección Matías Muntadas. Catálogo-guía*, Barcelona, 1957, p. 14-15 (catàleg d'exposició).
15. SARTHOU CARRERES, C., «El arte cristiano retrospectivo en la provincia de Castellón», *Museum*, Barcelona, 1918-1920, VI, núm. 5, p. 28.
16. MONTOLÍO TORÁN, D.; OLUCHA MONTINS, F., *Patrimoni moble religiós de la parròquia d'Albocàsser*, Albocàsser, 2002, p. 13; MONTOLÍO TORÁN, D., cit. supra, n. 9. Segons Montolío, la taula de la *Mare de Déu de la Porciúncula* va ser venuda l'any 1929 pel preu de 250 pessetes, però no precisa de quina font procedeix aquesta informació.
17. POST, CH.R., cit. supra, n. 12, p. 78, fig. 23, p. 81.
18. RUIZ QUESADA, F., cit. supra, n. 9.
19. Haig d'agrair l'assessorament de Pere de Llobet, tècnic de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC.
20. També es poden recordar exemples més antics, com el gran *Retaule de sant Jordi* atribuït a Marçal de Sax i conservat al Victoria and Albert Museum, on una *Mare de Déu de la Llet envoltada d'àngels* culmina el carrer central, tot i que és sobremuntada per un compartiment més petit amb la imatge de *Déu Totpoderós*.
21. En el *Retaule de sant Martí*, també de Reixach i procedent de Valldocrist, la *Mare de Déu envoltada d'àngels* ocupa un compartiment aproximadament quadrat, damunt de la imatge del sant titular, de format vertical, i sota d'un *Calvari* apaïsat. En el *Retaule de santa Úrsula*, de Reixach (MNAC), la *Mare de Déu envoltada d'àngels amb una donant presentada per sant Bernat*, de format apaïsat, va situada damunt del compartiment vertical de la titular, i sota del *Calvari*, apaïsat. Els exemples es podrien multiplicar.
22. Això és el que creu D. Montolío, que situa la *Mare de Déu de la Porciúncula* del MNAC «sobre l'advocació principal i sota [el] Déu Pare, atribuït a Joan Reixach»; vegeu MONTOLÍO TORÁN, D., cit. supra, n. 9. Ja he dit que no s'hauria de donar per descomptat que procedeixin d'un mateix retaula original el *Déu Pare* de Reixach i la *Mare de Déu de la Porciúncula*.
23. SARALEGUI, L. DE, cit. supra, n. 3, p. 117, nota 1.
24. POST, CH.R., cit. supra, n. 12, 1947, p. 823-827. Amb una certa cautela, l'atribució de Post s'ha avalat recentment; vegeu GÓMEZ FRECHINA, J., «Atribuido al Maestro de la Porciúncula. La leyenda del Caballero de Colonia», BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, València, 2006, p. 132-133, cat. núm. 38 (catàleg d'exposició).
25. SARALEGUI, L. DE, «Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1951, p. 209-224, esp. p. 218-220.
26. GUDIOL, J., *Pintura gòtica*, Madrid, 1955, p. 250 (Ars Hispaniae).
27. GARÍN, F. V.; SOLER D'HYVER, C., *El siglo XV valenciano*, Valencia, 1973, p. 45, cat. núm. 49 (catàleg d'exposició).
28. COMPANY, X., *La pintura hispanoflamenca*, València, 1990, p. 48-58 (Descobrim el País Valencià, 32).
29. GÓMEZ FRECHINA, J., «San Francisco recibiendo los estigmas. Maestro de la Porciúncula», BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), cit. supra, n. 4, p. 118-123, cat. núm. 2.
30. Vegeu VAN ASPEREN DE BOER, J.R.J. et al., *Jan van Eyck. Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata*, Filadelfia, 1997.
31. Vegeu YARZA LUACES, J., «La Couronne d'Aragon et la Flandre», BORCHERT, T.-H. (ed.), *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Bruges, 2002, p. 129-141, esp. 129 (catàleg d'exposició). En el seu *review* «Bartolomé Bermejo and his age. Barcelona and Bilbao», *The Burlington Magazine*, 2003, CXLV, p. 610-613, esp. 613.
32. Vegeu GEIRNAERT, N., «Anselm Adornes and his Daughters. Owners of Two Paintings of Saint Francis by Jan van Eyck?», FOISTER, S. et al. (ed.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout, 2000, p. 163-168.
33. Vegeu, entre d'altres, CHRISTIANSEN, K., «The View from Italy», AINSWORTH, M.W. (ed.), *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, Nova York, 1998, p. 39-61, esp. 51 (catàleg d'exposició); NUTTALL, P., «Jan van Eyck's Paintings in Italy», FOISTER, S. et al. (ed.), cit. supra, n. 32, p. 169-182, esp. 175 i següents.
34. GÓMEZ FRECHINA, J., «San Antonio Abad. San Miguel Arcángel. Maestro de la Porciúncula», BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), cit. supra, n. 4, p. 124-127, cat. núm. 3/3.
35. SARALEGUI, L. DE, cit. supra, n. 3, p. 26.
36. POST, CH.R., cit. supra, n. 12, p. 110-116.
37. BENITO, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (ed.), cit. supra, n. 4, p. 228, 232, 234.
38. RUIZ I QUESADA, F., cit. supra, n. 9, p. 229.
39. RUIZ I QUESADA, F., cit. supra, n. 9.
40. Com també pensa MONTOLÍO TORÁN, D., cit. supra, n. 9.
41. Per a un estat de la qüestió sobre Bartomeu Baró, vegeu COMPANY, X., cit. supra, n. 28, p. 54-58; GALILEA ANTÓN, A., «Berthomeu Baró. Mare de Déu amb el Nen, àngels i donants», RUIZ I QUESADA, F. (ed.), cit. supra, n. 6, p. 232-237, cat. núm. 21.