



Universitat de Lleida

El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement

Elena Toló López

<http://hdl.handle.net/10803/369306>



El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement està subjecte a una llicència de [Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 No adaptada de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

(c) 2015, Elena Toló López



EL MESTRE DE SIXENA I EL MESTRE D'ALZIRA: DOS ENIGMES DE LA PINTURA DEL RENAIXEMENT



Universitat de Lleida
Departament d'Història
de l'Art i Història Social

Tesi amb menció de
"Doctorat Internacional"

Elena Toló López

Directors: Ximo Company

i Maria José Vilalta



Universitat de Lleida

FACULTAT DE LLETRES

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART I HISTÒRIA SOCIAL

Tesi amb menció de “Doctorat Internacional”

El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement

Volum 1: Text

Defensada per:

Elena Toló López

Per optar al títol de doctora en
Història de l'Art

Dirigida per:

Ximo Company i Climent

Maria José Vilalta Escobar

Departament d'Història de l'Art i Història
Social

2015

Als meus pares, per tot i sempre

Miquel Toló *In Memoriam*, per a tu pare
perquè sé que n'estaries molt orgullós

A l'Ismael, pel present, el futur i les hores robades

Al Marc, per donar-me l'empenta que necessitava

“The Keynote of the style is a faithful translation of the temper of Aragonese painting, as it manifested itself during the fifteenth century, into terms of early Renaissance and of the Sigena Master’s own distinctive nature. [...] these essential Aragonese qualities are illuminated by a pronounced originality in the painter himself, by his personal characteristics, and, as we shall see, perhaps by contact with the circle of Mantegna, in Italy”

CHANDLER – RAFTON POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, vol. XIII, Ed. By Harold E. Wethey, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966, pp. 135-136.

“Pintor importante es el Maestro de Alcira, al que, al corregir pruebas, tengo la satisfacción de ver reconocido independientemente de mí por Post, que le da incluso el mismo nombre. Su obra básica es el retablo de Alcira (1527), debiendo atribuírsele el tríptico de la Magdalena, del Museo Diocesano de Valencia, la interesante pintura alegórica, del Museo de Budapest, y la Sagrada Familia, de la Marquesa de Heredia, de Madrid. Como veremos, al tratar de la escuela aragonesa, su parentesco con el Maestro de Sigena es tan estrecho que obliga a considerar valenciana la formación de éste”

DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ: *Pintura del Renacimiento a Ars Hispaniae*, vol. XII, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1954, p. 52.

VOLUM 1. TEXT

AGRAÏMENTS.....	I
RESUM, RESUMEN, RIASSUNTO, SUMMARY	III
1.- INTRODUZIONE_.....	1
1.1 OBIETTIVI	1
1.2 METODOLOGIA	2
1.3 STRUTTURA DELLA TESI	3
2.- I MAESTRI ANONIMI E GLI SPAZI DI CREAZIONE NELL'ETÀ MODERNA_	5
2.1 CONCETTO TEORICO: ARTIGIANO VS ARTISTA	5
2.2 ORGANIZZAZIONE DEL LAVORO: CORPORAZIONI E BOTTEGHE. LA FORMAZIONE DEI PITTORI	6
2.3 COMMITTENTI: COMMISSIONI, MECENATI E COLLEZIONISTI	9
2.4 ESTRAZIONE SOCIALE E RICONOSCIMENTO DEI PITTORI: MAESTRI, CAPOBOTTEGHE ED APRENDISTI. I MAESTRI ANONIMI	10
2.5 ALCUNI MAESTRI ANONIMI DEL RINASCIMENTO NELLA CORONA DI ARAGONA	25
3.- ORIGEN I PERSONALITAT DEL MESTRE DE SIXENA I DEL MESTRE D'ALZIRA. ESTAT DE LA QÜESTIÓ_.....	29
3.1 EL MESTRE DE SIXENA: FORTUNA HISTORIOGRÀFICA	29
3.2 EL MESTRE D'ALZIRA: FORTUNA HISTORIOGRÀFICA	46
4.- ESTUDI I CATALOGACIÓ DE L'OBRA DEL MESTRE DE SIXENA_.....	59
4.1 PRESENTACIÓ DEL <i>RETAULE MAJOR</i> I DEL <i>RETAULE DE LA PIETAT</i>	59
4.1.1 HISTÒRIA INTERNA I LOCALITZACIÓ ACTUAL DE LES TAULES DEL <i>RETAULE MAJOR</i>	60
4.1.2 HISTÒRIA INTERNA I LOCALITZACIÓ DEL <i>RETAULE DE LA PIETAT O DEL PLANY SOBRE CRIST MORT</i>	67
4.2 ANALISI FORMAL, COMPOSITIVA I ICONOGRAFICA DE LES TAULES	68
4.2.1 EL <i>RETAULE MAJOR DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE SIXENA</i> (C. 1515-1519)	69
4.2.2 EL <i>RETAULE DE LA PIETAT DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE SIXENA</i> (C. 1517-1521)	98
4.3 RECONSTRUCCIONS HIPOTÈTIQUES DEL <i>RETAULE MAJOR DE SANTA MARIA DE SIXENA</i>	108
5.- CARACTERÍSTIQUES DE L'ESTIL DEL MESTRE DE SIXENA_.....	111
6.- RELACIONS DEL MESTRE DE SIXENA AMB MESTRES PINTORS CONTEMPORANIS_.....	117
6.1 ELS GRAVADORS MARTÍN SCHONGAUER I ALBRECHT DÜRER	117

6.2	ELS PINTORS PADUANO-FERRARESES: COSMÈ TURA, ANDREA MANTEGNA, MARCO ZOPPO, FRANCESCO DEL COSSA I ERCOLE DE ROBERTI	124
6.3	EL TIROL: MICHAEL PACHER I EL SEU CERCLE	130
6.4	DAMIÀ FORMENT I LA PREDEL·LA DEL <i>RETAULE DE SANTA ENGRÀCIA DE SANT MATEO DE GÁLLEGO</i>	135
6.5	RELACIONS AMB EL PAÍS VALENCIÀ: FERNANDO YÁÑEZ, FERNANDO LLANOS I EL MESTRE D'ALZIRA	140
7.-	ESTUDI I CATALOGACIÓ DE L'OBRA DEL MESTRE D'ALZIRA_	141
7.1	<i>RETAULE DE LA VERGE DE SANT AGUSTÍ D'ALZIRA</i> . C. 1520	141
7.2	PORTES DEL RERECOR DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA. "SANT VICENT FERRER" I "SANT VICENT MÀRTIR". C. 1520	149
7.3	TAULA AMB LA "SAGRADA FAMÍLIA I DOS SANTS". COL·LECCIÓ MARQUESA D'HEREDIA (MADRID). C. 1520	152
7.4	TAULA DE "SANT MIQUEL ARCÀNGEL". MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA. C.1520	154
7.5	LA TAULA DELS "ATRIBUTS DE LA PASSIÓ" DEL PALAU DUCAL DE GANDIA. C.1520	156
7.6	SETZE TAULES DEL <i>RETAULE MAJOR DE SANT PERE DE XÀTIVA</i> . C. 1520	158
7.7	TAULES DE LA "SAGRADA FAMÍLIA" I DE LA "VIDA DE SANT JAUME". NATIONAL GALLERY OF IRELAND, DUBLÍN I COL·LECCIÓ PRIVADA LAIA-BOSCH. 1528	160
7.8	<i>TRÍPTIC DE LA MAGDALENA</i> : L'"UNCIO DE LA MAGDALENA" (REVERS "VERGE I SANT PAU", EN GRISALLA) I "NOLI ME TANGERE" (REVERS "SANT GABRIEL I SANT PERE", EN GRISALLA). MUSEU CATEDRALICI DIOCESÀ, VALÈNCIA. C. 1530	171
7.9	TAULA DE LA "PIETAT". MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA. C. 1530	175
7.10	TAULA DE L'"AL·LEGORIA DE LES PASSIONS HUMANES". MUSEU DE BUDAPEST. C. 1530	176
7.11	TAULA DELS "IMPROPERIS". MUSEU CATEDRALICI DIOCESÀ, VALÈNCIA. C. 1540	178
7.12	TAULA DE L'"APARICIÓ DE CRIST A LA VERGE". COL·LECCIÓ PRIVADA LASSALA, VALÈNCIA. C. 1540	180
7.13	"DORMICIÓ DE LA VERGE" DE GUADALEST (ALACANT). C. 1540	182
7.14	TAULA DE "CRIST SOBRE ELS SEPULCRE AMB TRES ÀNGELS (PIETAT)" DE LA COL·LECCIÓ ORTS-BOSCH (ACTUALMENT AL MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA) I TAULA DE "CRIST SOSTINGUT PER ÀNGELS" D'UNA COL·LECCIÓ PRIVADA DE LONDRES. C. 1540	184
7.15	ALTRES ATRIBUCIONS	188
8.-	CARACTERÍSTIQUES DE L'ESTIL DEL MESTRE D'ALZIRA	193
9.-	RELACIONS DEL MESTRE D'ALZIRA AMB MESTRES PINTORS CONTEMPORANIS_..	195
9.1	VICENT MACIP I JOAN DE JOANES	195

9.2 FERNANDO YÁÑEZ I FERNANDO LLANOS	200
9.3 EL MESTRE D'ALZIRA: JOAN BOIRA? DIEGO BARRERA?	206
10.- CONCLUSIONI_.....	211
11. - FONTS DOCUMENTALS_.....	215
12.- BIBLIOGRAFIA	219
12.1 BIBLIOGRAFIA GENERAL	219
12.2 CONTEXT HISTÒRIC	221
12.3 L'ART DEL RENAIXEMENT	224
12.4 EL RENAIXEMENT A LA CORONA D'ARAGÓ	229
12.5 MESTRES PINTORS: TEORIA I ORGANITZACIÓ DEL TREBALL	235
12.6 ELS PINTORS EUROPEUS	238
12.7 GRAVATS I GRAVADORS	242
12.8 ELS PINTORS A LA CORONA D'ARAGÓ	245
12.9 EL MESTRE DE SIXENA I EL MESTRE D'ALZIRA	251
13. - ALTRES FONTS_.....	256
<u>VOLUM 2. APÈNDIX FOTOGRÀFIC I APÈNDIX DOCUMENTAL (CD-ROM)</u>	
14. - APÈNDIX FOTOGRÀFIC_.....	1
14.1 IMATGES	1
14.2 PEUS DE LES IL·LUSTRACIONS	294
15. - APÈNDIX DOCUMENTAL_.....	356

AGRAÏMENTS

El llarg camí d'elaboració d'una tesi afortunadament no el fas sol. Tens l'oportunitat de conèixer i treballar amb persones que t'enriqueixen professionalment i personalment.

Vull expressar el meu agraïment als meus directors de tesi: el Dr. Ximo Company i Climent i la Dra. Maria José Vilalta Escobar. Ells em van despertar l'interès per l'Època Moderna i la pintura del Renaixement i d'ells n'he après molt i m'han encoratjat a dur a terme el treball que ara es presenta. Gràcies de debò.

Agrair també al Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), i en especial al Dr. Isidre Puig Sanchis, pel seu recolzament i suport.

Al Dr. Giorgio Bonsanti, per haver acceptat la nostra estada all'Universit  degli Studi di Firenze i apropar-nos al cercle dels Pacher i la pintura del Renaixement a l'Alto Adige. També al personal de la Biblioteca Hertziana de Roma, en la seva seu a Florència, per permetre'ns consultar el seu ric fons bibliogràfic i fotogràfic.

Al Dr. Joan Aliaga i la Dra. Lluïsa Tolosa, de la Universitat Politècnica de València, per rebre'ns amb els braços oberts i facilitar-nos la tasca d'investigació en museus i arxius.

A la Dra. Carmen Morte, de la Universidad de Zaragoza, pels seus nombrosos i savis estudis sobre la Pintura del Renaixement a Aragó.

A Lorenzo Hernández Guardiola i Josep Lluís Cebrián i Molina per descobrir-nos alguns secrets de la pintura del Renaixement a València.

A la Dra. Véronique Gerard Powell i a la Dra. Lucia Tantardini per tenir l'amabilitat de ser les avaluadores per a obtenir la menció de "Doctorat Internacional". A Lucia, a més, li agraeixo les consideracions lingüístiques de la part en italià.

Als professors d'Història de l'Art de la Universitat de Lleida perquè els ensenyaments que ens han transm s també són presents d'alguna forma en aquest treball. Al Carles Giné, secretari del Departament d'Història de l'Art i Història Social, per facilitar-nos la tasca administrativa.

Tenir en compte també al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte pel seu finançament a través de la beca per a Formació de Profesorado Universitario (FPU).

Una menció especial per als meus companys del Servei de Biblioteca i Documentació, pel seu suport i per fer-me més fàcil la tasca de recerca bibliogràfica.

També volem agrair a diversos arxius, museus i altres institucions l'ajuda que ens han donat en la recerca documental i per haver-nos permès la consulta directa de les obres artístiques i haver-nos-en facilitat les fotografies o donat el permís per a fer-les nosaltres mateixos, aquests són els següents: l'Archivo Diocesano de Huesca, l'Archivo Histórico Nacional de Madrid, l'Archivo Histórico Provincial de Huesca, l'Arxiu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, l'Arxiu de la Seu de Xàtiva (i el seu arxiver Juan Ignacio Pérez), l'Arxiu de Protocols del Patriarca de València, l'Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida, l'Arxiu Municipal d'Alzira (i el seu arxiver Aureliano Lairon Pla), l'Arxiu Municipal de València, l'Arxiu Municipal de Xàtiva (i el seu arxiver Isaïes Blesa), la Col·lecció privada Laia-Bosch (Bilbao), la Col·lecció privada Lassala (València), la Col·lecció privada Manuel López Bolinches (València), la Fundació Bancaixa (València), l'Institut Amatller d'Art Hispànic, el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, el Museo de La Santa Cruz de Toledo, el Museo Provincial de Huesca (i la seva conservadora María Paz Cantero), el Museu Catedralici Diocesà de València (i Jaime Sancho), el Museu de Belles Arts de València (i la seva bibliotecària Ana Alfaro), el Museu de Lleida, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (i Joan Yegüas), la National Gallery of Ireland (Dublín) i el Palau Ducal de Gandia (i Jaime Laparra).

Donar les gràcies també a tots els amics que durant aquests anys ens han seguit i encoratjat en la nostra feina. A la meva família per ser-hi sempre, en especial a la meva mare i els meus germans. Un record també pel meu pare, que malauradament ja no ens acompanya. I a l'Ismael, per fer-m'ho tot més fàcil.

RESUM

Presentem les figures del Mestre de Sixena (Aragó) i el Mestre d'Alzira (València). En les investigacions per a obtenir el Diploma d'Estudis Avançats ens vam dedicar a la figura del Mestre de Sixena, veient-hi algunes relacions estilístiques i formals amb el Mestre d'Alzira.

Ens trobem davant dos pintors del segle XVI, dels quals només s'han fet breus estudis parcials, a partir d'alguna taula atribuïda al seus pinzells. L'aportació que es realitza rau en proposar una mirada inèdita, global i completa, un estudi rigorós i profund, tant de la seva trajectòria vital com de la professional.

És molt interessant aprofundir en l'estudi concret d'aquests dos mestres i de la seva producció, però sempre tenint en compte tots aquells factors espacio-temporals que hi puguin intervenir, ja que cada obra artística és fruit també del seu país o context social, i del seu temps i de tots aquells elements externs, que per diverses raons hi puguin influir –condicionants econòmics, socials, polítics, etc.,–. A través de la bibliografia i d'un material visual acurat i seleccionat hem realitzat una important tasca d'immersió en la pintura del Renaixement, centrant-nos fonamentalment en la Corona d'Aragó.

RESUMEN

Presentamos aquí las figuras del Maestro de Sijena (Aragón) y del Maestro de Alcira (Valencia). En las investigaciones para obtener el Diploma de Estudios Avanzados nos dedicamos a la figura del Maestro de Sijena, viendo algunas relaciones estilísticas y formales con el Maestro de Alzira.

Nos encontramos delante de dos pintores del siglo XVI, de los que sólo se han realizado estudios parciales, a partir de alguna obra atribuida a sus pinceles. La aportación que se realiza radica en proponer una mirada inédita, global y completa, un estudio riguroso y profundo de su trayectoria vital y profesional.

Es muy interesante profundizar en el estudio concreto de estos dos maestros y de su producción, pero siempre teniendo en cuenta todos aquellos factores espacio-temporales que puedan intervenir, ya que cada obra artística es fruto también de su país o contexto social, y de su tiempo y de todos

aquelloos elementos externos, que por diversas razones puedan influir – condicionantes económicos, sociales, políticos, etc. –. A través de la bibliografía y de un material visual cuidado y seleccionado hemos realizado una importante tarea de inmersión en la pintura del Renacimiento, centrándonos fundamentalmente en la Corona de Aragón.

RIASSUNTO

Presentiamo qui le figure del Maestro di Sixena (Aragona) e del Maestro di Alzira (Valencia). Nelle ricerche tese ad ottenere *Diploma d'Estudis Avançats* ci siamo occupati della figura del Maestro di Sixena, vedendo qualche rapporto stilistico e formale con la figura del Maestro di Alzira.

Ci troviamo davanti a due pittori del XVI secolo, di cui si sono soltanto fatti studi parziali, partendo da qualche tavola attribuita alle loro mani. Il contributo che si fa è proporre una visione inedita, globale e completa, uno studio rigoroso e profondo, della loro traiettoria vitale e la loro carriera professionale.

È molto interessante approfondire lo studio concreto di questi due maestri e della loro produzione, però tenendo sempre presente tutti quelli fattori spazio-temporali che possano aver influito, visto che ogni opera artistica è frutto anche del suo paese o del contesto sociale e del tempo e di tutti quelli elementi esterni, che per ragioni diverse possono aver influito – condizionamenti economici, sociali, politici, ecc. –. Grazie alla bibliografia e ad un materiale visuale accurato e selezionato abbiamo fatto un importante lavoro d'approfondimento nella pittura del Rinascimento, principalmente sulla Corona di Aragona.

SUMMARY

We present here Sixena's Master (Aragon) and Alzira's Master (Valencia). In the research carried out for *Diploma d'Estudis Avançats*, we focused on Sixena's Master and established stylistic and formal relations with Alzira's Master.

We are in front of two painters from the 16th century who have only been studied partially through works of art attributed to their painting. The contribution

being made lies in offering an unprecedented, global vision, a rigorous and deep study, both, from their lives and professional careers.

It's very interesting to penetrate into the concrete study of these two masters and their production, but always bearing in mind all those spatial and temporary factors that could intervene in their work, since any artistic work is also the fruit of its country and social context, and of its time and all those external elements, that, for different reasons, could influence them - economic, social, political, etc. In the bibliography and the careful and selected visual material presented, we have carried out an important task of dip in the painting of the Renaissance, centring fundamentally on the Wreath of Aragon.

1.- INTRODUZIONE

1.1 OBIETTIVI

Presentiamo qui le figure del Maestro di Sixena (Aragona) e del Maestro di Alzira (Valencia), due pittori spagnoli della prima metà del XVI secolo attivi nella Corona di Aragona.

Di questi due maestri si sono fatti solo brevi studi parziali, a partire da alcuna tavola attribuita ai suoi pennelli. Crediamo che meritino uno studio rigoroso e profondo, tanto della sua traiettoria vitale come della professionista.

Nel caso del Maestro di Sixena, partendo dall'analisi formale, compositiva ed iconografica della *Pala Maggiore* (c. 1515 -1517) e della *Pala della Pietà* (c.1517-1521) del Monastero di Santa Maria di Sixena, abbiamo tentato di dare una visione olistica del pittore, riferendolo con la produzione pittorica della sua epoca, tanto con quella del proprio paese come con quella di alcuni centri artistici europei.

Riguardo al Maestro di Alzira, negli ultimi anni gli sono stati attribuiti un numero importante di tavole che raccogliamo qui, analizzandoli in profondità. Dall'analisi delle opere, sistematizziamo le caratteristiche pittoriche che lo definiscono e lo riferiamo anche con altri maestri attivi in terre valenzane ed aragonese durante il XVI secolo. Elaboriamo il catalogo della sua opera pittorica a partire da queste attribuzioni, ordinando cronologicamente la sua produzione.

Pensiamo che è molto interessante approfondire lo studio concreto di questi due maestri e della loro produzione, ma sempre tenendo in considerazione tutti quei fattori spazio-temporali che possano intervenire, poiché ogni opera artistica è anche frutto del suo paese o contesto sociale, e del suo tempo e di tutti quegli elementi esterni che possano influire per diverse ragioni –elementi economici, sociali, politici, eccetera–¹.

Attraverso la bibliografia e un materiale visuale di qualità abbiamo realizzato un importante lavoro di immersione nella pittura del Rinascimento, centrandoci fondamentalmente nella Corona di Aragona.

¹ Per ulteriori approfondimenti sulle condizioni sociali e culturali dell'arte di questo periodo, vedasi P. BURKE: *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza ed., Madrid, 1993.

1.2 METODOLOGIA

La conoscenza esaustiva della bibliografia è stata la base del nostro lavoro, per sapere tutto quello che è stato scritto sulle figure del Maestro di Sixena ed Alzira e da là continuare ad avanzare.

C'è stata anche fondamentale l'osservazione delle opere pittoriche *in situ* o a partire di fotografie –ottenute di libri e cataloghi ed anche dell'Istituto Amatller di Arte Ispanica e della Fototeca della Biblioteca Hertziana di Roma (nella sua sede di Firenze)–. L'immagine –e pertanto l'analisi formale– è un elemento chiave nel nostro lavoro e ci serve per stabilire connessioni o divergenze tanto formali e stilistiche come compositive ed iconografiche. Per questo compito, sono state fondamentali le riflettografie digitali ed infrarosse realizzate per l'equipo di lavoro del Centro di Arte di Epoca Moderna (CAEM).

Sono state anche importanti le indagini in vari archivi per conoscere le fonti documentali delle pale. Nel caso di Sixena, non abbiamo trovato nessuna informazione relativa all'identità dell'autore, ma ne abbiamo di relativa alla vendita di opere del Monastero di Sixena –dove possiamo apprezzare il relativo interesse patrimoniale ed artistico che avevano le suore del monastero– ed all'entrata delle diverse tavole nei differenti musei e collezioni.

Quest'ultimo punto ha acquisito un'importanza capitale che plasmiamo nella sezione della storia interna delle opere. La dispersione di tavole per diverse istituzioni è considerabile e questo ha ostacolato un po' il compito di raccolta di materiale fotografico e documentario.

Per l'identificazione del Maestro di Alzira, la consultazione agli archivi di terre valenzane è stata basilare, in concreto l'Archivio Municipale di Alzira, l'Archivio Municipale di Xàtiva e quello della Collegiata della stessa città.

Il contatto diretto coi diversi musei ed istituzioni è stata un'altra parte molto interessante dell'investigazione e ci ha facilitato tanto l'acquisizione di fotografie –in alcuni casi realizzate per noi stessi– come di documenti originali dell'ingresso delle pitture, relazioni sui restauri e lo stato di conservazione attuale delle tavole.

Come vediamo, dunque, per lo sviluppo della parte principale del nostro lavoro, abbiamo contato sull'investigazione bibliografica, documentaria, fotografica e col contatto diretto coi musei ed istituzioni per potere dare la

visione generale e poliedrica che pretendevamo. Nel caso della visione storica generale e delle diverse regioni –Aragona, Catalogna e Valenza– e della presentazione dei pittori relazionati coi Maestri di Sixena ed Alzira, la base bibliografica e fotografica è stata fondamentale.

1.3 STRUTTURA DELLA TESI

La base teorica sui maestri pittori del Rinascimento ci serve a conoscere il metodo di lavoro di questi artigiani e situare i due maestri oggetto del nostro studio. Facciamo un approccio al concetto teorico. Nell'Antichità e nel Medioevo i pittori –anche gli architetti e gli scultori– si consideravano artigiani, e questo rimane così fino al XVII secolo con l'inizio delle Accademie. Ma nel XVI secolo si producono alcuni cambiamenti riguardo al concetto della pittura come arte liberale ed ai pittori come artisti.

Dal XII secolo in poi le professioni si organizzano in strutture corporative che assumono un ruolo economico e sociale progressivamente sempre più rilevante. Queste offrono una certa sicurezza ai suoi membri, ma esercitano anche un ferreo controllo sulla produzione, i prezzi, i contratti, ecc. L'istituzione ecclesiastica ed i nobili sono i grandi mecenati. Anche le confraternite, le corporazioni municipali e le ordini religiose e militari fanno degli incarichi importanti.

L'organizzazione del lavoro nelle botteghe fa che molti artigiani che ci lavorano non vedano riconosciuto il loro lavoro, gli apprendisti e gli operai non firmano le opere. Nel XVI secolo non si dà tanto valore a chi dipinge un'opera, sono più importanti i mecenati. C'è un ridotto gruppo di artisti che ha successo e sono chiamati per diversi committenti per realizzare i suoi incarichi, ma è più grande il numero di pittori anonimi, di quelli che non sappiamo il nome.

È in questo scenario dove dobbiamo situare i due pittori che centrano le nostre indagini.

C'addentriamo dopo nell'origine e la personalità del Maestro di Sixena ed il Maestro di Alzira, presentando lo stato della questione degli studi su questi due pittori, per continuare con le caratteristiche del loro stile.

Continuiamo con la produzione del Maestro di Sixena attraverso la storia interna della *Pala Maggiore* e della *Pala della Pietà* e la loro analisi formale,

iconografica e compositiva. Nella seguente sezione appare una relazione dei diversi artisti che si sono riferiti col Maestro di Sixena. Qui presentiamo la sua biografia e produzione e la paragoniamo con quella del maestro, tutto col fine di ratificare o respingere già le ipotesi esposte.

In una struttura parallela, presentiamo anche la produzione del Maestro di Alzira, abbastanza più estesa e prolungata nel tempo, fatto che ci permette di disegnare più chiaramente la sua traiettoria professionale. Per continuare con le ipotesi sulla possibile identificazione del pittore con Joan Boira o Diego Barrera.

Poi alleghiamo le conclusioni e finiamo con le fonti documentali, la bibliografia, ed altre fonti (musei, collezioni private, eccetera.).

Dedichiamo un volume indipendente all'appendice fotografica, ampia ed estesa, e all'appendice documentale con documenti di archivio. Per noi si tratta di due sezioni fondamentali. L'appendice fotografica è basilare in una tesi dottorale su pittura, visto che la descrizione e il paragone stilistico ed iconografico rimangono sfocati senza un supporto grafico di qualità. L'appendice documentale ci permette di disegnare la storia interna delle tavole, si tratta in molti casi di documenti inediti che ci proporcionano dettagli curiosi ed interessanti sconosciuti fino ad ora.

2. I MAESTRI ANONIMI E GLI SPAZI DI CREAZIONE NELL'ETÀ MODERNA

2.1 CONCETTO TEORICO: ARTIGIANO VS ARTISTA

Oggi, se pensiamo agli artisti, ci viene in mente l'immagine di un genio, un boemo che lavora abitualmente da solo, che è l'artefice delle sue opere. Ma questo non è stato sempre così, la produzione diretta degli artisti, senza commissioni, è quello che fa la differenza nei modi di fare dei tempi moderni –intendasi la contemporaneità–.

Nell'epoca di cui ci occupiamo, il Cinquecento, si produce un cambio significativo nel concetto teorico sui pittori. Egli si preoccupano dell'immagine che la società ha su di loro e del loro lavoro. Nell'Antichità e nel Medioevo i pittori –anche gli architetti e gli scultori– si consideravano artigiani, e questo rimane così fino al XVII secolo con l'inizio delle Accademie. Ma nel XVI secolo si producono alcuni cambiamenti. I grandi geni, forse i più noti quelli del Quattrocento italiano –Michelangelo, Leonardo, Raffaello– non erano altro che lavoratori che usavano le mani per fare le sue opere. Come tanti altri artigiani, entravano a formare parte di una bottega da giovani e si formavano là durante anni, fino a raggiungere il ruolo di maestro, entro i vent'anni più o meno.

Per la loro strazione sociale ed organizzazione del lavoro questi pittori erano in realtà artigiani. Ma nel Rinascimento si produce una rivoluzione concettuale, cioè, il riconoscimento della pittura come arte liberale e, di conseguenza, il passo degli artefici di artigiani ad artisti. Questo lento processo si inizia in Toscana alla fine del XIV secolo e si compie intorno a 1550.

Gli studiosi di questo processo di solito si centrano nell'Italia del Rinascimento, cioè, Quattrocento e Cinquecento. Alcune idee sono estrapolabili, altre invece no. Il cambiamento di concezione accade in Toscana alla fine del XIV secolo, ma non si produce nella Corona di Aragona fino ben entrato il XVI secolo.

Gli studiosi contemporanei a volte affrontiamo le questioni relative a questi artisti come se loro lavorassero come oggi, invece, dobbiamo domandarci quali nozioni di autografia e autenticità, di creatività individuale erano riconosciute a quel tempo e da qui. Dobbiamo avviare il giudizio di valore,

di origine romantica, che assegniamo all'autografia, di cui ancora oggi subiamo l'indiscusso fascino, collegato all'unicità dell'intervento magistrale¹.

2.2 ORGANIZZAZIONE DEL LAVORO: CORPORAZIONI E BOTTEGHE. LA FORMAZIONE DEI PITTORI

Dal XII secolo in poi, le professioni si organizzano in strutture corporative che assumono un ruolo economico e sociale progressivamente sempre più rilevante. Queste offrono una certa sicurezza ai suoi membri, ma esercitano anche un ferreo controllo sulla produzione, i prezzi, i contratti, ecc. Sono anche il garante dei loro professionali davanti la società. Basano la loro struttura nella successione ereditaria, l'endogamia e la proibizione della competizione. Esiste poi un'ulteriore grado di associazione, la compagnia, che stringe in un patto di solidarietà individui diversi che collaborano liberamente. Le corporazioni si creano, fondamentalmente, per evitare la sovrapproduzione ed impedire la competizione. Il rapporto tra maestri ed apprendisti costituiva la base della produzione all'interno del sistema corporativo. Attraverso un'intenso lavoro legislativo sviluppato soprattutto nella seconda metà del XV secolo si prova a regolamentare i termini di questo rapporto².

Ci sono specificità diverse secondo le zone, i paesi. L'obiettivo di queste righe non è fare una relazione esaustiva della situazione in ogni zona –lavoro tra l'altro quasi irraggiungibile– neanche fare delle generalizzazioni che possono portarci ad idee confuse.

Per situare i due pittori oggetto delle nostre indagini, ci interessano di un modo speciale le corporazioni ad Aragona ed a Valenza, non molto diverse tra di loro. Queste corporazioni hanno più presenza nelle città, dove si svolgono anche i lavori artistici più noti.

Ad Aragona fino a l'arrivo dei Re Cattolici non appare a Saragozza la corporazione di San Luca. Nel 1502 Fernando II conferma le ordinazioni atorgate pel consiglio della città ai fratelli di San Luca. Quà si dettagliano le competenze dei consiglieri, l'obbligo di passare una prova per avere il titolo di

¹ S. ZULIANI (a cura di): *Atelier d'artista: gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis, Milano, 2013, p. 15.

² P. BUCHBINDER: *Maestros y aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVII)*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 1991, p. 24.

maestro e la necessità di garantire la qualità dei materiali usati nelle opere pittoriche. Come accade a Valenza, si vuole proteggere ai membri della corporazione di quelli forestieri.

Le cose non sono molto diverse a Valenza. Non esiste una corporazione specifica di pittori, ma questi professionisti appartengono ad altre corporazioni, come quella dei falegnami, dove ci troviamo quelli artigiani che dipingevano scrigni e scattole, bandiere ed arme di cavalieri. Restano fuori i pittori di tavole, quelli che decorano tende e miniano codici.

Circa 1520, un gruppo di pittori della città di Valenza ha aspirazioni a formare una corporazione, poter stabilirsi come un organismo collegiato che abbia il controllo della loro professione con i loro statuti. Questi dovrebbero servire a prevenire l'invadenza e a dotargli di più rilevanza sociale. I pittori dovevano collegiarsi e passare un'essame. Per poter fare la prova dovevano aver stato apprendisti almeno sei anni ed operai due. Questo intento non ebbe successo e no è fino a 1607 non si crea il collegio di pittori nella città.

Nell'epoca si denomina pittore la persona che lavora con il pennello. L'interesse di questo studio è per i pittori diciamo figurativi. A Valenza erano più o meno venti all'inizio del XVI secolo, questo numero aumenta o diminuisce d'accordo alla situazione politica, economica e sociale della città³. Dobbiamo pensare che questo numero fa riferimento ai pittori che appaiono nei documenti, ne sappiamo i nomi, sono i maestri, i capobotteghe. Ma, nelle botteghe, ci lavorano tanti apprendisti, maestri forse non tanto noti, quelli che non firmano le opere. Tra questi si situano il Maestro di Sixena ed il Maestro di Alzira. Troppo spesso nella Storia dell'Arte diamo molta importanza a nomi e date. È vero che la Storia dell'Arte, così come la Storia in generale, è essenziale per collocare le opere ed eventi nello spazio e nel tempo. Ma bisogna ricordare che non dobbiamo omettere lo studio di grandi opere di eccezionale qualità, a causa di non conoscere il nome dei loro creatori.

Questo è il caso di questi due pittori. Dopo aver seguito tutti i percorsi possibili e aver analizzato tutti i documenti che le nostre ricerche ci hanno proporcionato, non è stato possibile dare un nome a questi due maestri pittori.

³ M. FALOMIR: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, València, 1994, p. 24.

Ma abbiamo stabilito e indicato la loro produzione, con un'analisi approfondita e attenta. Vogliamo sottolineare l'importanza del lavoro d'arte come documento inconfutabile, al di là dei documenti d'archivio:

“[...] una vegada més, el document escrit ha de deixar pas a l'altra gran i prioritària realitat *documental* de la disciplina de la història de l'art, val a dir: la realitat espiritual, formal i estilística de tota obra d'art, absolutament preferent, incotestable i concloent en tota anàlisi artística”⁴.

Le botteghe hanno una precisa distribuzione delle competenze e dei relativi compiti operativi. Non mancano casi in cui il maestro decide affrontare da solo opere di elevata complessità, ma è più frequente incontrare il capobottega che coordina un gruppo di lavoranti e collaboratori con responsabilità distinte⁵. Questi lavoranti e collaboratori erano di solito i membri che costituivano la struttura della bottega, cioè, gli apprendisti, gli operai salariati, gli assistenti ed a volte i maestri “ospiti”, tutti sotto il comando del maestro o capobottega. Le botteghe avevano una gerarchia di funzioni e conoscenze.

Gli apprendisti erano giovani (a Firenze per esempi dovevano avere circa quattordici anni e non superare i venticinque) e l'apprendistato poteva durare circa quattro anni. Questi giovani venivano forniti vitto e alloggio e lavoravano là senza stipendio. Gli operai erano quelli che stavano già in una seconda tappa dell'apprendistato artigianale, avevano uno stipendio e lavoravano nella bottega del maestro fino a passare l'essame. Nelle botteghe si svolgeva un lavoro marcatamente meccanico ed artigianale dove tutto si perpetuava, si trasmetteva di generazione in generazione. L'attività professionale dei membri delle corporazioni si svolgeva in spazi che si fondevano con quei domestici. Il lavoro degli artigiani si sviluppava nella stessa unità d'alloggio, appartenendo alla vita familiare. La sposa ed i figli partecipavano, di solito, nel lavoro del capofamiglia.

⁴ X. COMPANYY: *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, CEIC Alfons el Vell, Gandia, 2006, p. 112.

⁵ R. CASSANELLI: *La bottega dell'artista tra medioevo e Rinascimento*, Jaca Book, Milano, 1998, p. 20.

2.3 *COMMITTENTI: COMMISSIONI, MECENATI E COLLEZIONISTI*

L'introduzione del Rinascimento in Spagna avviene con i Re Cattolici, circa 1474 –anno dell'unione dinastica–. Infatti, Paolo da San Leocadio arriva nel 1472 con Rodrigo Borja, un vero e proprio introduttore del Rinascimento in Spagna. Dobbiamo chiarire che nei territori in cui abbiamo interesse, cioè, la Corona di Aragona, ha un ruolo più rilevante Ferdinando il Cattolico, perché, nonostante l'unione dei Regni per via matrimoniale, le due Corone continuavano ad avere strutture politiche ed amministrative diverse.

Ci troviamo in un momento di prosperità economica che favorisce una crescita della popolazione e le migrazioni. Arrivano alcuni artisti di centroeuropa ed anche d'Italia ed aumentano le commissioni di opere d'arte. L'arrivo di artisti e stampe forestieri –prima del nord e del centro di Europa e dopo d'Italia– fa che i gusti artistici comincino a cambiare e i pittori passano, piano, piano, delle forme gotiche a quelle del Rinascimento.

Ad Aragona, Catalogna e Valenza, questo passo verso il Rinascimento è graduale e costante e non è stato eseguito per nessun nucleo centrale potente con grandi artisti ed opere spettacolari. Le trasformazioni si svolgono sequenzialmente con le commissioni di piccole comunità ecclesiastiche e corporazioni municipali.

Il Rinascimento in Spagna ha una radici profonde nella religione cristiana, con un'importanza molto minore dell'antichità pagana. I committenti marcano l'iconografia e i contenuti ed incidono anche nel cambiamento formale ed stilistico.

L'istituzione ecclesiastica ed i nobili sono i grandi mecenati. Anche le confraternite, le corporazioni municipali e le ordini religiose e militari fanno degli incarichi importanti.

Tra questi eccellono ad Aragona, Juan de Aragón e Navarra (1398-1479) –figlio del principe di Viana– ed Alonso de Aragón (1470-1520) –figlio naturale di Ferdinando il Catolico (1452-1516)–; i priori dei monasteri fanno commissini di opere d'arte di alto livello, come per esempio le due pale d'altare del Monastero di Sixena fatti fare per María Ximénez d'Urrea (1510-1521) e le opere scultoriche promosse per la priora Beatriz Oncinellas ed eseguite per

Damià Forment (1480-1540) e Gabriel Joli (documentato ad Aragona tra 1515 e 1538), per lo stesso monastero⁶.

Grazie a Alonso de Aragón –arcivescovo di Saragozza– si produce uno dei primi passi verso il Rinascimento, con l'esecuzione della pala di altare di Bolea. In questa tendenza si situano anche il Maestro de Sixena e Pedro Aponte –con una chiara connessione col mondo germanico–.

Essendo generalisti, possiamo dire che i pittori che vorrebbero innovare di più con le forme classiche, provando a rappresentare il mondo reale attraverso l'*ars picta*, con timide introduzioni della prospettiva, non avrebbero tanto successo come quelli che furono più conservatori con la tradizione gotica.

2.4 ESTRAZIONE SOCIALE E RICONOSCIMENTO DEI PITTORI: MAESTRI, CAPOBOTTEGHE ED APRENDISTI. I MAESTRI ANONIMI

Abbiamo visto che nelle regolazioni delle corporazioni di artigiani si vuole proteggere ai loro membri di quelli forestieri. Questo fatto non è gratuito, accade perché, alla Corona di Aragona, hanno una presenza molto importante gli artisti stranieri, prima quelli di Flandes e Francia, dopo di Portogallo e già alla fine del XVI secolo d'Italia. A Valenza, arrivano prima artisti italiani come Paolo da San Leocadio e Francesco Pagano, che sono in città già nel 1472. Questo fatto è dovuto al clima di benessere economico che favorisce la crescita del numero di incarichi artistici.

Tra i pittori stranieri n'evidenziamo l'attività di alcuni per il grande numero di opere commissionate ed anche per la loro qualità. Sono Ayne Bru (documentato tra 1500 e 1510), Joan de Borgonya (?-1525/26), Pere Nunyes (?-1554), Henrique Fernandes (?-1546) e Pedro Fernández (documentato fino a 1523), a Catalogna; e gli italiani Paolo da San Leocadio (1447-1519) e Francesco Pagano (1471-1506) a Valenza.

Di Ayne Bru ne abbiamo notizie soltanto da 1500 fino a 1510. Proviene dal ducato di Brabante. A Catalogna è documentato per prima volta a Girona, dove

⁶ C. MORTE: "Huesca entre dos siglos" a *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval. Catálogo de la Exposición*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pp. 199-200.

il 3 giugno di 1500 assume la *Pala di Altare della Madonna del Rosario* (non preservato) per la chiesa di Santo Domenico. Tra 1504 e 1507 dipinge la *Pala d'Altare di Sant Cugat del Vallès* [Fig. 1], opera preservata. Di quest'opera si può dedurre una filiazione nordeuropea della sua pittura con elementi della cultura artistica veneziana della fine del XV secolo ed anche influenze francese. È un artista di una gran qualità, con rappresentazioni di un realismo profondo. La sua produzione non incide nella pittura catalana della sua epoca. Potrebbe essere che i principali committenti avessero trovato troppo espressivi e d'una modernità eccessiva i suoi dipinti per i gusti della società catalana del XVI secolo.

Di Joan de Borgonya ne abbiamo notizie da 1503 fino a 1525. Il suo stile è prossimo a quello della regione del Danubio, con un rapporto stretto con l'opera di Michael Pacher. La sua produzione manifesta gli espressionismi di origine tedesca ed anche un'attenzione alle nuove correnti rinascimentali dell'Italia settentrionale. Diverse tradizioni artistiche influenzano la sua opera, ha relazioni coi leonardeschi Fernando Llanos e Fernando Yáñez de Almedina. La prima opera firmata che si conosce è un *Ritratto di dama con coniglio* (1490) conservato al Keresztény Múzeum di Esztergom (Ungheria)⁷. Nel 1519 dipinge le sei grandi composizioni della *Pala Maggiore della Collegiata di Sant Feliu* [Fig. 2], conservate al Museu d'Art di Girona. La sua ultima opera documentata è la *Pala Maggiore della Madonna e San Martino di Capella* che contrattò nel 1525, ma non poté né cominciarla, perché morì a Barcellona quello stesso anno⁸. La sua produzione continua con la tradizione hispanoflamanca, seguendo le incisioni di Dürer e Metsys, ma vediamo già più chiaramente la presenza del linguaggio italiano del Cinquecento: "Ben dotat tècnicament i mentalment, àvid de llibertat expressiva i compositiva, obert a nous contactes i assimilacions amb els millors corrents pictòrics del moment"⁹.

⁷ A. CONDORELLI: "Un ritratto firmato: "opus Johannes Burgundi"" a *Commentari*, XVI, 1-2, 1965, pp. 77-84.

⁸ P. MIGUEL; C. MORTE: *Retablo de Capella*, Ed. Prames, Diputación General de Aragón (Departamento de Cultura y Turismo), Zaragoza, 2000, pp. 17-26.

⁹ X. COMPANYY: *Paolo da San Leocadio...*, p. 110.

Pere Nunyes ed Enrique Fernandes sono due pittori d'origine portoghese che lavorano spesso insieme.

Di Pere Nunyes ne abbiamo notizie da 1513 fino a 1556 e di Enrique Fernandes da 1525 fino a 1546. Pere Nunyes esegue varie opere da solo con uno stile abbastanza prossimo a quello italiano, ma il suo interesse per portare a termine più incarichi nel modo più rapido possibile e diminuire la competizione gli porta a realizzare una società con Enrique Fernandes, nel 1527. Questa dura fino alla morte di quest'ultimo, nel 1546. Pere Nunyes appare lavorando nel design di vetrate per la cattedrale di Barcellona, tra 1513 e 1525-26. Nel 1514, esegue la *Pala di San Hipólito* per la chiesa di Santa Maria di Nazaret di Barcellona. Nel 1518 anche elabora varie opere in solitario: la *Pala di San Jerónimo* per Jerónimo Franch, quella dedicata a Santa Maria Magdalena per Bernat Guirau di Marimon, etc. Nel 1522 dipinge, insieme a Pere Homededéu, la *Pala di San Gioachino e Santa Ana* per la sacrestia della Seu di Lleida.

Nel 1526 esegue in solitario la *Pala di San Eloi* [Fig. 3] per la confraternita di orefici di Barcellona. Lo stesso anno Nunyes esegue la *Pala Maggiore* di Vilassar, l'esegue con Enrique Fernandes tra 1527 e 1533. Finiscono anche la *Pala di Santa Maria e San Martin di Capella* [Fig. 4], contrattata per Joan de Borgonya nel 1525, ma non fu neanche iniziata dovuto alla morte del pittore.

Anche tra 1532 e 1536 perdura il sodalizio pittorico tra Nunyes, Fernandes e Nicolau di Credença. Sicuramente quest'ultimo si incaricava della doratura delle pale. Ci sono ancora punti interrogativi sulle opere che assunsero questi pittori, e più ancora sulle parti di queste pale che fecero l'uno o l'altro; per esempio nella *Pala di Capella*, le tavole della Seu Vella –realizzate ipoteticamente per Pere Nunyes e Pere Homededéu¹⁰–, la *Pala del Miracolo* attribuita a Pere Nunyes per Joan Bosch¹¹.

L'opera più unitaria di Nunyes è la *Pala di San Eloi*. Vediamo tratti che ci rimettono all'opera di Joan de Borgonya, benché Nunyes sia molto più freddo e

¹⁰ X. COMPANYY; I. PUIG: "Rei i profeta David i profeta Isaïes. Atribuït a Pere Nunyes" a *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Fundació "la Caixa", Lleida, 2003, pp. 443-447.

¹¹ J. BOSCH: "Un "miracle" per a Pere Nunyes" a *Locus Amoenus*, núm. 6, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2002-2003, pp. 229-256.

non abbia una qualità artistica paragonabile.

Nelle opere in cui lavorano insieme Nunyes e Fernandes si osservano alcune figure di una qualità inferiore, meno volumetriche ed espressive che sicuramente corrispondono alla mano di Fernandes. Nell'opera di questi artisti torniamo ad osservare elementi dell'epoca gotica sfumati per l'influenza fiamminga e l'introduzione timida del mondo italiano.

Pedro Fernández è un pittore di origine murciano del quale si tengono solo notizie concrete in Catalogna tra 1519 e 1520. Nel 1519 esegue tre pale a Girona.

Il 17 novembre di 1519 con Gabriel Pozo contrattano la pittura e doratura della *Pala Maggiore* di Sant Cebrià di Flaçà. Il 19 dello stesso mese, con Antoni Norris, dipinge una *Pala di Santa Elena* destinata ad un altare del canonico Narcís Simón nella cattedrale di Girona. Ed il 29 novembre, anche con Antoni Norri, realizza la pittura e doratura della *Pala Maggiore* di San Vicenç di Llançà.

Rimane a Girona, di certo, fino al 4 febbraio di 1520. Non ci sono molti documenti né opere conservate di lui né degli artisti che lavorarono con lui e questo ostacola il compito di ricostruire la sua traiettoria personale e professionista.

L'unica pittura conservata è la *Pala di Santa Elena* [Fig. 5]. Sicuramente Antoni Norri si incarica della doratura e della policromia del legname da costruzione e Pedro Fernandes delle pitture, dove possiamo vedere chiaramente il suo stile italiano, lombardo concretamente¹².

Fernandes ha un indiscutibile spirito, formazione e mentalità italiana. Attraverso la *Pala di Santa Elena* vediamo l'irruzione chiara in Catalogna di modelli propriamente italiani:

“Tanta i tal fou la intensa modernitat de Pedro Fernández en el Retaule de Santa Helena que a penes va tenir seguidors. El seu influx es limità a una tímida assumció d'alguns dels seus resorts (en realitat més epidèrmics que substancials) en alguns aspectes concrets de l'obra de Joan de Borgonya [...], en la de Pere Mates [...]”¹³.

¹² J. BOSCH; J. GARRIGA (comissaris): *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, p. 183.

¹³ X. COMPANYY : *Paolo da San Leocadio...*, p. 114.

Francesco Pagano è di origine napoletana. Con Leocadio esegue le pitture murali della volta dell'Altare Maggiore della Cattedrale di Valenza [Figs. 6 e 7], realizzate tra 1472 e 1481. Queste magnifiche pitture rimasero nascoste durante più di 300 anni e furono riscoperte in giugno di 2004. Sono alcuni angeli musicisti dipinti su fondo di cielo azzurro stellato. Grazie a queste pitture abbiamo più dati per valutare la qualità artistica di questi due pittori. Come citano i documenti, Francesco Pagano intervenne nel programma pittorico realizzando le parti più decorative, il peso della realizzazione delle figure ricadde in Paolo da San Leocadio di chi Company fa la seguente affermazione:

“Personalmente me afirmo en la grandeza de los ángeles valencianos, en los incuestionables débitos formales e iconográficos que estos han contraído con todo lo realizado en el citado ambiente paduano-ferrarés y, de un modo muy especial, en la asombrosa personalidad de su principal autor, el reggiano Paolo da San Leocadio, a quien creo que con toda razón, los Jurados de Castellón ya consideraron en 1490 “lo pus [el más] solempne pintor d'Espanya”¹⁴.

Pagano interviene, anche con Leocadio, nella prova della Natività [Fig. 8], realizzata tra il 16 luglio ed il 20 agosto di 1476 –opera che si conserva frammentata nella cattedrale–.

Leocadio decanta la bilancia verso il Rinascimento italiano. Nasce il 10 settembre di 1447 a Reggio. Doveva formarsi nella scuola ferrarese dei Galasso, Cosmè Tura, Francesco del Cossa ed Ercole di Roberti. È chiara anche l'influenza della scuola padovana, di Andrea Mantegna. Pertanto, ha una formazione fondamentale italiana, ma molto ricca e plurale.

È molto interessante la tavola che gli attribuiscono della “Vergine del Cavaliere di Montesa”, realizzata tra 1473 e 1476 e conservata nel Museo del Prado.

Tra 1484 e 1490 c'è un vuoto documentale e si pensa che il maestro potrebbe aver viaggiato all'Italia dove avrebbe potuto realizzare una “Sacra Conversazione” (c. 1485-1490) che si conserva nella National Gallery di Londra e due “Pietà” conservate a Bologna e Madrid.

¹⁴ X. COMPANY: “Paolo da San Leocadio e gli angeli della Cattedrale di Valencia” a *Taccuini d'Arte. Rivista di Arte e Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia*, 2008, p. 28.

Nel 1490 è nuovamente documentato a Valenza, dove esegue la *Pala Maggiore* della Chiesa di Castelló. Tra 1490 e 1502 realizza diverse opere, tra le quali sottolineiamo la tavola della “Vergine col Bambino e San Juanito” del Museo di Belle Arti di Valenza. Si conserva anche una “Lamentazione” di c. 1507 [Fig. 9]. Proviene probabilmente dal Monastero di Santa Chiara di Gandia, e si conserva nel MNAC.

Già tra 1513 e 1519 realizza la *Pala di San Giacomo* di Vila-Real, dove introduce già elementi leonardeschi di Yáñez e Llanos.

Nel XVI secolo, c'erano anche artisti locali distaccati come Miguel Ximénez (documentato tra 1462 e 1505), Martín Bernat (documentato tra 1453 e 1505) e Pedro Aponte (documentato tra 1502 e 1529) in Aragona; Joan Gascó (?-1529) e Pere Mates (h. 1500-1558) in Catalogna; gli Osona –Roderic (h. 1440-1518), Francesc (h. 1465-1514) e Jeroni–, Vicent Macip (h. 1475-1550), Joan de Joanes (h. 1500-1579) e i Hernandos –Fernando Yáñez (h. 1475-1537) e Fernando Llanos (documentato tra 1505 e 1525) – a Valenza. Siccome un gran numero di artisti locali anonimi come il Maestro del Canillo, il Maestro di Son del Pi, il Maestro di Balaguer, il Maestro di Bolea, il Maestro di Sixena, il Maestro di Alzira, ecc. Come ci dice Joan Ainaud di Lasarte –riferendosi alla Catalogna– :

“Es produeix el pas del gòtic al Renaixement en molts centres locals, on un nombre reduït d'artistes, i de vegades un de sol, eren suficients per a cobrir les necessitats pictòriques, i on els canvis d'estil o de moda no feien altra cosa que reflectir amb més o menys sort i eclecticisme el que s'esdevenia a les grans ciutats durant aquest període de temps”¹⁵.

Martín Bernat è nativo di Saragozza ed è documentato tra 1453 e 1505. Miguel Ximénez è di Pareja (Guadalajara) ed è attivo ad Aragona dove lo troviamo documentato tra 1462 e 1505.

Con l'inclusione di questi maestri constatiamo l'importanza della perpetuazione di modelli gotici, con maggiore presenza di elementi di ascendenza fiamminga che quelli provenienti del mondo italiano e che influenza la produzione di maestri posteriori. Nelle loro opere c'è presenza di fondi dorati

¹⁵ J. AINAUD: “La pintura dels segles XVI i XVII” a *L'art català*, vol.II, Ed. Aymà, Barcelona, 1958, p.74.

nelle tavole, l'attenzione minuziosa ai dettagli ed il gusto rappresentando le tessiture.

Tra 1482 e 1496 Ximénez e Bernat lavorano insieme, ma realizzano anche alcune opere autonomamente o in collaborazione con altri pittori.

Per esempio, Miguel Ximénez dipinge alcune pale per le località di Malanquilla, Alfocea, Paniza, Egea de los Caballeros [Fig. 10], Escatrón e Villadoz –quest'ultimo in collaborazione con Juan de Bonilla–. Nelle sue opere osserviamo influenza di Bermejo, ma interpretate in maniera lineare, tendendo a formule schematiche nei visi e nei panneggi. La sua produzione si estende quasi per cinquant'anni e questo fa che notiamo un'evoluzione progressiva da modelli più gotici, nella linea dei pittori fiamminghi fino ad una forma di dipingere più flessibile, con figure con più corporeità, qualche fondo di paesaggio e la timida introduzione della prospettiva che preludono già la nuova tappa del Rinascimento.

Martín Bernat dipinge alcune opere in collaborazione con Bermejo: la *Pala di Santo Domingo de Silos* de Daroca e quella della cappella della *Visitazione* nel chiostro di Santa Maria la Maggiore o del Pilar di Saragozza. Anche Bernat dipinge una tavola conservata nel Museu de Lleida: "San Nicolau de Bari entre Sant Marti de Tours i Sant Esteve".

Congiuntamente, realizzano anche varie opere: la *Pala Maggiore* della chiesa di San Gil Abad di Saragozza, la *Pala di San Pedro e San Pablo* per la sede, la *Pala della Santa Croce* per la Villa di Blesa (Teruel) [Fig. 11], la *Pala Maggiore* della chiesa di Pradilla de Ebro (Saragozza) e la scatola dell'organo di San Pablo (Saragozza).

Una delle sue opere più distaccate è la *Pala della villa di Blesa*, come constata Carmen Morte:

"Desde 1482 a 1496 [Miguel Jiménez] colaboró con el pintor zaragozano Martín Bernart y juntos realizaron una serie de retablos entre los que destaca por su grandiosidad, el *retablo de la Invención y Exaltación de la Santa Cruz*, destinado a la capilla mayor de la iglesia parroquial de la Villa de Blesa (Teruel) documentado entre 1485 y 1487, hoy en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza"¹⁶.

¹⁶ C. MORTE: *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza, 1990, p. 38.

La maggioranza di pagamenti furono per Ximénez. In 1487 riscuoteva già in solitario, cosa che fa pensare che la partecipazione di Bernat fu minore. Gli sono attribuite le tavole di più forte carattere primitivo e di maggiore prossimità a Bermejo che sono quelle della predella e quelle della strada laterale destra.

La collaborazione con Bermejo di Bernat, Ximénez ed altri pittori attivi ad Aragona nella seconda metà del secolo XV e l'inizio del XVI lascia un'orma profonda, tanto in quello che si riferisce allo stile hispanoflamenco come per la perpetuazione della tipologia di santo intronizzato creato per Bermejo al *Santo Domingo de Silos* de Daroca.

Pedro di Aponte è attivo ad Aragona tra 1502 e 1529. Fu un pittore che godette di ampia fortuna tra gli storiografi e cronisti del secolo XVII, e gli fu data più importanza della che, forse, realmente aveva. Segue una linea più legata al mondo germanico che all'italiano. Questa tendenza ebbe più successo tra il mecenate e tra il resto di pittori del momento che l'elaborata per il Maestro di Bolea ed il Maestro di Sixena. In realtà, la via di rappresentazione proveniente del mondo italiano non era la più abituale, anzi al contrario.

Ha relazioni con Huesca per questioni familiari –attraverso la sua prima moglie, Catalina di Camanyas– e lavorative. Il primo riferimento della sua attività in questa città corrisponde a giugno di 1507, con l'incarico della *Pala di Nostra Signora della Speranza* per l'ospedale di Huesca. Nel 1511 ha un contratto per finire la *Pala di Santiago di Grañén* [Fig. 12], iniziato per Cristóbal di Cardeñosa. Parte in questa opera di modelli ispano-fiamminghi, ma include riferimenti ad incisioni di Dürer e schemi italiani dell'area di Padova; questi suggerimenti poté riceverli dello studio della *Pala Maggiore di Bolea*¹⁷.

Probabilmente questa pala di Grañén è l'opera di più successo nell' inizio professionale di Aponte. La realizza tra 1511 e 1513. In questa, la linea espressiva si presenta di una forma più timida, e si situa più prossima alla pittura ispano-fiamminga della fine del XV secolo. In opere posteriori scatterà già di forma più decisa sull'espressionismo, con un maggiore interesse per ottenere questi valori espressivi che per la bellezza e l'armonia. Alcune di queste pale sono quelle di *San Miguel di Ágrede* (Soria) di 1523 e

¹⁷ C. MORTE: "Huesca entre dos siglos" a *Signos...*, p. 206.

quella di *San Giovanni Battista di Cintruénigo*¹⁸. Camón afferma:

“Gusta Aponte de las formas amplias y los lujosos tejidos de dorados brocados. En los episodios de la Pasión de Cristo, Pedro de Aponte aparece dominado por un expresionismo tan radical que hay que relacionarlo forzosamente con los maestros alemanes del primer Renacimiento”¹⁹.

Joan Gascó²⁰ è un pittore di origine navarrese di cui abbiamo notizie tra 1503 e 1529. L'11 aprile di 1503 appare documentato a Vic, per il momento non si sa niente prima di questa data. Nella sua bottega ci lavorano i suoi figli e vari apprendisti.

La prima opera conosciuta di questa bottega è la *Pala Maggiore* della chiesa parrocchiale di Sant Joan de Fàbregues. Fu realizzata prima de l'11 aprile di 1503, quando Joan Gascó contrattò la scomparsa *Pala Maggiore* della chiesa maggiore di Santa Maria di Vilanova de Sau.

L'11 aprile di 1504 esegue parte della *Pala della cappella di Sant Miquel* della Cattedrale di Vic. Nel 1505 esegue due pale anche per la Cattedrale di Vic: una per l'altare di Natale e quella di San Andreu – oggigiorno scomparse –.

Il 3 febbraio di 1507 esegue la *Pala Maggiore* della chiesa parrocchiale di Sant Joan de Riuprimer. Il 10 marzo di 1508 dipinge la *Pala Maggiore* della chiesa parrocchiale di Santa Maria de Corcó, il 12 marzo dello stesso anno fa la *Pala Maggiore* della chiesa parrocchiale di Sant Julià de Vilamirosa. Già nel 1513 porta a termine due pale, quella della chiesa parrocchiale di Sant Pere de Vilamajor e quella di Santa Maria de Cabrera.

Come vediamo ha una produzione abbastanza notevole, ma dove si fa notare una mancanza di tecnica nella rappresentazione spaziale in opere piene di precetti arcaizzanti e formule ritardatarie:

“En efecte, a la dècada de 1520, el taller dels Gascó creà un producte d'èxit comercial que, partint de patrons gòtics tardans

¹⁸ C. MORTE: “La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo” a *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional, Actas del III Coloquio de arte Aragonés* (Huesca, 19-21 de diciembre, 1983), Excma. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1985, p. 285.

¹⁹ J. CAMÓN: *La pintura española del siglo XVI* a *Summa Artis*, vol. XXIV, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1970, p. 278.

²⁰ M. MIRAMBELL: *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Patronat d'Estudis Osonencs, Vic, 2002.

(propers als Vergós i amb punts de contacte amb Bartolomé Bermejo), emprava pintura a l'oli com a lligant (amb els consegüents efectes de degradacions cromàtiques) i que progressivament anà incorporant personatges i solucions manllevades de xil·lografies i gravats aliens, en concret d'Albrecht Dürer i de Martin Schongauer. Aquest producte es completà –ja en època de Pere Gascó– amb l'ús d'uns escenaris cada vegada més estructurats i basats en mètodes perspectius”²¹.

Di Pere Mates²² si hanno notizie dalla sua nascita (c. 1490-95) fino alla sua morte (1558). È originario di Sant Feliu de Guíxols e nel 1512 è già attivo come pittore a Girona.

Ha relazioni professionali con Pere de Fontaines. Nel 1520 finisce la *Pala di San Andreu* di Roses che aveva cominciato Fontaines nel 1517.

Ha un'attività intensa nell'episcopato gerundense. Gli è attribuita una *Pala di Maria Magdalena* [Fig. 13] per la cattedrale di Girona. Tra 1526 e 1532 realizza la *Pala Maggiore* di Sant Pere de Rodes –attualmente scomparsa–. Ha altre opere minori e forza attribuzioni plausibili.

La sua opera, discreta in definitiva, mostra uno stile personale influenzato per gli schemi narrativi e le tipologie figurative di ascendenza locale ed anche per gli stimoli rinnovatori del passo di pittori stranieri come Aine Bru, Joan de Borgonya o Pere de Fontaines. Riceve anche influenze delle incisioni nordiche, soprattutto di Dürer.

Roderic d'Osona nasce sicuramente a Valenza tra 1420 e 1430. È anche probabile che viaggiasse in Flandes ed in Italia, tra 1464 e 1476 –momento nel quale c'è un vuoto documentale–. Si situa di fronte alla pittura rinascimentale spagnola e si avvanza abbastanza anni al resto di scuole nazionali, non dimentichiamo che il cardinale Rodrigo Borja lo esegue già nel 1482 per dipingere nella cattedrale di Valenza. Benché si osservino alcuni elementi fiamminghi nella sua opera, predominano gli avanzamenti padovani di Squarcione e Zoppo, già introdotti nella *Crocifissione* [Fig. 14] della chiesa di Sant Nicolau (1476). Nel 1501 ancora è documentato, pertanto, poté partecipare in alcune opere firmate per suo figlio, Francesc d'Osona.

²¹ M. MIRAMBELL: “Revisió del taller dels Gascó i de la pintura cincentista vigatana. Estat de la qüestió i perspectives de futur” a *Ausa*, xxv, 168, 2011, pp. 334-335.

²² M. A. ALARCIA: *Pedro Matas*, Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1973 (inèdit).

Quest'ultimo nasce probabilmente a Valenza verso il 1465-70 ed è attivo in questa città fino a 1513:

“Durant molts anys fou conegut com Roderic d'Osona el Jove, però gràcies a un document de 1500 (contracte del Retaule de Sant Dionís de la catedral de València) sabem que el seu veritable nom és Francesc i que treballà i contractà obres amb el seu pare Roderic”²³.

È un pittore che illustra chiaramente il difficile passo tra la tradizione e la modernità a Valenza intorno al 1500. È interessante la sua *Epifania* del Victoria and Albert Museum di Londra, dell'anno 1505. Osserviamo architetture con influenza del Rinascimento italiano. Le figure sono più relazionate alla tradizione gotica ed i dettagli mostrano relazioni col mondo valenzano-fiammingo.

Alcune opere firmate per Francesc d'Osona e in cui probabilmente collabora suo padre sono la *Pala di Sant Dionís*, del quale si conservano due pannelli nella cattedrale di Valenza; la *Nascita* [Fig. 15] e l'*Epifania* del Prado; la *Pala della Vergine del Latte*, conservato nel parrocchiale di Gesù di Ibiza; o le ali del trittico della cattedrale italiana di Acqui Terme [Fig. 16].

Jeroni d'Osona appare documentato nella città di Agost (Alicante), con suo padre, in 1517, dove realizza una *pala di San Pedro*, per il momento sconosciuto.

Non è il nostro obiettivo cercare di discernere quali opere sarebbero di Francesc e quali di Jeroni, ma è chiaro che ambidue si formarono con loro padre Roderic ed il loro stile doveva essere abbastanza simile.

L'opera degli Osona si estende dalla metà del xv secolo fino al primo terzo del xvi, in queste decade i pittori dovettero conoscere la produzione di Pagano e Leocadio ed anche la modernità leonardesca degli Hernandos. Nonostante questa forte presenza italianizante a Valenza, i gusti dei committenti e mecenati era ancora più ancorata nel mondo ispano e fiammingo e possiamo affermare che gli Osona fanno una scommessa coerente tra gli elementi della tradizione ispana, fiamminga ed italiana.

²³ X. COMPANY: “Francesc d'Osona. Mare de Déu amb el Nen i dos àngels” a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, p. 246.

Nonostante sia uno dei grandi maestri del Rinascimento, fino a poche decadi fa pochi dati si sapevano di Vicent Macip. In realtà, fino a finali del XIX secolo si parlava di un famoso pittore valenzano chiamato "Juanes" e sotto questo nome si riunivano le figure di Vicent Macip, Joan Vicent Macip (suo figlio, più conosciuto come "Joan de Joanes ") e Vicent Macip Comes (nipote del primo e figlio del secondo). Elías Tormo è il primo ad incominciare a distinguere le opere dal padre ed il figlio, a partire dalla *Pala di Sogorb* [Figs. 17 e 18], incomminata per padre e figlio nel 1529.

È stato anche durante il XX secolo che si è completata la visione della figura di Vicent Macip, identificandolo coi maestri anonimi di "Gabarda" e di "Cabanès" e conoscendo così una prima tappa dell'artista, con molto più peso della pittura gotica.

Sia come sia, possiamo affermare che Macip svolge l'importante ruolo di ponte tra la pittura dell'ultimo gotico ed il primo Rinascimento valenzano, come succede anche nei casi dei Maestri di Sixena ed Alzira, benché chissà in minore misura in questo ultimo che si trova già più insito nel mondo del Rinascimento. In realtà, Macip ha una gran capacità di sintesi a partire dall'osservazione della produzione degli Osona, Leocadio ed Hernandos. Potenziò i modelli italiani, orientandoli verso la nuova moda rafaelesca che tanta fortuna ebbe.

Come suo padre, Joanes è una delle figure più distaccate e contemporaneamente più complesse della storiografia dell'arte valenzana. Ancora rimangono molti interroganti sulla sua biografia, le sue prime produzioni e la sua traiettoria personale e vitale.

Joanes è un pittore di doti tecniche straordinarie e le sue figure sono dolci ed espressive e ci rimettono chiaramente ai visi angelici delle Vergini, i bambini, i putti di Rafael, come possiamo osservare nel magnifico tavolo del *Battesimo di Cristo* (ca. 1535) conservato nella cattedrale di Valenza [Fig. 19].

I Hernandos²⁴ sono due pittori di origine *mancheo*. Yáñez è documentato tra 1460 e 1550 e Llanos tra 1450 e 1540.

²⁴ F. BENITO; J. GÓMEZ; V. SAMPER (coords.): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Museu de Belles Arts, València, 1998, pp. 21-42. Vedasi anche F. M. GARÍN DE

Tra luglio e dicembre di 1506 stanno lavorando nella *Pala dels Sants Metges* della cattedrale di Valenza. In marzo di 1507 contrattano le porte della *Pala Maggiore* della stessa cattedrale.

Uno di questi due artisti sarebbe "Fernando Spagnuolo" che lavorò nel 1505 a Firenze con Leonardo nel *cartone della battaglia di Anghiari*, destinato al Palazzo Vecchio, oggi scomparso:

“tenim proves documentals suficients per a soténir que Yáñez (o Llanos) era el 1505 un mestre prou reconegut i consolidat a Florència com per a poder gaudir de la privilegiada confiança professional de Leonardo da Vinci. Cap altre pintor espanyol del Renixement (i fins i tot d'altres èpoques anteriors i posteriors) no va arribar mai a assolir una cota tan elevada. És un fet absolutament insòlit, però sobretot transcendent, que hauria d'ocupar un lloc molt més significatiu en la història de l'art espanyol”²⁵.

Possiamo parlare di varie opere di Yáñez come la *Santa Caterina* [Fig. 20] ed il *Sant Damià* conservati nel Prado, la *Pietà* della Cattedrale di Valenza, la *Resurrezione* del Museu de Belles arts de València, dove sicuramente partecipò Llanos. Tra 1511 e 1514 lavora nell'organo della Cattedrale di Valenza. Nel 1515 si localizza a Barcellona valutando alcune pitture di Joan de Borgonya per Santa Maria del Mar. Già da 1518 si localizza ad Almedina –la sua città natale– e da 1525 in poi si documenta a Cuenca.

Il 31 ottobre di 1514 Llanos lavora a Murcia al servizio del Consiglio. Nel 1515 realizza alcune pitture nella Porta del Ponte e alla Dogana. Già a partire da 1516 si localizza nella cattedrale di Murcia [Fig. 21] ²⁶.

Osservando le opere realizzate per ognuno degli artisti, e specialmente la *Santa Caterina*, originaria di Valenza e conservata nel Museo del Prado (1510 - 1515), opera di Yáñez, possiamo affermare che questo fu tecnicamente un artista molto più dotato che Llanos, con un'eccezionale capacità compositiva e singolare talento creativo. Nella *Santa* osserviamo tratti che derivano direttamente dall'opera di Leonardo: la composizione della corporeità della figura femminile, la forma delle labbra e la qualità luminosa che proporziona

TARANCO: *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Diputación Provincial, Ciudad Real, 1978.

²⁵ X. COMPANYY: *Paolo da San Leocadio...*, pp. 118-119.

²⁶ F. BENITO; J. GÓMEZ; V. SAMPER (COORDS): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, 1998, p.19.

un'atmosfera spaziale molto particolare. Pedro Miguel Ibáñez fa una magnifica sintesi dello stile e la qualità di Yáñez:

“Desde la radiante mediterraneidad de los postigos, a las penumbrosas y melancólicas escenas conquenses, quedan siempre manifiestas las virtudes de un maestro que sobresale de sus contemporáneos españoles. Dominador pleno de los secretos de la composición, es capaz de transfigurar modelos provenientes de los más diversos veneros formales en un cosmos propio e intransferible”²⁷.

Lo stile dei Hernandos non attecchì tanto a Valenza come quello di Leocadio. Dobbiamo pensare che Leocadio lavora a Valenza tra 1472 e 1518, i Hernandos ci sono solo tra 1506 e 1516, è logico, dunque, pensare che l'opera di Leocadio ebbe più eco ed influenza. In realtà, l'opera dei Hernandos arrivò – mischiata con la forte influenza di Leocadio– a Miquel Esteve, Miquel del Prato, il Maestro di Alzira, Felipe Pablo di San Leocadio e pochi maestri più.

Possiamo osservare che, vicini a maestri con grandi botteghe, ci sono anche artigiani di botteghe più discrete o periferiche. Nelle opere di questi pittori si riflettono i cambiamenti e lo stile dei grandi, cosa che permette coprire la gran domanda –diremmo che forza notevole– di pale per cattedrali, chiese, parrocchie, oratori, etc. La situazione della pittura in questi anni è abbastanza eterogenea. Possiamo dire che il passo dal Gotico al Rinascimento è lento e disuguale a seconda delle regioni. A Castiglia, Andalusia e Catalogna l'influenza degli esquemi gotici è molto nota; invece a Valenza il peso specifico del mondo italiano è molto più intenso. Le influenze del mondo fiammingo sono molto potenti negli ultimi anni dell'epoca gotica e questo fa che in alcune zone sopravvivano molto tempo. Questi modelli sono sostituiti in modo graduale con quelli provenienti dall'Italia che vengono adattati all'arte spagnola preesistente, giacché non furono elaborati dalla propria esperienza artistica spagnola ma formavano parte di un linguaggio artistico formulato ed sperimentato fuori di Spagna²⁸. Infatti, durante il XVI secolo nelle opere

²⁷ P. M. IBÁÑEZ: *Fernando Yáñez de Almedina: (La incógnita Yáñez)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Diputación de Cuenca, Departamento de Cultura, Cuenca, 1999, p. 25.

²⁸ V. NIETO ALCAIDE: “El problema de la asimilación del Renacimiento en España” a *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte (CEHA)*, León: 29 septiembre – 2 octubre de 1992, León, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1994 (2 vols.), vol. I, p. 105.

artistiche troviamo elementi dalla tradizione gotica frammisti con elementi di tradizione rinascimentale, con preponderanza d'uni o altri a seconda di ciascuna opera concreta. Troviamo una *“mezcla espúrea de tradición y modernidad, de pensamiento gótico y de forma clásica que marcó todo el siglo XVI español”*²⁹

In questi momenti il centro dell'attività artistica ad Aragona si situa a Saragozza, ma non di una forma molto chiara e differenziata, poiché gli incarichi si localizzavano per tutto il territorio. Al contrario succede a Catalogna col caso di Barcellona, ed a Valenza con il ruolo dominante della capitale.

La produzione pittorica ad Aragona, Catalogna e Valenza non è elaborata soltanto per maestri autoctoni e senza nessuna relazione tra di loro, anzi all'incontrario. Il movimento di pittori tra una regione e l'altra fu costante durante il Cinquecento ed il rapporto tra di loro è stato inevitabile. La presenza di artisti forestieri è stata anche notevole e questi hanno lavorato anche in diverse zone. Tutto questo movimento di artisti fa che si conoscano stili e maniere diverse di dipingere e si afavoriscono i contatti pittorici.

Gli artisti hanno una scarsità acquisitiva e di quotazione ed un ruolo passivo ed umile. Non rivendicano nessuna libertà, solo il diritto al lavoro, alla sussistenza. Comproviamo anche lo sfondo artigianale della pratica artistica nelle formule misere in cui si stipulano i contratti degli apprendisti nelle botteghe dei pittori³⁰.

Tranne pochi privilegiati, i restanti vivono come la maggioranza di artigiani, sopravvivendo col loro lavoro fatto con le mani. Conosciamo quei fatti di cui si sono conservati documenti: dati di pittori e contratti di opere, opere che non si sono conservate, opere conservate delle quali non abbiamo documenti, nomi di pittori ai quali possono essere assegnate poche opere, opere assegnate a pittori di cui non sappiamo il nome, ecc.

²⁹ A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS: “El Renacimiento en España” a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), Príncipe de Viana, Pamplona, 1991, 52, p. 91.

³⁰ X. COMPANY: *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*, Curial, Barcelona, 1991, p. 62.

2.5 ALCUNI MAESTRI ANONIMI DEL RINASCIMENTO NELLA CORONA DI ARAGONA

Gran parte della produzione artistica del XVI secolo è sparita, già sia per il passare del tempo, per il cambiamento di gusto dell'epoca, per la crescita dei complessi ecclesiastici, per gli avvenimenti bellici, per i furti, ecc. Questo fa che attualmente la percezione che possiamo avere si allontani abbastanza di quello che doveva essere la situazione reale della pittura spagnola nell'epoca del Rinascimento. Se facciamo caso della documentazione ci rendiamo conto che nel secolo XVI si firmarono un gran numero di contratti di opere pittoriche, non solo per grandi complessi ma anche per piccole parrocchie³¹.

Conosciamo il nome, la biografia, la produzione di alcuni pittori della Corona di Aragona. Di alcuni ne abbiamo più dati che d'altri, ma questo non vuole dire che alcuni producessero più o avessero una vita più lunga, ma la fortuna storiografica ha voluto che ci arrivassero più dati attraverso i documenti conservati.

Dando l'importanza che meritano le opere d'arte come documenti per loro stesse, possiamo attribuirne alcune a pittori conosciuti, dubitare delle attribuzioni fatte nel passato, ecc.

Ci sono documenti dove appare il nome di alcuni pittori di cui non si è conservata la produzione, o non abbiamo sufficienti dati per legare opere e nomi. Ed abbiamo anche un numero abbastanza notevole di maestri anonimi con una produzione di buona qualità come per dedicargli le nostre investigazioni, sarebbe il caso del Maestro di Sixena e del Maestro di Alzira, tra altri (il Maestro di Balaguer, il Maestro di Bolea, ecc.). Malgrado non sapere il nome di questi pittori, ha importanza il compito di ricostruzione della loro produzione pittorica.

L'organizzazione del lavoro nelle botteghe fa che molti artigiani che ci lavorano non vedano riconosciuto il loro lavoro, gli apprendisti e gli operai non firmano le opere. Alcuni di questi forse dopo anni lavorando con un capobottega possono stabilirsi come maestri ed adesso si fanno visibili ed appaiono nei documenti, ma tanti altri no.

³¹ Vedasi per esempio C. MORTE: "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón, I", a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar xxx*, Museo Camón Aznar, Zaragoza, 1987, pp.117-162.

Nel XVI secolo non si dà tanto valore a chi dipinge un'opera, sono più importanti i mecenati e i luoghi per dove si sono fatte le pale. C'è un ridotto gruppo di artisti che ha successo e sono chiamati per diversi committenti per realizzare i suoi incarichi, ma è più grande il numero di pittori anonimi, di quelli che non sappiamo il nome. Sicuramente nel Rinascimento i mecenati sapevano chi effettuava i loro incarichi, ma non aveva importanza e per questa ragione il nome di questi artisti non appare nei contratti. Inoltre occorre tener presente le vicissitudini storiografiche che fanno che ci arrivino alcuni documenti ed altri invece no.

Alcune indagini hanno portato ad identificare maestri anonimi. Per esempio, è stato durante il XX secolo che si è completata la visione della figura di Vicent Macip, identificandolo coi maestri anonimi di "Gabarda" e di "Cabanès" e conoscendo così una prima tappa dell'artista, con molto più peso della pittura gotica. Il Maestro del Cavallero de Montesa si è identificato con Paolo da San Leocadio³², il Maestro de Balaguer con Baltasar Gui³³ o Blai Guiu³⁴. Altri invece rimangono ancora nell'anonimato, i più importanti sono il Maestro di Bolea, il Maestro di Sixena ed il Maestro di Alzira.

Il Maestro di Bolea probabilmente è un pittore spagnolo che si trasferisce ad Aragona, come tanti pittori che arrivano a questa zona tra il secolo XV ed il XVI. La sua opera ha relazioni con l'ambiente toledano di Juan de Borgoña ed ha anche alcuni dettagli che lo vincolano con Pedro Berruguete. Ha una conoscenza diretta della pittura fiamminga³⁵ –il suo naturalismo, le tipologie, i panneggi delle vesti, la ricchezza della gamma cromatica, i valori spaziali ed il trattamento del paesaggio con fondo di città fiamminga– ed influenze italiane di Padova e di Bramante. È chiaro che non può identificarsi il Maestro di Bolea

³² X. COMPANY: *La Pintura del Renaixement*, Ed. Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, València, 1987, p. 37.

³³ I. PUIG; J. YEGUAS; X COMPANY: "La plàstica del Renaixement i del Barroc a les terres de Lleida" a X. Company (coord.), *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida*, vol. III (*L'època moderna. Segles XVI-XVIII*), Lleida, 2007, p. 473.

³⁴ J. VIDAL: "Blai Guiu, pintor de Lérida. Un nombre para los maestros de Balaguer y Alcañiz" a *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 28, 2013, pp. 341-348.

³⁵ C. MORTE: "Oración en el Huerto. Maestro de Bolea", a *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval. Catálogo de la Exposición*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993 [pp. 476-477], p. 476.

con Pedro di Aponte come si era pensato. Quello che si è chiaro è la relazione della sua opera col mondo castigliano³⁶:

“También descubrimos otras semejanzas entre el retablo de Bolea y la pintura del foco toledano, en un momento de profunda relación entre Aragón y Castilla favorecida por la monarquía. No parece casual que el posible comienzo del retablo de Bolea coincida con la presencia de la Corte de los Reyes Católicos en Zaragoza, en 1498 y que estuvieran acompañados de Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo de Toledo”³⁷.

Possiamo stabilire parallelismi col Maestro di Becerril, nell'opera di questo osserviamo architetture ispirate a Brunelleschi, spazi ideali con richiami classici; elementi che troviamo anche nell'opera del Maestro di Bolea, Sixena ed Alzira. Il nome del maestro gli viene dato per la *Pala Maggiore* dedicata alla Vergine (1498-1503) ubicata nella Collegiata di Bolea [Fig. 22]³⁸.

È il primo pittore considerato pienamente rinascimentale ad Aragona che coniuga due correnti: la proveniente del mondo fiammingo e quella del mondo italiano settentrionale. Caratteristica, d'altra parte, abituale nel panorama pittorico spagnolo del momento³⁹. Carmen Morte afferma:

“La obra más singular que recoge estas notas [fiamminghe ed italiane] es el excelente retablo de Bolea (Huesca), obra que tenía encomendada en 1499 el escultor Gil Brabante y que ya en 1508 se propone como modelo para otro retablo oscense, el mayor de la iglesia parroquial de Grañén. Las tablas de pintura, en cuya ejecución participaron varias manos, certifican la simbiosis de dos modelos: el flamenco y el italiano; en este punto las referencias son a la pintura del área de Padua y de Milán. Sin embargo, la personalidad artística del maestro de Bolea se proyecta a la pintura de Castilla”⁴⁰.

Alcune innovazioni che introduce il maestro sono la pittura dei pavimenti,

³⁶ C. MORTE: “Huesca entre dos siglos” a *Signos...*, p. 204.

³⁷ C. MORTE: “El retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca): una aproximación al dibujo subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos” a *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Garsineu Edicions, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Universitat de Lleida, Lleida, 2009, p. 214.

³⁸ Vedasi uno studio esaustivo e minuzioso a C. MORTE: “El retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca): una aproximación al dibujo subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos”..., pp. 206-267.

³⁹ C. MORTE: *Aragón y la pintura del Renacimiento...*, pp. 54-56.

⁴⁰ C. MORTE: “Fernando el Católico y las artes” a *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1992)*, Zaragoza, 1993, p. 179.

lo studio luminoso degli spazi e la rappresentazione di architetture classiche. È molto interessante la tridimensionalità che concede agli spazi in alcune composizioni che non riproducono sicuramente edifici concreti, ma vogliono essere una rappresentazione "ideale." Tutte queste caratteristiche avvicinano il pittore di Bolea coi Hernandos e hanno una connessione abbastanza diretta col Maestro di Sixena, molto più vicino ai tavoli di Bolea che alla forza espressiva germanica delle opere di Pedro di Aponte che si allontanano già dell'italianismo classico del Quattrocento.

Il Maestro di Sixena ed il Maestro di Alzira si trovano in questo gruppo di pittori anonimi con una produzione artistica di qualità. Per il momento non conosciamo l'identità dei maestri per mancanza di documentazione, ma gli possiamo situare e sviluppare il catalogo delle loro opere pittoriche. Entrambi prendono il nome della prima pala che gli è attribuita e da quà partono diverse attribuzioni. Le indagini su questi artisti sono molto interessanti ed a questo ci siamo dedicati.

Vediamo che la concezione degli artisti è molto diversa nel XVI secolo a quello che possiamo avere nel XXI, il modo de lavorare è più un impegno colectivo che l'essito è la notorietà di un solo pittore, quello che firma le opere non è che abbia neanche tanta importanza:

“[...] il prodotto artistico tra tardo-medioevo e Rinascimento, è, non di rado, l'esito di un impegno colletivo che rispecchia le competenze e le capacità realizzative di uno specifico gruppo di lavoro, di cui, in ultima istanza, si fa garante, anche con la propria firma –che equivale ad un “marchio di fabbrica”– il capobottega e che, pertanto, occorre valutare senza pregiudizi di qualità”⁴¹.

Dobbiamo avere sempre in mente questa concezione del lavoro artistico, e provare a non pensare al lavoro solitario, immaginativo, intellettuale dei pittori contemporanei. I pittori del Rinascimento erano più vicini alle condizioni di lavoro dei moderni architetti. Per poter realizzare le grandi pale d'altare o le decorazioni murali era necessario per il pittore avere una bottega.

⁴¹ S. ZULIANI (a cura di): *Atelier d'artista...*, p. 15.

3.- ORIGEN I PERSONALITAT DEL MESTRE DE SIXENA I DEL MESTRE D'ALZIRA

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Aquest apartat és fonamental a l'hora d'endinsar-nos en l'estudi exhaustiu de les figures del Mestre de Sixena i del Mestre d'Alzira i de la seva respectiva obra pictòrica, ja que abans d'intentar avançar en el seu coneixement hem de deixar clar el que ja ha estat dit, és a dir, fins on ha arribat la historiografia actual.

Abans d'iniciar el seguiment cronològic d'aquesta historiografia, volem constatar la manca d'estudis monogràfics sobre el Mestre, la qual cosa entenem –modestament– justifica el nostre estudi. Les notícies sobre la figura del Mestre de Sixena les trobem fonamentalment en obres generals sobre el monestir de Santa Maria de Sixena, en fitxes de catàlegs d'exposició on es tracta alguna taula produïda per ell, o en catàlegs de museus que alberguen alguna d'aquestes obres. Passa exactament el mateix amb la figura del Mestre d'Alzira.

Per tant, ens trobarem amb informacions parcials que aquí intentarem lligar per tal de donar una visió el més complerta possible sobre el tema.

3.1 EL MESTRE DE SIXENA. FORTUNA HISTORIOGRÀFICA

Els dos retaules del mestre foren encarregats per al Monestir de Santa Maria de Sixena. El cenobi fou fundat l'abril de 1188 per la reina Sança de Castella, esposa del rei d'Aragó Alfons el Cast, sota l'ordre de l'Hospital de Sant Joan de Jerusalem. El Monestir fou una fundació real, i en ell van professar primer dues filles de la reina Sança, i després d'elles diverses dones de la noblesa aragonesa. El lligam del cenobi amb la família reial del Casal d'Aragó fou notable. Així, a principis del segle XIV, Blanca d'Aragó i Anjou, filla de Jaume II el Just, hi professà com a monja a l'edat de cinc anys.

Fou possessió de l'Hospital fins a la desamortització de 1837. El 1936, al principi de la Guerra Civil, fou saquejat i incendiat pels anarquistes de Durruti i tota la seva esplendor (havia estat declarat monument historicoartístic el 1923)

quedà en un no res. El 1985 s'hi instal·là una comunitat de monges de l'orde de les Germanes de Betlem i de l'Assumpció de la Mare de Déu.

Les primeres informacions sobre el Mestre de Sixena ens les proporciona Emile Bértaux en el catàleg: *Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza. 1908*, Zaragoza-París, 1910. Aquí relaciona la personalitat del nostre mestre amb la de Damià Forment, sense arribar a identificar-los:

“Y en verdad que no ha de ser entre los pintores italianos donde busquemos los modelos del desconocido artista, que supo imitar las formas vigorosas y pesadas de Forment, y sus arquitecturas opulentas. Su obra es un ejemplo de transposición de la escultura en pintura, ejemplo del qual no se halla un equivalente sino en Italia. El “Maestro de Sijena” fue discípulo de Damián Forment, como Andrea del Castagno había sido discípulo de Donatello”¹.

Com veurem, la idea del Mestre de Sixena com a deixeble de Damià Forment s'anirà repetint, matisant i argumentant les relacions entre ambdós artistes. Damià Forment (ca. 1475 - 1540) fou l'escultor autòcton més important en el territoris peninsulars de l'antiga Corona d'Aragó a la primera meitat del segle XVI. La seva activitat va discórrer entre la seva València natal (format en el taller patern), l'Aragó adoptiu (va treballar principalment a Saragossa, però també a Osca, La Almunia de Doña Godina, Épila, San Mateo de Gállego, Binèfar, Tarassona, Casp, Velilla de Ebro, Calataiud i Alcanyís), la seva incursió a Catalunya aproximadament entre 1525 i 1537 (Lleida, Poblet, Tarragona, Barcelona, Montserrat, Vallbona de les Monges, Montblanc, Santes Creus i Perpinyà), per finalment acabar la seva trajectòria a Castella (en una de les obres cabdals del renaixement hispà, el retaule major de Santo Domingo de la Calzada)². Va ser la gran figura de l'escultura renaixentista a Aragó. Els especialistes discrepen sobre la seva formació; segons alguns, va aprendre l'ofici a València amb el seu pare, també escultor; al dir d'altres, es va formar a Florència. En qualsevol cas, sembla bastant probable una estada a Itàlia, ja que la seva escultura és plenament renaixentista en un moment en què aquest estil encara no havia quallat del tot a Espanya.

Una informació més exhaustiva sobre el Mestre de Sixena ens ve de la

¹ E. BÉRTAUX: *Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza 1908*, Tip. La Editorial, Zaragoza; Librería de Ferando Fe, Madrid; Librairie Central des Beaux-Arts, París, 1910 [pp. 65-66], p. 66.

² J. YEGUAS: *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Col. Espai/Temps, Universitat de Lleida, Lleida, 1999.

mà de Ricardo del Arco, il·lustre estudiós de la zona d'Osca. El 1913 escriu un article titulat "El Monasterio de Sigena", publicat a *Linajes de Aragón*³. Bàsicament se'ns informa dels diversos documents que es conservaven al monestir l'any 1913 i de la nòmina de les prioras del mateix. Alguns reculls de documents dels quals es parla són força interessants, com per exemple la ja esmentada *Hierusalem Religiosa* del prior J. J. Moreno⁴, les obres de Varón (de cap a 1773) i les més recents de Mariano del Pano⁵ –que es basa en les anteriors–. En totes elles es fa referència als retaules del Panteó Reial i de l'altar major del monestir, però donant importància a les prioras que els van encarregar i no pas al pintor que els executà, del qual no es dóna cap informació, només sabem que és el mateix per a ambdues obres. Jaime Juan Moreno a *Hierusalem Religiosa* [Doc. 1] fa una relació de les prioras del monestir de Santa Maria de Sixena, fins l'any 1623. En aquestes pàgines es fa referència a Maria Ximènez d'Urrea. Durant el seu priorat s'encarregaren els dos retaules realitzats pel Mestre de Sixena. Jaime Juan Moreno dóna la data d'inici del retaule de l'altar de Sant Pere, l'any 1517 i afirma que el "proprio pintor acabase el altar major y el de San Pedro"⁶.

Seguint el prior Jaime Juan Moreno, del Arco afirma el següent:

"D^a María Ximénez de Urrea (Mayo 1510 - 8 Mayo 1521). Se sepultó en la capilla de San Juan Bautista; [...] Fué esta nobilísima priora una de las más espléndidas bienhechoras del monasterio. En 1517 mandó pintar el bello retablo que hay en el panteón real, concluído por D^a Lucrecia Porquet; y en 1519 terminó el del altar mayor, comenzado por D^a Teresa Ximénez de Urrea por el año 1520, del cual todavía, por fortuna, nos quedan restos, como ya se ha dicho"⁷.

Després d'aquestes primeres dades historiogràfiques trobem un seguit de quatre articles de Ricardo del Arco, publicats entre 1913 i 1916 a la revista *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, sobre la pintura de primitius a l'Alt Aragó.

El primer article és de l'agost de 1913 i es titula "La pintura antigua

³ R. ARCO: "El monasterio de Sigena", a *Linajes de Aragón*, IV, Huesca, 1913.

⁴ J. MORENO: *Hierusalem religiosa, tercera parte*, Huesca, Archivo Diocesano, Mss., h. 1623.

⁵ M. PANO: *El Real Monasterio de Sijena. Su historia y descripción*, Lleida, 1883.

⁶ J. MORENO: *El Real Monasterio de Sijena...*, 392v - 393r.

⁷ R. ARCO: "El monasterio de Sigena"..., p. 236.

aragonesa. Algunos retablos inéditos”. Aquí fa referència a l’obra de diversos pintors actius a l’Alt Aragó, però en realitza unes apreciacions molt generalistes i poc profundes sobre l’estil dels diferents mestres. Parla de Pedro Zuera, Juan de la Abadia, Pedro Aponte, Esteban Solórzano, el Mestre de Sixena i Tomás Peliguet. El que a nosaltres ens interessa aquí és el que afirma sobre el pintor objecte del nostre estudi. Ja en el 1913 les taules del *Retaule Major* estaven disperses. Parla d’una obra amb influència italiana, amb figures que recorden l’estil de Botticelli. Afirmar que el mestre degué ser italià o espanyol, deixeble de Damià Forment (mestre que també recollí l’herència italiana). Seguidament parla del *Retaule de la Pietat*, que en el 1913 encara es conservava en la seva ubicació original –actualment es troba al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, exceptuant la taula central que es troba en parador desconegut–. Diu que segurament fou obra del mateix mestre i que es degué realitzar a finals del primer terç del segle XVI. En l’article anterior, del Arco presentava de la mà de Moreno la informació de la data d’execució i l’autoria (bé, la coincidència de pinzell entre un i altre retaule) concreta de l’obra, per tant, és com si aquí fes un pas enrera.

En l’article de l’agost de 1915 no dona cap informació al·lusiva al mestre, ni a cap d’ambdós retaules.

Ja en l’article del novembre del mateix any, titulat: “La pintura de primitivos en el Alto Aragón. Continuación”, torna a parlar del monestir de Sixena. Primerament fa referència al *Retaule de la capella de Nostra Senyora dels Desamparats*, obra de Lluís Borrassà (c. 1400). En referència al *Retaule Major*, obra del Mestre de Sixena, tornem a trobar una altra contradicció en les idees de Ricardo del Arco. Informa que Elías Tormo creu que el mestre dels retaules de l’altar major i del Panteó reial del monestir és un deixeble de Pedro Aponte, i ell diu que també hi està d’acord, quan en l’article de 1913 havia dit que eren obres d’ascendència clarament italiana i en relació amb Damià Forment. Els raonaments que fa servir són qüestions d’estil aplicables tant al Mestre de Sixena com a Pedro de Aponte: parla d’un dibuix acurat i pronunciat, de dolçor i seguretat en el pinzell i de la utilització de colors vius. Nosaltres creiem que aquestes són característiques molt generals que poden correspondre a molts artistes que en realitat són molt distants en estil; comensem que és el cas del Mestre de Sixena i Pedro de Aponte.

Tampoc en l'article de 1916 fa referència al monestir, als retaules o al Mestre de Sixena.

Ja l'any 1923, del Arco s'encarrega de redactar la *Reseña de las tareas de la comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Huesca*. Aquest document no té més valor que el d'informar-nos que el 28 de març de 1923 el monestir passa a estar sota el càrrec de la comissió provincial de monuments històrics i artístics d'Osca per Reial Ordre i que en aquells moments no té conservador.

Són interessants els tres volums de Manuel Abizanda Broto titulats *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglos XVI-XVII*.⁸

El primer volum és de 1915. Aquí se'ns parla de la història d'Aragó a inicis del segle XVI, de les relacions amb Nàpols i Sicília, de l'or que arriba d'Amèrica, etc., en definitiva, d'una època de benestar. Tant la noblesa com el clergat i també els gremis i confraries tenen interès en encarregar obres d'art, majoritàriament retaules. Ratifica, a través de protocols, el gran nombre d'obres executades en terres aragoneses en aquests segles, i la pèrdua ja d'algunes d'elles. També reclama un major interès per intentar recuperar i conservar el major nombre de peces possible.

En el segon volum, de 1917, parla dels escultors, tema que no ens ocupa.

Ja en el tercer fa referència als pintors. Diu que en els primers decennis del segle XVI ja es deixa sentir la influència del món italià, que va relegant el flamenc. Pel que fa referència al Mestre de Sixena, l'identifica amb Damià Forment a través d'una de les poques obres conservades del pintor, que és la predel·la del *Retaule de Sant Mateo de Gállego* (Saragossa). Diu que les diferències entre una i altra obra són degudes a les diferents tècniques emprades en pintar espais menors o principals. Ens dedicarem a l'anàlisi comparativa d'aquestes obres més endavant, però podem avançar que tenim els nostres dubtes sobre l'autoria d'aquesta obra. Forment la contractà però podria molt ben ser que l'execució fos de taller, fet habitual en l'època, sobretot en el cas de parts secundàries dels retaules –com seria la predel·la–. També podem dir que la qualitat de les taules és força inferior a les del Mestre de

⁸ M. ABIZANDA.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Siglo XVI. Vol.I-III*, Patronato Villahermosa-Guaqui, Tip. La Editorial, Zaragoza, 1915-1932.

Sixena.

L'any 1933 Soldevila Faro en el seu article: "El arte del Maestro de Sigena"⁹, segueix la idea aportada per Bértaux de la relació entre el Mestre de Sixena i Damià Forment, anant una mica més enllà, arribant a identificar ambdós mestres:

"No es hiperbólico a nuestro juicio atribuir al propio Forment, la paternidad de estas pinturas, aunque no podamos aportar en su favor, ningún argumento de gran consistencia. [...] En la supuesta identificación entre Forment y el "Maestro de Sijena" podríamos encontrar el justificante de que Forment no hubiera seguido pintando por la aglomeración de retablos escultóricos que le iban encargando"¹⁰.

Des del nostre punt de vista aquest argument no té massa consistència, de fet Forment no es dedicà massa a la pintura, ell era escultor. Per nosaltres la idea de la identificació d'ambdós artistes no té validesa. És cert que treballaren en la mateixa àrea geogràfica i en la mateixa època i les influències que reberen foren similars, però les característiques i la personalitat de cada artista són clares i definitòries.

Soldevila Faro també parla de dues taules d'un retaule dedicat a la vida de Sant Joan Baptista, procedents del monestir de Sixena, i considera que podrien ser una obra primerenca del Mestre:

"Las otras dos [taules de Sant Joan] tienen puntos de contacto con las obras hasta aquí relacionadas, pero probablemente son anteriores en algunos años a juzgar por los destellos de gótico decadente que acusan algunos detalles. [...] Son, como decimos, de un goticismo extemporáneo o arcaizante que ya ha recibido la luz de los nuevos ideales del Renacimiento. ¿Serán obra primeriza del mismo "Maestro de Sigena? Representan "San Juan predicando" y "Juan es su nombre", ambas de mismo tamaño y estilo"¹¹.

Aquestes taules actualment es conserven al Museu de Belles Arts de Saragossa, provinents de Sixena. Hi ingressaren l'any 1921, juntament amb les del Retaule Major [Figs. 24 i 25].

Aquesta idea no apareix en cap autor més, fins arribar a l'obra de Camón

⁹ J. SOLDEVILA: "El arte del Maestro de Sigena", a Aragón *"Sindicato de iniciativa y propaganda"*, IX, 1933, pp. 211-214.

¹⁰ J. SOLDEVILA: "El arte del Maestro de Sigena"..., pp. 212, 214.

¹¹ J. SOLDEVILA: "El arte del Maestro de Sigena"..., p. 213.

Aznar, el 1970. I aquest serà l'únic que hi farà referència¹². No pensem que el Mestre de Sixena pugui ser l'autor d'aquest retaule, no hi observem les característiques que defineixen l'obra del mestre. Hi trobem menys domini de la tècnica pictòrica, la construcció de les figures és menys contundent, la corporeïtat escultòrica que veiem en els retaules del XVI queda diluïda aquí en unes figures planes. La perspectiva és menys acurada, en les arquitectures no hi observem les al·lusions a l'art clàssic i, sobretot, no hi veiem els elements distintius i definitoris en els rostres: els lòbuls oculars molt marcats, els nassos prominents, les celles realitzades cabell a cabell i els cabells molt treballats amb rínxols solts i marcats. No pensem que aquestes característiques puguin ser fruit de l'aprenentatge o de l'evolució d'un mateix pintor.

En el 1942 trobem el volum del *Catálogo Monumental de España* dedicat a Osca, redactat també per Ricardo del Arco. Se'ns informa que el monestir de Sixena és monument nacional per Reial Ordre del 18 de març de 1923. L'ocupació de la província d'Osca durant la Guerra Civil féu que la seva riquesa artística es veiés perjudicada. El monestir de Sixena també va patir diversos incendis que causaren la destrucció de la sala capitular i de la prioral. Veiem que l'any 1942 el *Retaule del Panteó Reial* obra del Mestre de Sixena encara es conserva en el seu lloc original. Es reitera l'encàrrec del *Retaule de la Pietat* per part de Maria Ximénez d'Urrea de l'any 1517 i la finalització de l'obra en època de Lucrecia Porquet. Se'ns descriuen breument els temes existents en les taules i se'ns diu que l'estil de l'obra és "marcadamente italianizante, aunque de vigor español, es análogo al de las tablas que nos quedan del retablo mayor del siglo XVI".¹³

Pel que fa referència al retaule de l'altar major, només parla de les quatre taules conservades al Museu d'Osca, per donació del col·leccionista Valentín Cardedera. Com ja hem dit, aquestes són: l'"Abraç a la Porta Daurada", el "Naixement de la Verge", l'"Anunciació" i la "Visitació". En fa una breu descripció i també ens diu que algunes taules amb passatges de la Passió i les que ens mostren les figures de Sant Pere i Sant Pau i els pares de l'Església – actualment al Museu de Lleida: diocesà i comarcal– estaven a la col·lecció

¹² Carmen Morte no creu que aquestes taules siguin del Mestre de Sixena i nosaltres estem d'acord amb ella.

¹³ R. ARCO: *Catálogo Monumental de España. Huesca*, CSIC, Madrid, 1942, p. 402.

Muntadas de Barcelona. Sabem que aquesta dada no és certa. Sí que provenia d'aquesta col·lecció la taula de "Crist entre els Doctors" –actualment conservada al MNAC–. Les taules a les quals fa referència del Arco fins 1908 estaven disperses per diversos departaments del Monestir, el 1936 foren traslladades a un museu creat per la CNT-FAI a Albalat de Cinca i ja el mateix any arribaren al Museu de Lleida¹⁴.

També ens parla de l'estil d'aquest mestre, bé, més aviat presenta les idees de Mayer i Bértaux sobre el tema. El primer afirma que té certa relació amb l'estil de la pintura del nord d'Itàlia, sobretot de Mantegna; però creu que el seu mestre fou Damià Forment, com també afirma Bértaux.

Finalment, del Arco ens informa que les taules conservades a l'església d'Albelda (amb imatges d'apòstols i evangelistes) foren cremades per les tropes republicanes.

Diego Angulo, l'any 1954¹⁵ afirma que el mestre de Sixena és un pintor aragonès format a València, en relació amb el Mestre d'Alzira:

"El Maestro de Sigena es probablemente un aragonés formado en Valencia bajo el lejano influjo de estos pintores. Los jugosos y blandos modelos valencianos interpretados por su pincel se hacen secos y duros, sufriendo transformación paralela a la que un siglo antes experimentara el estilo de Nicolau reflejado por el Maestro de Lanaja. En tierra valenciana existen además obras cuyo parentesco con el Maestro de Sigena es tan estrecho que permite pensar en su formación levantina. Me refiero al ya citado Maestro de Alcira"¹⁶.

Som davant d'un plantejament molt encertat, d'una opinió convincent i raonada d'un historiador d'un alt nivel. Estem totalment d'acord amb l'afirmació d'Angulo i en aquestes pàgines reforçarem i argumentarem aquesta idea.

Juan Manuel Palacios Sánchez, l'any 1955, escriu *Real Monasterio de Sijena*, on fa un repàs de la història del monestir fins aquell moment. Pel que fa referència a l'obra del Mestre de Sijena només ens diu que el *Retaule de l'Altar Major* es va acabar de construir l'any 1519.

Ja en el 1957 Abbad Ríos publica el volum dedicat a Saragossa del

¹⁴ Tenim els documents d'ingrés al Museu gràcies a Carme Berlabé i en detalllem tot el periple en l'apartat de la Història interna de les taules.

¹⁵ D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento* a "Ars Hispaniae", vol. XII, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1954, p. 76.

¹⁶ D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento...*, p. 76.

*Catálogo Monumental de España*¹⁷. Aquí, òbviament, no parla de Sixena, però fa referència a l'estil del mestre quan presenta el *Retaule de la Verge* del Rosari de Bagüés, diu així:

”Es un retablo del siglo XVI. Es de tablas pintadas bajo doseletes de tracería renacentista y separadas por columnitas abalaustradas muy delgadas. En el banco las tablas són la *Coronación de la Virgen*, que recuerda la del mismo tema de la Magdalena de Tarazona; *Nacimiento de María, Anunciación y Visitación*. En el cuerpo del retablo están las tablas del *Nacimiento, San Pedro, San Pablo y Circuncisión*; en el centro, una hornacina donde debió haber alguna imagen de la titular, hoy desaparecida. Las tablas son todas de artista rafaelista español del siglo XVI y parecen relacionadas con el arte del maestro de Sigena”¹⁸.

En el catàleg del Museu de Saragossa, realitzat per Antonio Beltrán Lloris l'any 1964, trobem la referència de dues taules provinents del *Retaule Major* de Sixena, que actualment encara es conserven en la capital aragonesa: la de “Jesús davant Caifàs” i la de “Jesús portant la creu”. També veiem que la predel·la del *Retaule de Sant Mateo de Gállego* –Saragossa–, obra de Damià Forment (amb la qual s'ha relacionat el Mestre de Sixena) es conservava al Museu de Saragossa –actualment es troba a la parròquia d'aquesta localitat–. Aquí només es citen les pintures, sense relacionar-les ni donar més informació.

En canvi sí que és molt interessant l'aportació que fa el gran historiador Chandler-Rafton Post que l'any 1966 ens presenta la figura del Mestre de Sixena, en el volum dedicat a les escoles d'Aragó i Navarra en els inicis del Renaixement, dins la seva *A History of Spanish Painting*. Post no té clar d'on prové el Mestre, però fa algunes reflexions força interessants que després serviran com a base a altres estudiosos de la matèria. Primerament rebutja la idea de la identificació del Mestre amb Damià Forment (presentada per Abizanda Broto). Segons Post, l'estil de Forment està lligat al món valencià i el del Mestre de Sixena a l'aragonès. Tampoc està d'acord amb que les diferències d'estil d'un i altre es deguin a la representació en espais secundaris o principals. Estem d'acord en la idea que no es poden identificar ambdós mestres, però no seríem tan taxatius en l'estil d'un i altre, ni Forment només

¹⁷ F. ABBAD RIOS: *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957.

¹⁸ F. ABBAD RIOS: *Catálogo Monumental...*, p. 652.

està lligat al món valencià ni el Mestre de Sixena només a l'aragonés, en concretarem els arguments més endavant.

Post presenta diverses hipòtesis: el mestre podria ser valencià –de l'escola de Forment– i haver viatjat amb l'escultor a Aragó. O podria ser aragonès i haver-se unit al cercle de Forment. Com Angulo veu una relació estilística entre el Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira, però creu que no és suficient per afirmar l'origen valencià del pintor.

Ja centrant-se en l'estil de la seva producció pictòrica, hi veu característiques essencials de la pintura aragonesa del segle XVI unida a elements personals i d'altres relacionats amb el cercle de Mantegna. També observa figures robustes que omplen les taules del Mestre de Sixena i són un element característic de la pintura gòtica aragonesa de Martín Bernat, Miguel Jiménez i el Maestro de Alfajarín. Aquest element fa pensar a Post que el Mestre de Sixena podria ser un deixeble d'algun d'aquests pintors.

Post també veu clara la presència d'elements italians en l'obra del pintor, però el que no està clar és com rep aquestes influències. Si viatja a Itàlia i veu *in situ* les obres de Mantegna i altres pintors italians o si coneix el Renaixement italià a través dels elements que n'arriben a la Península, sobretot a través del món valencià (els Osona, Leocadio, el Mestre d'Alzira...).

També es parla de la possible influència del Mestre de Sixena sobre el Mestre d'Alzira, però no està clar si el Mestre d'Alzira viatja a Aragó o el de Sixena torna a València (si realment prové d'aquesta zona o hi havia estat abans).

Post té un ull privilegiat per a l'anàlisi de la pintura i encara avui en dia les seves idees serveixen de base per a les noves investigacions. En el cas del Mestre de Sixena hi veu elements de la pintura aragonesa i també influències italianes arribades a la península a través de terres valencianes, com veurem en l'anàlisi acurada de les seves obres aquestes característiques hi són presents de forma clara.

També ens parla de les dues obres del Mestre: el *Retaule Major* i el de la *Pietat* i ens dóna les mateixes informacions que hem comentat anteriorment.

Així doncs veiem aquí algunes possibilitats sobre l'origen del pintor que s'aniran perfilant amb el temps.

L'any 1968 Rosa Donoso presenta les quatre taules que es conserven al Museu d'Osca, en el catàleg d'aquest. Simplement fa una breu descripció de

cada taula, diu que l'obra fou un encàrrec de María Ximénez d'Urrea l'any 1519 i reitera la idea del desconeixement de l'autor. En la descripció de la taula de Sant Joaquim i Santa Anna diu que el pintor seria italià:

“[...] sobre el arco de la puerta hay un escudo con estas iniciales: I.E.N. Es posible sean las del nombre del que pintó esta bella tabla, que revela ser italiano de nación y muy inspirado en las obras de los pintores italianos de fines del siglo XV y principios del siguiente”.¹⁹

La veritat és que cap altre autor fa referència a aquesta inscripció, i per tant no se'n parla tampoc com a possibles inicials del pintor. Pensem que no hi ha dubte que l'obra del mestre té clares reminiscències del Quattrocento italià, però no estaríem d'acord amb Donoso en l'origen italià del mestre.

L'any 1970, José Camón Aznar parla també del Mestre de Sixena en la *Summa Artis*. Aquí afirma que veu en l'obra de Sixena influxos leonardescos de Yáñez i Llanos, per tant, altre cop relacions amb el món valencià, i de retruc amb l'italià.²⁰

Com hem comentat anteriorment, Camón és l'únic autor, després de Soldevila Faro, que fa referència a les taules del *Retaule de Sant Joan Baptista* com a obra primerenca del Mestre de Sixena. Soldevila parlava de les dues taules que es conserven al Museu de Saragossa –representen la “Circumcissió de Sant Joan Baptista” i “Sant Joan Baptista al desert”–, i hi ingressaren l'any 1921, juntament amb les de la predel·la del *Retaule Major de Sixena*, i Camón fa referència a les cinc que es conserven al Museu d'Osca, que representen la “Visitació”, el “Naixement de Sant Joan Baptista”, el “Baptisme de Crist”, la “Predicació de Sant Joan Baptista” i la “Degollació”. Aquests autors no relacionen totes les taules com a integrants d'un mateix retaule, però sí creuen que són obra del nostre Mestre.²¹ [Figs. 26 – 30].

Carmen Morte no creu que aquestes peces siguin obra del Mestre de Sixena i nosaltres hi estem totalment d'acord.

Ja en el 1975 Arribas Salaberri escriu la seva *Historia de Sijena*. Torna a donar la informació ja coneguda de l'encàrrec dels dos retaules –*Retaule Major* i *Retaule de la Pietat*– per part de María Ximénez d'Urrea. Del *Retaule Major*

¹⁹ R. DONOSO: *Guía del Museo Provincial de Huesca*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968, p.30.

²⁰ J. CAMÓN: *La pintura española del siglo XVI...*, p. 271.

²¹ J. CAMÓN: *La pintura española del siglo XVI...*, p. 289.

només diu que fou acabat l'any 1519. Del del *Panteó Reial* diu que era un retaule dedicat a Sant Pere, que va patir danys en l'incendi de 1936, però fou salvat. També diu que es desconeix la seva ubicació actual, l'any 1975. Nosaltres sabem que actualment es conserva al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, exceptuant-ne la taula central.

En la col·lecció *Tierras de España* (1977), en el volum d'Aragó trobem una part dedicada a l'art, realitzada per Federico Torralba. Ens diu que l'art aragonès del segle XVI té clares relacions amb el món italià, encara que en algunes obres hi són molt presents els elements de la tradició gòtica i els provinents de centreuropa.

Aquesta influència italiana es fa molt patent en les taules del *Retaule Major* del Mestre de Sixena. Torralba afirma que són obres tan marcadament italianes que es podria pensar en un artista italià. Però afirma que seria un artista espanyol que coneixia molt bé l'art italià, influenciat per artistes del nord d'Itàlia, sobretot els més propers a Mantegna²².

Una altra obra dedicada al monestir és de 1980: *El Real Monasterio de Sijena*, de Juan Manuel Palacios Sánchez. Ja ens diu que la majoria dels fons de l'arxiu van desaparèixer degut als reiterats incendis. També fa referència a altres monestirs de l'ordre de Sant Joan de Jerusalem, a la fundació del monestir de Sixena, a la seva evolució, etc. L'apartat que més ens interessa és el relatiu a l'arquitectura i a l'art. Es refereix a la pintura al fresc del presbiteri, a la pintura mural de la sala capitular, a la construcció del cor, etc. És curiós que no es parli del *Retaule Major* ni de l'ubicat al *Panteó Reial*, tampoc es parla del de Pere Espalargues. Són obres d'importància, especialment les dues primeres, que no s'anomenen. Espalargues està documentat entre 1490 i 1495, originari de Benavarri, treballa fonamentalment a la Franja i trobem retaules seus a Capella, Sixena o Roda d'Isàvena, també treballa en terres lleidatanes, al Pallars i la Vall d'Aran²³.

En el III Col·loqui d'Art aragonès, celebrat a Osca l'any 1985, Carmen Morte presentà una comunicació molt interessant titulada "La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo". Aquí primer fa una

²² DD. AA.: *Aragón*, col. *Tierras de España...*, p. 278.

²³ A. VELASCO: *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Universitat de Lleida, Lleida, 2006, p.16.

introducció general sobre la pintura aragonesa del segle XVI, després parla de l'assimilació del procés renaixentista entre 1500 i 1530, seguidament es fa referència al primer manierisme –1530-1550–, el tercer bloc es dedica a l'art produït entre el romanisme i l'art de la contrarreforma –1550-1570– per finalitzar amb un apartat dedicat a la pintura en l'època de la contrarreforma –1570-1600–. Els apartats que a nosaltres ens interessin són el general i el primer, el de l'assimilació del Renaixement en terres aragoneses.

Carmen Morte afirma que la pintura del segle XVI a Aragó ha estat poc reconeguda dins el panorama de la pintura espanyola. No hi ha homogeneïtat, com també passa a Catalunya. És important la manca de personalitats autòctones fortes que creïn escola, també és rellevant l'arribada de mestres estrangers: italians com Peliguet i Morone, flamencs com Mois i centreeuropeus com l'austríac Mestre de Sixena. Aquí veiem la hipòtesi que defensa Morte sobre l'origen d'aquest mestre.

Ja centrant-nos en els inicis del Renaixement a Aragó, veiem que hi ha una línia més clàssica personificada en el Mestre de Bolea i el Mestre de Sixena i una línia anticlàssica connectada amb el món germànic personificada en Pedro Aponte. Aquesta darrera tindrà una major difusió en terres aragoneses.

El Mestre de Sixena té característiques similars als pintors valencians Yáñez i Llanos, per això és plausible pensar en un origen valencià del mestre. Carmen Morte s'inclina més per pensar que fos un mestre austríac del cercle de Michael Pacher, i que abans d'arribar a Aragó hagués estat en terres valencianes. Reitera la influència dels gravats de Dürer i Schongauer en la seva obra. El sentit estatuari de les seves figures remet altre cop a Michael Pacher i també a Mantenga (altres historiadors ja havien relacionat el mestre amb el pintor italià). En relació al Mestre de Sixena, Morte afirma que té una qualitat tècnica que el situa en un nivell superior a la resta dels pintors contemporanis d'Aragó, a més el seu estil no tingué repercussió sobre aquests pintors: “El Maestro de Sixena al plantear el modelo clásico desde una visión más radical e intelectual, tuvo poca repercusión entre los pintores aragoneses”²⁴. Veurem més endavant que la construcció de les figures de les taules del Mestre de Sixena té una relació força estreta amb les figures de Michael Pacher i el seu cercle, però nosaltres

²⁴ C. MORTE: “La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo”..., p. 284.

no seríem tan agosarats d'afirmar-ne els seu origen austríac. Més aviat ens decanem per la coneixença d'aquesta manera de pintar a través de repertoris de gravats i un possible viatge a Itàlia, on també hagués conegut l'obra de Mantegna que segurament influí en la presència escultòrica de les figures i la construcció atapeïda dels espais.

En el catàleg del Museo de la Santa Cruz de Toledo, de 1987, veiem la referència a les dues taules del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* que es conserven allà. Sabem que hi ingressaren l'any 1959 i foren restaurades l'any 2004. Són la taula de l'"Ascensió" i la de la "Presentació de Maria al temple". Simplement se'n fa una breu descripció i se'ns en donen les mides.

El 1990 trobem un altre catàleg del Museu de Saragossa a la col·lecció *Musea Nostra*, escrit per Carmen Morte, M^a Carmen Lacarra i José Azpeitia. La part referent a la pintura del Renaixement és obra de Carmen Morte. Aquí parla principalment de tres pintors corresponents respectivament al primer, segon i darrer terç de segle. Aquests són els següents: el Mestre de Sixena, Jerónimo Cosida i Rolán de Moisés. En aquesta selecció podem observar el grau d'importància del pintor objecte de part del nostre estudi.

Se'ns diu que aquest mestre combina dos sistemes de representació: el gòtic i el renaixement –com la majoria de pintors d'aquest primer terç de segle–, aquest últim amb un llenguatge italià quattrocentista.

Presenta les dues taules conservades al Museu de Saragossa: "Crist portant la creu" i "Crist davant Caifàs" i torna a donar les úniques referències que es tenen del *Retaule Major*.

És la mateixa Carmen Morte qui ens torna a parlar del Mestre de Sixena, en la seva obra *Aragón y la pintura del Renacimiento*, de 1990. Quan es refereix al Mestre ens diu que està actiu a partir de 1515 i la seva obra té influència italiana –sobretot de Ferrara i Mantua– i centreeuropea –del grup dels Pacher (Àustria)–. Ella pensa que podria ser un artista nòrdic que hauria estat en altres zones de la Península com Catalunya o València. No dona cap dada especialment nova, són bàsicament les mateixes que apareixien en el seu article de 1985²⁵.

²⁵ C. MORTE: "La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo"..., p.

Naval Mas en el seu article de 1992: “El Retablo Mayor del Real Monasterio de Sigena” a la revista *Goya*; fa referència a la localització actual de les taules del *Retaule Major* i en fa una reconstrucció hipotètica –que veurem més endavant–.

En referència al tema de l'autoria es limita a fer un repàs del que han dit altres autors sobre el tema: Bértaux, Tormo, Soldevila Faro i Post.

En les fitxes del catàleg *Pulcra*, de 1993, es fa un repàs del que s'ha dit anteriorment sobre la personalitat del Mestre de Sixena i es renova la idea d'una possible relació entre aquest i el Mestre d'Alzira:

“S'ha d'admetre, tanmateix, que la pintura del mestre d'Alzira (Joan Boira?) és menys abrupta que la del mestre de Sixena; més tonificada i, al nostre entendre, de qualitat inferior, de repertori policrom i decoratiu menys viu i prolífic”²⁶.

Segurament induït per Carmen Morte, Company ratifica aquí la idea que possiblement el Mestre sigui d'origen centroeuropeu, coneixedor de l'obra de Michael Pacher i que hagués estat també a Ferrara, València i òbviament a Aragó.

Són molt interessants els articles de Carmen Morte presents en els catàlegs *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval* (1993) i *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVI* (1994).

En el de 1993 trobem un article titulat “Huesca entre dos siglos”²⁷ on ens parla una mica de la situació històrica de la ciutat en el pas del segle XV al segle XVI, també fa referència a l'arquitectura, a l'escultura i a la pintura. Quan parla d'aquesta darrera disciplina diu que trobem tres corrents artístics: un que segueix el gòtic del segle anterior, sense massa variacions; un segon que suposa una renovació del corrent hispanoflamenc i finalment el nou estil renaixentista on hi inclou Pedro Aponte, el Mestre de Bolea i el Mestre de Sixena (a aquests dos darrers els considera mestres estrangers). Torna a reafirmar-se en la idea que el pintor és d'origen centroeuropeu i que coneix la pintura catalana i valenciana.

284.

²⁶ X. COMPANYY: “Retaule del plany davant del Crist mort (7 compartiments)” a *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra*, Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, p. 213.

²⁷ C. MORTE: “Huesca entre dos siglos”..., pp. 199-213.

En el catàleg de 1994 té una fitxa molt interessant: “Conjunto de pinturas del retablo mayor de Sijena”²⁸, on fa una sinopsi de tot el que s’ha dit sobre el *Retaule Major*, la localització actual de les peces, la història interna de l’obra i la possible identitat del Mestre, on torna a ratificar el que ja havia dit en publicacions anteriors.

Ja el 1999, Antonio Naval Mas en el seu *Patrimonio emigrado*²⁹ presenta una relació d’obres d’art aragoneses que es troben en el seu emplaçament original. Entre aquestes destaquen totes aquelles que ornamentaven el monestir de Sixena.

És interessant aquí el seguiment que es fa de cada peça, la història interna d’aquestes i el seu emplaçament actual.

Pel que fa referència a la identificació del mestre, Naval es limita a fer un seguiment del que s’ha dit amb anterioritat, des de Bértaux a Morte.

Carme Berlabé i Isidre Puig contribueixen amb una nova reconstrucció del *Retaule Major*, revisant la ja existent d’Antonio Naval Mas. Ho fan en l’article: “Retables de Sixena al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Una proposta de reconstrucció del retaule major del monestir”³⁰. Aquí fan un repàs de la història interna del retaule i realitzen una descripció iconogràfica de cadascuna de les taules, per arribar a la proposta de reconstrucció de la qual hem parlat. Ens convenç més aquesta reconstrucció que la de Naval Mas, presentarem les dues propostes i n’argumentarem la validesa.

En referència a la identitat de l’artista es limiten a donar compte del que ja es coneix. Creuen que en el seu estil hi són presents elements del realisme flamenc i del món italià de Ferrara i Pàdua. També diuen que Carmen Morte creu en un origen centroeuropeu del Mestre en relació a Michael Pacher i la influència dels gravats de Schongauer i Dürer. Esmenten que Ximo Company, seguint a Angulo, planteja una possible vinculació amb el Mestre d’Alzira – encara que també pensa que seria força plausible la hipòtesi de Morte–. Finalment els autors de l’article pensen que el pintor seria d’àmbit hispànic,

²⁸ C. MORTE: “Conjunto de pinturas del retablo Mayor de Sijena” a *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1994, pp. 168-173.

²⁹ A. NAVAL: *El patrimonio emigrado*, Publicaciones y ediciones del Alto Aragón, Huesca, 1999.

³⁰ C. BERLABÉ; I. PUIG: “Retables de Sixena al Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Una proposta de reconstrucció del retaule major del monestir”, a *Seu Vella. Anuari d’Història i Cultura*, nº 2, Lleida, 2000, pp. 245-263.

possiblement castellà, encara que conegués repertoris i estilemes centreuropeus i nòrdics. Hipòtesi amb la qual estem d'acord, amb alguns matisos que anirem presentant. La relació del Mestre de Sixena amb terres aragoneses i valencianes no es pot posar en dubte, per nosaltres no és tan evident la relació amb Castella. I els paral·lelismes estilístics de la producció del Mestre de Sixena i d'Alzira és força clara.

* * *

En definitiva, podem afirmar que partim d'una primera etapa en la historiografia sobre el Mestre de Sixena on aquest és considera molt vinculat a la figura de Damià Forment. Atribuïnt-li una formació pictòrica propera al seu cercle artístic, afirmant la seva condició de deixeble de Forment (Bértaux 1910, R. del Arco 1913,...), o fins i tot, arribant a identificar ambdós mestres (Abizanda Broto 1932, Soldevila Faro 1933,...)

Més endavant es reforçarà la idea de les relacions amb el món pictòric valencià, però sense parlar de la figura concreta de Forment. Es dona importància a les relacions entre el Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira i també amb Yáñez i Llanos (Angulo 1954, Post 1966, Camón 1970,...).

Les relacions amb Itàlia, sobretot amb l'obra de Mantegna també són una constant que s'anirà reiterant en la historiografia (Ricardo del Arco 1942, Post 1966,...). Fins i tot alguns defensen el possible origen italià del mestre (Donoso 1968,...).

Ja en la historiografia més recent, o bé es fa un repàs del que s'ha dit anteriorment sense aportar res de nou (Naval Mas 1992, 1999, Berlabé-Puig 2000³¹,...) o s'emfatitzen les relacions del Mestre de Sixena amb el món artístic de l'Itàlia septentrional i amb el món valencià (Mestre d'Alzira, Yáñez i Llanos, fonamentalment) i també es parla d'una relació clara amb el cercle pictòric tirolès de Michael Pacher, molt connectat, per altra banda, amb aquesta zona del nord d'Itàlia (Morte 1985, 1990, 1993, 1994, Pulchra 1993, Company 1994,...).

³¹ De fet en aquest article s'apunta un possible origen castellà del mestre.

3.2 EL MESTRE D'ALZIRA. FORTUNA HISTORIOGRÀFICA

El cas de l'estudi de la figura del Mestre d'Alzira difereix una mica del del Mestre de Sixena. En aquest darrer s'ha discutit i argumentat sobretot el seu origen i personalitat, les seves influències, les relacions amb altres cercles artístics. En canvi, la figura del Mestre d'Alzira s'adscriu amb seguretat a terres valencianes i en el cercle dels Hernandos, amb algunes reminiscències de Leocadio i amb un estil no molt allunyat del de Vicent Macip. Com hem comprovat, també en algun moment de la historiografia contemporània es relacionen els dos pintors objecte de les nostres investigacions.

El que sí ha anat variant al llarg dels anys són les atribucions de taules al Mestre d'Alzira, arribant a tenir un corpus interessant de pintures que ens permetran dibuixar la seva trajectòria artística. Arribant en els darrers anys a donar possibles noms a la figura pictòrica anònima del mestre.

El 1923, Elías Tormo parla de les taules del *Retaule de la Verge* de la capella de la comunió de l'església de Sant Agustí d'Alzira i les data cap a 1520³².

Ja el 1953, Post³³ parla del Mestre d'Alzira i li atribueix algunes taules. Atribueix a Vicent Macip les taules de "Sant Vicent Ferrer" i "Sant Vicent Màrtir" de la catedral de València i també la taula dels "Improperis" del Museu Diocesà de València –que més endavant seran atribuïdes al Mestre d'Alzira³⁴–. El "Sant Miquel" del Museu de Belles Arts de València, segons Post seria obra de Yáñez, tot i que no descarta la possibilitat de l'autoria del Mestre d'Alzira:

"While not excluding entirely the possibility of one of the Fernandos' better followers, such as the Alcira Master, it is practically with no misgivings that I classify in our authentic inheritance from Yáñez a vertical panel of St. Michael acquired from the Provincial Museum, Valencia [...]"³⁵.

Després de parlar d'aquestes taules relacionant-les amb altres pintors contemporanis, Post se centra en la figura del Mestre d'Alzira. Li dona aquest nom pel *Retaule de la Verge* de la capella de la comunió de l'església de Sant

³² E. TORMO: *Levante*, Madrid, Calpe, 1923, p. 201.

³³ CH.-R. POST: *The Valencian School in the Early Renaissance a A History of Spanish Painting*, vol. XI, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1953, pp. 289-297.

³⁴ Descriurem, analitzarem i il·lustrarem aquestes peces més endavant.

³⁵ CH.-R. POST: *The Valencian School in the Early Renaissance...*, p. 262

Agustí d'Alzira. El 1953 es conservaven les taules del “Naixement de Crist”, “Epifania”, “Resurrecció”, “Dormició de la Verge”, “Pentecosta” i “Coronació” – les cinc primeres conservades actualment a la sagristia dels Pares Escolapis de Gandia, la resta desaparegudes–. De la predel·la Post pogué veure l’ “Abraç a la Porta Daurada”, les “Noces de Maria”, l’ “Anunciació” i l’ “Ascensió”. En el guardapols s’hi representaven figures de profetes i sibil·les (tema no massa habitual en la iconografia de l’època a Espanya). En la taula del profeta David, Post hi observa la inscripció de la data: 1527. Tant les taules de la predel·la com les del guardapols estan desaparegudes.

La historiografia dóna per bona la data de 1527, però ningú més va veure la taula. Més endavant tornarem sobre aquest tema, ja que gràcies a l’observació directa de la taula del “Judici de Sant Jaume” –que per una inscripció sempre s’havia considerat de 1553– la data que nosaltres llegim és 1528 i aquest fet modifica la cronologia proposada per a la producció de l’artista. Tormo potser no anava errat en considerar de 1520 les taules d’Alzira, o hauríem de llegir 1517 enlloc de 1527?

Post també atribueix al Mestre d’Alzira el *Tríptic de la Magdalena*, provinent del convent de Servites de Sagunt, conservat parcialment al Museu Diocesà de València.

La darrera atribució que fa Post és la d’una petita taula amb la representació de la “Presentació de la Verge” de la col·lecció Carvalho al Château de Villardy [Fig. 31]. Pensem que no seria obra del Mestre d’Alzira. De fet, la historiografia no s’hi ha tornat a referir. Som davant una pintura de menys qualitat, l’execució general denota menys destresa amb els pinzells, les figures són més planes, amb menys corporeïtat. Aquest artista intenta representar les figures de perfil i en diferents postures però no se’n surt de forma massa reeixida. L’anatomia dels rostres –molt arrodonits– res té a veure amb les cares allargades, d’ulls ametllats i nassos estilitzats de les taules del Mestre d’Alzira.

Angulo, l’any 1954 també parla de la figura del pintor, donant-li el mateix nom que Post i atribuint-li algunes peces:

“Pintor importante es el Maestro de Alcira, al que, al corregir pruebas, tengo la satisfacción de ver reconocido independientemente de mí por Post, que le da incluso el mismo nombre. Su obra básica es el retablo de Alcira (1527), debiendo

atribuir-se el tríptic de la Magdalena, del Museo Diocesano de Valencia, la interesante pintura alegórica, del Museo de Budapest, y la Sagrada Familia, de la Marquesa de Heredia, de Madrid. Como veremos, al tratar de la escuela aragonesa, su parentesco con el Maestro de Sigüenza es tan estrecho que obliga a considerar valenciana la formación de éste. La relación que entre uno y otro pueda existir es probablemente prematuro el precisarla, dado que la primera fecha del de Alcira es la de 1527, e ignoramos a que parte de su carrera corresponde”³⁶.

La personalitat i trajectòria artística d'ambdós Mestres encara és una incògnita, però llurs relacions estilístiques i formals són innegables –com anirem argumentant–. El retaule d'Alzira correspon a la primera etapa del mestre i no estaria tan allunyat en el temps de les obres de Sixena. Més si el considerem de 1517 o dels voltants de 1520.

Camón Aznar el 1970³⁷ també ens parla del Mestre d'Alzira, i ens repeteix l'origen del nom. També fa algunes atribucions basades en el que havien dit Post i Angulo: reafirma l'atribució del *Tríptic de la Magdalena*, de l'“Al·legoria de Budapest” i del “Sant Miquel” del Museu de Belles Arts de València.

José Albi a *Joan de Joanes y su círculo artístico*³⁸ parla de la taula dels “Improperis” conservada al Museu Diocesà de València, i actualment atribuïda al Mestre d'Alzira. L'autor, seguint Post, es decanta per Macip el Vell com a pintor de la taula, encara que afirma que les figures no s'ajusten a les del *Retaule Major de la catedral de Sogorb*, obra de Macip i Joanes, ni tampoc la composició, ja que en els “Improperis” el grup principal de figures queda desplaçat cap a un lateral.

Ja l'any 1983, Ximo Company a *Archivo de Arte Valenciano*³⁹ atribueix al Mestre d'Alzira la taula dels “Atributs de la Passió” conservada al Palau Ducal de Gandia. Proposa una data als voltants de 1530, sempre posterior al 1527. En el mateix número de la revista Felipe G. Perles ens parla de les cinc taules de l'església de Sant Agustí d'Alzira conservades a Gandia:

“De la escasa obra atribuible con seguridad al Maestro de Alzira, destacan por su excepcional calidad de reminiscencias

³⁶ D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento...*, p. 52.

³⁷ J. CAMÓN: *La pintura española del siglo XVI...*

³⁸ J. ALBI: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, vol. 1, Institución Alfonso el Magnánimo, València, 1979, p. 325.

³⁹ X. COMPANYY: “Tablas Gandienses” a *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, año LXIV, València, 1983, pp. 41-45.

leonardescas, una “Alegoría” de difícil contemplación (en el lejano Museo de Budapest), el Tríptico de la Magdalena, en Valencia y un retablo de la “Vida de la Virgen”, que fue pintado para el Real Convento de San Agustín de Alzira hacia 1527 y que permaneció cuatro largos siglos en su ubicación original, hasta que en 1936 fue objeto de destrucción y pillaje, perdiéndose su pista”⁴⁰.

Segons Perles les taules arriben a Gandia portades per l'alzirenc “Padre Juan Blay, Sch. P.” També afirma que les taules d'Alzira tenen certa relació cronològica, temàtica i estètica amb les portes (cara exterior) del *Retaule Major de la catedral de València*, obra dels Hernandos. De fet, ell pensa que el Mestre d'Alzira és indubtablement seguidor d'aquests pintors i el relaciona també –com ja havia fet Angulo, l'any 1954 amb el Mestre de Sixena. Afirmació amb la qual estem totalment d'acord –anirem argumentant aquestes relacions al llarg de tot l'anàlisi de les peces–.

El mateix any Díaz Padrón i Padrón Mérida ens parlen del Mestre d'Alzira a *Archivo Español de Arte*⁴¹, atribuint-li la taula de l'“Aparició de Crist a la Verge” de la col·lecció Lassala de València, la “Pietat” del Museu de Belles Arts de València i la “Sagrada Família” de la col·lecció de la Marquesa d'Heredia de Madrid. El 1987⁴² se centraran en les taules de “Sant Vicent Màrtir” i “Sant Vicent Ferrer”, originalment portes del presbiteri de la catedral i actualment al Museu Diocesà de València. Els autors les consideren obra de la mà del Mestre d'Alzira, però fan un recull de les atribucions fetes amb anterioritat: Sanchis Sivera les considerà obra de Roderic d'Osona el Vell, Elías Tormo del Mestre del Cavaller de Montesa, Post parla de la mà de Vicent Macip –atribució acceptada per gran part de la crítica–, Albi l'adjudica a Ioanes Ispanus, Saralegui va veure en el pintor d'aquestes taules una personalitat independent que ell anomenà Mestre dels Sants Vicents –ens detindrem en l'anàlisi d'aquestes taules en el seu apartat corresponent–. Reiteren l'atribució del “Sant Miquel” del Museu de Belles Arts de València, de les taules d'Alzira i de l'“Al·legoria” del Museu de Budapest. També considerem que aquestes obres

⁴⁰ F. G. PERLES: “Cinco tablas en Gandía del “Maestro de Alcira”” a *Archivo de Arte Valenciano*, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, año LXIV, 1983, p. 46.

⁴¹ M. DÍAZ PADRÓN.; A. PADRÓN MÉRIDA: “Miscelánea de pintura española del siglo XVI” a *Archivo Español de Arte*, 224, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983, pp. 193-219.

⁴² M. DÍAZ PADRÓN.; A. PADRÓN MÉRIDA: “Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones” a *Archivo Español de Arte*, 238, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1987, pp. 105-136.

són fruit del pinzell del mestre d'Alzira i ho argumentarem en l'anàlisi de cada peça.

L'any 1984 Isabel Mateo Gómez⁴³ escriu un interessant article sobre unes taules conservades a la National Gallery of Ireland (Dublín) que ella atribueix al Mestre d'Alzira i data l'any 1553 (gràcies a una inscripció d'una de les taules). Veurem que la data de la inscripció és 1528 i no 1553. Aquí ens fa un estudi acurat de les peces i del seu autor. Reafirma l'atribució d'algunes peces al Mestre d'Alzira: les de l'església de Sant Agustí d'Alzira, l'"Al·legoria" del Museu de Budapest i el *Tríptic de la Magdalena*. Com ja havia fet Díaz Padrón un any abans, Mateo restitueix al Mestre d'Alzira tres taules que Post i Albi atribuïen a Vicent Macip, aquestes són els "Improperis" del Museu Diocesà de València, l'"Aparició de Crist a la Verge" de la col·lecció valenciana Lassala i la "Pietat" de la col·lecció valenciana Gómez Martí i des de 1986 al Museu de Belles Arts de València. Isabel Mateo creu que el Mestre d'Alzira es degué formar amb Yáñez i també parla de la possible identificació del Mestre. Finalment, és molt interessant la possible cronologia d'algunes de les obres:

"Angulo señaló que era difícil precisar a qué etapa de la carrera del pintor correspondían las tablas de Alcira, fechadas en 1527. Creo que a la vista de la fecha de las de Dublín, podemos considerarlas de la primera etapa, correspondiendo tal vez a una etapa intermedia –década de los cuarenta– las *Historias de la Magdalena* que se hallan en el Museo Diocesano de Valencia. Muy próximas en estilo, y por tanto, de los años cincuenta, pueden considerarse las citadas *Piedad*, de colección particular, *Aparición de Cristo a la Virgen*, *Coronación de Santos* y *Alegoría de Budapest*"⁴⁴.

El 1985 Ximo Company ens descriu àmpliament les taules de l'església de Sant Agustí d'Alzira, que donen nom al Mestre. També parla del *Tríptic de la Magdalena* del convent de Servites de Sagunt i actualment al Museu Diocesà de València., del "Sant Miquel" del Museu de Belles Arts de València i de la taula dels "Atributs de la Passió" del Palau Ducal de Gandia, atribuïda al Mestre d'Alzira per Company el 1983.

⁴³ I. MATEO: "Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira" a *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1984, pp. 367-375.

⁴⁴ I. MATEO: "Unas tablas del Museo de Dublín...", p. 375. Reconsiderarem aquesta cronologia prenent com a base la data de 1528.

L'any 1987, Alfonso Emilio Pérez Sánchez⁴⁵ atribueix al Mestre d'Alzira la taula de la "Pietat" del Museu de Belles Arts de València, ens descriu exhaustivament la peça i ens parla de l'estil del seu autor. Fa referència a Post i a Angulo, que s'havien dedicat amb anterioritat a l'estudi de la taula i reitera que el nom del pintor li ve donat per les taules de l'església de Sant Agustí.

Ja el 1988 apareixen, al catàleg de la National Gallery of Ireland com a obra del Mestre d'Alzira les taules de les quals ens havia parlat Isabel Mateo. Ens presenten un estat de la qüestió sobre les atribucions d'aquestes taules:

"all three panels were attributed to the German School. In 1972 they were identified as a Spanish by Dr. Albin Rhormoger, and in 1975 more precisely located to Valencia. They were subsequently attributed to Vicente Juan Macip by Dr. James White. Their recent attribution by Isabel Mateo Gómez to the Alcira Master confirms their place in the Valencian School and recognises their importance in the development of panel painting in Spain"⁴⁶.

Lorenzo Hernández Guardiola⁴⁷ fa una atribució nova al catàleg pictòric del Mestre d'Alzira: la "Dormició de la Verge", conservada a l'Ajuntament de Guadalest (Alacant). Observa paral·lelismes clars amb la taula de l'"Aparició de Crist a la Verge" de la col·lecció Lassala, atribuïda ja al Mestre l'any 1983 per Díaz Padrón i Padrón Mérida i reafirmada per Isabel Mateo el 1984. També relaciona estilísticament ambdues taules amb les de l'església de Sant Agustí d'Alzira i les situa cronològicament cap a la dècada dels cinquanta del segle XVI. Reiterarà aquesta atribució el 2006 parlant del *Retable Major de la catedral de Segorb*:

"Es probable que en esta ocasión (retablo mayor de la catedral de Segorbe) también pintara el padre de Joanes, Vicente Macip como Maestro de Cabanyes, aunque mimetizando el nuevo estilo que trae el hijo, como se detecta en el aire de algunas tablas; incluso otros colaboradores, como piensan Albi y Soler, quizá el llamado Maestro de Alzira, como se advierte en el empleo de modelos leonardescos en algunas piezas del conjunto, caso de los que se muestran en la "Ascensión", afines a los del anónimo maestro en su obra de la

⁴⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Sobre una Piedad del Maestro de Alzira" a *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, año LXVII, 1986, pp. 8-11.

⁴⁶ R. MULCAHY: *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland*, National Gallery of Ireland, Dublin, 1988, p. 72.

⁴⁷ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA: "Catálogo obra pictórica" a *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso*, Caja de Ahorros del Mediterráneo i Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Alacant, 1990.

“Dormición de la Virgen” de Guadalest (Alicante)⁴⁸.

El 1994, Isabel Mateo es torna a dedicar a l'obra del Mestre d'Alzira en un article *d'Ars Longa*⁴⁹. Aquest cop se centrarà en l'estudi de la taula de l'“Al·legoria de les Passions Humanes” del Museu de Budapest, atribuïda ja al Mestre l'any 1954⁵⁰.

El 1999 Carlos Soler d'Hyver reitera l'atribució al Mestre de la taula dels “Improperis” del Museu Diocesà de València, fent-ne una breu descripció en el catàleg de l'exposició de la *Llum de les Imatges*⁵¹.

En el catàleg de l'exposició de 2003, *Museu de Belles Arts de València. Obra Selecta*⁵², Fernando Benito Domènech reitera l'atribució del “Sant Miquel”, reafirmant que el nom li ve donat per les taules d'Alzira.

És el mateix Fernando Benito qui ens presenta tres obres del Mestre el 2006 en el catàleg de *La memoria recobrada*⁵³. Pel que fa a les taules de Sant Vicent Màrtir i Sant Vicent Ferrer, ens fa un recull de les diverses atribucions, les mateixes detallades per Díaz Padrón l'any 1987. Benito precisa més en la datació de la taula, situant-la cap a 1525 i no en el 1510 com s'havia sostingut amb anterioritat. Ens detindrem en tots aquests detalls quan fem l'anàlisi d'aquestes peces.

Per Fernando Benito l'“Aparició de Crist a la Verge” de la col·lecció Lassala seria obra del Mestre d'Alzira, com ja havien afirmat Díaz Padrón i Padrón Mérida i Isabel Mateo. Albi la considerava obra de Vicent Macip.

Les portes del *Tríptic de la Magdalena* procedent del convent de servites de Sagunt han estat considerades obra del Mestre d'Alzira ja des de Post i ningú s'ha manifestat en sentit contrari des d'aquell 1953.

⁴⁸ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y Documentación*, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alacant, 2006, pp. 215-216.

⁴⁹ I. MATEO: “Algo más sobre *La Alegoría de las Pasiones Humanas del Museo de Budapest*” a *Ars Longa*, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, València, 1994, pp. 21-23.

⁵⁰ D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento...*

⁵¹ F. BENITO DOMÉNECH (comissari general): *La luz de las imágenes*, 3 vols., Generalitat Valenciana, Arzobispado de Valencia, València, 1999, pp. 458-459.

⁵² F. BENITO DOMÉNECH: “Maestro de Alzira (Valencia, segundo cuarto del siglo XVI). San Miguel” a *Museu de Belles Arts de València. Obra Selecta*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Corts Valencianes, Museu de Belles Arts de València, València, 2003, pp. 96-97.

⁵³ F. BENITO DOMÉNECH; J. GÓMEZ FRECHINA (direcció científica i textos): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Generalitat Valenciana, València, 2006, pp. 232-240.

El mateix any 2006 Fernando Benito ens presenta una altra taula del Mestre d'Alzira en el catàleg de l'exposició de la col·lecció Orts-Bosch⁵⁴. Aquestes peces de col·lecció privada han passat a formar part del fons del Museu de Belles Arts de València. El "Crist sobre el sepulcre amb tres àngels (Pietat)" s'atribueix al mestre. Aquesta taula formava part de la col·lecció privada González Martí de València, els descendents del col·leccionista la varen vendre i passà a mans d'Orts-Bosch. Saralegui⁵⁵ opina que l'autor seria el mateix que hauria realitzat les portes del presbiteri de la catedral de València, amb les representacions de "Sant Vicent Ferrer" i "Sant Vicent Màrtir", que ell batejà el 1944 amb el nom de Mestre dels Sants Vicents. Post l'identificà amb Vicent Macip i Albi amb Ioanes Ispanus. La crítica més recent parla del Mestre d'Alzira. Aquesta taula és molt similar a una altra localitzada per nosaltres, gràcies al col·leccionista Manuel López Bolinches en un col·lecció privada de Londres, on hi trobem també "Crist sobre el sepulcre amb tres àngels" –també ens hi detindrem amb posterioritat–.

Ximo Company fa alguna breu referència en dues obres molt recents: al 2006 en la seva obra sobre *Paolo da San Leocadio*⁵⁶ parla del Mestre d'Alzira posant-lo en relació estilística amb el Mestre de Sixena i fent la hipòtesi de la identificació del primer amb Joan Boira, idea que repetirà en el catàleg de *La llum de les imatges* de 2007⁵⁷. Aquí ens parla a més de l'obvi influx de Leocadio i els Hernando sobre el Mestre d'Alzira.

El 2006 ens referíem també al Mestre d'Alzira en relació al Mestre de Sixena –hipòtesis que matisarem més endavant–, fent un repàs de la seva producció coneguda i atribuïda:

“Por lo que se refiere a su producción destacamos las tablas de la iglesia parroquial de San Agustín de Alcira (1527) que dan nombre al Maestro, y actualmente se encuentran en la capilla particular de los padres Escolapios de Gandia. De hacia 1530 sería una tabla que

⁵⁴ F. BENITO DOMÉNECH: "Mestre d'Alzira (Actiu a València en el segon quart del segle XVI). Crist sobre el sepulcre amb tres àngels (Pietat)" a *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana [etc.], València, 2006, pp. 60-61.

⁵⁵ L. SARALEGUI: "Sobre algunas tablas de particulares" a *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1950, núm. 91, pp. 185-201.

⁵⁶ X. COMPANYY: *Paolo da San Leocadio...*, pp. 100-101.

⁵⁷ J. ALIAGA; X. COMPANYY: "Pintura valenciana medieval y moderna (siglos XIV, XV y XVI) a Exposició la Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007, 2 vols.: vol 1. Catàleg, vol. 2. Libro de estudios, Generalitat Valenciana, La Llum de les Imatges, Xàtiva, 2007, vol. 2, pp. 470-471.

representa la Sagrada Família y dos santos de la Colección de la Marquesa de Heredia de Madrid. De la misma época sería el San Miguel del Museo de Bellas Artes de Valencia. Algunas obras realizadas con posterioridad serían las tablas de la Historia de Magdalena –donde encontramos el *Noli me tangere*– (años cuarenta), conservadas en el Museo Catedralicio Diocesano de Valencia (procedentes del convento de Servitas de Sagunto); también la tabla de la Piedad con San Juan y María Magdalena del Museo de Bellas Artes de Valencia; y ya de los años cincuenta podríamos considerar los *Improperios* de la catedral de Valencia, la *Piedad* de una colección particular, la *Aparición de Cristo a la Virgen* de la colección Lassala en Valencia, la *Coronación de los Santos* y la *Alegoría* de Budapest, la tabla de los *Atributos de la Pasión* del Palacio Ducal de Gandía. Algunas de estas obras habían sido atribuidas por Post y Albi a Vicent Macip, pero Díaz Padrón y Isabel Mateo las restituyen al Maestro de Alcira. Su última producción conocida serían las tablas del tríptico conservado en el Museo de Dublín que Isabel Mateo atribuye al Maestro, y que por una inscripción sabemos que fueron realizadas en 1553⁵⁸.

En subsegüents apartats ens dedicarem plenament a analitzar la producció del Mestre i veurem ampliat lleugerament aquest catàleg d'obra pictòrica. En aquest mateix article i seguint Isabel Mateo parlàvem de la possible identificació del Mestre amb Joan Boira.

Gràcies a l'observació directa de la taula del "Judici de Sant Jaume" hem de reconsiderar la cronologia de la producció del Mestre d'Alzira. El conjunt no és de 1553 si no clarament de 1528. Més endavant presentarem la nostra nova hipòtesi, que apropa més en el temps l'obra del Mestre d'Alzira amb la del Mestre de Sixena, Vicent Macip i els Hernandos.

També hem de dir que el 2007 van aparèixer algunes publicacions que es referien a Diego Barrera com a possible *alter ego* del Mestre d'Alzira. El primer en parlar de Diego Barrera fou Mariano González⁵⁹. Ens el presenta com un pintor documentat a Xàtiva entre 1534 i 1544, però no el relaciona encara amb el nostre mestre. El mateix 2007, Josep Lluís Cebrián⁶⁰ relaciona aquest mestre pintor amb el Mestre d'Alzira per diverses raons: ell pensa que les taules del

⁵⁸ E. TOLÓ: "El Maestro de Sijena y los pintores valencianos de su tiempo (el Maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)" a *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación* (coord. L. Hernández Guardiola), Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", Alacant, 2006, p. 120.

⁵⁹ X. COMPANYY; V. PONS; J. ALIAGA (comissaris): *Exposició la Llum de les Imatges. Lux Mundi...*, p. 544.

⁶⁰ E. TORMO: *Las tablas de las iglesias de Játiva. Un museo de primitivos*, edició facsímil a cura de Josep Lluís Cebrián Molina, Ed. Ulleye, Xàtiva, 2007, pp. 10-12.

Retaule Major de Sant Pere de Xàtiva realitzades ja en el segle XVI serien de la mà del nostre mestre, que cronològicament aquestes pintures es corresponen amb els anys en què Barrera està documentat a Xàtiva i que les dues últimes lletres dels seu cognom "RA" són les mateixes que les de la inscripció d'una de les taules del retaule conservat a Dublín i actualment localitzat en la col·lecció privada Laia Bosch. A més, en la inscripció hi podem llegir "ra lo pitor" i en alguns documents Diego Barrera apareix citat com "Diego Barrera, lo pintor" per distingir aquesta activitat que compaginava amb la de verguer dels jurats de la ciutat. El 2013 el mateix Cebrián⁶¹ es replanteja aquesta hipòtesi, a la llum de la nova data de la inscripció de la taula, 1528. Però anem a pams.

* * *

Resseguint la historiografia sobre el Mestre d'Alzira ens adonem que el tema més tractat ha estat el del catàleg pictòric de l'artista. Ens trobem amb algunes peces que se li han atribuït sense cap mena de dubte. Aquestes serien: el *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* (cinc taules conservades a la sagristia dels Pares Escolapis de Gandia); el *Tríptic de la Magdalena* procedent del convent de Servites de Sagunt (actualment al Museu Diocesà de València); l'"Al·legoria" del Museu de Budapest; l'"Aparició de Crist a la Verge" de la col·lecció Lassala de València i la "Sagrada Família" de la col·lecció madrilenya de la Marquesa de Heredia.

Les taules de "Sant Vicent Ferrer" i "Sant Vicent Màrtir" han estat atribuïdes a Macip, Ioanes Ispanus, Mestre dels Sants Vicents, etc. Fins que la historiografia més recent les ha atribuït al Mestre d'Alzira, el mateix passa amb la taula dels "Improperis".

Altres atribucions són les de la taula dels "Atributs de la Passió" del Palau Ducal de Gandia, les taules de la National Gallery of Ireland, la de la "Dormició de la Verge" de Guadalest, dues taules de "Crist sobre el sepulcre amb tres àngels" (una al Museu de Belles Arts de València i l'altra en una col·lecció privada de Londres) i algunes taules del *Retaule Major de Sant Pere de Xàtiva*.

Després d'haver estudiat amb detall la historiografia referida al Mestre

⁶¹ J. LL. CEBRIÁN: "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines" a *Entre el compromís de Casp i la constitució de Cadis*. Actes de les IV Jornades d'Art i Història, Xàtiva 2, 3 i 4 d'agost de 2012. Xàtiva, Ulleye, 2013, pp. 117-160.

d'Alzira i d'haver-ne analitzat minuciosament la seva pintura, nosaltres hem establert el que creiem que seria el catàleg de la seva obra. Ho fem tenint molt en compte l'única data segura coneguda, 1528, que canvia substancialment els plantejaments cronològics de part de la historiografia i també la nostra hipòtesi inicial⁶², ressituant la figura de l'artista en un moment del segle XVI que estilísticament li és més addient:

“A partir d'ara podem datar amb certesa el retaule de Sant Jaume en 1528. Només un any després, el 1529, els Macip estan pintant el retaule major de la Seu de Sogorb. Per tant, són artistes contemporanis malgrat que d'estil diferent. La nova cronologia que aportem canvia radicalment la perspectiva històrica, situa el Mestre d'Alzira més avançat i obliga a reconsiderar certs prejudicis i valoracions negatives de la seua obra assentades sobre un any tan tardà com 1553. Ara sí podem comprendre fàcilment algunes coincidències entre la pintura de Vicent Macip i el Mestre d'Alzira: sospitem que és el segon qui influeix sobre el primer. No debades algunes obres del Mestre d'Alzira havien estat atribuïdes a Vicent Macip”⁶³.

La tasca de reconstrucció d'aquesta producció ha estat laboriosa i ens permet parlar de gairebé una vintena d'obres que ens mostren l'evolució del seu estil des dels voltants de 1520 fins la dècada dels 40 del segle XVI. Com ja hem comentat la primera obra seria el *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira*. 1517 o c. 1520. Contemporàniament hauria realitzat les portes del rerecor de la catedral de València, amb la representació de “Sant Vicent Ferrer” i “Sant Vicent Màrtir”. A la dècada dels anys 20 pintaria la taula de la “Sagrada Família i dos Sants” de la Col·lecció Marquesa de Heredia de Madrid; el “Sant Miquel Arcàngel” del Museu de Belles Arts de València; els “Atributs de la Passió” del Palau Ducal de Gandia i setze taules del *Retaule Major de Sant Pere de Xàtiva*. De 1528 són les taules de la “Sagrada Família” i de la “Vida de Sant Jaume” de la National Gallery of Ireland de Dublín i de la col·lecció privada Laia-Bosch. Dels anys 30 serien les taules del *Retaule de la Magdalena* per al convent de Servites de Sagunt i la taula de la “Pietat” del Museu de

⁶² E. TOLÓ: “Apunts sobre el Mestre de Sixena: un pintor entre el darrer Gòtic i el primer Renaixement” a *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Garsineu Edicions, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Universitat de Lleida, Lleida, 2009, pp. 338, 341 i 342. Plantejàvem aquí una cronologia basada en les dates que donàvem per certes: 1527 i 1553. Avui sabem que no és 1553 si no 1528.

⁶³ J. LL. CEBRIÁN: “La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines”..., p. 123.

Belles Arts de València. I ja de la dècada dels 40 considerem la taula de l'“Al·legoria de les Passions Humanes” del Museu de Budapest; la taula dels “Improperis” del Museu Catedralici Diocesà de València; la taula de l'“Aparició de Crist a la Verge” de la col·lecció privada Lassala de València; la “Dormició de la Verge” de Guadalest (Alacant); la taula de “Crist sobre el sepulcre amb tres àngels (Pietat)” de la col·lecció Orts-Bosch (actualment al Museu de Belles Arts de València) i la taula de “Crist sostingut per àngels” d'una col·lecció privada de Londres.

Un altre tema tractat per la historiografia, encara que més de biaix, ha estat el de la filiació d'aquest pintor. És clara la influència i, fins i tot, el mestratge dels Hernandos i un cert substrat leocadià, també la connexió amb el Mestre de Sixena.

I, finalment, la incògnita de la identitat del mestre. Aquest tema no fou abordat fins el 1984, quan Isabel Mateo proposà el nom de Joan Boira. Amb posterioritat tampoc se segueixen les investigacions sobre aquest tema. Fins que el 2006, Josep Lluís Cebrián parlà de Diego Barrera o Barrera lo pintor com a possible *alter ego* del Mestre d'Alzira.

El 2013 el mateix Cebrián⁶⁴ es replanteja aquesta hipòtesi a la llum de la nova data de la inscripció de la taula, 1528.

⁶⁴ J. LL. CEBRIÁN: "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines"..., pp. 117-160.

4.- ESTUDI I CATALOGACIÓ DE L'OBRA DEL MESTRE DE SIXENA

El Mestre de Sixena executà tant el *Retaule Major* (1515-1519) com el de la *Pietat* (1517-1521), per al Monestir de Santa Maria de Sixena (Osca), fundat l'any 1188 per la reina donya Sanxa [Figs. 32-36]. El *Retaule Major* estava situat en l'àbsis principal de l'església del monestir [Fig. 37] i el de la *Pietat* en l'àbsis del Panteó Reial [Fig. 38].

4.1 PRESENTACIÓ DEL RETAULE MAJOR I DEL RETAULE DE LA PIETAT

Les dades concretes de l'execució dels retaules es coneixen per la informació que es pot extreure de la *Hierusalem Religiosa* del religiós Jaime Juan Moreno¹ [Doc. 1].

La priora número 31, María Ximénez de Urrea, exercí el seu càrrec entre el 1510 i el 1521. Fou ella qui encomanà l'execució dels dos retaules pintats pel Mestre de Sixena, com podem comprovar en el següent document:

“[...] la Iglesia, hizo a su costa el altar major quanto es, del pedestral arriba cubrió la Iglesia con el tejado a su cuenta, por estas senta y con sólo la piedra de la bobeda de la manera que la dexo la Santa Reyna que ano acudir con este atajo, sin duda estubiera muy perdida y del todo acabada que por los tejados se pierden casas y asi se halla que solia dezir ha señoras que todas las cossas ser ne pierden por la cabeza. E axi remediemoslosne, no habia organo en la Iglesia y como una tan insigne qual esta stubiesse mal sin el, mando hazer le y con su gasto y se halla de ver a las vegadas, ne vien alguna persona a la gleja mas por oyr la musica que por devocion e acontexe salirnen debota, fagamos lo señor, una sobrina suya llamado doña Maria de Urrea comenzo en el año 1517 el altar de San Pedro, la muerte le acortó los deseos, din dar lugar a otro que hazer el pie del que es el basir y fundamento y con la muerte se troncaron los intentos. La Priora le tuvo en mandar que el proprio pintor acabase el altar major y el de San Pedro [...]”².

Un extracte d'aquest document ens l'ofereix Ricardo del Arco, de la mà de Mariano del Pano –o sigui de terceres–:

¹ Jaime Juan Moreno era natural de Montsó i fou Pior del Monestir de Sixena durant el primer terç del segle XVII.

² J. J. MORENO: *Hierusalem religiosa, tercera parte*, Huesca, Archivo Diocesano, Mss., h. 1623, 392 verso.

“D^a María Ximénez de Urrea (Mayo 1510 - 8 Mayo 1521). Se sepultó en la capilla de San Juan Bautista; [...]. Fué esta nobilísima priora una de las más espléndidas bienhechoras del monasterio. En 1517 mandó pintar el bello retablo que hay en el panteón real, concluído por D^a Lucrecia Porquet; y en 1519 terminó el del altar mayor, comenzado por D^a Teresa Ximénez de Urrea por el año 1320, del cual todavía, por fortuna, nos quedan restos, como ya se ha dicho”³.

A partir d'aquí aquesta informació s'anirà repetint, amb més o menys correcció i fortuna, ja que alguns cops es dona alguna dada no del tot correcta. Per això hem cregut oportú i molt interessant presentar aquí íntegrament el document original i únic conservat –de moment no se'n coneix cap més– que ens dona alguna informació sobre aquests retaules.

Degut a la gran dispersió de les taules en museus i col·leccions privades és precís repassar la història interna dels dos retaules del segle XVI obra del Mestre de Sixena. No totes les taules es conserven, o si més no no se'n coneix la seva localització actual. En el cas del *Retaule Major* el desmembrament s'inicià ja en el segle XIX i va atènyer totes les taules de l'obra, produint així una gran dispersió de peces que comportà la pèrdua irreparable d'alguna d'elles que fou destruïda, el desconeixement del parador d'altres i la conservació d'algunes altres en diversos museus i col·leccions públiques i privades.

El cas del *Retaule de la Pietat* no és tan *dramàtic* ni complex, encara que també té el seu interès.

4.1.1 HISTÒRIA INTERNA I LOCALITZACIÓ ACTUAL DE LES TAULES DEL RETAULE MAJOR

Ja en el segle XVII, el retaule pictòric executat en el segle anterior, fou substituït per un d'escultòric. El *Retaule Major* (c. 1515-1519) fou desmuntat i les taules guardades en diverses dependències del monestir.

En el segle XIX començà la dispersió de les taules: algunes foren venudes en moments de no massa bonança econòmica, altres foren traslladades a l'església parroquial d'Albelda, altres romangueren en el cenobi, etc. Pel que fa al tema de les peces que foren traslladades a Albelda i de la destrucció que patiren durant la Guerra Civil és interessant el manuscrit inèdit de mossèn Eusebio Vidal: *Diocesis de Lérida. Materiales para colaborar con la B.A.C. en la*

³ R. ARCO: “El monasterio de Sigena”..., p. 236.

Historia del Martirio de la Iglesia en España, Lérida, agosto, 1955; conservat a l'Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. [Doc. 2].

Es desconeixen les raons del trasllat i venda de les diverses taules, però s'ha de suposar que les religioses no devien tenir la consciència sobre el patrimoni artístic que es té en l'actualitat i es devien moure per raonaments més pragmàtics. Les 34 taules –que se suposa que tenia el gran retaule, que devia fer uns 8 x 7 m (aprox.)– disposades en les diverses estances devien ocupar força espai, i els devien fer “més nosa que servei”. Si afegim a aquest fet, la necessitat de diners i ho sumem a alguna oferta econòmica per alguna de les peces, podem entendre que el retaule comencés a disgregar-se. Un document de l'any 1901 reforça aquestes idees:

“Cal afegir que l'any 1901 les religioses de Sixena sol·licitaren al bisbe de Lleida el corresponent permís per vendre “algunas tablas antiguas pintadas que se conservan en las habitaciones de dicho monasterio, procedentes sin duda de algunos altares antiguos destruidos, y sin uso alguno, aplicando sus productos a las necesidades del mismo”⁴ [Doc. 3].

A més d'aquest document, en l'Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida se'n conserven d'altres que apunten en la mateixa direcció. Els presentem en l'Apèndix documental. [Docs. 4-21].

Les primeres peces que degueren sortir del monestir foren les 14 que anaren a parar a l'Església parroquial d'Albelda (Tamarit de Llitera), propera al monestir: les 9 amb parelles d'apòstols del sotabanc, les de “Sant Gregori i Sant Jeroni” [Figs. 39 i 40], la de “Sant Felip i la Reina Donya Sanxa” [Fig. 41], la de “l'Entrada de Crist a Jerusalem” [Fig. 42] i a del “*Noli me tangere*” [Fig. 43]. Aquestes foren destruïdes durant la Guerra Civil, i les coneixem només per fotografies antigues. Del Arco ens informa que aquestes es cremaren durant la Guerra Civil, i que eren les peces on es representaven grans efigies d'evangelistes i apòstols.⁵ Pel que fa als evangelistes, Post diu que veié a Albelda les de “Sant Mateu i Sant Marc”, però no les de “Sant Joan i Sant Lluc”, que ja no veié tampoc Bértaux l'any 1908.

⁴ C. BERLABÉ; I. PUIG: “Retaules de Sixena al Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Una proposta de reconstrucció del retaule major del monestir” a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, núm. 2, Lleida, 2000, p. 253.

⁵ R. ARCO: *Catálogo Monumental de España...*, p. 403.

Ja a finals del segle XIX sortiren les quatre taules que es conserven actualment al Museu Provincial d'Osca: els "Esposoris" [Fig. 44], l'"Anunciació" [Fig. 45], la "Visitació" [Fig. 46] i la "Nativitat de Maria" [Fig. 47]; hi ingressaren l'any 1873 gràcies a la donació del col·leccionista local Valentín Cardedera⁶. No hi ha cap document que ratifiqui aquesta compra (i per tant no coneixem la seva data exacta) ni la posterior donació de les peces al Museu Provincial d'Osca.

La taula de "Crist entre els Doctors" [Fig. 48] formava part de la col·lecció Muntadas de Barcelona des de l'any 1908, i l'any 1956 ingressà al Museu d'Art Català, actual Museu Nacional d'Art de Catalunya –amb la resta de la col·lecció–⁷. En l'Arxiu Municipal de Barcelona hi ha constància documental de la donació de la col·lecció Muntadas, i entre les seves peces hi consta la taula de "Crist entre els Doctors" [Doc. 22].

Una de les primeres peces que fou venuda a col·leccionistes estrangers fou la del "Naixement de Crist" [Fig. 49] –l'any 1908 encara es trobava al monestir⁸–, l'any 1954 es trobava en la col·lecció nordamericana Selingman Rey⁹; segons Post l'any 1966 estava en la col·lecció Thomas Harris de Londres¹⁰. El 9 de desembre de 1992 la peça passà a mans d'un altre col·leccionista en la subhasta de Sotheby's Peel.¹¹ El 8 de maig de 2003 es va subhastar a la sala Alcalá de Madrid i a proposta de la Direcció General de Belles Arts i Béns Culturals, previ informe favorable de la Junta de Qualificació, Valoració i Exportació de Béns del Patrimoni Històric Espanyol; el Ministeri d'Educació, Cultura i Esport ha exercit el dret de tanteig per a l'Estat, adscrivint-la al Museu Nacional del Prado¹².

La taula de la "Presentació de Jesús al temple" [Fig. 50] encara estava al

⁶ R. ARCO: *Catálogo Monumental de España...*, p. 402; C. MORTE: *Aragón y la pintura del Renacimiento...*, p. 80.

⁷ J. CAMÓN: "La colección Muntadas en el Museo de Barcelona" a *Goya*, 1957, núm. 20, pp.90-97.

⁸ A. NAVAL: "El retablo mayor del real monasterio de Sigena" a *Goya*, 229-230, Madrid, 1992, p. 40.

⁹ D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento...*, p. 76.

¹⁰ CH.-R. POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, vol.XIII, Ed. by Harold E. Wethey, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966, p. 126.

¹¹ C. MORTE: "Conjunto de pinturas del retablo Mayor de Sigena"..., p. 168.

¹² Informació facilitada per la Dra. Pilar Silva Maroto.

monestir l'any 1908 quan Bértaux la veié a Sixena¹³, el 1933 estava en el cenobi i l'any 1956 passà a la col·lecció del comte de Torroella de Montgrí¹⁴, on roman actualment.¹⁵

També l'"Epifania" sortí molt aviat del cenobi, Bértaux ja no la veié l'any 1908, i actualment està en parador desconegut.

Ja el 1921 les dues peces que es coneixen de la predel·la: "Crist davant Caifàs" [Fig. 51] i "Crist portant la creu" [Fig. 52], formaven part dels fons del Museu de Belles Arts de Saragossa. Hi havia algunes fonts que parlaven de l'any 1929, però el Museu de Belles Arts de Saragossa ens ha facilitat els documents de compra d'aquestes peces, i així en sabem els detalls i les dates concretes. El 5 d'abril de 1921 [Doc. 23] les religioses del Monestir de Sixena presenten una relació de les peces que volen vendre: aquestes són les dues de la predel·la del *Retaule Major* (obra del Mestre de Sixena) i dues més d'un *Retaule de Sant Joan Baptista* (la "Circumsició" i "Sant Joan assenyalant Jesús"). En data 6 d'abril del mateix any trobem un document [Doc. 24] on algú relacionat amb el Museu de Belles Arts de Saragossa dóna la informació detallada que les religioses volen vendre's aquestes peces, en dóna les mides i el preu que creu que se n'hauria de pagar (1.000 ptes. per cada taula). Ja el 17 d'abril de 1921 ens trobem amb un document [Doc. 25] de la priora del monestir de Sixena, M^a Ignacia Perella, dirigit a Mariano de Pano del Museu de Saragossa, on es diu que el dia anterior va rebre l'autorització de la venda de les quatre taules i els diu que les poden anar a buscar quan vulguin. Per tant, hem de pensar que poc temps després de la rebuda d'aquesta carta els responsables del Museu de Saragossa devien anar a buscar les peces.

En el 1936 ingressaren al Museu de Lleida les taules de "Sant Agustí" [Fig. 53] i "Sant Ambrós" [Fig. 54] i les de "Sant Pere" [Fig. 55] i "Sant Pau" [Fig. 56], juntament amb la majoria de les del *Retaule de la Pietat* [Fig. 57]. Aquestes peces i les dues de la predel·la ("Crist davant Caifàs" i "Crist amb la Creu") l'any 1908 estaven dispersades per diversos departaments del Monestir de Sixena, segons informa Emile Bértaux.¹⁶

¹³ E. BÉRTAUX et alter: *Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza 1908...*, p. 66.

¹⁴ C. BERLABE; I. PUIG: "Retables de Sixena al Museu de Lleida...", p. 248.

¹⁵ C. MORTE: *Aragón y la pintura del Renacimiento...*, p. 81.

¹⁶ E. BÉRTAUX et alter: *Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza 1908...*, p. 66.

Alguns historiadors afirmen que aquestes peces passaren a formar part d'un museu que creà la CNT-FAI a Albalat de Cinca¹⁷, l'any 1936, i després passaren al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Carme Berlabé aporta la referència de la documentació que demostra la data d'ingrés d'aquestes peces al Museu del Poble de Lleida, situat a l'edifici de l'Antic Hospital de Santa Maria, l'any 1936 [Docs 26 – 28]. Pel que fa a les peces del *Retaule Major*, les de "Sant Pere" i "Sant Pau" ingressaren al Museu del Poble l'1 d'octubre de 1936 i les de "Sant Agustí" i "Sant Ambrós" el 16 d'octubre del mateix any.¹⁸ L'any 1948 les peces retornaren al monestir, on ja hi consten el 23 d'agost d'aquest mateix any [Docs. 29-31]. La data de retorn de les peces a Lleida no es coneix amb certesa, però podria ser que fos la de 1970 quan es troba una nota signada per la mare priora Angelita Opi amb una relació d'obres que ingressaren al museu entre les quals figuren "17 fragmentos de altares pintados"¹⁹ [Doc. 32]. A aquesta nota responen Jesús Tarragona i el bisbe Ramon Malla, dient que no saben a quins fragments es fa referència [Doc. 33].

El periple de les taules de l'"Ascensió" [Fig. 58] i de la "Presentació de la Verge al Temple" [Fig. 59] ens l'explica molt bé Naval Mas en el seu article de la revista *Goya*²⁰. L'any 1913 encara es conservaven al monestir. L'any 1926 Post no les devia veure en la seva visita al cenobi donat que no les menciona. Però Soldevila, l'any 1933 afirma que encara estaven a Sixena. Segurament desaparegueren durant la Guerra Civil. Post creu que l'any 1966 encara estaven a Londres, però aquest any ja havien tornat a Espanya. L'any 1955 estaven en una col·lecció privada de Londres, la de la "Presentació de la Verge al temple" estava en la col·lecció Carvalho de París l'any 1954, segons Angulo Iñiguez²¹. Posteriorment foren adquirides pel govern espanyol. Morte afirma que fou amb anterioritat al 1961²² i Naval Mas dóna la data concreta del 18 de maig de 1959. Foren adscrites al Museo de Santa Cruz de Toledo, on romanen

¹⁷ Carmen Morte ens informa que Arribas Salaberri va veure aquestes taules al Museu d'Albalat de Cinca. Per tant, podria ser que hi passessin alguns mesos de l'any 1936 abans de passar a formar part del Museu del Poble (Lleida) l'octubre d'aquell mateix any.

¹⁸ C. BERLABÉ: "Les despulles artístiques del monestir de Sixena i el Museu Diocesà de Lleida", a *Ilerda*, LI, 1994, pp. 83-84.

¹⁹ X. COMPANYY; J. TARRAGONA (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra...*, p. 211.

²⁰ A. NAVAL: "El retablo mayor del real monasterio de Sigena"..., p. 40.

²¹ D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento...*, p. 76.

²² C. MORTE: *Aragón y la pintura del Renacimiento...*, p. 81.

actualment. Des d'aquest museu se'ns ha donat la informació que les dues taules foren adquirides pel Ministerio de Educación Nacional, mitjançant Orden Ministerial del 18 de maig de 1959 (per tant és correcta la data facilitada per Naval Mas) a Lord Robert Chichten Stuart de Londres, per 175.000 ptes. cadascuna. Des del Museu d'Osca es feren gestions perquè aquestes peces fossin adscrites al seu museu, però aquestes foren infructuoses. Quant a la data de retorn de les peces al país hi ha certa controvèrsia. Post diu que el 1966 encara estaven a Anglaterra, mentre Morte defensa que abans del 1961 ja estaven a Espanya. Però ha quedat molt clar que fou el 18 de maig de 1959 quan es compren aquestes peces i s'adscriuen al Museo de Santa Cruz de Toledo.

Són interessants els dibuixos de les dues reconstruccions hipotètiques que s'han fet del *Retaule Major* [Figs. 230-232].

* * *

Les peces que formaven part d'aquest *Retaule Major* han estat exposades en diverses mostres i aquest fet ens pot donar idea de la rellevància que tenen.

El primer cop que s'exposaren algunes peces del *Retaule Major*, fou en l'*Exposición Retrospectiva de Arte. 1908*, celebrada a Saragossa. A partir d'aquest moment es començà a donar renom internacional al Mestre. S'hi mostraren les taules del "Naixement de la Verge", l'"Anunciació" i la "Visitació". Les paraules de Mariano del Pano referides a l'exposició ens poden donar una idea del seu abast:

"Y así nació este libro que, según queda dicho, sólo tiene un fin: guardar decorosamente el recuerdo de la admirable Exposición de las Artes Retrospectivas, principal atractivo del centenario de los Sitios de Zaragoza. Finalidad que no puede llenarse sin rendir tributo de admiración hacia el Prelado ilustre que la concibió [Juan Soldevila Romero, arzobispo de Zaragoza], hacia el modesto sacerdote que la llevó a la realidad [Francisco de Paula Moreno] y hacia el ilustre extranjero que la dio a conocer en los centros artísticos de la culta Europa [Emile Bértaux] "²³.

²³ E. BÉRTAUX et alter: *Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza 1908...*, p. 4.

L'any 1990 s'exposaren les taules de "Sant Agustí" i "Sant Ambrós" en la mostra *Aragón y la pintura del Renacimiento*.

L'any 1992 es pogué veure la taula de "Crist entre els Doctors", en l'exposició *Prefiguració del Museu d'Art Nacional de Catalunya*, en aquest museu de la ciutat de Barcelona.

L'any 1993 se celebrà a Osca l'exposició *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, on s'exposen les taules de la "Visitació de la Verge a Santa Isabel" i la de "Sant Pere". L'any 1994, i també a Osca, se celebrà l'exposició *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* on s'hi pogué veure un nombre més elevat de taules: l'"Abraç a la Porta Daurada", el "Naixement de Maria", l'"Anunciació", la "Visitació", la "Nativitat", "Crist davant Caifàs" i "Crist portant la creu". Aquestes dues mostres es dugueren a terme en tres espais de la ciutat d'Osca: les Sales d'Exposicions de la Diputació, el claustre de la Catedral i la Sala Cardedera de l'Ajuntament. El mateix any se celebrà a Lleida l'exposició *Pulchra* on s'hi pogueren veure les peces conservades al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, és a dir, les portes del *Retaule Major* amb la representació de "Sant Pere" i "Sant Pau", les taules de "Sant Agustí" i "Sant Ambrós" i totes les que integraven el *Retaule de la Pietat*, a excepció feta de la taula central i la d'un sant metge, desaparegudes durant la Guerra Civil.

Ja l'any 2000 se celebrà al Centro Cultural de la Villa de Madrid una gran exposició sobre terres aragoneses: *Aragón. Reino y Corona*. En aquesta mostra es pogueren admirar un nombre força considerable de les taules que havien format part del *Retaule Major*: "Crist entre els Doctors", l'"Abraç a la Porta Daurada", el "Naixement de la Verge", l'"Anunciació", la "Visitació", "Sant Pau", "Sant Pere", "Sant Agustí", "Sant Ambrós", l'"Ascensió", la "Presentació de la Verge al Temple", "Crist portant la creu" i "Crist davant Pilat".

Entre novembre de 2001 i febrer de 2002 se celebrà una exposició a la Sala Gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, on es mostraren les taules del *Retaule de la Pietat* després de la seva restauració –per bé que algunes encara estaven en procés–²⁴.

²⁴ M. MACIÀ; I. PUIG; N. GILART: *Llums i ombres. Memòria d'un retaule*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 2001.

4.1.2 HISTÒRIA INTERNA I LOCALITZACIÓ ACTUAL DE LES TAULES DEL RETAULE DE LA PIETAT O DEL PLANY SOBRE CRIST MORT²⁵

Ricardo del Arco en un article de 1913²⁶ ens diu que aquest retaule encara es conserva complet en el Panteó Reial del monestir.

Angulo diu que al 1954 el *Retaule de la Pietat* encara es conserva al monestir, però sabem que en sortí força abans.

Post ens informa que el retaule va estar en el seu emplaçament original fins la Guerra Civil. Aquesta informació coincideix amb les que ens oferiran diversos historiadors posteriorment. En el que no coincidiran del tot és amb el trajecte que seguiran les peces un cop fora del cenobi.

Morte a *Aragón y la pintura del Renacimiento*, de 1990, afirma que l'any 1936 totes les peces d'aquest retaule passaren al museu comarcal format per la CNT-FAI a Albalat de Cinca, i segons Arribas Salaberri (1975) se'n conservaven totes les taules. Aquesta informació també és recollida per Ximo Company en el catàleg *Pulchra*.

Carme Berlabé aporta documentació sobre el pas d'aquestes peces –com també de les ja esmentades del *Retaule Major*– pel Museu del Poble de Lleida. Les taules del *Retaule de la Pietat* hi ingressaren el 16 d'octubre de 1936. Després passaren per l'església del Carmen de Saragossa, feren estada al Museu Diocesà de Lleida i retornaren al monestir l'any 1948. Ja el 1970, quan les monges sanjoanistes es traslladen a Barcelona, les peces s'instal·len de nou al Museu de Lleida²⁷.

El pas per Albalat de Cinca és una incògnita. Arribas Salaberri dóna la informació i a partir d'aquí aquesta es va repetint. És cert que es formà aquest museu i que hi anaren a parar diverses peces procedents del monestir de Sixena, però no tenim constància documental de quines peces en concret hi arribaren.

Carme Berlabé sí que ens aporta la referència dels documents de les

²⁵ Denominació més correcta, ja que el nom del retaule ve donat per la taula central –actualment desapareguda–, en la qual es representa aquest tema i no la *Pietat*. Aquesta observació ja fou feta per Ximo Company a X. COMPANYY; J. TARRAGONA (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra...*, p. 211.

²⁶ R. ARCO: "La pintura antigua aragonesa. Algunos retablos inéditos" a *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año 2, núm. 7, Agosto, 1913, Madrid, p. 348.

²⁷ C. BERLABÉ: "Les despulles artístiques del monestir de Sixena...", pp. 83-84.

peces concretes que ingressaren al Museu del Poble, entre les que hi consten les taules de “Sant Agustí” i “Sant Ambrós”, “Sant Pere” i “Sant Pau” i la majoria de les del *Retaule de la Pietat* [Figs. 60-64], que són les que avui es conserven al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Avui per avui, es desconeix el parador de la taula central amb la representació del plany sobre Crist mort i de la d'un sant metge. Aquestes ja no ingressaren al Museu del Poble, potser passaren per Albalat de Cinca. En l'actualitat podrien formar part d'alguna col·lecció privada, o haver desaparegut víctimes d'algun incendi.

És interessant la imatge del retaule complet –creada per nosaltres mateixos– on podem observar en blanc i negre les imatges de les dues taules que actualment no es conserven –són fotografies de la fototeca de l'Institut Amatller d'Art Hispànic– i en color les taules conservades al Museu de Lleida [Fig. 65].

4.2 ANÀLISI FORMAL, COMPOSITIVA I ICONOGRÀFICA DELS RETAULES²⁸

En el procés d'anàlisi de l'obra del Mestre de Sixena és precís presentar una a una les taules dels dos retaules executats per al Monestir de Santa Maria de Sixena: el *Retaule Major* –per a l'altar major– i el *Retaule de la Pietat* o *del Plany davant Crist Mort* –per al Panteó Reial situat en l'absidiola nord–.

Es sistematitzarà tota la producció coneguda del Mestre de Sixena, per tal d'analitzar-la més còmodament, ja que en molta de la historiografia s'analitzen només taules soltes –degut potser a que es conserven disperses, i s'han tractat fonamentalment en fitxes de catàlegs– i així és difícil fer-se'n una idea de conjunt.

En farem una anàlisi iconogràfica i compositiva, presentarem els temes i algunes originalitats tant iconogràfiques com compositives. Ens basarem en fons textuais i en presentarem algunes cites. La font principal per a l'anàlisi són les pròpies obres. Hem d'agrair al Centre d'Art d'Època Moderna que ens hagi deixat consultar la seva extensa base de dades d'imatges on hem pogut veure imatges obtingudes per reflectografia digital i infrarroja. Les anirem presentant en l'anàlisi de cada taula en concret. Aquestes imatges ens permeten dir que en

²⁸ Quan fem les descripcions de les diverses taules, en referirem a dreta i esquerra tenint en compte el punt de vista de l'espectador.

les obres del Mestre de Sixena no s'hi observen traços subjacents ni *pentimenti*, fet que revela una gran seguretat tècnica per part de l'artista, i possiblement també apunti que els dibuixos preparatoris van ser realitzats amb altres materials no permeables als rajos infrarojos, com el llapis vermell o sanguina, terres ocre o tintes sèpia ferrogàliques, fet que impedeix veure el dibuix subjacent. Només en dos casos veurem com canvia una mica l'expressió dels rostres de dos sants en la pintura final ja que en el dibuix subjacent la boca no està del tot definida.

En l'anàlisi de cada peça també ens basem en l'esquema de fitxes que es fa servir al CAEM, pensem que així la informació queda molt més clara i sistematitzada. Obviem l'apartat de l'autoria perquè en totes les peces és el mateix i també el de l'anàlisi estilística, al qual ens hi dediquem apart, ja que és comú a totes les peces del mestre. Seguirem el mateix criteri amb les peces del Mestre d'Alzira.

4.2.1 EL RETAULE MAJOR DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE SIXENA (C. 1515-1519)

Aquest retaule devia ser de gran dimensions i degué estar format per un gran nombre de peces. Devia fer gairebé uns 8 metres d'alt i una mica més de 7 metres d'ample [Figs. 230-232]. Totes les peces estan realitzades amb pintura a l'oli i tremp sobre taula de pi.

Les escenes principals estan dedicades a la vida de la Verge i a la de Jesucrist. Les referides a la vida de Maria són: l'"Abraç a la Porta Daurada", el "Naixement de la Verge", la "Presentació de la Verge al temple", l'"Anunciació" i la "Visitació".

TÍTOL DE L'OBRA

"L'Abraç a la Porta Daurada" [Fig. 66]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

145 x 114 cm²⁹

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat actual de conservació és força bo, degut a les restauracions que s'hi han practicat i que permeten mostrar-la al públic en les condicions adequades. El 1998-99 fou restaurada per l'empresa Artelán de Madrid i ja el 2001 s'hi tornà a intervenir en el Museu Provincial d'Osca (Rosario Pérez Gutiérrez).

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu Provincial d'Osca.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

En l'escena s'hi representen cinc personatges de cànon força gran que ocupen gairebé tota l'escena. Aquesta desproporció entre les figures i el fons de les escenes, a favor sempre de les primeres, és una característica del mestre. Els protagonistes principals de l'escena són Sant Joaquim i Santa Anna situats al centre [Fig.67]. Van abillats amb riques capes i túniques i porten nimbe circular. Sant Joaquim sosté Santa Anna per l'esquena amb la mà esquerra, mentre la dreta està enllaçada amb la mà esquerra de la Santa [Fig. 68], en una postura una mica antinatural –també tret característic del pintor–.

És curiosa la presència de les lletres "MOD(?)" –aquesta darrera amb interrogant, perquè no es veu del tot bé– en la part baixa de la capa de Santa Anna. Aquestes apareixen en diverses taules del Mestre, en llocs inversemblants i la seva significació –si és que en tenen– encara és una incògnita.

Darrera els personatges principals s'intueix la figura d'un àngel amb grans ales esteses. D'aquest només es veu un bell rostre nibat, una mà sobre l'espatlla de Santa Anna i un peu nu.

A banda i banda dels protagonistes de l'escena hi ha un personatge masculí [Fig. 69] i un de femení [Fig. 70] vestits amb la indumentària típica del

²⁹ Les mides de les taules les hem extret de C.BERLABE; I. PUIG: "Retaules de Sixena al Museu de Lleida...", pp. 259-261.

segle XVI, i no pas la del moment real en el qual succeí l'acció –com és habitual en tots els pintors de l'època–.

Tots els personatges estan en un mateix pla davant una arquitectura d'aire clàssic, que representa la Porta Daurada, òbviament [Fig. 71]. En la part superior s'hi veu un fris corregut amb un escut central amb tres lletres majúscules "IEN", de significat desconegut per a nosaltres, encara que s'ha apuntat que podrien ser les inicials del pintor de l'obra³⁰. En la part principal de la façana s'hi observa la porta amb arc de mig punt i dovelles, emmarcada per dues columnes semiexemptes i una fornícula a cada banda. La de l'esquerra sembla que representa una figura femenina profana [Fig. 72] i la de la dreta un sant [Fig. 73].

També és curiosa la representació de clivellats (*desconchados*) en la paret de la façana, present en gairebé totes les arquitectures del Mestre constituint-ne un tret característic definitori; com també ho és de la pintura dels Osona i de Joan Reixac al País Valencià.

En el dibuix subjacent [Fig. 74] es pot comprovar el gran treball realitzat en els cabells i les barbes de tots els personatges, dibuixats gairebé cabell a cabell. També el detallisme minuciós dels teixits de les vestidures. La gran definició de l'anatomia i els rostres i també la precisió de la construcció de l'arquitectura de fons amb les dovelles ben marcades i els clivellats perfectament coincidents amb la pintura final.

Aquest tema es representa també en el *Retaule de la Catedral de Múrcia* [Fig. 75], realitzat el 1523 per Fernando Llanos, després del seu periple Valencià. L'escena té una distribució similar, tot i que el fons arquitectònic ens recorda més una catedral gòtica com la que observem en la taula de la "Presentació de Jesús" del Mestre de Sixena.

TÍTOL DE L'OBRA

"El Naixement de la Verge" [Fig. 76]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

³⁰ R. DONOSO: *Guía del Museo Provincial de Huesca*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968, p. 30.

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

150 x 114 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat actual de conservació és força bo, degut a les restauracions que s'hi han practicat. El 1998-99 fou restaurada per l'empresa Artelán de Madrid i ja el 2001 s'hi tornà a intervenir en el Museu Provincial d'Osca (Rosario Pérez Gutiérrez).

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu Provincial d'Osca.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

L'escena es representa en un interior, i en ella hi tenen gran importància les figures. Aquesta escena se'ns descriu en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, escrita el 1492:

“Complits los nou mesos, la gloriosa Anna parí aquella excel·lent filla de la qual era dit: “*Orietur stella ex Iacob*”; car mostra-s'ha al món aquella estela, clara més que el sol, davallant de la casa de Jacob, alegrant tota creatura. E com l'hagueren faixadeta, donaren-la en los braços de la sua mare, la qual, veent aquella cara tan desijada, alegrà's de goig irrecontable”³¹.

S'hi representen cinc personatges adults més la Verge nena. En un primer pla hi ha una noia asseguda al terra sostenint una peça de roba –possiblement el drap amb el qual s'ha eixugat la nena després del bany–³² [Fig.77]. La noia té les cames estirades i així remarca l'eix horitzontal de l'escena [Fig. 78].

En un segon pla, en el marge dret s'hi observa una figura femenina dempeus [Figs.79-80]. Sosté un recipient en el qual hi podria haver algun ungüent o algun tipus d'infusió. Aquesta figura és molt hieràtica, gairebé

³¹ A. G. HAUF (a cura de): *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, Ed. 62, Barcelona, 1995, p. 75.

³² Aquí no veiem aquest moment de l'escena, però el podem intuir. Sabem que la representació del Naixement de la Verge prové del món bizantí, i en la majoria de representacions apareix o s'intueix per algun element –com succeeix aquí– aquest moment.

escultòrica i recorda alguns tipus figuratius de Mantegna i de Piero della Francesca. A Espanya, en aquests moments, el caràcter estatutari de la imatge pintada, recordant models de Michel Pacher i Andrea Mantegna, únicament apareixen a les portes del *Retaule Major de la catedral de València*, obra de Yáñez i Llanos.

Ja en un tercer pla es troben les figures de Santa Anna, d'una noia que sosté la nena i de Sant Joaquim –en darrer pla, com és habitual– [Figs.81-82].

Santa Anna està asseguda sobre un llit, en una postura una mica forçada. El llit marca l'eix horitzontal de la composició, així com també els braços de la santa, i la seva postura potser serveix per equilibrar l'horitzontalitat de l'escena amb alguns elements verticals³³. S'hi observa també la delicadesa en la plasmació de les vestimentes del llit i el detall curiós de la inscripció indesxifrable del coixí superior "ASNFN" i de la gàrgola "PNUI". Els personatges de la noia i de Sant Joaquim continuen remarcant l'eix vertical del qual parlàvem. Els únics personatges nimbats són Santa Anna, Sant Joaquim i la Verge nena.

Totes aquestes figures són representades en un interior de regust clàssic. Emmarquen l'escena dos pilars quadrangulars amb una gran basament. El de l'esquerra [Fig.83] està més profusament decorat: en la part del fris hi ha elements florals i un animal fantàstic, en la part superior de la columna s'hi veu mitja venera gallonada sota la qual es troba la representació escultòrica d'un sant barbat i amb espasa, possiblement Sant Pau [Fig.84]. Aquest descansa sobre un pedestal circular amb decoracions vegetals, i en el basament hi ha un medalló amb un retrat de perfil [Fig.85]. El pilar de la dreta només té la mitja venera gallonada, sense cap altra decoració.

El fons de l'escena està ocupat per un gran cortinatge de to vermellós i verdós, que dóna una gran majestuositat i calidesa a l'escena. En la part superior de les cortines hi ha una decoració geomètricofloral, amb unes bandes daurades horitzontals i verticals. Darrera aquest cortinatge intuïm dos arcs de mig punt.

³³ Com veurem el Mestre de Sixena intenta presentar-nos sempre composicions equilibrades amb presència tant d'elements horitzontals com verticals, i per a aconseguir això alguns cops ens presenta figures amb unes postures una mica antinaturals, com podria ser el cas de Santa Anna en aquesta taula.

En aquesta escena la corporeïtat de les figures és força rellevant, així com també l'interès per la distribució dels diversos elements en l'espai:

“Así en el cuadro de la *Natividad de María* (Huesca, Museo de Bellas Artes), el plano perspectivo de primer término –a modo de vano abierto con dos pilares sobre un plinto– es el que ordena la disposición de la escena inferior, a base de planos paralelos y verticales a la superficie del cuadro, formando ángulo recto con ella en el sentido de la profundidad que nos remite a un espacio cúbico. Para acompañar a este sistema regulador clásico, las figuras se conciben con gravitas monumental y tono mayestático, a fin de lograr un módulo proporcionado y simétrico”³⁴.

Les imatges obtingudes amb tecnologia digital infrarroja [Fig.86] no ens mostren cap canvi del dibuix a la pintura final. El dibuix ens permet veure amb més definició encara els trets característics de l'estil del mestre: la gran corporeïtat de les figures, el treball dels plecs dels teixits, les cabelleres i barbes rinxolades dibuixades cabell a cabell, les mans estilitzades amb dits llargs, els ulls ametllats, els nimbes rodons i dobles i les architectures de regust clàssic.

Aquesta escena també forma part del *Retaule de Sant Salvador* de Baltasar Gui o Blai Guiu (conegut historiogràficament com el Mestre de Balaguer³⁵) [Fig. 87], conservat en el Museu Comarcal de la Noguera. Algunes taules van ser cremades durant la Guerra Civil, però d'altres es van salvar gràcies a què van ser amagades en cases particulars. Més tard van ser retornades a l'església de Sant Salvador i guardades en el cor. Allà restaren oblidades i abandonades fins l'any 1987, quan van ser recuperades i restaurades pel Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya. En la taula on s'hi representa la Nativitat de Maria hi observem el llit col·locat horitzontalment. Hi ha Santa Anna i dues donzelles que la cuiden i li serveixen menjar (un brou i una au). L'escena es desenvolupa dins un espai arquitectònic amb un cortinatge de fons. En primer pla veiem dues noies que

³⁴ C. MORTE: “La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo”..., p. 284.

³⁵ I. PUIG; J. YEGUAS; X. COMPANYY: “La plàstica del Renaixement i del Barroc a les terres de Lleida”..., p. 473 ; J. VIDAL: “Blai Guiu, pintor de Lérida. Un nombre para los maestros de Balaguer y Alcañiz” a *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 28, 2013, pp. 341-348.

preparen el bany, i una d'elles sosté la Verge nena. Aquí no hi ha Sant Joaquim, però sí el moment del bany que és força habitual en les composicions amb aquesta temàtica, i que en la nostra taula només està insinuat per la presència de la noia amb el drap.

Aquest esquema el trobem també en altres representacions com en el *Retaule de la Verge*, atribuït per Gudiol a Joan Gascó [Fig. 88], procedent de l'església de Rodana de Vic on fou contractat l'any 1525 i conservat al Museu del Prado. Hi veiem també Santa Anna al llit, essent assistida per dues donzelles i dues més, en primer pla, que estan banyant la Verge nena, tot ubicat en un interior arquitectònic, amb presència important del cortinatge. I els mateixos elements distribuïts de forma similar s'observen en el *Retaule de la Coronació* de l'església de Santa Maria de Egea de los Caballeros (Saragossa) [Fig. 89], obra del Mestre d'Egea realitzada durant el primer terç del segle XVI.

El tema es representa com una escena de la vida quotidiana d'una família benestant, per altra banda força habitual durant els segles XIV, XV i XVI³⁶. Aquest esquema representatiu apareix a finals del segle XIV i començaments del XV i es manté sense massa canvis al llarg de tot el segle XVI.

TÍTOL DE L'OBRA

"Presentació de la Verge al Temple" [Fig. 90]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

149 x 113 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat de conservació de la taula és acceptable. En algunes parts de la taula la pintura s'ha després i també són molt evidents les contraccions de la

³⁶ L. RÉAU: *Iconografía de la Biblia*, 2 vols., Ed. del Serbal, Barcelona, 1996.

fusta. És clar el craquelat de la superfície pictòrica produït per la dessecació dels aglutinants al llarg del temps. Malgrat aquestes petites pèrdues de la pintura la plenitud cromàtica és notòria, especialment si es té en compte que es tracta d'una obra del segle XVI.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museo de Santa Cruz de Toledo.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

En aquesta taula també pren molta més rellevància la representació dels personatges que l'entorn que els envolta, sigui arquitectònic o paisatgístic.

La majoria de les composicions del Mestre de Sixena es desequilibren a favor de les figures que ocupen gairebé tot l'espai representable –com succeirà també en les obres del Mestre d'Alzira–. En aquesta taula en concret hi ha dues parts ben diferenciades: l'esquerra on s'hi observa el sacerdot i la dreta on hi ha la resta de personatges, entre ells la Verge. L'element divisor i és una gran columna clàssica.

En la part inferior esquerra s'hi veu una gran venera clàssica gallonada en el basament d'una escalinata que duu a un temple on està situat el sacerdot. En l'escala s'hi situa la Verge totalment d'esquena –forma original i poc comú de representació en l'època–. Aquest moment de l'escena també té una base textual en el text de Sor Isabel de Villena:

“[...] volent la senyora pujar l'escla, acostà's a sa altesa la principal de ses doncelles caritat nomenada, e ficant lo genoll dix-li a l'orella: “senyora, record-se vostra mercé en aquest pujament de pregar estretament per natura humana, car vós sou la sua intercessora, e per ço tots los hòmens vos dieu ab lo genoll per terra: “*spes nostra, salve*”, car vostra senyoria és l'esperança e l'alegria de tots”³⁷.

En la part superior de l'escena hi ha un temple, format per dues pilastres que sostenen un fris amb la inscripció: “[T]OTA PULCRA ES[T]” i un arc de mig punt en el qual hi ha la representació de dos àngels sostenint un escut. Sobre l'arc i també en el costat dret s'hi troben dues representacions escultòriques femenines. Entre les dues pilastres veiem la figura del sacerdot envoltat per dues figures més que ocupen tot l'espai de la llum de l'arc [Fig. 91].

³⁷ A. G. HAUF: *Vita Christi...*, p. 84.

Ja en la part dreta –més àmplia i amb major nombre de personatges– s'hi veu un fons arquitectònic interessant. Les figures es troben sota uns arcs de mig punt que sembla que s'obrin a un *cortile intern* del temple. A través de l'arc central hi ha una arquitectura clàssica sota un cel cobert de núvols. Les figures centrals de l'escena són Santa Anna i Sant Joaquim [Fig. 92]. Aquest sosté un ciri i un cistell amb petites aus, com a ofrena al temple. Envoltant els personatges principals veiem quatre figures d'àngels músics. Destaquem el del marge dret per la seva grandària i majestuositat, fins i tot, prenent protagonisme als personatges centrals de l'escena.

Com es pot comprovar tornem a trobar aquí els elements característics del mestre: la grandiositat de les figures, les representacions arquitectòniques clàssiques i la preocupació per la distribució dels diversos elements en l'espai, donant lloc a vegades –com és aquest cas– a composicions força singulars.

TÍTOL DE L'OBRA

“Anunciació” [Fig. 93]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

154 x 132 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat actual de conservació és força bo, degut a les restauracions que s'hi han practicat. El 1998-99 fou restaurada per l'empresa Artelán de Madrid i ja el 2001 s'hi tornà a intervenir en el Museu Provincial d'Osca (Rosario Pérez Gutiérrez).

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu Provincial d'Osca.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquesta escena és molt interessant i singular. Hi trobem els personatges essencials i indispensables: l'arcàngel Sant Gabriel i la Verge, que de fet són els únics que apareixen en la majoria de representacions del tema. Aquí, darrera la figura de la Verge hi observem les virtuts teològals i cardinals identificades amb el començament del seu nom: FI (des), ES (pes), CHA (ritas), FOR (titudo), IUS (titia), PRU (dentia), i TE (mperantia) [Fig. 94]. Aquesta escena apareix descrita per l'evangelista Sant Lluc (1, 26-38).

En relació a aquestes figures Carmen Morte ens diu:

“Estas imágenes traducen las palabras del saludo angélico “AVE GRACIA PLENA D[OMI]NUS TECUM”, de acuerdo con los textos de los Padres de la Iglesia: María llena de gracia y rodeada de todas las virtudes. Ya a Émile Bertaux le sorprendió la iconografía de esta tabla. El historiador francés la relacionaba con las complicadas composiciones alegóricas de los manuscritos de los “Palinods” de Roven y de los cortejos triunfales”³⁸.

Tant la Verge com les virtuts estan situades en primer pla al costat dret de la composició, darrera un petit púlpit sobre el qual descansa un llibre obert [Fig.95].

La part esquerra està ocupada per l'arcàngel Sant Gabriel, figura de gran envergadura i d'una majestuositat considerable [Fig.96]. En principi, aquesta figura està en el mateix pla que la Verge i les virtuts, però la proporció entre aquesta i la resta és desigual i desequilibrada a favor de l'arcàngel. Totes les figures estan en un interior sobre un paviment ceràmic d'una gamma cromàtica força viva i variada [Figs.97-98].

En el fons s'hi veu un mur amb tres arcades de mig punt amb veneres, garlandes, elements florals i geomètrics en el fris, d'un gust clàssic clar. amb els típics clivellats a la paret.

És molt original i interessant la representació d'una cuina amb una llar de foc encesa, al fons de la part esquerra de la composició. Aquí hi observem alguns estris de cuina i una noia vestida amb roba de l'època [Fig. 99]. Aquests elements demostren la capacitat narrativa del pintor, i a més són testimonis molt interessants de la vida quotidiana de començament del segle XVI.

³⁸ C. MORTE: “Conjunto de pinturas del retablo Mayor de Sijena”..., p. 172.

En la part central de la composició, també al fons, veiem la representació de l'*hortus conclusus* amb la presència d'una figura masculina. Aquest *hortus conclusus* [Fig. 100] és una referència clara a la puresa de la Verge, com també ho són els lliris blancs que hi veiem en un gerro de ceràmica al qual es dóna gran importància i un lloc preponderant en el conjunt de l'escena [Figs.101-102]. Aquesta planta ha tingut diversos significats al llarg de la història, com ens diu Gertrude Schiller:

“Flowers and plants too have specific meanings in the paintings of the fourteenth and fifteenth centuries. The commonest is the lily, regarded as a flower of Paradise –(...)– as a symbol of life or more especially of light. (...) It was not until Marian symbolism gained the ascendancy, placing a new interpretation on the symbols of Christ and relating them to the Mother of God, that the lily became a symbol of Mary’s purity”³⁹.

Curioses són les inscripcions que trobem en diversos llocs: el “RI” de la cartela i algunes en el paviment. Com la d'una rajola en la part dreta [Fig.103]. En el costat esquerra de la rajola hi veiem alguns signes críptics o sense cap possible significat: “ΛΞζK”, en la banda inferior: “ΣΠΛΕΠΙΟΝΨ” i en la dreta “NαN”.

En la reflectografia [Fig.104] comprovem els mateixos detalls que en la pintura, fins hi tot les inscripcions de la cartela i de les túniques de les virtuts [Figs.105-106]. També la decoració de les rajoles i dels murs del fons coincideix, així com els detalls dels plecs i els estampats de les túniques.

Aquesta escena es presenta aquí d'una forma molt singular i completa. Generalment es representa en l'interior de la cambra de Maria i només hi observem la Verge, l'arcàngel Gabriel i la figura de l'Esperit Sant. Com és el cas de la taula de l'“Anunciació” del *Retable de Son del Pi* [Fig. 107] o del de *Sant Salvador* de Baltasar Gui o Blai Guiu (conegut historiogràficament com el Mestre de Balaguer) [Fig. 108]. En ambdues s'hi veu el llibre obert, i en la de Balaguer també hi és present el gerro amb flors, símbol de castedat.

³⁹ G. SCHILLER: *Iconography of Christian Art*, II vols., vol. I, Lund Humphries London, London, 1971, p. 51.

TÍTOL DE L'OBRA

“Visitació” [Fig. 109]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

154 x 132 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat actual de conservació és força bo, degut a les restauracions que s'hi han practicat. L'any 1991-92 es va restaurar en el Museu de Belles Arts de Saragossa. El 1998-99 fou restaurada per l'empresa Artelán de Madrid i ja el 2001 s'hi tornà a intervenir en el Museu Provincial d'Osca (Rosario Pérez Gutiérrez).

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu Provincial d'Osca.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Hi són protagonistes les figures sobre un fons arquitectònic. Altre cop trobem un suport textual de l'escena en la *Vita Christi*:

“E la humilíssima senyora Mare de Déu cuità lo pas per acostar-se a Elisabet, e ab cara molt alegre saludà-la dient: “*Gaudium tibi sit semper, cognata dilectissima*”, volent dir: “Oh, cosina germana molt amada! Goig sia a vós per a tostemps, que haven meritat concebre un tal fill com és aqueix del qual ha sis mesos sou prenyada! Car, siau certa, lo Fill de Déu lo ve a visitar, volent-lo santificar dins lo vostre ventre e purgar de l'original pecat, perquè d'ell se puga dir per excel·lència(...)”⁴⁰.

És força evident que aquí el mestre s'inspirà en un gravat del *Cicle de la Vida de la Verge* d'Albrecht Dürer, realitzat entre 1503 i 1504 [Fig. 110]. En l'obra del gravador centroeuropeu, tanmateix, el fons és de paisatge, no

⁴⁰ A. G HAUF: *Vita Christi...*, p. 129.

arquitectònic com en la taula del Mestre de Sixena. A la part esquerra hi ha un edifici amb una figura masculina a la porta. I en la part dreta hi ha tres figures que observen l'escena. En la part central veiem Santa Isabel i la Verge Maria abraçant-se, en una postura gairebé idèntica a la de les figures pictòriques del mestre pintor. Els elements d'una i altra composició no són els mateixos, però la distribució en l'espai és bastant similar: aquest està dividit en tres franges verticals: la de l'esquerra ocupada per un personatge –un home en l'obra de Dürer i una dona en la de Sixena–, la part central [Figs. 111 i 112] gairebé igual si no tenim en compte el fons –paisatgístic en el gravat i arquitectònic en la taula pictòrica–, i la de la dreta –amb tres figures en el gravat i un cavaller a cavall i una figura masculina dempeus davant un fons de muntanyes rocoses en la pintura–.

Centrant-nos en l'obra del Mestre de Sixena direm que el fons arquitectònic representa una façana amb elements característics del món clàssic, pilastres amb frisos, arcsolis, elements geomètricoflorals i figures escultòriques com a decoració. En la part superior de la façana hi ha un gran òcul amb una figura femenina saludant a l'interior. Aquest òcul està envoltat per dues figures infantils i una garlanda [Fig.113]. A banda i banda de l'òcul hi ha dues figures “escultòriques” força clàssiques.

El sòl d'aquesta part de la composició és un paviment de rajoles; en canvi en la part dreta el sòl és vegetal i la transició entre un i altre es fa d'una manera força irreal [Fig.114].

Les figures principals, Santa Isabel i la Verge Maria són d'una consistència important. Les vestidures ampuloses i amb caients suaus afavoreixen la volumetria dels cossos [Fig.115].

És també interessant i enigmàtica la inscripció que observem en el cinturó de *Santa Isabel*: “NNNNTHOKATEα [espai] ηFS VERI” [Fig.116].

Hem vist que les relacions amb el gravat de Dürer són molt clares, però també hi ha altres taules que presenten alguns elements coincidents, com és el cas del citat *Retaule de Sant Salvador*, obra de Baltasar Guiu o Blai Guiu (conegut historiogràficament com el Mestre de Balaguer⁴¹) [Fig. 117].

⁴¹ I. PUIG; J. YEGUAS; X. COMPANYY: “La plàstica del Renaixement i del Barroc a les terres de Lleida”..., p. 473 ; J. VIDAL: “Blai Guiu, pintor de Lérida...”, pp. 341-348.

L'orientació de l'escena és a l'inrevés que la del nostre retaule. L'arquitectura es troba en la part dreta, i just davant hi ha dues figures masculines conversant. La Verge i Elisabet estan al centre de la composició abraçant-se i en la part esquerra s'hi intueix una figura femenina. El fet que hi hagi més figures fa que les dues dones que focalitzen l'escena perdin protagonisme i la mirada de l'espectador estigui més distreta. En l'escena del retaule de Sixena se centra de seguida en Maria i Elisabet perquè són més clarament el centre de la composició que en la taula de Balaguer.

En el dibuix subjacent [Fig.118] no observem tan clarament el dibuix floral de la túnica de la Verge, que queda molt més contrastat en la pintura amb les tonalitats ocres i marrons. Si ens fixem en els rostres de santa Isabel i Maria [Figs. 119-120], en la reflectografia hi observem la gran precisió en el dibuix. El rostre de santa Isabel presenta el perfil característic de les figures del mestre, amb un nas força recte, els pòmuls i la comissura dels llavis molt marcats i els seus definitoris ulls ametllats. Fins i tot podem veure aquí el detall de les arrugues del rostre. La cara de Maria té una expressió més dolça i els detalls hi són molt presents: la cabellera pintada cabell a cabell, la joia del front i fins i tot la decoració de la túnica, que en la pintura són franges daurades. No hi manca cap detall, tampoc en el fons arquitectònic, i no hi veiem cap canvi o correcció.

TÍTOL DE L'OBRA

“Naixement de Crist” [Fig. 121]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

172 x 130,5 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Des que fou adquirida pel Museu el 2003, no s'ha restaurat, ni en la seva

superfície pictòrica ni en el seu suport, tot i que sí s'aprecia una restauració en aquest, però es desconeix quan i qui va realitzar la intervenció. L'obra va passar pel taller en 2010 però no se li va fer res perquè la seva situació és estable i no s'ha considerat necessària cap intervenció⁴².

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu del Prado⁴³.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

La composició torna a ser aquí força original amb presència d'un gran nombre de personatges. A més hi trobem representats simultàniament dos moments de l'escena.

En la part superior, i en un clar segon pla, observem el moment de l'Anunci als pastors. Hi ha l'àngel amb una cartela on diu: "GLORIA IN ECCELSI[S] [DEO]" i després tres pastors amb un ramat d'ovelles. Aquests estan sobre un petit monticle i al fons veiem la representació d'una població:

"Despedits los sants àngels lleixant lo Fill de Déu en lo pessebre acompanyat de la sua excel·lent mare e de Josep, passaren per les muntanyes on estaven uns sants pastors, vigilantes et custodientes viglias noctis supra gregem suum, los quals eren molt ansiosos sobre la custòdia del seu bestiar. E mostrà's a ells u dels àngels, e la claredat de nostre senyor los il·luminà, e hagueren grandíssima temor de la meravellosa visió de l'àngel, lo qual los dix: (...) és nat a vosaltres, hòmens mortals, hui en aquest dia, lo salvador vostre, lo qual és lo ver Messies e Senyor general (...)"⁴⁴.

Ja en primer terme, i dins una arquitectura, es troba la part principal de l'esdeveniment. Al centre hi ha les figures de la Verge, el Nen i Sant Josep amb el ciri. Aquests estan representats amb una gran delicadesa i amb una tècnica pictòrica de gran qualitat. Darrera d'ells observem un nombre elevat d'àngels vestits amb túniques blanques. El més proper a la Verge i Sant Josep porta una cartela on tornem a llegir: "GLORIA IN ECCELSI[S] [DEO]".

A la part esquerra de la taula veiem la representació del bou i la mula en un espai força reduït i en una distribució en aquest espai bastant singular.

Ja en la part dreta observem dues figures de pastors, que serien els que

⁴² Informació facilitada pel taller de restauració del Museu del Prado.

⁴³ Informació facilitada per la Dra. Pilar Silva Maroto.

⁴⁴ A. G HAUF: *Vita Christi...*, p. 139.

justificarien que en aquesta taula també es plasma el moment de l'Adoració dels pastors.

Pel que fa al fons arquitectònic hem de dir que torna a tenir un regust clàssic molt clar i que és molt original l'obertura del mur posterior amb la finalitat que l'espectador pugui observar el moment de l'Anunci als pastors. Com és habitual, també trobem aquí els típics clivellats (*desconchados*) del mur.

Creiem interessant referir-nos aquí a la taula del "Naixement" del *Retaule de Capella*, obra de Pere Nunyes i Enrique Fernandes [Fig. 122]. El primer pla és molt similar, amb la representació del Nen al terra i Sant Josep i la Verge asseguts admirant-lo. També hi veiem elements arquitectònics i la presència del bou i la mula. En segon pla observem els pastors, com en l'escena del Mestre de Sixena i en la part superior i en darrer pla l'àngel amb la cartela anunciant la bona nova.

També observem una escena similar en el *Retaule de Caldes de Malavella*, obra del Mestre del Canillo [Fig. 123]. Aquí veiem un espai interior amb la Verge, Sant Josep i el Nen, amb la mateixa distribució que en les obres anteriors. El bou i la mula es representen molt propers als personatges i en segon pla veiem l'Adoració dels pastors però no l'anunci. És evident que tant el Mestre de Sixena, com Pere Nunyes i Enrique Fernandes, o el Mestre del Canillo, haurien pogut inspirar-se en un cartró semblant, probablement inspirat en algun gravat a l'ús.

Ja passant a les taules que plasmen moments de la vida de Crist comencem per "l'Adoració dels Reis Mags" (152 x 132 cm, aprox.). El parador d'aquesta peça no es coneix actualment i no se'n conserva cap fotografia antiga, ja que fou venuda abans que Bértaux visités el monestir l'any 1910⁴⁵.

TÍTOL DE L'OBRA

"Presentació de Jesús al Temple" [Fig. 124]

⁴⁵ CH.-R. POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance...*, p. 126.

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

152 x 132 cm (aprox.)

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Col·lecció privada del comte de Torroella de Montgrí.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

L'escena es desenvolupa en l'interior d'un temple gòtic i es divideix en dues meitats: en l'esquerra s'edevé el fet principal i en la dreta s'observa una nau secundària del temple, la visió de la qual dóna profunditat a l'escena.

En la part esquerra i en primer terme veiem Sant Josep i la Verge amb un ciri. El Nen Jesús està sostingut per un sacerdot (Simeó) envoltat per quatre figures, que només s'arriben a intuir per la presència dels seus rostres. A l'esquerra d'aquest grup principal hi ha dues figures femenines presenciant el moment.

En la nau secundària del temple hi ha tres personatges masculins dialogant entre ells.

Hi ha alguns dubtes sobre la pertinença d'aquesta taula al *Retaule Major* obra del Mestre de Sixena, perquè el seu estil no és del tot coincident. Els elements fonamentals de l'estil del Mestre de Sixena –seguint una descripció morelliana– es troben en la representació dels rostres dels personatges: aquí observem les celles dibuixades pèl a pèl en un sentit vertical que els dóna un aire molt característic i personal, trobem també la plasmació dels lòbuls oculars dels personatges d'una forma molt remarcada, la representació dels cabells i les barbes amb uns rínxols compactes molt característics, un paviment força heterogeni amb rajoles individuals cadascuna diferent de les altres, el fons arquitectònic amb un aire clàssic molt clar. En la taula que estem comentant aquestes característiques no es corresponen amb les essencials del mestre

que sí que trobem en la resta de peces que s'adscriuen al gran retaule, per això, de moment presentem els nostres dubtes i la hipòtesi de la no autoria del Mestre de Sixena, sense negar que en aquest espai del retaule hi pogués haver una taula amb la mateixa iconografia.

TÍTOL DE L'OBRA

“Crist entre els Doctors” [Fig. 125]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

173 x 132 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Pel que fa referència a l'estat de conservació de la peça podem afirmar que és bo, i aquesta forma part de la Col·lecció Permanent de Renaixement i Barroc del MNAC, que s'obrí al públic l'any 2004. Fou restaurada entre el 25 de novembre de 1997 i el 25 de maig de 1998. Anteriorment s'hi havia intervingut, però no n'hi ha constància documental.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu Nacional d'Art de Catalunya.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

La composició d'aquesta taula és una de les més originals del retaule. Està inspirada en una gravat d'Albrecht Dürer, però aquí el punt de fuga es desplaça una mica lateralment i no se situa en la figura principal de Crist, sinó en una custòdia d'orfebreria [Fig. 126]. Carmen Morte fa referència a aquesta qüestió:

“El préstamo mayor [d'entre els gravats de Dürer] procede de la estampa de *Cristo entre los Doctores*, aunque en la pintura del Maestro de Sixena la perspectiva monofocal adquiere un valor

simbólico, ya que la convergencia de las líneas de fuga se sitúa en el tabernáculo encima del altar, aludiendo a la imagen del templo de Jerusalén, en donde según el relato evangélico tuvo lugar la escena”⁴⁶.

L'espai on se situen els personatges torna a ser un interior arquitectònic força clàssic. La part principal és la de la dreta, on se situa Crist assegut en una tro amb un tapís floral al fons. Està envoltat per les figures de diversos doctors. Aquesta tipologia de representació de l'escena, amb Crist en un tro envoltat pels doctors, comença a aparèixer ja en el segle XII:

“This compositional type –although in a looser form and with the addition of Jesus's parents– became common from the twelfth century onwards. Christ appears as a boy or a youth seated on a high throne while the doctors sit round him in a closed circle or in a semi-circle open to the front”⁴⁷.

Davant d'aquest grup observem dues figures masculines, una de perfil i l'altra totalment d'esquena –forma de representació força agosarada i poc habitual per l'època, que trobarem també en algunes taules del Mestre d'Alzira– amb una túnica molt vaporosa i treballada, amb decoracions geomètricoflorals que ocupen tota la tela. Aquestes figures tenen una corporeïtat gairebé escultòrica, característica que defineix molt bé el Mestre de Sixena.

Ja en la banda esquerra observem una gran columna al voltant de la qual es situen tres personatges més. Aquesta part de la taula és també molt original en quant a la forma de representar els personatges i la seva relació amb aquest element arquitectònic: la Verge apareix de perfil darrera la columna i només en veiem part del cos, la figura masculina només la intuïm observant part del seu rostre entre la columna i l'altre personatge masculí, que està representat davant gairebé d'esquena i en una postura un xic forçada.

En darrer pla i al fons de l'escena observem un mur amb arcades de mig punt –la de l'esquerra amb una venera gallonada– i la custòdia de la qual hem parlat que constitueix l'element de punt de fuga. En dues rajoles del paviment de la taula també observem les inscripcions “misterioses” que trobem en gran

⁴⁶ C. MORTE: “La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo”..., p. 283.

⁴⁷ G. SCHILLER: *Iconography of Christian Art...*, p. 125; A. SANTOS: *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1985, p. 312.

part de l'obra del Mestre. En la de darrer terme [Fig. 127] observem, en la banda superior: "SNNΘΠΙΡΙΝS", en la banda lateral dreta veiem: "〉SSN" i en la banda inferior: "NΠΠΙΡΡΩΩΤΣΡΙΠΠΙΝΙΠ". En la rajola de primer terme [Fig. 128] llegim, en la banda superior: "NNSRMRMΘΠΙLSΣΓO(Π)". En la banda lateral dreta trobem: "∇∇NXΛM"; en la inferior: "NO(RRΛΓISSNMΠIO)".

TÍTOL DE L'OBRA

"Entrada de Crist a Jerusalem" [Fig. 129]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

150 x 113 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Despareguda l'any 1936.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquesta peça fou traslladada a Albelda i desapareguda l'any 1936, se'n conserva una fotografia antiga de molt mala qualitat, a l'Arxiu Mas. Al fons de l'escena s'hi veuen les muralles i els edificis de la ciutat de Jerusalem, i un gran nombre de persones en filera fent onejar les palmes per celebrar l'arribada de Crist a la ciutat. Aquesta representació arquitectònica es presenta força esbiaixada, aquest fet requereix d'un coneixement de la perspectiva i de la tècnica pictòrica elevat. Sembla una fortalesa medieval, però amb un regust d'irrealitat i d'idealització que caracteritza les arquitectures *fantàstiques* del Mestre de Sixena.

En primer terme, a la part dreta, veiem la figura majestuosa de Jesucrist sobre un ruc, acompanyat d'una figura masculina representada totalment d'esquena. Davant seu hi ha una figura masculina que el rep agenollat.

TÍTOL DE L'OBRA

“*Noli me tangere*” [Fig. 130]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

150 x 113 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Despareguda l'any 1936.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquesta taula també es traslladà a Albelda i va desaparèixer l'any 1936. Només se'n conserva una fotografia antiga força deteriorada, i això dificulta l'anàlisi de la taula. En aquesta obra el nombre de figures és més reduït que en la majoria, es limita a les figures indispensables. Aquestes apareixen en primer terme sobre un interessant fons arquitectònic –de regust clàssic– i paisatgístic distribuït en dos plans.

En primer terme hi ha Crist ressucitat portant una pala i al seu costat Maria Magdalena, de genolls, intentant tocar Crist per comprovar-ne la Resurrecció.

En el primer pla del fons trobem elements paisatgístics i en darrer terme la representació d'una ciutat darrera un mur –de regust clàssic–, en la porta del qual hi ha una figura masculina.

Les figures són de gran envergadura i d'una sobrietat considerable, constituint així el clar punt principal de la representació. Hem de destacar la gran corporeïtat de les figures, d'una notable qualitat.

Troblem representada també aquesta escena en una taula del Mestre d'Alzira, realitzada per a un *Retaule de Sagunt* [Fig. 131]. En primer pla també observem Crist i Maria Magdalena, orientats just al contrari que en la taula de Sixena. La seva posició és molt similar a la taula del nostre mestre, Crist està

dret i Maria Magdalena agenollada intentant-lo tocar, la diferència radica en el grau de comunicació i dinamisme entre ambdues figures, potser més elevat en la taula del mestre valencià.

Ja en segon pla, i a la banda dreta, veiem dues santes abillades amb túniques, assegurades i conversant, totalment alienes al que succeeix al seu davant. En la banda esquerra hi ha una representació arquitectònica d'una ciutat, força idealitzada, on hi veiem un cert nombre de personatges, la grandària dels quals denota una certa llunyania.

TÍTOL DE L'OBRA

“Ascensió” [Fig. 132]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

152 x 113 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Va ser restaurada a l'Institut de Conservación y Bienes Culturales de Madrid del Ministerio de Educación y Cultura, entre octubre de 1991 i febrer de 1992.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museo de Santa Cruz de Toledo.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Ens trobem davant una composició curiosa i original. En la part inferior hi ha la Verge i diversos sants observant el moment. Gran nombre de personatges en postures diverses: alguns són representats de front, altres de perfil, de tres quarts o totalment d'esquena. Les túniques que porten són força vaporoses i hi observem certa diversitat en la gamma cromàtica, amb predomini, però, dels vermellorsos i verds. És una massa compacta darrera la

qual observem un monticle rocós. A la banda esquerra veiem la representació d'una ciutat, amb una arquitectura més ideal i fantàstica que no pas real. A la banda dreta veiem un port amb diverses embarcacions.

Ja en la part superior veiem Crist en Ascensió [Fig. 133], abillat amb el *perizonium* blanc i la capa i l'estendard vermells, el fons és grogós fent que ressalti així la representació figurativa. Està envoltat de núvols amb formes arrodonides molt peculiars i de quatre àngels músics sobre un cel color cendra.

De la predel·la només se'n conserven dues taules retallades al Museu de Belles Arts de Saragossa. Desconeixem el motiu de la retallada de les peces, però podria ser degut a una possible ubicació posterior al seu emplaçament original.

TÍTOL DE L'OBRA

“Crist davant Caifàs” [Fig. 134]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part de la predel·la del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

68 x 77 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat de conservació d'aquesta taula és bo i que es mostra al públic en les sales permanents del Museu de Belles Arts de Saragossa. Va ser restaurada l'any 1994 per Carmela Gallego Vázquez.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Belles Arts de Saragossa.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquesta taula va ser retallada i observant-la en l'actualitat dóna la sensació d'una gran falta “d'oxigenació” de l'escena (*horror vacui*); però segurament la composició era més oxigenada quan es conservava la taula

complerta. També en trobem una referència textual en l'obra de Sor Isabel de Villena:

“E portat així lo senyor Jesús a la presència de Caifàs, lo traïdor bisbe e maliciós jutge fou molt alegre veent lo seu maliciós consell ésser prevengut a execució”⁴⁸.

En els *Apòcrifs* també se'n fa menció:

“Pilato llamó entonces al mensajero para decirle: “Séame presentado aquí Jesús con toda deferencia. Pero en el momento en que estaba Jesús, mientras los abanderados sostenían los estandartes, los bustos de éstos se inclinaron y adoraron a Jesús”⁴⁹.

No es veu gairebé res de l'espai de fons i s'hi observa un gran nombre de figures. Les principals són Caifàs assegut i Crist lligat, davant seu [Fig. 135]. Aquest està envoltat per diverses figures masculines que l'acompanyen. Volem destacar la figura masculina en escorç de la part esquerra, com a element original i complex de la composició [Fig. 136]. Totes les figures són d'un format considerable en relació amb l'espai, i estan comunicades perfectament entre elles mitjançant les postures, les mirades i les mans [Figs. 137-141].

En la reflectografia [Fig.142] hi podem tornar a observar la gran precisió del dibuix. En aquesta taula sí que hi veiem algunes parts on s'hi ha fet algun canvi de color o s'han repintat algunes parts –potser degut a alguna restauració–. Sobretot en les dues figures dels extrems, i en major mesura en la túnica de Caifàs. El dibuix també ens permet veure amb més precisió l'anatomia de la figura en escorç de l'esquerra que està en una postura molt forçada, gairebé antinatural, sobretot pel que fa a la seva cama esquerra [Fig. 143].

Aquesta taula té una composició molt similar a la de “Sant Feliu davant Rufí” del *Retaule de Sant Feliu* de Girona, obra de Joan de Borgonya [Fig. 144], procedent de l'excol·legiata de Sant Feliu de Girona i actualment al Museu d'Art de Girona.⁵⁰ Hi ha un gran nombre de personatges, Caifàs –en un cas– o Rufí – en l'altre– asseguts davant Crist –o Sant Feliu– que està dret i lligat davant seu

⁴⁸ A. G HAUF: *Vita Christi...*, p. 271.

⁴⁹ A. SANTOS: *Los Evangelios Apócrifos...*, pp. 406-407.

⁵⁰ J. BOSCH; J. GARRIGA (comissaris): *De Flandes a Itàlia...*, 1998, p.55.

i flanquejat per soldats i curiosos. En la taula de Girona veiem l'escena sencera i tot queda més oxigenat. Com és el cas de la taula del *Retaule de Blesa*, obra de Miguel Ximénez i Martín Bernat [Fig. 145], amb la presència i distribució d'elements d'una manera força coincident. També trobem aquest mateix esquema compositiu en el "Crist davant Pilat" de Francesc d'Osona [Fig. 146], del Monestir de Portaceli (Serra, València), obra de c. 1505. Aquesta taula també es conserva completa i això fa que tot estigui més espaiat i amb una distribució més agradable a l'ull de l'espectador. La ubicació dels personatges i la interrelació entre ells és molt similar a la de la resta de taules comentades i també als gravats de Schongauer i Dürer –dels quals parlarem posteriorment–, que probablement siguin l'exemple per a aquests pintors a l'hora de plasmar l'escena.

TÍTOL DE L'OBRA

"Crist amb la creu al coll" [Fig. 147]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part de la predel·la del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

68 x 77 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat de conservació d'aquesta taula és bo i que es mostra al públic en les sales permanents del Museu de Belles Arts de Saragossa. Va ser restaurada l'any 1994 per Pilar Camón.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Belles Arts de Saragossa.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

És una composició original que representa dos moments diferents del mateix succés.

En el primer pla veiem Crist agenollat amb la creu al coll i envoltat de tres figures masculines. Davant Crist hi ha la figura de Verònica amb un drap blanc per eixugar-li el rostre.

En la part posterior dreta observem l'inici del periple de Crist amb la creu: un primer moment en el qual agafa la creu i un segon en el qual continua el seu camí amb aquest element al coll seguit d'un guardià per un camí que discorre entre muntanyes [Fig.148].

Com en l'anterior, gràcies al dibuix subjacent [Fig. 149], en aquesta taula també hi observem una part de la túnica de Crist repintada. Tornem a corroborar la gran minuciositat del Mestre de Sixena en l'execució dels dibuixos preparatoris. En aquesta taula es fa especialment palès en la part superior dreta, on hi observem escenes a una escala molt menor que la principal, però no per això d'una qualitat inferior.

Aquesta escena –molt recurrent a l'Edat Mitjana– es representa en altres retaules de l'època d'una forma més o menys coincident a la del nostre retaule. Per exemple en el *Retaule Major de la Villa de Blesa*, obra de Martín Bernat i Miguel Ximénez [Fig. 150]. Aquí Crist també és clarament el centre de l'escena i el trobem envoltat de soldats i altres personatges i també hi observem la presència ineludible de Verònica.

També en el *Retaule de Bolea* (1510-1515) [Fig. 151]. Aquí observem l'escena complerta i podria ser molt similar a la de la taula del Mestre de Sixena. Crist presideix la composició portant la creu amb gran esforç, com ho demostra la seva postura genuflexionada. Està envoltat per soldats i galifardeus que el colpegen, davant hi ha una donzella que li eixuga la suor, darrera un personatge que toca la trompeta i la Verge amb Sant Joan. Són un gran nombre de personatges que ocupen gairebé tota l'escena, on només s'intueix un fons arquitectònic.

I en el *Retaule de Grañén* (1511-1513) [Fig. 152], obra de Pedro Aponte, també es representa aquest tema. La composició aquí és una mica diferent de les dues anteriors. Crist no està en moviment, està totalment agenollat al terra sostenint la creu. També està envoltat per soldats que el colpegen. En un segon pla observem tres dones, una de les quals mostra el drap amb el qual Crist s'ha eixugat la suor i on hi ha la "Vera Icona". Per tant, és un moment un xic

posterior al que se'ns mostra en el *Retaule de Bolea*. A més, aquí tota aquesta acció està representada en un primer pla, i en un segon, ja en la part superior de la taula, hi veiem un seguici pujant al monticle on ja hi ha clavades dues creus més per als dos lladres, que precisament són els que encapçalen aquest grup de gent.

En el *Retaule de Sant Romà de Lloret* (1541-1555) [Fig. 153], obra de Pere Serafí, Jaume Forner II i Jaume Fontanet II, la composició de la taula de la "Pujada al calvari" (obra de Pere Serafí) és força similar a la del Mestre de Sixena.

Les taules laterals i les portes del retaule estan ocupades per personatges sols sobre fons daurats. Aquestes ens permeten veure molt clarament les característiques essencials i la forma de representar les figures del Mestre de Sixena. Són figures aïllades de gran envergadura sobre fons daurats gofrats amb figuracions fitomòrfiques de signe clàssic (grutesc) i un cert caràcter fantàstic, i només en les de "Sant Agustí" i "Sant Ambrós" observem un paviment que dóna certa profunditat a l'escena.

TITOL DE L'OBRA

"Sant Gregori" [Fig. 154], "Sant Jeroni" [Fig. 155], "Sant Agustí" [Fig. 156] i "Sant Ambrós" [Fig. 158]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taules que formen part de les polseres del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

110 x 50 cm cadascuna

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Les taules de "Sant Gregori" i "Sant Jeroni" foren traslladades a Albelda i desaparegueren l'any 1936. Les de "Sant Agustí" i "Sant Ambrós" foren

restaurades a Saragossa i el seu estat de conservació .es bo.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

“Sant Gregori” i “Sant Jeroni” desaparegudes, “Sant Agustí” i “Sant Ambrós” Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

De les taules de “Sant Agustí” i “Sant Ambrós” disposem de les reflectografies que ens permeten veure'n el dibuix subjacent [Figs.157-159]. En ambdós sants el dibuix de la part de la boca [Figs.160-163] no està del tot definit i l'expressió del rostre canvia una mica en la pintura final. “Sant Agustí” presenta els llavis més rectes i una mica més grans en el dibuix, en la pintura final estan lleugerament arquejats cap a baix i confereixen al rostre una expressió més seriosa.

Més avall hi hauria representats els quatre evangelistes, dos dels quals – “Sant Joan” i “Sant Lluc”– estan desapareguts; ja Bertaux no els veié *in situ* l'any 1908; però suposem que hi estarien representats. Les taules de “Sant Mateu” (156 x 80 cm, aprox.) i de “Sant Marc” (156 x 80 cm., aprox.) també estigueren a Albelda i desaparegueren l'any 1936.

TÍTOL DE L'OBRA

“Sant Pere” [Fig. 164] i “Sant Pau” [Fig. 166]

CRONOLOGIA

c. 1515-1519

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Portes del *Retaule Major del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

“Sant Pere” 156 x 76 cm i “Sant Pau” 186 x 81 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat de conservació d'aquestes peces és bo. La taula de “Sant Pere” va ser restaurada a Saragossa i la de “Sant Pau” ho va ser l'any 2000 per Núria Pedragosa, Mònica Roca i Mònica Guitart del Servei de Restauració de Béns

Mobles de la Generalitat de Catalunya.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Per a definir aquestes figures aïllades en cadascuna de les taules trobem encertades les paraules de Ximo Company en la seva fitxa del catàleg *Pulchra*:

“Unes figures en ocasions abruptes i corpulentes, d’acusada força volumètrica, quasi escultòrica, rotundes en el seu sentit de gravetat física, sovint mediatives i abstractes (vegeu per exemple els rostres, però sobretot les mirades de Sant Agustí i Sant Pau), i resoltes sempre amb un tipus de textura i ductilitat plàstica molt retallada, sovint metàl·lica (vegeu els guants i l’alba de Sant Ambrós), que, al capdavall, s’aparten de les solucions acostumades –o més prototípiques– dels pintors contemporanis de la Corona d’Aragó”⁵¹.

Són dues figures de gran majestuositat. En el dibuix subjacent [Figs.165-167] hi veiem molt clarament la gran qualitat tècnica del pintor, hi observem el dibuix minuciós dels cabells i la barba, perfilats gairebé un a un, amb els rínxols ben marcats. Les celles també estan dibuixades cabell a cabell, els ulls ametllats, el nas recte i perfilat, els llavis prims i les orelles amb una forma anatòmica característica del mestre [Figs.168-169].

En la figura de Sant Pere veiem la postura del cos un xic forçada i antinatural amb l’esquena molt tirada cap endarrere, les cames creuades i la cama i el peu dret gairebé en escorç [Fig. 170]. En el dibuix [Fig.171] es veu amb més claredat la musculatura de la cama sota la túnica, fet que ens permet corroborar la gran qualitat tècnica de l’artista. La postura dels braços [Figs. 172-173] tampoc seria la més natural possible, els té enganxats al tronc a l’alçada dels colzes i en un braç sosté la clau –d’un gran tamany– i en l’altre el llibre. Té els objectes entre els colzes i el tronc, pensem que seria més natural que els aguantés a les mans.

Sant Pau també sosté el llibre –profusament decorat– en una postura una mica antinatural [Fig.174]. Els plegats de la capa [Figs.175-176] s’observen en

⁵¹ X. COMPANYY; J. TARRAGONA (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra...*, p. 211.

la reflectografia, però les ombres que fan els plecs queden més difoses que en la pintura final. Les parts on la pintura no es conserva també es veuen en el dibuix subjacent.

En el sotabanc hi trobem cinc taules on s'hi representen bustos d'apòstols identificats amb el seu nom i amb una part del text del Credo, a més estan agrupats en parelles: "Sant Simó i Sant Maties", "Sant Bartomeu i Sant Mateu" [Fig. 177], "Sant Joan i Sant Tomàs" [Fig. 178], "Sant Andreu i Sant Jaume el Major" i "Sant Jaume el Menor i un sant inidentificat acompanyat d'una figura femenina" [Fig. 179].

Aquesta meitat de la taula és la que presenta potser més dubtes⁵². Aquest sant s'identificaria amb Sant Felip, però el detall iconogràfic d'un clau enfonsat al crani no és gens usual. Aquest serviria per representar sant Sever bisbe, però és clar que en aquest context la figura no va abillada amb les vestidures pròpies d'un bisbe i a més ha de ser un apòstol. El seu atribut propi seria la creu i s'ha volgut veure una part d'un possible braç d'una creu d'orfebreria confonent-se amb el fons daurat. Sí que és cert que normalment Sant Felip es representa junt a Sant Jaume el Menor –com és aquest cas–; fins i tot en alguns casos s'arriben a confondre els seus atributs, com succeeix en el retaule de Blesa on es representa Sant Jaume el Menor amb la creu pròpia de Sant Felip. La figura femenina que l'acompanya, veiem que llueix l'hàbit sanjoanista i hi ha cert consens en identificar-la amb la reina Doña Sancha, fundadora del monestir, i no amb María Ximénez d'Urrea, comitent de l'obra, com proposava Post⁵³.

4.2.2 EL RETAULE DE LA PIETAT DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE SIXENA (C. 1517-1521)

També trobem informació sobre aquest retaule dispersa en diverses publicacions que ens donen una informació parcial. Les publicacions que ens

⁵² Per a una complerta disertació sobre els dubtes que planteja aquesta taula vegeu: C. BERLABÉ; I. PUIG: "Retaules de Sixena al Museu de Lleida...", pp. 249-252.

⁵³ CH.-R. POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance...*, p. 134.

en presenten una visió més global són les de Post⁵⁴, Morte⁵⁵ i Naval Mas⁵⁶, a més, és clar, del catàleg *Pulchra*⁵⁷. A banda d'aquestes fonts textuais no hem d'oblidar que les imatges per si mateixes ja constitueixen una font molt important d'informació.

Aquesta obra és d'unes dimensions inferiors a l'anterior, degut a que l'espai per on era destinada tenia unes mides més reduïdes que l'Altar Major, exactament la meitat. Faria uns 6'5 x 3'5 m. Es conserva desmuntat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, exceptuant dues taules que estan desaparegudes.

El 1936, abans que les peces sortissin del monestir el 16 d'octubre, una columna anarquista va saquejar i incendiar el cenobi. Les taules d'aquest retaule en patiren les conseqüències, es pogueren salvar, però els danys causats foren irreparables. Es va poder consolidar la pintura, però l'enfosquiment degut sobretot a l'alta temperatura i al fum fou impossible d'eliminar⁵⁸.

TÍTOL DE L'OBRA

“Crist amb la creu al coll” [Fig. 180]

CRONOLOGIA

c. 1517-1521

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula del carrer lateral dret del *Retaule de la Pietat del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

123 x 61 cm⁵⁹

⁵⁴ CH.-R. POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance...*

⁵⁵ C. MORTE: *Aragón y la pintura del Renacimiento...*

⁵⁶ A. NAVAL: *El patrimonio emigrado...*

⁵⁷ X. COMPANYY; J. TARRAGONA (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra...*

⁵⁸ Es presenten les taules fent-ne la lectura de dalt a baix i d'esquerra a dreta.

⁵⁹ Les mides de les taules les hem extret de: X. COMPANYY; J. TARRAGONA (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra...*, p. 211.

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Va ser restaurada entre 1999 i 2001 per Núria Gilart, Mariàngels Torres i Imma Bové en el taller de restauració del propi Museu i enviada al Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat per consolidar-ne el suport.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Se'ns presenta el sant dempeus, amb nimbe i un recipient de farmàcia a la mà dreta [Fig.188]. Porta barret i capa vermells i vestit d'un to verdós. Se'l representa amb el cabell llarg i fosc dins un interior amb un paviment de rajoles d'inspiració flamenca. Darrera la figura del sant metge observem un brocat penjant del darrera en la part central que és clarament un influència medieval. A banda i banda d'aquest brocat veiem una representació de paisatge. El dibuix subjacent [Fig.189] és molt minuciós, amb tot els detalls. En el rostre [Fig.190] hi podem observar la qualitat de la pintura del Mestre de Sixena i els seus trets anatòmics tan característics: els ulls ametllats, el nas recte i perfilat, els llavis fins i els pòmuls lleugerament marcats. També destaquem el dibuix geomètricofloral de regust clàssic del fons daurat i la gran presència de la túnica amb uns plecs molt marcats que donen volum al cos.

TÍTOL DE L'OBRA

"Trinitat" [Fig. 191]

CRONOLOGIA

c. 1517-1521

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula del carrer central del *Retaule de la Pietat del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

76 x 65 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Va ser restaurada entre 1999 i 2001 per Núria Gilart, Mariàngels Torres i

Imma Bové en el taller de restauració del propi Museu.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

És una peça petita i bastant malmesa –les taules de la part superior són les que pateixen més degut als incendis–. En primer pla s'hi veu Crist crucificat, d'unes dimensions força reduïdes si tenim en compte les de Déu Pare. Aquest està assegut sobre un tron d'arquitectura clàssica, en la base del qual hi ha una inscripció, ara per ara indesxifrable. En el pit de Déu Pare hi ha la figura del colom de l'Esperit Sant. Hem de dir que el tema de la Trinitat és més típic i comú en retaules valencians que no pas en altres zones de la Corona d'Aragó⁶⁰. També en aquesta taula trobem una inscripció, als peus del tro de Déu pare. Les lletres dels laterals no s'aprecien perquè estan esviaixades, en la part frontal llegim el següent: “CVNδVμMΛGMΔMV [entremig hi ha la representació de Crist] RVIAMVINEIS”.

TÍTOL DE L'OBRA

“Pietat o Plany sobre Crist mort” [Fig. 192]

CRONOLOGIA

c. 1517-1521

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula central del *Retaule de la Pietat del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

Se'n desconeixen les mides exactes perquè no es conserva actualment, però devia tenir unes dimensions considerables. Tenia una alçada una mica superior a les taules que representen els sants (141 cm) i una amplada equivalent a la de les dues taules on veiem aquests sants més la de la fornícula central (uns 188 cm, aprox.)

⁶⁰ X. COMPANYY; J. TARRAGONA (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra...*, p. 212.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Desapareguda.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

És una taula on prima l'horitzontalitat, encara que força compensada per la verticalitat de les figures. Aquestes se situen en un fons de paisatge i cel ennuvolat, que intuïm en el poc espai lliure que queda de fons.

En primer pla veiem Crist mort amb *perizonium* i una representació anatòmica força aconseguida. Aquest està envoltat per quatre figures femenines i tres de masculines: entre elles la Verge i Sant Joan. Aquests dos personatges i la resta de figures femenines porten nimbe, no en porten els altres dos personatges masculins. La postura dels braços de Sant Joan, la Verge i l'altra santa és un pèl antinatural i forçada, i serveix per remarcar l'horitzontalitat. Els rostres de les figures són molt expressius i remunquen de forma molt clara el moment de tristor que s'està vivint en l'escena:

“E la dolorosa mare, que tot açò ab increïble pena contemplava, dix-lo, ab un dolorós sospir: “Veniu ací, posau-lo en la mia falda, car en aquesta mortal vida no ha hagut altre llit de repòs. Ací era lo seu delit en la tendra edat sua; ací el tendré mort a creiximent de la dolor e pena mia!”⁶¹.

A banda i banda d'aquest grup principal hi ha dues creus on estan crucificats el bon i el mal lladre. Ambdós tenen uns rostres que ens mostren clarament el dolor. Van abillats només amb un *perizonium* i el bon lladre (Dimes) porta nimbe. Precisament aquesta figura està en una postura forçada, amb la cama esquerra doblegada gairebé horitzontalment, darrera la dreta.

A la banda dreta, en darrer terme observem un turó, al seu peu hi ha la representació d'un cavall i un cavaller. En la part alta observem les figures minúscules d'uns penjats que sembla que estiguin esgrafiades.

Trobem relacions amb l'escena del davallament del *Retaule de Sant Joan de Caselles* (Andorra), obra del Mestre del Canillo [Fig. 193]. Crist està estirat cap a l'altra banda, i veiem la creu presidint la composició. La Verge i Sant Joan són molt propers a Crist i hi ha també un bon nombre de personatges envoltant-los. També en el *Retaule de Bolea* es representa el davallament, però

⁶¹ A. G. HAUF: *Vita Christi...*, p. 308.

d'una forma un xic diferent [Fig. 194]. Aquí Crist està totalment estirat al terra sobre una tela blanca, recolzant el cap en una roca. La Verge agenollada està davant seu resant, Sant Joan està ajupit observant-lo, hi ha una noia en la part esquerra i tres homes conversant en la part dreta. En el centre intuïm la creu. Paolo de San Leocadio també ens presenta una Pietat en una taula de c. 1507 que prové probablement del Monestir de Santa Clara de Gandia [Fig. 195].

TÍTOL DE L'OBRA

“Sant Pere i Sant Jeroni” [Fig. 196] i “Sant Jaume i Sant Agustí” [Fig. 197]

CRONOLOGIA

c. 1517-1521

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taules de la part inferior de la central del *Retaule de la Pietat del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

“Sant Pere i Sant Jeroni” 141 x 69'5 cm i “Sant Jaume i Sant Agustí” 140 x 69,5 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Lleida: diocesà i comarcal

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Són parelles de sants, de cos sencer abillats amb túniques i els seus elements identificatius. Estan representats sobre un fons daurat prolíficament decorat amb motius vegetals i de repertori clàssic i un paviment ceràmic que dona una mica de profunditat a l'escena. Als peus de cada personatge trobem el seu nom. En els detalls dels rostres, les mans i les vestidures hi observem els trets característics i definidors de l'estil del mestre de Sixena [Figs. 198-205]. El treball dels fons amb detalls geomètricoflorals és molt minuciós i ho podem observar tant en la pintura com en el dibuix subjacent [Figs. 206-209].

La pintura d'aquestes dues taules presenta algunes esquerdes que es veuen més clarament en les reflectografies [Figs. 210-211]. Com en la resta de taules obra del mestre, veiem que en el dibuix ja hi són presents tots els detalls

i elements definidors de la seva pintura, sense canvis ni *pentimenti*.

TÍTOL DE L'OBRA

“Tres Maries al Sepulcre (*Visitatio Sepulcri*)” [Fig. 212]

CRONOLOGIA

c. 1517-1521

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula del carrer de la dreta del *Retaule de la Pietat del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

123 x 61 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Va ser restaurada entre 1999 i 2001 per Núria Gilart, Mariàngels Torres i Imma Bové en el taller de restauració del propi Museu i enviada al Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat per consolidar-ne el suport.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Lleida: diocesà i comarcal

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquesta escena no és molt freqüent en la iconografia hispana, tot hi que en algunes fonts textuais apareix descrita l'escena, com en la *Vita Christi*:

“E, com foren [les Tres Maries] prop lo sepulcre, miraren e veren llevada la pedra de la porta e llançada per terra, e ab gran ànimo entraren dins lo monument, e aquí veren, a la part dreta, un àngel en forma humana, vestit de blanc, de la vista del qual foren molt espantades. E l'àngel, mirant l'alteració de les devotes dones, volent-les reposar dix-los ab alegre cara: (...)”Oh, virtuoses dones! No us espanteu, car ací só per denunciar-vos bones noves e fer-vos certes que lo senyor Jesús de Natzaret, qui en creu és mort, lo qual ab tanta amor cercau, és ja ressucitat e no és ací. Mirau lo lloc on l'han posat e veureu que no hi és”⁶².

També la trobem en els *Evangelis Apòcrifs*:

⁶² A. G. HAUF: *Vita Christi...*, p. 320.

“Fueron [M^a Magdalena y sus amigas]. Pues y encontraron abierto el sepulcro. Y en esto ven allí un joven sentado en medio de la tumba, hermoso y cubierto de una vestidura blanquísima, el cual les dijo: ¿A qué habéis venido? ¿A quién buscáis? ¿Por ventura a aquel que fue crucificado? Resucitó ya y se marchó. Y si no lo queréis creer, asomaos y ved el lugar donde yacía. No está, pues ha resucitado y ha marchado al lugar aquel de donde fue enviado. Entonces las mujeres aterrorizadas, huyeron!”⁶³.

D'aquest tema també en parlen, canònicament, els *Fets dels Apòstols*. És una escena força completa on les figures tornen a tenir un paper important. Observem el sepulcre en el centre de l'escena i una Maria davant i dues darrera [Fig.213]. Al fons veiem unes figures de diminutes proporcions i un paisatge arquitectònic sobre fons blau [Fig. 214]. Post parla d'aquesta peça i fa referència a la inscripció que porta l'àngel i que actualment és il·legible: “QUEM QUAERITIS?”⁶⁴.

Les figures marquen la verticalitat contrastada per l'horitzontalitat del sepulcre, aquest contrast és habitual en les peces del mestre. Els colors d'aquesta taula no llueixen amb tota la seva esplendor –per l'ennegriment degut a l'incendi– i gràcies a la reflectografia [Fig.215] observem millor i en tots els seus detalls el dibuix minuciós i precís de les vestidures, els objectes i els rostres. És precisament en el rostre de la figura de la banda dreta [Figs. 216-217] on veiem per primer cop que el dibuix dels llavis està només marcat sense acabar de definir i canvia en la pintura final. També l'ombra del rostre està marcada amb ratlles diagonals en el dibuix [Fig. 218]. El rostre de la santa del costat també ens sembla que presenta una expressió més dolça en el dibuix que en la pintura final [Figs. 219-220].

TÍTOL DE L'OBRA

“Sant Cosme”

CRONOLOGIA

c. 1517-1521

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que formava part del *Retaule de la Pietat del Monestir de Santa Maria de*

⁶³ A. SANTOS: *Los Evangelios Apócrifos...*, p. 392.

⁶⁴ CH.-R.POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance...*, p. 148.

Sixena (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

No en sabem les mides exactes perquè aquesta taula està desapareguda.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Desapareguda

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

La coneixem a través de fotografies antigues, on podem comprovar que és molt similar quant a estructura a la de Sant Damià. Hi trobem una figura dempeus abillada amb túnica, capa i barret, davant un fons ocupat per un brocat en la part central i un paisatge en els laterals. El terra és de paviment ceràmic d'influència flamenca.

TÍTOL DE L'OBRA

"Predel·la" [Fig. 221]

CRONOLOGIA

c. 1517-1521

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Predel·la del *Retaule de la Pietat del Monestir de Santa Maria de Sixena* (Osca)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

66,5 x 343 cm (total)

66,5 x 49 cm (cadascuna de les set taules)

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Lleida: diocesà i comarcal

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Té certa relació amb l'estil del mestre, però la qualitat tècnica és força inferior. Per aquesta raó podríem parlar d'un possible deixeble dins el taller del Mestre de Sixena. Les escenes que observem en aquesta part del retaule són set, de temàtica cristològica i mariana. D'esquerra a dreta hi observem els set goigs de la Verge: "Anunciació", "Naixement", "Epifania", "Resurrecció",

“Ascensió”, “Pentecosta” i “Assumpció” [Figs. 222, 224, 226 i 228].

En aquesta predel·la no s’hi observa la majestuositat escultòrica ni la gran presència de les figures característiques del mestre, de fet aquí tenen un cànon molt més curt. En el dibuix subjacent [Figs. 223, 225, 227 i 229] ja s’hi veuen tots els detalls que seran presents en la pintura final, tant en els paviments i fons escultòrics o de paisatge com en el disseny de les figures –rostres, mans, vestidures, detall dels teixits, etc. –. Aquest fet és especialment rellevant en la taula de l’“Epifania” [Fig. 223] on hi veiem un nombre molt elevat de figures amb gran profusió de detalls en els posats, les vestidures, els instruments, les banderes, les corones, etc. I tot això ja s’observa clarament en la reflectografia [Fig. 226].

En les polseres hi observem –en fotografies antigues, perquè actualment no es conserven– l’escut dels Urrea i dels Porquet i això ratifica la idea que l’obra fou encarregada per Maria Ximénez d’Urrea i acabada ja en temps de Lucrecia Porquet. Hem de dir també que trobem aquí decoració geomètricotfloral d’inspiració clàssica. Hi ha certa controvèrsia amb la polsera de la part esquerra del retaule, que es conserva també al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Presenta una decoració clarament diferenciada de la resta, a més de tenir un format més reduït que la polsera del costat dret. En aquesta part es representen tres figures exemptes sota veneres gallonades, de dalt a baix són: Sant Jeroni, un sant bisbe i Sant Francesc. Estilísticament no tenen relació amb la resta de l’obra. Ximo Company afirma que es podrien situar potser en el cercle del Mestre de Son del Pi⁶⁵. També Naval Mas creu que aquesta polsera procedeix d’un altre retaule⁶⁶: En canvi, Carme Berlabé pensa que aquesta polsera formaria part del retaule originari, ja que en fotografies antigues s’hi observa ja formant-ne part⁶⁷. Per la nostra banda, pensem que s’hi devia afegir en època bastant remota, ja que en aquestes fotografies antigues ja apareix; però creiem que és clar, estilísticament parlant, que aquesta part trenca clarament amb la tònica que segueixen tota la resta de fragments del

⁶⁵ X. COMPANYY; J. TARRAGONA (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra...*, p. 221.

⁶⁶ A. NAVAL: *El patrimonio emigrado...*, p. 215.

⁶⁷ C. BERLABÉ: “Les despulles artístiques del monestir de Sixena...”, p. 84.

guardapols.

Arco⁶⁸, Post⁶⁹, Morte⁷⁰ i Company⁷¹ afirmen que en la base de la predel·la d'aquest retaule hi havia una inscripció que deia: "Credo quod Redemptor meus..." i "castigans castigavit me, Dominus, et morti non tradidit me", però actualment és il·legible. També sembla que aquí s'hi trobava la data de 1517 i l'encàrrec realitzat per Maria Ximénez d'Urrea, així com també el nom de la seva successora, Lucrècia Porquet.

4.3 RECONSTRUCCIONS HIPOTÈTIQUES DEL RETAULE MAJOR

El *Retaule Major del Monestir de Sixena* fou desmuntat molt aviat, ja en el segle XVIII; això provocà una dispersió considerable de les peces i la manca de documents escrits o gràfics fa que no en coneguem la seva estructura original.

Diversos historiadors han intentat realitzar-ne la reconstrucció, basant-se en les peces que es conserven i també en aquelles de les quals se'n coneix l'existència.

Ja Post⁷² fa referència al gran nombre de taules que tenia aquesta obra. Ens diu que les taules de "Sant Pere" i "Sant Pau" serien les portes, les parelles d'apòstols constituïrien una subpredel·la, en la predel·la hi situa les taules conservades actualment a Saragossa, i en el guardapols hi col·loca les taules amb les figures dels pares de l'Església i dels evangelistes. La resta de taules les deixa per al cos central, sense donar-ne un ordre concret.

Els que sí que intenten sistematitzar aquesta ordenació seran Naval Mas⁷³ primer [Fig. 230], i Carme Berlabé i Isidre Puig⁷⁴, després [Figs. 231 - 232].

Naval Mas per fer la reconstrucció del retaule té en compte les peces conegudes i les seves mides. Hipotetitza sobre les peces que manquen, tant

⁶⁸ R. ARCO: *Catálogo Monumental de España. Huesca...*, p. 401.

⁶⁹ CH.-R. POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance...*, p. 147.

⁷⁰ C. MORTE: *Aragón y la pintura del Renacimiento...*, p. 81.

⁷¹ X. COMPANYY; J. TARRAGONA (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra...*, p. 212.

⁷² CH.-R. POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance...*, pp. 123-149.

⁷³ A. NAVAL: "El retablo mayor del real monasterio de Sigena"..., pp. 39-49.

⁷⁴ C. BERLABÉ; I. PUIG: "Retaules de Sixena al Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal...", pp. 245-263.

quant a temàtica com quant a mides. També es fixa en la distribució del *Retaule de Bolea* per fer-se'n una idea.

En referència a les portes, la predel·la, la subpredel·la i el guardapols coincideix amb Puig i Berlabé, per bé que ell no situa les dues taules conservades de la predel·la ni ordena les de la subpredel·la. Diu que les taules de l'entrada de "Crist a Jerusalem" i la del "*Noli me tangere*" se situarien en la predel·la, cosa força inversemblant degut a la temàtica i a les mides d'aquestes peces.

A les portes s'hi representen "Sant Pere" [15]⁷⁵ i "Sant Pau" [21]. En la predel·la hi observem escenes de la Passió de Crist. Puig i Berlabé intenten parlar dels possibles temes representats en aquesta predel·la tenint en compte altres exemples conservats com una predel·la amb escenes de la Passió de Joan Reixac –conservada al Museu de Belles Arts de València– o la del *Retaule de la col·legiata de Santa Maria de Bolea* (Osca) –conservada al Museo de Bellas Artes de Saragossa–. Ells parlen de set taules per al cas de Sixena, tenint en compte les mides de les peces conservades actualment. Considerant tots aquests elements la seva proposta seria la següent: el "Lavatori", "l'Oració a l'hort", la "Detenció", "Crist davant Pilat (conservada) [13], la "Flagel·lació", "Crist amb la creu al coll" (conservada) [14], i el "Plany o Lamentació davant Crist mort"⁷⁶.

En relació a la subpredel·la, Naval tampoc ordena les peces, si ho fan, en canvi, Puig i Berlabé. De forma raonada, ells tenen en compte les parts del Credo que estan escrites en cada taula per ordenar-les. Aquestes queden així: "Sant Andreu i Sant Jaume" [16], "Sant Joan Evangelista i Sant Tomàs" [17], "Sant Jaume el Menor i Sant Felip acompanyat de la reina Sanxa" [18], "Sant Bartomeu i Sant Mateu" [19], "Sant Simó i Sant Maties" [20].

Pel que fa al guardapols, passa el mateix, Naval anomena les taules que en formarien part, però no les distribueix, com sí que fan Puig i Berlabé. Ells situen els pares de l'Església en la part superior i els evangelistes en la inferior. D'esquerra a dreta i de dalt a baix: "Sant Gregori" [22], "Sant Agustí" [23], "Sant Jeroni" [24], "Sant Ambrós" [25], "Sant Joan Evangelista" [26], "Sant Lluç" [27],

⁷⁵ Els números es corresponen a la reconstrucció del retaule feta per Carme Berlabé i Isidre Puig i il·lustrada en la figura 150.

⁷⁶ C. BERLABE; I. PUIG: *Retaules de Sixena al Museu de Lleida, Diocesa i Comarcal...*, p. 256.

“Sant Mateu” [28] i “Sant Marc” [29].

Ja situant-nos en el cos central del retaule, tant Naval com Puig i Berlabé proposen una possible ubicació de les peces. Hem de dir que nosaltres creiem més versemblant la distribució feta per Puig i Berlabé, si tenim en compte les peces de les quals parlen i l'ordre que n'estableixen. És clar que la lectura dels retaules és de dalt a baix i d'esquerra a dreta, per tant la seqüència presentada en l'article de *Seu Vella* és més lògica i es presenta cronològicament, en canvi la de Naval queda més desdibuixada.

Naval proposa el següent ordre per les taules centrals (de dalt a baix i d'esquerra a dreta): “Presentació de Jesús al Temple” [9]⁷⁷, “Naixement de Maria” [5], “Abraç a la Porta Daurada” [1], “Jesús entre els Doctors” [10], “Anunciació” [6], “Naixement de Jesús” [2], “Resurrecció o Pentecosta” (Naval diu que aquesta taula no consta) [11], “Visitació” [7], “Epifania” [3], “Ascensió” [12], “Presentació de Maria al Temple” [8], “Fugida a Egipte” (taula que tampoc consta) [4].

L'ordre més lògic és el que presenten Carme Berlabé i Isidre Puig, i és el següent: “Abraç a la Porta Daurada” [1], “Naixement de Maria” [2], “Presentació de Maria al Temple” [3], “Anunciació” [4], “Visitació” [5], “Naixement de Jesús” [6], “Adoració dels Mags” [7], “Presentació de Jesús al Temple” [8], “Jesús entre els Doctors” [9], “Entrada de Jesús a Jerusalem” [10], “*Noli me Tangere*” [11], “Ascensió” [12].

⁷⁷ Els números corresponen a la reconstrucció feta per Naval Mas, il·lustrada en la figura 149.

5.- CARACTERÍSTIQUES DE L'ESTIL DEL MESTRE DE SIXENA

L'obra del pintor s'adscriu clarament al primer Renaixement hispà. S'hi troben encara alguns elements de tradició gòtica amb d'altres ja molt més evolucionats i relacionats amb el Quattrocento italià.

S'hi observen unes característiques essencials de la pintura aragonesa ja presents en el segle XV, com per exemple la representació de figures robustes, plenes, que omplen quasi completament les taules, personatges construïts gairebé escultòricament. Aquestes ja les trobàvem en obres de la pintura gòtica aragonesa de Miquel Ximénez, Martí Bernat o el Mestre d'Alfajarín. També hi són presents les vestidures pesants provinents d'aquesta tradició gòtica de la Corona d'Aragó, però el Mestre de Sixena substitueix les formes gòtico-flamenques angulars, per corbes i sinuositats. Un dels elements distintius dels rostres dels personatges del Mestre de Sixena serien els lòbuls oculars molt marcats i la realització de les celles a base de petites pinzellades verticals.

Elements més evolucionats són les postures originals d'algunes figures, fins i tot, arribant a l'antinaturalitat, com succeeix en la representació de la cama esquerra del bon lladre de la taula central del *Retaule de la Pietat*, que representa aquest tema, on aquesta extremitat està totalment en horitzontal; també la postura dels braços de la Verge i Sant Joan d'aquesta mateixa taula, subratllant-ne també l'horitzontalitat; o la figura gairebé estatuària de la dona de la dreta en la taula del "Naixement de la Verge", que ens recorda algunes representacions de Mantegna o de Francesco del Cossa.

També és interessant la gran imaginació desplegada en les representacions arquitectòniques i la presència de detalls anecdòtics i d'escenes de gènere –ja presents en algunes obres del món pictòric nòrdic– tractades amb un peculiar naturalisme quattrocentista, com passa en el fons de l'"Anunciació" on veiem una cuina amb tots els seus elements; o la presència d'un cavall i un cavaller en un fons de muntanyes rocoses, darrera la Verge en la "Visitació". Carmen Morte pensa que aquests elements de la vida quotidiana –que d'altra banda són força originals i no massa freqüents en representacions d'aquest tipus en aquesta època– no són gratuïts i poden tenir alguna càrrega

simbòlica important.¹

En algunes taules les composicions són força originals, per bé que la majoria presenten composicions simètriques. Una d'aquestes originals composicions la trobem en la taula de "Crist entre els Doctors" on es desplaça el punt principal cap a un lateral donant lloc a una distribució dels diversos elements en l'espai gens convencional, arribant a presentar la figura d'un doctor d'esquena en primer pla davant la columna i una altra darrera i només deixant veure una part del cap; o en la taula de l'"Anunciació" on l'escena principal també es desplaça cap a la dreta per incloure en la part posterior esquerra una petita escena de la vida quotidiana; o en la taula de la "Presentació de la Verge al temple" amb el sacerdot aïllat i separat de la resta de les figures per una gran columna.

Així doncs veiem que els elements de tradició gòtica –en menys mesura– i els provinents del món italià –prenent cada cop més força– hi són presents de forma indiscutible, i és una idea que la historiografia va repetint. El que potser no és tan clar és la via de penetració d'aquests elements italians, que podria ser l'observació directa de les obres *in situ*, el trànsit de gravats, el coneixement d'aquests elements a través del món valencià (Osona, Yáñez, Llanos, el Mestre d'Alzira,...). El fet és que aquests interrogants més que amb l'estil (que és clarament filoitalià) tenen a veure amb la trajectòria vital del Mestre i aquest interrogant –el gran interrogant, de fet– l'intentarem abordar en subsegüents apartats.

També és cert que hi observem reminiscències de la pintura centreeuropea –com fa notar certa historiografia: Company, Morte–, sobretot a través de gravats de Schongauer i Dürer. Aquests elements nòrdics i centreeuropeus es fan perceptibles bàsicament en la configuració de l'espai, en el color i en la profusió de detalls de gran riquesa –joies, riques vestidures,...–².

Pel que fa a les connexions amb Itàlia són interessants les paraules de Mayer en relació al *Retaule Major del Monestir de Sixena*:

"Las tablas fueron pintadas en el segundo decenio del siglo XVI, acaso entre 1515 y 1520. Ciertas reminiscencias leves de trabajos

¹ C. MORTE: "La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo"..., p. 283

² C. MORTE (et alter): *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes...*, p. 64.

de la Alta Italia, sobre todo de la escuela de Mantegna, no pueden desconocerse. Pero el autor no es un imitador servil de los italianos, sino una personalidad muy original, que sabe expresar con fuerza su realismo español. Prefiere formas plenas; su dibujo es enérgico, el plegado muy suelto para un artista español, el modelado muy relevante y el colorido de una frialdad sorprendente. La predilección por accesorios ricos, arquitecturas fantásticas, con todas sus estatuas, relieves i medallones, la tiene de común, como muchas otras cosas, con los cuatrocentistas de la Alta Italia. Pero sus maestros ideales no fueron los italianos; fue Damián Forment, el gran escultor de Aragón, como lo ha observado justamente Bertaux”³.

Quant a les idees més interessants, destaquem la relació que estableix amb l'Alta Itàlia i el cercle de Mantegna. Aquesta idea serà desenvolupada posteriorment per Ximo Company en la seva obra: *La pintura paduano-ferraresa del Quattrocento y sus relaciones con España*. En aquesta obra es pretén acabar amb el tòpic de la pertinença única del Quattrocento provinent de Florència. A Ferrara, Pàdua, Màntua, Venècia o Milà també s'iniciaren alternatives a aquesta òrbita florentina.

A la Península en el trànsit del segle xv al xvi es viu una certa pugna entre els models hispanoflamecs tradicionals i els italians ja adscrits al ple Renaixement⁴. Els models del Renaixement que arriben primordialment aquí són els del nord d'Itàlia. Les raons òbvies es basen en el fet que les escoles del nord d'Itàlia són les que presenten més afinitats amb el codi flamenc, precisament el que més fortuna feu a Espanya durant la segona meitat del segle xv⁵.

En el cas d'Aragó aquesta influència no és tan directa com a València, però les reminiscències italianes arriben també dels estats del nord.

Fins aquí veiem idees similars a Mayer, per bé que més raonades i argumentades. A més s'afegeix la importància de l'arribada de gravats – sobretot de Schonaguer i Dürer (que com veurem incidiran també en l'obra del pintor de Sixena)– i la presència d'experiències molt personals de pintors

³ Ho citem de segones: R. ARCO: *Catálogo Monumental de España. Huesca...*, p. 403.

⁴ X. COMPANYY: "Pugna, ruptura i síntesis en la plàstica valenciana del siglo xvi", ponència inèdita impartida en el *Seminario Internacional Las Artes en la época de los Reyes Católicos*, dirigit per Jonathan Brown, Fundació Duques de Soria, 28 de juliol de 1992.

⁵ X. COMPANYY: *La pintura paduano-ferraresa...*, p. 90.

hispanos de gran personalitat, com per exemple Bartolomé Bermejo⁶.

D'aquestes relacions del Mestre de Sixena amb el món norditalià, la majoria d'historiadors de l'art destaquen les connexions amb Mantegna. Com ho fa ja Post:

“The Keynote of the style is a faithful translation of the temper of Aragonese painting, as it manifested itself during the fifteenth century, into terms of early Renaissance and of the Sijena Master's own distinctive nature. [...] these essential Aragonese qualities are illuminated by a pronounced originality in the painter himself, by his personal characteristics, and, as we shall see, perhaps by contact with the circle of Mantegna, in Italy”⁷.

Per bé que Angulo es fixa més en Cosmè Tura i Francesco del Cossa; i més recentment Carmen Morte i Ximo Company posen l'accent en l'obra del tirolés Michael Pacher.

Morte veu en l'obra del Mestre de Sixena totes aquestes influències que hem anat mencionant i en fa un resum més que adequat:

“El análisis de la obra del Maestro de Sijena lleva a considerar que el artista realiza un sincretismo de diversas corrientes, eso sí, tratadas con una personalidad muy acusada. Una fuente de información deriva de la pintura flamenca que se concreta en la reproducción matérica de los objetos, ciertos detalles naturalistas y el colorido. A esto se añade un tratamiento de los magníficos brocados y los fondos de oro, de gran aceptación en la pintura española de comienzos del Renacimiento, con propuestas figurativas de tradición medieval que han hecho recordar las imágenes de Bartolomé Bermejo. Además utiliza prestamos de la obra gráfica de Alberto Durero [...]. Es importante la influencia en su obra de la pintura renacentista norteitaliana, preferentemente de la escuela de Ferrara y Padua de la segunda mitad del siglo XV, como demuestra el paisaje, el realce escultórico de los volúmenes y los escorzos. Las texturas, cuando utiliza el blanco y el gris, adquieren una dureza metálica de acento ferrarés y las fisonomías de algunas figuras masculinas guardan notable parecido con modelos mantegnescos. Algunas de estas características son comunes con los pintores del primer Renacimiento de Valencia (Paolo de San Leocadio o los Osona), pero el Maestro de Sijena demuestra una sensibilidad artística distinta a éstos y recuerda a los pintores austríacos del grupo de los Pacher [...]”⁸.

⁶ X. COMPANYY: *La pintura paduano-ferraresa...*, p. 107.

⁷ CH.-R. POST: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance...*, pp. 135-136.

⁸ C. MORTE: *Aragón y la pintura del Renacimiento...*, p. 82.

Tots aquests pintors es mouen en una òrbita similar que relaciona el món flamenc amb el més clàssic toscà i arriba així a la Península. Les majors o menors afinitats amb uns o altres per part del nostre pintor seran analitzades en subsegüents apartats.

El Mestre de Sixena treballa en uns moments de transició entre el Gòtic tardà i el Renaixement. Encara hi ha dubtes entre l'adopció de models flamencs o italians. Hi ha taules d'un mateix mestre que són més renaixentistes i altres que encara es basen en tipologies gòtiques. Per tant, ens trobem en una època molt rica i variada i al mateix temps complexa i, per tant, molt interessant. Amb tot, el Mestre de Sixena és un dels més arriscats i decidits a l'hora d'utilitzar esquemes clarament renaixentistes i, potser per això, no té grans seguidors en el seu moment.

6.- RELACIONS DEL MESTRE DE SIXENA AMB MESTRES PINTORS CONTEMPORANIS

La relació del Mestre de Sixena amb gravadors i pintors de la seva època és evident. Presentem comparativament algunes obres d'aquests gravadors i pintors i el Mestre de Sixena, juntament amb la reproducció gràfica de les imatges de les quals parlem –element que creiem ha estat oblidat per la historiografia–.

6.1 *ELS GRAVADORS MARTÍN SCHONGAUER I ALBRECHT DÜRER*

La influència dels gravats a partir del segle XVI fou força rellevant. Aquest gènere contribueix a la difusió de diversos temes i esquemes compositius que assoleixen una gran difusió i un gran abast gràcies a la possibilitat de disposar-ne al mateix temps en diversos tallers pictòrics.

A finals del segle XV i inicis del XVI arriben a la Península un bon nombre de gravadors germànics que ajuden a la difusió d'aquests gravats i a més comencen a aparèixer impressors locals en tallers a Osca, Saragossa, Burgos i València:

“A Saragossa hi ha documentada la presència de Nicolàs Spindler (de Zwickau, Saxònia) el 1475, de Juan Planck (de Halle) entre 1476 i 1479, i dels germans Pablo i Juan Hurus (de Constança) durant els mateixos anys, per citar només uns quants noms. (...) El paper que fa Pablo Hurus, relacionat amb l'humanista i militar aragonès, Martín Martínez de Amiés, és molt important, ja que gràcies a ell arriben molt aviat a Saragossa estampes i tacs gravats per a usos editorials, d'origen flamenc o alemany, que són donats a conèixer en aquest cas als artistes aragonesos¹:

En aquests moments el gravador més important d'Alemanya és Martín Schongauer (h. 1448-1491). És natural de Colmar i treballa entre 1465 i 1491: “L'art de Schongauer pareût redevable d'una double composante: l'héritage de la plus pure tradition gothique auquel est venu se joindre la leçon des grands

¹ A.GALILEA: “Martin Schongauer i la seva importància en la pintura hispanoflamenca” a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, p. 87.

Flamands qui marquèrent le renouveau réaliste des années 1420-1450”².

Se’n coneixen 116 gravats, la majoria de temàtica religiosa. També realitzà alguns treballs pictòrics i es delimita la seva tasca com a gravador entre 1470/72 i 1483, per tant, més de deu anys. El seu estil no varia massa i no coneixem cap datació de cap estampa, fet que dificulta el seu ordre cronològic.

En qualsevol cas, tots podrien haver pogut incidir en la pintura del Mestre de Sixena –així com en la del Mestre d’Alzira–.

Les seves creacions divulgades a través de planxes de coure gaudiren d’una gran difusió i serviren de models a diversos pintors actius sobretot a Itàlia i Espanya. S’inspiraren generalment en les obres de caràcter religiós, ja fos a través d’estampes soltes o de les incloses en sèries dedicades a la vida de la Mare de Déu, l’Apostolat o la Passió de Crist:

“(…) Martin Schongauer, nato ad Augusta ma attivo a Colmar, aveva perfezionato a tal punto la tecnica dell’incisione da essere in grado di risolvere tutti i problemi di illusione prospettica e volumetrica derivati dalla rappresentazione del mondo reale. Il fatto che le sue incisioni fossero poi raccolte in serie, ci autorizza a credere che venissero collezionate da appassionati d’arte”³.

No tots els pintors feien el mateix ús dels préstecs que es podien derivar d’aquestes estampes, de vegades podem trobar pintures exactes a l’estampa, en canvi n’hi ha d’altres en les quals tan sols hi ha la imitació d’un gest o de l’actitud d’un o de diversos personatges. També de vegades s’intentava captar únicament l’ambient i l’atmosfera que envoltava una determinada composició i l’artista hi incorporava part de la seva pròpia inventiva⁴.

En els casos en què els pintures són gairebé còpies literals dels gravats això es detecta molt ràpidament; ja es fa més difícil quan només són préstecs puntuals.

Aquesta difusió de l’obra de Schongauer a la Península fou especialment nombrosa i important a Aragó, com ho demostren el gran nombre de pintures on la petjada de la seva inspiració s’hi deixa veure de manera més o menys

² T. BUROLLET; S. RENONARS (comissàries): *Martin Schongauer maître de la gravure rhénane vers 1450-1491*, Musée du Petit Palais, 14 novembre 1991-16 février 1992, París, Paris Musées, cop. 1991, p. 93.

³ P. STRIEDER: *Dürer*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1976, p. 48.

⁴ A. GALILEA: “Martin Schongauer i la seva importància en la pintura hispanoflamenca”..., p. 88.

intensa.

Les sèries d'estampes que gaudiren de més difusió foren les dedicades a la vida de la Mare de Déu i a la passió de Crist.

Hi ha una estampa de la "Vida de la Verge" que representa la "Verge de l'Anunciació" [Fig. 233], on hi observem la figura de la Verge dempeus amb un llibre a la mà –possiblement el mateix que s'observa obert sobre l'scriptorium en moltes escenes de l'Anunciació, com per exemple en la de Sixena [Fig. 234] – i una planta al seu costat. Aquesta té un paper preponderant aquí i és gairebé de la mateixa alçada que Maria. Evidentment, ni la composició ni la temàtica tenen res a veure amb cap taula del *Retaule Major de Sixena*, però volíem destacar aquí la presència de la planta com a símbol de puresa i castedat de la Verge, element que també apareix en l'"Anunciació" de Sixena i que té el mateix significat, com hem comentat en l'apartat de la iconografia. Aquest gerro amb lliris també el trobem en una taula de l'"Anunciació" del Col·legi del Patriarca obra de Fernando Yáñez [Fig. 235] i en la taula en grisalla de la Verge del Museu catedralici Diocesà de València, obra del Mestre d'Alzira [Fig. 236].

Troblem també una estampa de Schongauer dedicada a la "Nativitat de Crist" [Fig. 237], on s'hi representa simultàniament l'"Anunci i l'Adoració dels Pastors", com en les taules del Mestre de Sixena [Fig. 238] i del Mestre d'Alzira [Fig. 239]. En les tres taules trobem el nen en un llit de palla a ras de terra amb la Verge agenollada i Sant Josep de peu, també hi observem el bou i la mula, els pastors i en un segon pla en la part superior de l'escena, l'àngel anunciant als pastors el naixement de Crist. La distribució dels personatges i l'estructura arquitectònica on són representats és diferent en un i altre cas, però l'atmosfera general té un aire molt similar.

La sèrie de la passió també fou molt difosa, consta de dotze estampes que mostren un estil més desimbolt i flexible.

L'escena de "Jesús davant Caifàs" [Fig. 240] té moltes similituds compositives amb la del *Retaule Major de Sixena* [Fig. 241], encara que actualment la veiem mutilada. La presència de Caifàs en el lateral dret, però representat amb un rostre més jove; Crist lligat, dempeus davant seu i envoltat per una gran nombre de personatges, la majoria soldats, en una composició força carregada de figures. En el gravat de Schongauer aquests personatges

estan en un interior sota unes arcades de mig punt. En l'obra de Sixena podem intuir que l'escena es desenvolupa en un interior, però degut a que actualment observem la taula retallada, no podem apreciar la representació del fons. També trobem una composició similar en la mateixa escena del *Retaule de Blesa* [Fig. 145] de 1480, obra de Miguel Ximénez i Martín Bernat⁵:

“Anàs hi apareix assegut i ostenta el bastó de comandament a la mà esquerra, mentre que amb la dreta assenyala Crist amb gest d'acusació. Jesús, que apareix descalç, manifesta una serena dignitat. Els dos pintors han pres de l'estampa la posició d'Anàs, que han dotat d'un rostre més jove, i la de Crist, amb les mans lligades, així com també la disposició dels quatre personatges que se situen entre ambdós; en canvi és més lliure la interpretació que fan de la resta dels acompanyants”⁶.

Una altra estampa del cicle de la Passió és la de “Crist amb la creu al coll” [Fig. 243]. És una gran composició amb un elevat nombre de personatges que acompanyen la figura central i principal de Crist:

“*Le Portement de croix* est la gravure plus célèbre et plus importante du maître. (...) eut un fort impact sur les artistes de tous les temps. Au centre d'un cortège d'une cinquantaine de personnages, la figure du Christ douloureux, tombant à genoux sous le poids de la croix comme s'il portait toutes les souffrances de l'humanité, est admirablement bien rendue”⁷.

En la taula pictòrica del Mestre de Sixena [Fig. 244] la composició no és tan espectacular, ni el nombre de personatges tan elevat; però si ens fixem en la part central d'aquesta taula, les similituds són evidents. El protagonisme recau en Crist i la creu, que en ambdós casos són representats en la mateixa postura i, fins i tot, amb una expressió similar al rostre. També en ambdós casos és envoltat per soldats que el guien i l'acompanyen. En la taula de Sixena no podem observar res més que aquesta part central, perquè la resta de la taula també ha estat retallada, com en el cas de la de “Crist davant Caifàs”.

Com veiem, les estampes de Schongauer van servir d'inspiració en algunes creacions del Mestre de Sixena, així com en d'altres pintors

⁵ P. SILVA: “Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca”..., p. 285.

⁶ A. GALILEA: “Martin Schongauer i la seva importància en la pintura hispanoflamenca”..., p. 95.

⁷ J.-R. PIERRETTE (comissari): *Graveurs allemands du xve siècle*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1991, p. 50.

aragonesos i de la resta de la Península.

Amb relativa posterioritat a Schongauer arribaren a la Península els ecos de l'obra d'un altre gravador alemany, Albrecht Dürer (1471-1528).

Els seus gravats serviran de model i inspiració durant anys a altres gravats, pintures, escultures, peces d'orfebreria, etc., tant en el seu país, Alemanya, com en d'altres com França, Països Baixos, Espanya, etc.

Dürer va nèixer a Nüremberg el dia 21 de maig de 1471, era fill d'un orfebre amb qui aprengué l'ofici: es familiaritzà amb els estris i la tècnica de treball i conegué –gràcies a la formació del seu pare en els Països Baixos– l'obra de Jan van Eyck i Rogier van der Weyden. L'any 1486 ingressà en el taller de pintura del millor pintor de Nüremberg, Michael Wolgemut, en el qual treballà i es formà durant més de tres anys. En aquest taller es realitzaven també xil·lografies que s'imprimien en les premses d'Anton Koberger, padrí de Dürer.

D'aquest material el que més incidí en la seva obra foren els gravats de Schongauer i els del Mestre del Llibre de Casa.

El 1490 viatja probablement a Frankfurt i Magúncia i cap al 1492 arriba a Colmar, quan Schongauer ja havia mort. D'allà anirà a Basilea al taller d'orfebreira de Georg Schongauer –un dels germans de Martin, eminent i adinerat orfebre–.

El 8 d'agost de 1492 publica la seva primera xil·lografia com a portada d'una col·lecció de les *Cartes de Sant Jeroni* publicada per Nicolaus Kessler. Té un gran èxit i diversos editors li oferiran feina.

El 1493 viatja a Strasburg i el 1494 torna a Nüremberg on es casa amb Agnes Frey. Willibald Pirckheimer fou un gran amic de Dürer i l'introduí en el coneixement dels clàssics grecs i romans i el mantingué informat de les novetats de la filosofia i l'arqueologia contemporànies.

El 1494 viatjarà a Itàlia, segurament visitarà Venècia, Pàdua, Màntua i Cremona:

“En el invierno de 1494 sabemos con seguridad que acude a Venecia donde comienza a influirse por la obra grabada de Mantegna, esencialmente en la grandiosidad del dibujo, el conocimiento de la proporcionalidad clásica, el volumen y sentido de

los blancos, sin olvidar sus diferentes argumentos pictóricos y grabados como lo fueron los temas mitológicos”⁸.

En aquells moments Dürer fou un dels pocs i dels primers que mirava cap al sud, cap a Itàlia. De fet, en aquells moments l'art italià exercí poca influència en les terres del nord, exceptuant el cas de Michael Pacher⁹.

Entre 1495 i 1500 es produeix un període de gran productivitat de gravats i obres pictòriques per part de Dürer; el 1505 realitza un segon viatge a Itàlia on romandrà un any i mig, passant per Venècia, Bolonia i Pàdua. En els seus viatges a Itàlia coneix l'obra de Barbari i Bellini, Pollaiuolo i Mantegna, Rafael, etc. Ja al febrer de 1507 torna a estar a Nüremberg.

El 1511 edita en aquesta ciutat tres cicles d'estampes: *La Petita Passió*, *La Gran Passió* i *La Vida de Maria* i reimprimeix l'*Apocalipsi* –gravat en fusta publicat l'any 1498–. El 1520 fa un viatge als Països Baixos on coneix Erasme de Rotterdam i el 23 d'octubre assisteix a la coronació de Carles V a la catedral d'Aachen. Entre 1525 i 1528 s'editen els seus tres tractats teòrics: *Instrucció de mesura* (1525), *Sobre les fortificacions* (1527) i *Sobre les proporcions del cos humà* (1528, obra pòstuma)¹⁰.

Mor el 1528 deixant una gran i extensa producció: més de 60 quadres, més de 100 gravats en coure, unes 250 xil·lografies, més de 1000 dibuixos i tres llibres impresos.

Com veiem es coneixen força detalls de la vida de Dürer gràcies a les nombroses referències documentals que se'n conserven, sobretot a través de les cròniques redactades pel propi artista, els inventaris de peces, les cartes, els diaris de viatge. Aquests documents són molt valuosos per conèixer els seus plantejaments vitals i artístics¹¹.

Aquest mestre té connexions amb Michael Pacher i Andrea Mantegna, dos dels pintors que influenciaran el Mestre de Sixena, per tant aquests paral·lelismes entre un i altres es van interrelacionant.

En la seva obra s'hi palesen les innovacions tècniques del Renaixement

⁸ J. M. GONZÁLEZ: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo...*, p. 70.

⁹ E. PANOFKY: *Vida y Arte de Alberto Durero*, Alianza Ed. /Alianza Forma, Madrid, 1982, p. 36.

¹⁰ K. M. BARAÑANO (dir.): *Albrecht Dürer. Obra Gáfica*, Fundación Bancaja, Madrid, 1996, p. 87.

¹¹ La informació biogràfica l'hem extreta fonamentalment de E. PANOFKY: *Vida y Arte de Alberto Durero...*

italià adaptades a l'estil centreuropeu, amb influències dels Països Baixos presents en el seu aprenentatge. En la seva obra hi trobem una combinació gairebé perfecta d'aquests elements italians, centreuropeus i flamencs, que es repetirà –amb major o menor èxit i habilitat– en molts pintors europeus del cinc-cents¹².

Són altre cop els cicles de la *Passió* i els de la *Vida de la Verge* els més representats en sèries de gravats –com passava també amb Schongauer– i, potser els que més influiran en altres creacions. Els tres cicles de Dürer foren publicats l'any 1511 i ràpidament tingueren una gran difusió.

El cicle de *La Vida de la Verge* consta de vint gravats publicats el 1511, juntament a un text llatí de Benedict Schwalbe, monjo benedictí del monestir de Saint-Gilles a Nüremberg. Les imatges es basen en l'Evangelí de Sant Lluc i la *Llegenda Daurada* de Santiago della Voragine.

Aquestes estampes foren realitzades per Dürer abans del seu segon viatge a Itàlia, a excepció de la “Mort de la Verge” i l’“Assumpció amb la Coronació de la Verge”, de 1510, i el frontispici de la “Verge amb la lluna”, gravat entre 1510-11.

Una escena d'aquesta sèrie de la *Vida de la Verge* és la que representa els “Esposoris de Maria” [Fig. 245]. Té una composició que a nosaltres ens recorda força la de la “Presentació del Nen al Temple”, del retaule major del Mestre de Sixena [Fig. 246]. Podríem estar aquí davant d'una assimetria en l'adopció dels models irradiats pels gravats, on es copia la distribució però no la temàtica. Les figures centrals estan en una posició molt similar en una i altra obra, per bé que en el gravat, evidentment, no hi és present el Nen. Els personatges del voltant ja són divergents, però el fons arquitectònic amb la representació d'un temple es repeteix.

I una altra escena d'aquest cicle, de la qual ja hem parlat perquè les similituds són més que evidents, és la de la “Visitació” [Figs. 247-248]: “Excuté vers 1504, le bois illustre la visite de la Vierge à sainte Elisabeth, future mère de Jean-Baptiste, devant la maison de Zacharie, debout le chapeau à la

¹² K. M. BARAÑANO (dir.): *Albrecht Dürer. Obra Gáfica...*, p. 10.

main”¹³.

En el gravat de “Crist entre els Doctors” [Fig. 249] de 1503, observem una composició més treballada que en l’obra pictòrica de Sixena [Fig. 250], però és molt interessant la presentació de Crist en un segon pla lateral i d’alguns doctors en primer pla. Generalment aquesta escena és representada amb Crist al centre i els doctors al seu voltant en una mena de semicercle. Per tant, la disposició de la taula de Sixena, segurament no és casual i deu alguna cosa al gravat de Dürer.

Ja passant al cicle de la *Gran Passió* i de la *Petita Passió*, ens trobem amb diverses representacions amb el tema –ja presents a Sixena [Figs. 251-252]– de *Crist davant Pilat* [Figs. 253-254] i de *Crist portant la creu* [Figs. 255-257]. No podem afirmar que cap d’aquests gravats en concret hagi influenciat l’obra del Mestre de Sixena, però l’atmosfera general de tots ells i els elements i la seva disposició són força coincidents.

Per tant, l’obra d’aquests dos grans gravadors té paral·lelismes clars amb l’obra pictòrica del Mestre de Sixena, per bé que documentalment no es pugui ratificar en gravats i composicions concretes.

6.2 ELS PINTORS PADUANO-FERRARESES: COSMÈ TURA, ANDREA MANTEGNA, MARCO ZOPPO, FRANCESCO DEL COSSA I ERCOLE DI ROBERTI

Al llarg del treball s’ha anat comentant la relació del Mestre de Sixena i d’altres pintors de principis de segle XVI amb els artistes contemporanis de l’Itàlia septentrional. Volem aquí presentar-los i plasmar visualment les seves obres, per tal de comprovar si veritablement existeixen aquests paral·lelismes.

Aquests artistes italians serien bàsicament Cosmè Tura, Andrea Mantegna, Marco Zoppo, Francesco del Cossa i Ercole de Roberti.

Cosmè Tura estigué actiu a Ferrara entre c. 1430 i 1495. Té un estil força personal amb un dibuix marcat i punyent i amb uns resultats molt expressius, on els petits detalls tenen una gran rellevança¹⁴.

¹³ J.-R. PIERRETTE (comissari): *Graveurs allemands du XVe siècle...*, p. 126.

¹⁴ R. MONDADORI (ed.): *Da Borso a Cesare d’Este. La Scuola di Ferrara 1450-1628*, Beltriguardo, Ferrara, 1985, p. 74.

La seva formació és paduana, de l'escola d'Squarcione. Coneix també la pintura Toscana, sobretot a través d'Andrea del Castagno. També entra en contacte amb la pintura nòrdica, de la mà de Rogier van der Weyden, present en la cort dels Este, en la qual treballà Tura des de 1458 (any en què fou nomenat pintor de cort). Una de les seves obres més importants foren els *Frescos dels mesos* del palazzo Schifanoia, realitzats juntament amb Cossa i Roberti. Altres obres seves serien el "Santo Domingo" dels Uffizi, el "Sant Jeroni penitent" de la National Gallery de Londres, el "Sant Antoni de Pàdua" de la Galeria Estense de Mòdena o el "Sant Joan Evangelista a Patmos" de la col·lecció Thyssen-Bornemisza de Castagnola.

Com veiem Cosmè Tura és doncs un pintor important, amb una formació àmplia i plural que abarca les grans corrents de finals del segle xv i començaments del xvi:

"A nuestro juicio, las características fundamentales del lenguaje pictórico de Cosmè Tura habría que centrarlas en la original adaptación que hace de las novedades squarcionescas y mantegnescas, a quienes infunde, además, todo un misticismo medieval, personalísimo, que sólo acepta la denominación fantástica e irreal de "universo plástico turiano"¹⁵.

Andrea Mantegna neix a l'Illa de Canturo (Pàdua) l'any 1431 i mor a Màntua el 1506. També es formà a Pàdua, a l'escola d'Squarcione. Treballà a Ferrara i a Màntua. És important el seu treball en la cort dels Gonzaga, on a partir de 1465 duu a terme els *Frescos de la cambra dels Esposos*¹⁶.

Té un gran coneixement formal i una perfecció tècnica important: "Mantegna es, en verdad, uno de los pintores más bien dotados de todo el Renacimiento italiano"¹⁷.

L'estil de la gran producció d'aquest artista és degut a la confluència de diverses influències pictòriques: l'escola d'Squarcione; els viatges a Venècia on coneix l'obra de Giovanni Bellini i Paolo Ucello; el viatge a Ferrara l'any 1449 on coneix els treballs de Rogier van der Weyden. Veiem doncs que, com en el cas de Cosmè Tura, la formació de Mantegna fou molt rica i plural. Treballa en

¹⁵ X. COMPANYY: *La pintura paduano-ferraresa...*, p. 55.

¹⁶ R. MONDADORI: *Da Borso a Cesare d'Este. La Scuola di Ferrara 1450-1628...*, p. 75.

¹⁷ X. COMPANYY: *La pintura paduano-ferraresa...*, p. 17.

diverses ciutats italianes, però en principi sense moure's mai del nord del país: Pàdua, Venècia, Màntua, Verona, Reggio i Ferrara: "Tras su primera formación en Padua acude a Venecia donde en 1454 emparentará con Jacopo Bellini. Entre 1466 y 1467 se encuentra en Florencia y Pisa y en los años 1488 y 1489 acude a Roma"¹⁸.

És important la força i el caràcter escultòric de les seves figures, característica definitiva i fonamental de les seves obres:

"The physical pattern is one that reappears continually in Mantegna's work. [...] More than any other painter he was led continually to demonstrate the wholeness and coherence of a figure image, which is the paradigm of unity in a work of art. In the art of Mantegna as nowhere else are reminded of what we still seek when we draw from the antique"¹⁹.

Aquesta característica és la que ens serveix fonamentalment per posar-lo en paral·lel amb el Mestre de Sixena, qui dona una gran corporeïtat a les figures i aquestes tenen una presència rellevant dins els marcs arquitectònics o paisatgístics. Una d'aquestes figures seria la dona dreta de la taula de la "Nativitat de Maria" [Fig. 258], comparable a les tres figures masculines que trobem en la part dreta de la composició de l'escena de la "Dormició de la Verge" (c. 1465) d'Andrea Mantegna, del Museu Britànic de Londres [Fig. 259].

Per parlar d'algunes de les seves obres citarem els frescos de la *Cambra dels Esposos* a Màntua (acabada l'any 1474), el "Parnàs" (acabat el 1497) i el "Triomf de la Virtut", realitzades per a Isabella d'Este, i actualment al Louvre. També és interessant una "Verge amb el Nen" (c. 1465-1470) conservada al Staatliche Museen de Berlín.

Mantegna treballà fonamentalment com a pintor, però també realitzà alguns gravats de certa rellevança.

Marco Zoppo també és originari de la Itàlia septentrional i serà allí on desenvoluparà la seva tasca pictòrica. Nasqué a Cento (Ferrara) l'any 1433 i morí a Venècia el 1478. La seva cultura pictòrica té molt de paduana i de

¹⁸ J. M. GONZÁLEZ: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo...*, p. 48.

¹⁹ J. MARTINEAU (ed.): *Andrea Mantegna*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Royal Academy of Arts, London, Olivetti/Electa, Milano, 1992, pp. 2 i 6.

veneciana. Cap a 1454 entra al taller d'Squarcione on aprèn a pintar, dibuixar i modelar. El 1455 es localitza a Venècia, entre 1461 i 1464 estarà a Bologna i finalment torna a Venècia on romandrà fins la seva mort, el 1478.

Com veiem la zona d'actuació d'aquest pintor no és massa diferent de la de Tura o Mantegna, i igualment la seva formació és duta a terme en el taller d'Squarcione. Per tant, és normal que trobem en les seves obres elements paral·lels i concomitàncies interessants:

“Las relaciones entre estos dos pintores [Mantegna i Zoppo] se observan de forma determinante a través de un detenido análisis del magnífico “San Jerónimo” firmado “Marco Zoppo de Bononia” (h. 1465, vol. Thyssen-Bornemisza, Lugano). Se observa en esta espléndida obra el gusto por unas estratificaciones geológicas desnudas y cortantes, aceradas incluso con un gris metálico que no sólo cubre la estructura pétreo sino los punzantes cabellos de San Jerónimo. Se trata sin duda de la deuda contraída por ambos pintores con Squarcione, como lo demuestra el hecho de que también Zoppo se formó en aquella “bottega”, firmando durante sus primeros años “Opera del Zoppo di Squarcione”²⁰.

L'única obra documentada i datada de Zoppo és la “Verge amb el Nen i els sants Joan Baptista, Francesc, Pau i Jeroni”, taula realitzada a Pesaro l'any 1471 i conservada al Staatliche Museen de Berlín. Per veure una mica el seu estil presentem aquí un “Sant Jeroni” [Fig. 260] de la col·lecció Thyssen-Bornemisza de Lugano.

En les obres comentades observem totes aquestes característiques d'Squarcione i Mantegna i també alguns elements de Tura. Per tant, tots aquests pintors del nord d'Itàlia tenen molts elements en comú entre ells, elements que irradiaran la seva influència cap a diverses zones de la Península, sobretot a València.

Ja passant a Francesco Cossa o del Cossa, també hem de dir que es mou en l'ambient de l'Itàlia del nord; sobretot entre Ferrara (on neix el 1436) i Bologna (on morirà el 1478), però amb contactes amb Pàdua i Florència.

Es tenen poques notícies de la seva joventut i formació. No se'n tenen referències concretes, però observant les seves obres de maduresa s'hi troben

²⁰ X. COMPANYY: *La pintura paduano-ferraresa...*, p. 43.

elements mantegnescos, turians, etc, la fantasia irrealista de la pintura paduano-ferraresa provinent de la *bottega* d'Squarcione.²¹ Aquesta fantasia irrealista de la que parla Ximo Company, la trobem també –certament de forma molt personal i diferenciada– en l'obra del Mestre de Sixena, sobretot en els fons arquitectònics.

Cap a 1470, a Ferrara duu a terme la part oriental del *Saló dels mesos* del Palazzo Schifanoia, on s'hi observen els mesos de març, abril i maig. Aquesta obra és d'una gran importància i lamentem passar-hi gairebé de *puntetes*, però no és la nostra intenció fer una anàlisi exhaustiva de les obres d'aquests artistes, sinó simplement presentar-ne unes característiques generals per a poder comparar-les amb l'obra del Mestre de Sixena, objecte central del nostre estudi. De totes maneres direm que aquests frescos són unes de les pintures murals més reeixides del Quattrocento italià.

Entre 1470 i 1473, trobem Francesco del Cossa a Bologna executant la pala dell'Osservanza i el políptic Griffoni [Figs. 261-262].

Les seves obres són d'una gran elegància i minuciositat, recordant l'obra dels miniaturistes. I en algunes d'elles hi observem figures d'una monumental corporeïtat i severitat²².

Finalment presentem la figura d'Ercole di Roberti, deixeble de Francesco del Cossa. Nasqué a Ferrara entre 1451 i 1456 i morí en la mateixa ciutat l'any 1496. En la seva obra s'hi troben elements de la cultura artística turiana i, com és evident, d'altres provinents del seu mestre Francesco del Cossa.

Un dels elements que més caracteritza les seves obres és el dinamisme que confereix als seus personatges; com podem observar en la predel·la de *San Giovanni in Monte* (c. 1485) o en la del *Políptic Griffoni*²³.

També és força interessant el seu "Darrer Sopar" de la National Gallery, obra de maduresa on la potència psicològica dels personatges colpeix l'espectador.

El mes de setembre del Palazzo Schifanoia fou dut a terme per Ercole di

²¹ X. COMPANYY: *La pintura paduano-ferraresa...*, p. 58.

²² R. MONDADORI (ed.): *Da Borso a Cesare d'Este. La Scuola di Ferrara 1450-1628...*, p. 78.

²³ A. BACCHI: *Francesco del Cossa...*, p. 33.

Roberti, com va defensar encertadament Roberto Longhi²⁴.

Presentem aquí visualment algunes de les seves obres: el “Sant Jeroni” d’una col·lecció privada anglesa [Fig. 263] i “Crist portant la creu” de la Galeria Courtaud de Londres [Fig. 264]. En aquesta darrera taula veiem un tema iconogràfic ja comentat, però amb una composició força diferent dels exemples vistos i molt original. Observem Crist portant la creu en primer pla i ocupant gairebé la totalitat de l’espai, i en un segon pla molt reduït en l’espai observem el moment de l’arribada a les dues creus on hi ha els dos lladres.

Amb Ercole di Roberti acabem aquest breu repàs pels pintors més destacats –relacionables amb el Mestre de Sixena– de la Itàlia septentrional de finals de segle XV, precisament perquè a partir d’aquest pintor els models toscans aniran prenent força a tota la península itàlica:

“En una palabra, y aquí es donde nos gustaría centrar la atención, a partir de Ercole di Roberti [...] la pintura ferraresa inicia una nueva etapa con tenue pero incontenible tendencia hacia los modelos umbro-toscanos, para acabar entroncando con la potente fuerza del rafaelismo”²⁵.

* * *

La influència de l’obra d’aquests pintors arribà a la península a inicis del segle XVI i incidí en alguns pintors autòctons, com és el cas del Mestre de Sixena.

Alguns estudiosos han anat afirmant que l’obra del Mestre de Sixena té alguns elements coincidents amb aquest univers pictòric nord-italià. Nosaltres creiem que aquests elements del Quattrocento arriben a l’Aragó d’una forma força esmorteïda en els inicis del segle XVI i, cada vegada més en clau rafaelesca, aniran prenent força cap a finals d’aquest. Sí que en alguna figura més monumental o escultòrica (com per exemple la dama de la taula de la “Nativitat de Maria” del Mestre de Sixena) s’hi veuen reminiscències mantegnesques, però creiem que són força vagues i generals i, en cap cas, suficients per a justificar una possible relació –directa o indirecta, o diguem-ne substancial– entre ambdós mestres del Renaixement.

²⁴ A. BACCHI: *Francesco del Cossa...*, p. 28.

²⁵ X. COMPANYY: *La pintura paduano-ferraresa...*, p. 85.

6.3 EL TIROL: MICHAEL PACHER I EL SEU CERCLE

Els pintors tirolesos del cercle de Pacher es troben en un ambient d'aiguabarreig de la cultura nòrdico-germànica, d'una banda, i la italiana, de l'altra. Aquest factor, juntament a la seva forta personalitat artística dóna com a resultat una producció plàstica molt interessant, on hi trobem tots els elements preponderants en l'art europeu de finals del segle XV i començaments del XVI, és a dir, del Renaixement incipient.

Molts d'aquests factors són comuns a la producció artística de la Corona d'Aragó, però aquí arriben d'una forma més tardana, filtrada i, consegüentment, amb menys força.

Les relacions d'aquests pintors tirolesos amb la pintura peninsular, i en concret amb el Mestre de Sixena no s'establiren fins fa relativament pocs anys, gràcies als valuosos estudis i aportacions de la professora Carmen Morte i el seguiment d'aquestes idees per part d'altres erudits com el professor Ximo Company.

Com acabem de dir, teòricament els elements nòrdics i italians es fonen per a crear aquesta "nova plàstica" i si del terreny teòric passem a l'observació de les obres pictòriques de Pacher, veurem que l'obra del Mestre de Sixena no se n'allunya massa. La historiografia posà molt d'èmfasi en la influència de Mantegna i de la pintura del nord d'Itàlia en general sobre la pintura a Espanya; però el cert és que en el cas del Mestre de Sixena, la relació amb Pacher i el seu cercle se'ns mostra més tangible i evident.

Michael Pacher desenvolupà la seva tasca artística des de la dècada dels seixanta del segle XV, fins pràcticament finals d'aquest segle. Executà tant treballs escultòrics com pictòrics, que no foren gaire valorats en la seva època. En el segle XVIII algunes obres seves foren traslladades i fins i tot destruïdes. Amb el Romanticisme es renova l'interès per l'obra d'aquest artista: "Only in 1844 did Staffer acquire this information of interest in Pacher which coincided with the Romantic enthusiasm for all things medieval"²⁶.

Ja hem parlat en alguna ocasió de les influències nord-italianes –de Pàdua i en concret de Mantegna– que rep l'obra de Pacher, també hi trobem

²⁶ N. RASMO: *Michael Pacher*, Ed. Phaidon, London, 1971, p. 7.

elements flamencs, sobretot de Rogier van der Weyden, que treballà a Ferrara, on possiblement Pacher conegué la seva obra²⁷.

Aquests elements culturals i artístics diversos, fonamentalment provinents de la cultura germànica i de la nord-italiana, són fosos i reelaborats per Michael Pacher dotant-los d'una forta personalitat característica de l'artista tirolès i que a més fa difícil distingir-ne els models concrets:

“Appunto perché Pacher addata e trasforma liberamente i diversi influssi, risulta quasi impossibile individuare chiaramente quale opera abbia funto de modello”²⁸.

En les seves composicions les figures i l'espai en el qual estan ubicades es presenten en perfecta harmonia i compenetració; ens trobem davant d'una concepció “in terms of pure spatial composition”²⁹. Com també succeeix en les pintures del Mestre de Sixena, la seva narrativa es redueix als elements imprescindibles –tot i que en alguns casos ambdós s'esplaien en els detalls– i donen gran importància a les figures. Aquestes tenen un clar protagonisme en els fets narrats i presenten una complexitat estilística, compositiva i emocional molt important. Es treballa moltíssim l'expressivitat, la fisonomia i la gestualitat, per tal d'expressar tot allò que es vol comunicar amb la presència d'aquestes figures que ocupen gairebé íntegrament l'espai pictòric:

“Mentre le figure in Mantegna sono piuttosto piccole in rapporto all'ambiente, in Pacher [i en el Mestre de Sixena també] esse occupano tutta l'altezza della tavola come d'uso nella pittura tardogotica”³⁰.

Pel que fa referència als artistes del cercle de Michael Pacher, hem de dir que no foren un nombre massa elevat; al contrari del que es podria pensar tenint en compte l'alta qualitat i personalitat artística del mestre. Dos pintors destacats d'aquests cercle són el Mestre d'Uttenheim i Friedrich Pacher.

La personalitat del Mestre d'Uttenheim no està encara massa definida, i hi

²⁷ N. RASMO: *Michael Pacher...*, p. 9.

²⁸ A. ROSENAUER (coord.): *Michael Pacher e la sua cerchia. Un artista tirolese nell'Europa del Quattrocento. 1498-1998*. Abbazia agostiniana di Novacella, 25 luglio-31 ottobre 1998, Giunta Provinciale dell'Alto Adige, Novacella, 1998, p. 43.

²⁹ N. RASMO: *Michael Pacher...*, p. 212.

³⁰ A. ROSENAUER (coord.): *Michael Pacher e la sua cerchia...*, p. 39.

ha certa controvèrsia sobre la seva cronologia. La hipòtesi que té més força és la que defensa que aquest mestre és anterior a Michael Pacher, i per tant pot tenir certa incidència sobre la seva obra. Malgrat tot hi ha qui defensa –entre ells Rasmò, important estudiós del pintor tirolès– que la producció del Mestre d'Uttenheim és posterior i segueix a Michael Pacher.

Deixant de banda la cronologia, el cert és que ambdós artistes tenen un estil molt similar, que podem observar en algunes de les seves produccions, com per exemple les taules de l'*Altar Major de la Villa Ottone* (c. 1460-1470), on s'hi representen diversos sants: "Sant Pere", "Sant Andreu", "Sant Sebastià", "Sant Florià", "Sant Martí" i "Sant Nicolau", etc., o les taules d'un *Altar de Sant Esteve* (c. 1465-1475) amb escenes de la vida del sant i de la de Crist. La representació d'aquests sants no s'allunya massa de la dels del *Retaule Major de Sixena*. En totes elles hi veiem una figura isolada, dempeus sobre un fons estofat. La fisonomia i corporeïtat dels sants també és força similar, observem si no, per exemple, el "Sant Pere" d'ambdós retaules [Figs. 265-266].

Pel que fa a Friedrich Pacher, hem de dir que col·laborà amb Michael en diverses obres, com en algunes taules de l'*Altar de Sant Wolfgang*. Tenim notícies seves des de c. 1474 fins c. 1508. A vegades es fa difícil distingir la producció de l'un o de l'altre, ja que treballen en la mateixa zona i en la mateixa època i reben unes influències similars. Algunes de les obres més reeixides de Friedrich són els frescos de la volta de l'església abacial de Sant Pau a Lavanttal (Carinzia), *opera prima* del mestre, o les pintures de la clau de volta de l'església de Sant Koribian a Assling. També són interessants les col·laboracions amb Michael, com en els frescos de la sagristia de Novacella o en els de la façana de Sant Càndid, així com en el ja esmentat altar de Sant Wolfgang. Una obra de Friedrich Pacher en solitari és la de l'*Altar de Sant Joan* de l'església de l'hospital del Sant Esperit a Bressanone, obra de 1483 [Fig. 267].

I ja passant a la producció concreta de Michael Pacher, començarem per les seves obres de joventut, per arribar a les de maduresa i intentar establir algunes connexions entre aquestes i les del Mestre de Sixena.

Una de les primeres obres de Pacher fou l'*Altar de Sant Llorenç*, de l'església parroquial de Sant Llorenç, a Sebato, realitzat a mitjans anys seixanta

del segle xv. En aquest retaule es mostren diverses escenes de la vida de Sant Llorenç, entre les quals destaquem la de “Sant Sixte Papa conduït presoner” i la de “Sant Llorenç davant l'emperador Deci” [Fig. 268]. Aquesta darrera recorda força la composició de “Crist davant Caifàs” del *Retaule Major de Sixena* [Fig. 269], encara que estan orientades a l'inrevés. A la banda esquerra trobem l'emperador assegut en un tro i amb una vara a la mà esquerra, acompanyat per dos personatges masculins asseguts a banda i banda. Davant seu observem el sant dempeus acompanyat per un soldat i quatre personatges del poble, abillats amb vestidures humils. Aquí el sant no està lligat com Crist davant Caifàs. L'escena també transcorre en un interior arquitectònic i l'ambient general és força similar. Tant la distribució com les figures tenen un aire que no s'allunya massa de de la taula de Sixena.

A més de les escenes relatives a la vida del sant, trobem també algunes taules amb la representació de sants isolats amb els seus atributs. Aquestes deuriem pertànyer a la predel·la i a les portes del retaule. Entre els diferents personatges trobem “Santa Caterina”, “Sant Pere” [Fig. 270] i “Sant Pau” [Fig. 271]. Aquests darrers ens interessen per tot allò que tenen de similar amb els mateixos personatges del Mestre de Sixena –“Sant Pere” [Fig. 272] i “Sant Pau” [Fig. 273]–, i també del Mestre d'Uttenheim –“Sant Pere” [Fig. 270]–. Són figures masculines dempeus, abillades amb llargues túniques i representades sobre fons estofat daurat. Sant Pere està de costat mirant cap a l'esquerra i Sant Pau mirant cap a la dreta, per tant com si es miessin l'un a l'altre –com també passa en el cas de Sixena–. Tenen una expressió [Figs. 274-275] distant, freda, observant a l'infinít –com a Sixena– i els seus rostres i cabells estan força treballats. Ambdós porten nimbe i un llibre a la mà [Figs. 276-277] i en l'altra Sant Pere porta la clau i Sant Pau l'espasa. Com hem vist, l'estil d'aquestes representacions no s'allunya massa del dels retaules de Sixena.

Cap a finals de la dècada dels cinquanta, Pacher havia viatjat a Itàlia, a Pàdua, i els elements padovans seran presents en les seves obres.

Com ja hem comentat, en col·laboració amb Friedrich Pacher realitza alguns frescos com els de l'església de Sant Pau a Lavanttal i els de Sant Koribian a Assling, així com també els de les voltes de la sagristia de Novacella.

La seva obra més important de la fase de maduresa és l'*Altar dels Pares de l'Església* [Fig. 278], realitzat a mitjans de la dècada dels setanta:

“Appunto per questo l'altare dei Padri della Chiesa dovrebbe esser stato eseguito precedentemente, attorno alla metà degli anni settanta, forse addirittura prima dell'altare di Gries, all'inizio del decennio”³¹.

S'hi representen “Sant Jeroni”, “Sant Gregori”, “Sant Agustí” i “Sant Ambrós”. Aquests sants pares també els trobem en el *Retaule Major de Sixena*, però d'una forma diferent. Cadascun es presenta en una taula separada i se situen en ambdós bandes del retaule, com a carrers laterals. Aquí els quatre sants es representen seguits, cadascun en els seu *studiolo* i dins un espai arquitectònic força treballat, coronat per un dosseret daurat de regust força gòtic. La creació d'aquests espais és elaborada i complexa i les figures ocupen un primer pla destacat omplint bona part de l'espai. Van abillats amb túniques i amb els atributs que els identifiquen com a pares de l'Església. És una obra d'una gran qualitat tècnica i amb uns recursos plàstics excepcionals.

L'única obra conservada íntegrament és l'*Altar de Sant Wolfgang a Abersee* (1481). És una empresa important que segurament reclamà la tasca de diversos col·laboradors –entre ells Friedrich Pacher– dels quals no se'n pot individualitzar la tasca concreta, encara que el projecte és global i unitari i degut a la mà de Michael Pacher.

Cap a finals dels anys 80, Pacher rep un encàrrec important: l'*Altar Major* de l'església parroquial de Salzburg. Es finalitzà cap a 1497, encara que s'hi feren alguns retocs fins 1501. L'any 1709 fou desmuntat i algunes peces destruïdes i d'altres traslladades. Se'n conserven alguns fragments entre els quals destaquem la “Flagel·lació” i els “Esposoris de la Verge” [Fig. 279]. Aquesta darrera també presenta una composició similar a la taula de la “Presentació de Jesús al temple” del Mestre de Sixena [Fig. 280]. En primer pla hi ha el sacerdot, Sant Josep i la Verge –amb el Nen en el cas de Sixena– agafats de la mà, i en segon pla un cert nombre de personatges presenciant el moment. Tot succeeix dins un interior d'un temple amb un cert regust gòtic.

³¹ A. ROSENAUER (coord.): *Michael Pacher e la sua cerchia...*, p. 176.

En resum, i com hem comentat al principi i hem pogut comprovar amb l'anàlisi d'algunes imatges, Michael Pacher es forma en un àmbit on són importants els elements nòrdics i els nord-italians i on rep influències diverses que ell sap adaptar a les seves necessitats. Tot això dóna com a resultat una producció d'una qualitat elevada amb un estil propi; que no està gaire allunyat del que observem en l'obra del Mestre de Sixena. Actualment no estem en situació d'afirmar rotundament que el nostre Mestre pogués provenir d'aquesta zona o del cercle concret de Pacher, o que hagués conegut la seva obra; però el que sí és clar és que les connexions entre ambdós artistes són evidents i se'ns fa difícil pensar en què siguin degudes només a aquesta cultura artística comuna a diverses zones del Mediterrani.

6.4 DAMIÀ FORMENT I LA PREDEL·LA DEL RETAULE DE SANTA ENGRÀCIA DE SAN MATEO DE GÁLLEGO³²

Al llarg de la presentació de l'estat de la qüestió sobre la identitat del Mestre de Sixena hem vist que en alguns moments se l'ha relacionat amb l'escultor Damià Forment. S'ha arribat a identificar ambdós mestres o a afirmar que el Mestre de Sixena fou deixeble de Forment. També és cert que a mesura que avança el temps aquestes afirmacions s'han anat desestimant, ja que no hi ha cap document que les ratifiqui i els elements visuals de què disposem no fan pensar en una relació tan estreta entre ambdós artistes.

La producció de Forment és fonamentalment escultòrica, però té alguna obra pictòrica que comentarem més detalladament.

Neix entre 1475 i 1480 a València, fill del fuster Pablo Forment i de Beatriu Cabot. Passa la seva joventut en la seva ciutat natal on es casa amb Jerónima Alboreda. Es formarà com a artista en el taller del seu pare, amb una base d'arrel goticista. Durant els seus anys de formació Forment degué col·laborar en diverses obres encarregades al taller familiar. L'any 1504 esculpeix dues

³² Per a realitzar aquest apartat ens hem basat en F. FERNÁNDEZ (comissari): *Damián Forment. Escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Fundación Bancaixa, Diputación de Zaragoza, Fundación el Monte, San Sebastián, 1995; C. MORTE (coord.): *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Fundación Nueva Empresa, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995.

figures de “Sant Vicenç Ferrer” i de “Sant Vicenç màrtir”, el mateix any intervén també en les obres del Palau de la Generalitat de València, el 1509 contracta, amb el seu germà Onofre, el *Retaule de Sant Eloy* per a la capella d'aquest sant de la parroquial de Santa Caterina de València³³. Aquest mateix 1509 es trasllada a Saragossa on crearà el seu propi taller. Aquí rebrà diversos encàrrecs d'importància fins la seva mort l'any 1540³⁴.

També el 1509 rep l'encàrrec de realitzar el peu del *Retaule Major del Pilar* de Saragossa. Finalment ell s'encarregarà de tota l'obra, finalitzant-la l'any 1518. En la mateixa ciutat realitzà també altres obres interessants com el *Retaule Major de l'Església de Sant Pau* de Saragossa contractat el 1511. El primer retaule on Forment introduí la traça renaixentista és el *Retaule Major de San Miguel de los Navarros*, a Saragossa, contractat el 1519.

El 1520 contracta el *Retaule Major* de la Catedral d'Osca. I en la mateixa catedral executà el *Retaule de Santa Anna*, sufragat pel canonge Martín de Santàngel.

Ja el 1527 contracta el *Retaule Major* del monestir de Poblet, on explora la *architettura al romano*³⁵.

El seu darrer contracte serà el del *Retaule de Santo Domingo de la Calzada*, a la Rioja.

Al llarg de tota aquesta producció el seu estil va evolucionant i, partint d'esquemes gòtics arriba a introduir-ne de manieristes, passant òbviament per les propostes classicistes. Rep influències del món italià –sobretot a València–, també de la forta tradició gòtica –molt arrelada a Aragó– i dels estilemes nòrdics –principalment de la mà de Dürer–:

“Todo el vasto caudal de información lo va adquiriendo Damián Forment en diferentes lugares. En Valencia tendría un temprano contacto con el mundo italiano, reforzado por la llegada de los pintores Yáñez de la Almedina y Fernando de Llanos (1506), quienes le debieron mostrar las creaciones de Leonardo. [...] En esta última capital [Saragossa], Forment completa y afianza este lenguaje,

³³ C. MORTE (coord.): *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza...*, pp. XXIV-XXV.

³⁴ C. MORTE (coord.): *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza...*, pp. XXVII-XXVIII

³⁵ J. YEGUAS: *L'escultor Damià Forment a Catalunya...*, p. 177.

además de hacer más sólida su formación en los valores plásticos, dado que Aragón cuando comienza el nuevo siglo posee ya un tesoro escultórico gótico de gran importancia.”³⁶.

També és molt important l'arribada d'estampes com a font d'inspiració per a la creació d'obres. Forment utilitzarà tant estampes alemanyes de Dürer i Cranach, com d'italianes de Raimondi i Veneziano. A partir d'aquestes, l'escultor en fa una interpretació personal que en ocasions és força fidel a l'original i en d'altres, fins i tot, se'ns fa difícil distingir-ne el model concret.

Com en el cas d'altres artistes hispans de l'època, l'obra gràfica d'Albrecht Dürer fou un model importantíssim per a la creació de diverses escenes. Com en el cas del Mestre de Sixena, els cicles utilitzats per Forment foren fonamentalment els de la *Petita i Gran Passió* i els de la *Vida de la Verge*.

El gravat de c. 1504, “Abraç de Sant Joaquim i Santa Anna”, de la sèrie de la *Vida de la Verge* [Fig. 281] serví d'inspiració a Forment per esculpir el mateix tema en el *Retaule Major del Pilar* de Saragossa [Fig. 282].

Un altre gravat d'aquesta sèrie que serveix de model a Forment és el dels “Esposoris de la Verge” [Fig. 283], també de c. 1504. En aquest cas s'adapta l'esquema compositiu a la representació d'una escena amb temàtica diferent: La “Presentació de Jesús al Temple” [Fig. 284] del *Retaule Major del Pilar*. Ens trobem així amb el mateix cas que havíem comentat per al *Retaule Major* del Mestre de Sixena, on el gravat de Dürer que plasmava els “Esposoris” servia de model per a la “Presentació de Jesús al temple” [Fig. 285].

Ja a partir de 1520 les influències italianes es fan més presents, sobretot de la mà de gravats de l'obra pictòrica de Rafael.

A part de la seva gran tasca com a escultor destaca la seva faceta de dibuixant [Figs. 286-287], arribant-se a reproduir les seves creacions i ser venudes com a estampes:

“Precisamente, la calidad de dibujante del escultor es una de las facetas que más resalta Jusepe Martínez, pues el crítico aragonés todavía pudo ver numerosos ejemplares. El mismo autor alude a que el maestro se dedicaba a la pintura como pasatiempo, pero sin práctica en este camp sólo “*dibujó fieramente y con gran resolución*”. Forment pintor, es un problema del que no se puede responder de

³⁶ C. MORTE: “Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón”..., p. 153.

un modo definitivo”³⁷.

Entre les obres pictòriques realitzades per Forment destaca el *Retaule de Santa Engràcia* realitzat per a l'ermita d'aquesta advocació en la localitat de San Mateo de Gállego, contractat el 1523. Actualment només se'n conserva la predel·la a la parròquia d'aquesta localitat, després d'un sojorn de 66 anys al Museu de Belles Arts de Saragossa³⁸.

Aquí es parla del Museu de Belles Arts de Saragossa, però des de l'estiu de 2002 la predel·la es troba a la Capella de Santa Engràcia de l'església parroquial de San Mateo³⁹.

La predel·la consta de quatre escenes [Fig. 288] on s'hi representen els diversos martiris que patí la santa: primerament observem la santa lligada amb un clau al front i presentada davant els jutges, després Santa Engràcia lligada a un pal i essent flagel·lada, en la taula central hi havia un buit per al sagrari i actualment hi ha una inscripció que després reproduïrem, la quarta taula ens mostra la santa essent arrossegada per un cavall i finalment veiem la mort de Santa Engràcia lligada a una creu en forma d'aspa i amb el clau al front.

En la primera taula observem la santa lligada acompanyada per dos soldats davant un personatge masculí –jutge– [Fig. 289] que es presenta assegut en un tro, darrera del qual veiem un religiós [Fig. 290]. Tot succeeix en un interior sobre paviment enrajolat i una paret llisa de fons, on destaca una finestra en arc de mig punt. La distribució general és força similar a la de “Crist davant Caifàs” de Sixena [Fig. 291], però tot té un aire més auster i senzill.

En la part central de la segona taula veiem la santa nua –només abillada amb un pedaç de roba que li cobreix el sexe– lligada a una columna de fusta i essent flagel·lada per dos personatges masculins. Aquests porten les mateixes vestidures: túnica curta d'un to vermellós i mitjes verdes. Hi ha també un tercer personatge en la part dreta que observa l'escena. Trobem també aquí un paviment enrajolat i un fons neutre amb dos franjes de tons marronosos força

³⁷ C. MORTE: “Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón”..., p. 124.

³⁸ M. ABIZANDA: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Siglo XVI...*, pp. 194-195.

³⁹ A. SAN MARTÍN MEDINA: *Iglesia Parroquial de San Mateo de Gállego. Patrimonio de la Humanidad*, Parroquia de San Mateo de Gállego, Ayuntamiento de San Mateo de Gállego, Caja de Aragón, San Mateo de Gállego, 2003, p. 11.

austers.

En la taula central observem una estructura de fusta amb una inscripció contemporània on en la peça original hi havia un espai buit per al sagrari. La inscripció diu així: “Banco del retablo pintado por el escultor Damián Forment en 1523 por encargo del concejo de San Mateo de Gállego con destino a la ermita de Santa Engracia. Depositado en este museo en junio de 1936 por acuerdo del Ilustre Ayuntamiento de San Mateo de Gállego”.

En la quarta taula veiem la santa en el moment en el qual està essent arrossegada per un cavall –martiri que caracteritza i identifica la santa–. En primer pla i en la part esquerra veiem el cavall –d’una anatomia força naturalista– i el jenet i en la part dreta la santa amb túnica marronosa i en posició gairebé horitzontal, amb un rostre inexpressiu que no mostra ni rabia ni dolor [Fig. 292]. Ja en segon terme veiem una estructura arquitectònica on s’hi presenten tres personatges, un de femení i dos de masculins que observen el moment sense mostrar tampoc cap mena de sentiment.

Ja per finalitzar, en la darrera escena observem la mort de Santa Engràcia, nua lligada en una creu en forma d’aspa amb dos personatges masculins a cada banda que l’estan sotmetent a diverses tortures. Aquí el fons torna a ser idèntic al de les dues primeres taules: un paviment enrajolat i un fons llis de to marronós.

Totes aquestes taules estan coronades amb dossierets de fusta daurada amb un clar regust gòtic [Fig. 293].

Amb totes aquestes imatges podem observar l’estil, l’aire, la composició i la iconografia d’aquesta predel·la. Hem de dir que la qualitat de la peça és força inferior a la de les taules de Sixena. Tant en quant a la composició i els fons arquitectònic, com en la construcció dels personatges de cada escena. Per aquesta raó presentem els nostres dubtes sobre l’autoria del gran escultor Damià Forment. És cert que ell contractà el retaule, però podia molt ben ser que no fos ell qui l’executà, com succeeix en molts altres casos i és especialment habitual en l’execució de predel·les –com, per exemple, la del *Retaule de la Pietat* del Mestre de Sixena–.

En totes les taules els fons són força plans, només amb la presència d’un enrajolat molt senzill en la part baixa [Fig. 294] i unes parets llises de tons

marronosos [Fig. 295]. A diferència d'aquestes taules, en les del Mestre de Sixena trobem uns enrajolats molt elaborats [Fig. 296], amb decoracions geomètriques diverses i amb la presència d'algunes inscripcions i també d'una gamma cromàtica més rica i variada. Quant a les parets hi trobem sempre alguns elements que ens recorden l'arquitectura clàssica, tapissos amb decoracions florals i cert regust oriental, etc [Fig. 297]. És a dir, tot molt més ric i treballat.

La corporeïtat i volumetria de les figures de Sant Mateo de Gállego no és tan contundent com la de les de Sixena. No tenen aquest rerefons escultòric que, per altra banda, seria una característica important si l'obra hagués estat executada per un escultor del nivell de Damià Forment. Si ens referim als trets diferencials dels rostres [Fig. 298] del Mestre de Sixena, és a dir, els lòbuls oculars molt marcats, els nassos prominents, les celles realitzades cabell a cabell i els cabells molt treballats; veiem que en aquesta predel·la [Fig. 299] no trobem cap d'aquests elements; i seria indispensable reconèixer-los en aquesta obra si s'hagués de defensar la possible identificació d'ambdós mestres o l'estreta relació a la qual s'havia fet referència en alguns treballs de la historiografia artística a l'ús, com ja s'ha comentat en referència a l'estat de la qüestió sobre la identitat del pintor.

Per tant, aquesta predel·la no ens serveix per atribuir-la ni relacionar-la amb el Mestre de Sixena. És raonable dubtar sobre l'autoria de Damià Forment, gran escultor que renova la plàstica aragonesa del segle XVI.

6.5 RELACIONS AMB EL PAÍS VALENCIÀ: FERNANDO YÁÑEZ, FERNANDO LLANOS I EL MESTRE D'ALZIRA

Les relacions del Mestre de Sixena amb aquests tres pintors valencians són evidents. En l'obra del Mestre d'Alzira hi trobem molts elements coincidents amb les pintures de Sixena, i és plausible pensar que ambdós Mestres es formessin amb els Hernandos. Deixem aquí només apuntada aquesta idea i reprendrem el tema més tard, quan haguem analitzat en profunditat l'obra del Mestre d'Alzira. Serà llavors quan interrelacionarem l'obra d'aquests quatre interessants pintors del Renaixement a la Corona d'Aragó.

7.- ESTUDI I CATALOGACIÓ DE L'OBRA DEL MESTRE D'ALZIRA

En el procés d'analitzar l'obra del Mestre d'Alzira, serà precís presentar una a una les taules executades pel pintor valencià.

Es sistematitza tota la producció coneguda del Mestre, per tal d'analitzar-la més còmodament, ja que en molta de la historiografia s'analitzen només taules soltes –degut potser a que es conserven disperses, i s'han tractat fonamentalment en fitxes de catàlegs.

Es presenta cronològicament la producció pictòrica, valorant-ne les atribucions i la possible datació de la majoria de les peces –de les quals no se'n coneix la data exacta d'execució–. En cada cas es fa referència a la procedència de la peça, la seva ubicació actual i el seu estat de conservació, per passar a l'anàlisi formal, compositiva i iconogràfica.

7.1 *RETAULE DE LA VERGE DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT AGUSTÍ D'ALZIRA. C. 1517*

El primer estudiós que va descriure el *Retaule de la Verge* va ser Chandler-Rafton Post. De fet, el nom del pintor li ve donat per aquesta obra. A partir de les relacions compositives i formals de la resta de taules amb aquestes s'ha anat configurant el corpus pictòric del Mestre d'Alzira.

El *Retaule de la Verge* fou executat per a la capella de la comunió de l'església de Sant Agustí d'Alzira. El 1953 es conservaven les taules del "Naixement de Crist", "Epifania", "Resurrecció", "Dormició de la Verge", "Pentecosta" i "Coronació" –les cinc primeres conservades actualment a la sagristia dels Pares Escolapis de Gandia–. De la predel·la, es conservaven l'"Abraç a la Porta Daurada", les "Noces de Maria", l'"Anunciació" i l'"Ascensió". En el guardapols s'hi representaven figures de profetes i sibil·les (tema no massa habitual en la iconografia de l'època la Corona d'Aragó). En la taula del profeta David, Post hi observa la inscripció de la data: 1527¹.

¹El 1923, Elías Tormo parla de les taules d'Alzira i les data cap a 1520. El 1953, Post diu que a la taula del profeta David -avui desapareguda- veu la inscripció de 1527. Ningú més va veure aquesta taula, però la historiografia dona per vàlida aquesta data. A la llum de la inscripció de la taula del "Judici de Sant Jaume" pensem que Tormo no anava tan desencaminat en proposar 1520 o potser hauríem de llegir 1517 en comptes de 1527?

El retaule es mantingué en la seva ubicació original fins el 1936, moment en el qual es perd la seva pista. Cinc de les taules es conserven en una capella particular de la residència dels Pares Escolapis de Gandia. Segons Felipe G. Perles² les taules arribaren a Gandia portades pel pare Juan Blay (alzirenc), en canvi X. Company³ parla hipotèticament d'una compra del pare Bou (escolapi gandià).

Els temes dels *Fets de la Vida de la Verge* representats en les cinc taules conservades a Gandia són els mateixos que es troben en la part exterior de les portes del *Retaule Major de la Catedral de València*, pintades pels Hernandos. L'ordenació que es conserva a Gandia és la següent (d'esquerra a dreta i de dalt a baix): "Pentecosta", "Naixement de Crist i Adoració dels Pastors", "Adoració dels Reis Mags", "Mort de la Verge" i "Resurrecció". El muntatge no és massa coherent, l'ordre cronològic dels fets i, per tant, lògic, seria: "Naixement de Crist i Adoració dels Pastors", "Adoració dels Reis Mags", "Resurrecció", "Pentecosta" i "Mort de la Verge".

Les taules podrien haver estat retallades per adaptar-se a la ubicació actual, i aquest fet accentua la sensació *d'horror vacui* que anirem detallant – com també succeïa amb algunes de les taules de Sixena–.

TÍTOL DE L'OBRA

"Naixement de Crist i Adoració dels Pastors" [Fig. 300]

CRONOLOGIA

c. 1517

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* (València)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

78 x 48 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Sagristia dels Pares Escolapis de Gandia

² F. G. PERLES: "Cinco tablas en Gandía del Maestro de Alcira" a *Archivo de Arte Valenciano*, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, año LXIV, 1983, p. 46.

³ X. COMPANYY: *La Pintura del Renacimiento al Ducat de Gandia...*, p. 189.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

La presència imponent de les figures en primer terme dóna pas a un fons arquitectònic de regust clàssic.

En la part baixa de la taula, s'observa el Nen Jesús nu estirat al terra. A la part inferior esquerra, hi ha la Verge asseguda observant el Nen, davant seu Sant Josep els contempla. Darrera la Mare de Déu hi veiem dos pastors, un amb un corder al coll i l'altre amb una trompeta anunciant el naixement. A la part central de l'escena, podem contemplar dos nens pastors adorant el Nen.

Les figures tenen una corporeïtat gairebé escultòrica i van abillades amb la indumentària típica del segle XVI, no pas del moment històric en el qual es desenvolupen els fets. Aquestes característiques les trobem en altres peces del Mestre, així com en les d'altres pintors contemporanis. Són clars els paral·lelismes iconogràfics, compositius i estilístics amb la taula de l'"Adoració dels Pastors" del *Retaule Major de la Catedral de València* executada pels Hernandos [Fig. 301]. La taula dels Hernandos és més ampla que la del nostre Mestre i això li dóna una sensació de l'espai més ampulosa, les figures i els fons arquitectònic ocupen equilibradament l'espai pictòric. En el fons, l'arquitectura i el paisatge –ambdós de clar regust clàssic– també tenen el mateix pes específic. No és així en la taula d'Alzira, on les figures ocupen gairebé la totalitat de la taula i el fons arquitectònic només deixa lliure una petita part per al paisatge. El Nen nu estirat al terra en la part inferior i la Verge i Sant Josep observant-lo són presents en ambdues peces. La qualitat de la taula dels Hernandos és clarament superior, la corporeïtat de les figures, la vaporositat de les teles, els detalls de les escenes pastorils del fons...

Com ja hem comentat al referir-nos a la taula de la mateixa temàtica del *Retaule Major* del Mestre de Sixena, trobem la combinació de l'escena del "Naixement i l'Adoració dels Pastors" en diverses taules de l'època, potser inspirades en algun gravat a l'ús que podia circular. Algunes d'aquestes pintures serien les següents: la taula del "Naixement" del *Retaule de Capella*, obra de Pere Nunyes i Enrique Fernandes [Fig. 122], la del *Retaule de Caldes de Malavella*, obra del Mestre del Canillo [Fig. 123], i la del *Retaule de Tarazona*, obra de Pedro Aponte [Fig. 302]; a més de les ja anomenades del Mestre de Sixena i dels Hernandos.

TÍTOL DE L'OBRA

“Adoració dels Reis Mags” [Fig. 303]

CRONOLOGIA

c. 1517

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* (València)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

78 x 48 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Sagristia dels Pares Escolapis de Gandia

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquesta taula és d'una qualitat superior a la resta de peces del conjunt. De fet, la categoria d'aquestes taules no és uniforme, ens trobem amb elements executats de forma gairebé brillant al costat d'altres bastant menys aconseguits, fet que fa pensar en gran participació de taller.

El centre de la composició l'ocupen la Verge asseguda –en un tro sobre una tarima que sembla de marbre– amb el Nen en braços [Fig. 304]. Aquest estira els bracets com si volgués abraçar la mare i la mira amb tendresa. En canvi, la Verge té una mirada perduda, distant, per tant, la comunicació entre ambdós personatges no és del tot completa.

En primer terme, hi ha un rei amb turbant agenollat adorant el Nen Jesús i a la part dreta de la taula, observem un altre rei mag [Fig. 305]. Aquesta figura ocupa una part important de la taula i està gairebé d'esquena amb el rostre totalment de perfil –fet no massa habitual en l'època, tot i que, també ho trobem en alguna taula del Mestre de Sixena– La postura de les cames no és del tot natural i la seva execució no del tot reeixida. Té la cama dreta creuada davant de l'esquerra i la proporció d'aquesta part del cos amb la resta no sembla natural, les cames són massa petites si ens fixem en la imponent corporeïtat del rei mag. Sosté un objecte daurat a la mà que té elevada, està en clara comunicació amb la mà de la figura de l'esquerra –probablement el tercer rei–, que sosté un altre objecte –són les ofrenes per al Nen–. La postura dels braços

dels dos reis conforma una estructura semblant a un arc que passa per sobre de les figures de la Verge i el Nen, talment com si estessin dins un petit temple.

Darrera del personatge de l'esquerra podem intuir una altra figura que l'acompanya, de la qual només podem veure el rostre inclinat observant de biaix la figura de primer terme i dues figures més de les quals només n'intuïm lleugerament el casc. Tampoc està sol el personatge de la dreta, darrera seu hi ha una figura masculina barbada que al mateix temps observa la figura de la seva dreta. També intuïm una altra figura masculina de la qual només podem veure una part del rostre amb la pell negra i turbant blanc. Aquest personatge observa l'espectador.

Per tant, el joc de mirades i la postura de les figures acaba configurant una composició dinàmica que atreu la mirada de l'observador.

La vestimenta de totes les figures és noble, de riques teles, amb una volumetria força ben executada, amb plecs vaporosos que hi confereixen una corporeïtat imponent.

De fet, les figures ocupen gairebé la totalitat de la taula, només deixant un breu espai per a un fons arquitectònic clàssic plasmat amb gran mestria. En la part esquerra de la taula ens trobem al fons una porta amb el dintell envoltat per un timpà semicircular sostingut per dues pilastres corínties. Els materials arquitectònics també són nobles, marbres rosats i marrons i alguns cortinatges. En la part dreta s'observa un arc de mig punt sostingut per columnetes corínties. Aquesta part de l'arquitectura se situa en un pla més proper a l'escena principal. Aquesta composició en diferents plans i la deguda degradació de la llum i els colors donen profunditat i perspectiva a l'espai.

La reflectografia [Fig. 306] ens permet veure la superfície pictòrica força craquelada amb pèrdues de pintura. En el dibuix subjacent veiem que els llavis de Maria estan només perfilats, en canvi en la pintura són d'un vermell intens que confereix gran expressivitat al rostre. Les mans de Jesús infant en el dibuix no tenen ben perfilats els dits, són gairebé una taca que en la pintura final sí que presenta tots els detalls [Fig. 307]. En la figura masculina de l'esquerra de la Verge –un rei mag– sí que hi veiem alguns canvis [Fig. 308]: en el rostre, el perfil del nas i el front no és tan recte en el dibuix i la mà esquerra estava dibuixada amb el dit polze més ample –veiem clarament el traç del dibuix

subjacent—. Els dits de la mà dreta del personatge del fons, en el dibuix són dues taques que no es perfilen fins a la pintura final.

TÍTOL DE L'OBRA

“Resurrecció” [Fig. 309]

CRONOLOGIA

c. 1517

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* (València)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

78 x 48 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Sagristia dels Pares Escolapis de Gandia

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

És clar el protagonisme de les figures, que en aquest cas formen grups nombrosos en segon terme. La part central de l'espai l'ocupa la figura de Crist ressuscitat beneït. Se'ns presenta amb el tors nu i cal dir que la resolució anatòmica no seria d'una qualitat massa notable, si la comparem amb altres figures del mateix pintor. El contrari succeeix amb les figures dels soldats de segon terme. El grau de detallisme i precisió en aquests grups humans és destacable [Fig. 310]. Seguint la mateixa línia de la resta de peces el fons arquitectònic també hi és, en aquest cas, en forma de representació d'una ciutat coronada per un castell sobre un turó.

En la reflectografia no hi observem cap canvi ni *pentimenti* [Fig. 311].

En la taula homònima dels Hernandos [Fig. 312] observem també el protagonisme de la figura de Crist, però amb un equilibri de proporcions amb la resta de figures de l'escena. Torna a succeir el que ja havíem detallat en la taula del Naixement, aquí els fons i les figures ocupen espais proporcionals en la taula. No ens trobem amb l'acumulació de personatges que hi ha en la part inferior de la taula d'Alzira.

TÍTOL DE L'OBRA

“Pentecosta” [Fig. 313]

CRONOLOGIA

c. 1517

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* (València)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

78 x 48 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Sagristia dels Pares Escolapis de Gandia

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquesta peça té dues parts força diferenciades. En la part superior, hi veiem un fons de paisatge amb un arc central de mig punt on es representa el colom de l'Esperit Sant. En canvi, en la part inferior, observem aquella ja típica acumulació de personatges, amb la Verge al mig. Algunes d'aquestes figures miren la Verge i hi ha un cert grau de comunicació entre elles a través dels gestos i les mirades, d'altres estan molt atentes a l'Esperit Sant.

Com en la taula anterior, la reflectografia [Fig. 314] ens permet observar que la superfície pictòrica presenta força craquelacions i algunes pèrdues de pintura. On es perceben més canvis és en el grup de personatges de l'esquerra de la taula. El sant barbat en el dibuix subjacent té les faccions del rostre, cabells i barba molt poc definides, sembla una taca uniforme. En canvi, en la pintura, s'aprecia un gran treball en la cabellera i la barba pintats cabell a cabell. El rostre del personatge de la seva esquerra encara està més desdibuixat. Aquí no s'hi veu el nimbe i les faccions no estan gens definides. Els rínxols del cabell que es perceben en la pintura aquí són una taca fosca, l'orella no té perfilat el lòbul, els ulls són dos taques fosques sense definir, no hi veiem les celles i gairebé només intuïm el nas i la boca. Passa el mateix en el sant barbat agenollat de l'esquerra, que no té del tot definit ni el rostre ni les mans -massa grans en proporció amb la resta del cos—. L'expressió del rostre del sant de la dreta de la Verge canvia totalment del dibuix a la pintura, ja que

el nas i la boca són diferents. El nas és més fi a la pintura i els llavis estan tancats en el dibuix i oberts en la pintura final. A més el color i les ombres confereixen més expressivitat. En el rostre de la Verge el nas està molt poc marcat en el dibuix i en els llavis gairebé només veiem la comissura més fosca. Aquest retaule devia ser dels primers de la producció del Mestre d'Alzira i a més pensem que hi hagué força participació de taller, per tant, el domini de la tècnica és menor que en peces posteriors i això es constata en la manca de seguretat a l'hora de fer el dibuix.

Aquesta escena també la trobem representada en les portes del *Retaule Major* de la Catedral de València [Fig. 315]. En la taula dels Hernandos les figures ocupen la part inferior de la taula, com en l'obra d'Alzira, però l'arquitectura –també de regust clàssic– hi té un paper més destacat. Les figures no ocupen tot l'espai pictòric i tota la peça *respira* una atmosfera diferent, més dolça. Aquí els personatges estan asseguts o agenollats formant tres grups clars, no un de compacte com en la pintura d'Alzira. L'execució de les figures és més fina i elegant, més exquisida. Els rostres són d'una qualitat tècnica clarament superior i la paleta de colors és més suau, no tan contrastada.

TÍTOL DE L'OBRA

“Mort de la Verge” [Fig. 316]

CRONOLOGIA

c. 1517

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Taula que forma part del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* (València)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

78 x 64 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Sagristia dels Pares Escolapis de Gandia

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

L'escena es representa en un interior ocupat en la quasi totalitat pel llit on

descansa la Verge. En la majoria de representacions sobre el tema hi ha la Mare de Déu estirada amb els ulls tancats, en canvi aquí està asseguda sobre el llit, fet no massa habitual. El llit està flanquejat per grups de figures de sants que vetllen la Verge. Destaca el fet que les proporcions tant del llit com dels personatges no són del tot correctes.

En la reflectografia [Fig. 317] s'hi aprecien alguns canvis i també elements poc definits. En la figura asseguda en el marge inferior esquerre veiem que el peu que té estirat és una taca, sense el dibuix dels dits, en la pintura final no canvia. La mà sí que queda més definida en la pintura.

En el rostre del sant de la dreta de la Verge observem que la cabellera no està definida en el dibuix subjacent. Aquí veiem una taca més fosca que la pell i una altra encara més fosca que pot ser part del cortinatge del fons, un error que el pintor corregeix en la pintura final.

El rostre de la Verge, no presenta modificacions i, sí, les mans. La dreta és més rígida i té els dits menys definits en el dibuix. L'esquerra mostra un canvi molt clar: en la pintura no veiem el dit petit i en el dibuix se'ns mostra estirat. Les mans del sant barbat que sosté la creu també mostren inseguretats tècniques en el dibuix. Són les parts més complexes i definitòries de les figures les que mostren més clarament el nivell de l'artista i més quan han de presentar postures més complicades, bé perquè s'entrellacen entre elles o bé perquè sostenen algun objecte.

A més, generalment, en aquesta escena, es representa el llit vist des del lateral, per poder contemplar el cos jacent de la Verge, com succeeix en la taula dels *Hernandos* de la Catedral de València [Fig. 318] o en la dels *Osona* de la parròquia de Jesús d'Eivissa [Fig. 319].

7.2 PORTES DEL RERECOR DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA. "SANT VICENT FERRER" I "SANT VICENT MARTIR", c. 1520

TÍTOL DE L'OBRA

"Sant Vicent Ferrer" i "Sant Vicent Màrtir" [Figs. 320-321]

CRONOLOGIA

c. 1520

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Portes del rerecor de la catedral de València

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

167 x 64 cm (sense marc), 192 x 94 cm (amb marc)

ESTAT DE CONSERVACIÓ

El seu estat de conservació és bo. Van ser restaurades al Museu de Belles Arts de València l'any 2007.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu Diocesà de València

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

La historiografia ha estudiat atentament l'atribució d'aquestes peces. J. Sanchis Sivera les atribuï a Roderic d'Osona el Vell, E. Tormo al Mestre del Cavaller de Montesa –que actualment sabem que no és altre que Paolo da San Leocadio (1447-1519)–. Ch.-R. Post les assignà a Vicent Macip, hipòtesi acceptada per gran part de la crítica, tot i que J. Albi les atribuï a Ioanes Ispanus. J. Saralegui, però, veié una personalitat indepent en aquest pintor i el batejà com a mestre dels Sants Vicents, inclinant-se després per seguir a Ch.-R. Post. M. Díaz Padrón i A. Padrón Mérida les atribueixen al Mestre d'Alzira, opinió acceptada per la crítica actual. Per restituir-les al Mestre es basen en comparacions estilístiques amb altres taules dels seu pinzell⁴.

En quant a la datació es fa referència a una notícia transcrita d'un *Llibre d'Obres* de 1510: "Dimecres 26 de Març, comensa la obra dels dos portalets que estan darrere lo altar major obrats de pedra picada"⁵. Tant M. Díaz Padrón i A. Padrón Mérida com F. Benito⁶ pensen que les pintures són posteriors a la data del document. Es deurien realitzar cap a la dècada dels anys 20, per tant, serien contemporànies de les de l'església de Sant Agustí d'Alzira.

Pel que fa a la iconografia, és molt més habitual en la decoració de portes

⁴ M. DÍAZ PADRÓN; A. PADRÓN MÉRIDA: "Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones"..., pp. 110-113.

⁵ J. SANCHIS: *La catedral de Valencia, guía histórica y artística*, Imprenta de Francisco Vives Mora, València, 1909, p. 321.

⁶ F. BENITO; J. GÓMEZ (dirección científica y textos): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI...*

trobar-nos emparellats Sant Pere i Sant Pau, la representació dels Sants Vicents és exclusiva de la pintura valenciana:

“Constituyen estos paneles uno de los más tempranos ejemplos del emparejamiento icónico de San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, conjunción hagiográfica exclusivamente valenciana nacida con carácter emblemático a raíz de los patronazgos que ambos ostentan respectivamente sobre la Ciudad y Reino de Valencia, San Vicente Mártir, desde los primeros siglos del cristianismo; San Vicente Ferrer a partir de su canonización en 1458”⁷.

En ambdues taules, hi ha la figura del sant dempeus –davant un tapís amb decoració d'escacat i elements florals– ocupant gairebé la totalitat de l'espai pictòric. El fons l'ocupa un paisatge i alguns elements arquitectònics. Sant Vicent Màrtir se'ns presenta amb nimbe circular daurat i túnica vermella, entre les mans sosté un llibre i la palma martirial. En la part inferior de la túnica hi ha un brodat amb la representació de Sant Pere i Sant Pau. Sant Vicent Ferrer llueix l'hàbit dominic i nimbe circular daurat. També sosté un llibre i una filacteria amb el lema “*Time deum et date illi honorem*”.

El Mestre d'Alzira va ser contemporani dels Macip i degué treballar a prop d'ells, segons revela la confrontació del Sant Vicent Ferrer amb la figura d'aquest mateix sant en el retaule que té dedicat a l'església de la Sang de Sogorb, ara al Museu Diocesà d'aquella vila, que es considera de cap a 1525 [Fig. 322]. Hi veiem coincidències significatives entre els dos, com la cadència monòtona dels plecs de l'hàbit, la forma de les bocamànegues o el caràcter i la tipologia del filacteri de la part de dalt, inclosa la grafia, que fan pensar en treballs contemporanis.

És fàcil que el Mestre d'Alzira i els Macip coincidissin en l'obra del reresagrari catedralici, perquè també entre 1525-1526 es documenta el pagament a Vicent Macip de 15 lliures i 15 sous per pintar i daurar “el sagrari nou” del rerealtar de la catedral, on va representar el Salvador Eucarístic de cos sencer que avui veiem a la porta del tabernacle⁸.

⁷ F. BENITO; J. GÓMEZ (dirección científica y textos): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI...*p. 232.

⁸ F. BENITO; J. L. GALDÓN (coordinadors): *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Museu de Belles Arts de València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Fundació Bancaixa, Generalitat Valenciana, València, 1997, p. 80.

7.3 TAULA AMB LA "SAGRADA FAMÍLIA I DOS SANTS". COL·LECCIÓ MARQUESA D'HEREDIA (MADRID), C. 1520

TÍTOL DE L'OBRA

"Sagrada Família i dos sants" [Fig. 323]

CRONOLOGIA

c. 1520

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Es desconeix la procedència de la peça.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Col·lecció privada Marquesa d'Heredia (Madrid)

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Ch.-R. Post no dóna notícies d'aquesta taula. D. Angulo, l'any 1954 l'atribueix al Mestre d'Alzira. Tres dècades després, M. Díaz Padrón i A. Padrón Mérida reiteren aquesta atribució.

Les figures tenen altre cop el protagonisme i ocupen gairebé tot l'espai. La Verge entronitzada amb el Nen nu en braços ocupa el centre de l'escena. A l'esquerra hi ha Santa Anna acaronant els cabells del Nen. La Verge té el cap lleugerament girat cap a la dreta i la mirada perduda. Té el braç dret –amb el qual sosté i protegeix el Nen– doblegat gairebé en angle recte, en una postura força antinatural, com ja havíem observat en algunes taules del Mestre de Sixena, per exemple en la de la "Pietat" [Fig. 60]. Té la cama dreta sobre un esglaó i l'esquerra recolzada al terra, fet que accentua el moviment i l'ampulositat dels plecs de la túnica. Hem de dir que el cos d'aquesta figura no està del tot proporcionat, la part de les cames és massa gran en relació al tors i al cap. La figura del Nen presenta el rostre totalment de perfil, com és habitual en les figures del Mestre d'Alzira. El cap d'aquesta figura és un xic petit en relació a la resta del cos. En el braç dret, sosté les Sagrades Escripures. La figura de Santa Anna té una corporeïtat gairebé escultòrica, com la figura femenina de la taula del "Naixement de la Verge" del Mestre de Sixena [Figs. 79-80], recordant-nos els personatges de les taules d'Andrea Mantegna. Aquesta figura presenta unes proporcions correctes, un rostre de perfil –

característic i definitori del pintor– amb un dibuix molt marcat, els cabells rinxolats –com també els de la Verge–, la túnica vaporosa i els peus nus amb sandàlies. Amb la mà dreta acarona els cabells del nen i amb l'esquerra sosté l'espasa. També té la mirada perduda.

En la part esquerra de l'escena, hi observem la figura d'una santa, amb una execució menys acurada i reeixida que la de Santa Anna. Aquest personatge presenta el cos de perfil, però el rostre és frontal i la mirada es dirigeix marcadament a la dreta, fora de la taula. Els braços ens direccionen cap al centre de la taula, al tro amb la Verge i el Nen. En la part posterior dreta, veiem parcialment la figura d'un sant. Només s'aprecia el rostre de cantó –amb la mirada dirigida a l'esquerra, també com si observés quelcom que estés més enllà dels límits de la taula–, la part superior del tors coberta amb una túnica i les dues mans que sostenen un bastó.

Estem davant d'una composició original, ja que, habitualment, Santa Anna apareix darrera la Verge, o al seu cantó també asseguda. En altres representacions de l'època, també hi trobem algun sant en l'escena i la comunicació entre les tres figures de la Sagrada Família a través dels gestos i les mirades no és molt intensa, tal com succeeix aquí. Totes aquestes característiques també es perceben en una taula pintada pels Hernandos i conservada al Museu de Belles Arts de València: "La Verge, el Nen Jesús, Santa Anna i Sant Bernat" [Fig. 324].

En el poc espai lliure del fons, s'aprecia una mínima part de paisatge en la part esquerra, on veiem un pi i alguns núvols. I darrera les figures hi ha un fons arquitectònic inspirat clarament en el món clàssic: se'ns presenta un mur amb un fris corregut, sobre el qual hi ha un arc de mig punt en relleu. L'arc està sostingut per columnetes dòriques que imiten el marbre. El pintor intenta donar una sensació de profunditat pintant unes columnes que sostenen altres arcs més petits en la part posterior, però l'execució no és del tot correcta, fet que provoca que no s'aconsegueixi donar aquesta sensació a l'espectador. Veurem que aquests errors en la representació d'elements arquitectònics són presents en altres pintures del Mestre d'Alzira.

7.4 TAULA DE "SANT MIQUEL ARCÀNGEL". MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA.
C.1520

TÍTOL DE L'OBRA

"Sant Miquel Arcàngel" [Fig. 325]

CRONOLOGIA

c. 1520

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Es desconeix la procedència de la peça.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

134 x 66 cm.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Belles Arts de València (núm. Inventari 222). Ingressa al Museu el 1939 pel Servei de Recuperació.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

El primer a parlar-nos d'aquesta taula també és Ch.-R. Post, l'any 1953. Ell pensa que és obra de Yáñez, però no descarta la possibilitat que fos el Mestre d'Alzira qui l'executés. A partir d'aquí, J. Camón Aznar⁹, M. Díaz Padrón i A. Padrón Mérida¹⁰ i F. Benito¹¹ atribueixen la peça al Mestre d'Alzira.

Es tracta d'un panell vertical, de procedència desconeguda, conservat actualment al Museu de Belles Arts de València. El seu director, F. Benito pensa que podia ser que hi arribés en el segle XIX fruit d'alguna desamortització.

La figura de perfil de l'arcàngel ocupa tot l'espai pictòric, com també passa en una taula del *Retaule de Buil* (Osca), obra de Pedro Aponte [Fig. 326], on tot l'espai pictòric és ocupat pel sant, que amb una mà sospesa les ànimes i amb l'altra sosté la llança amb la que té dominat el "maligne". El "Sant Miquel Arcàngel" de Miquel Esteve, procedent del Castell de Montesa i conservat al Museu de Belles Arts de València [Fig. 327], podria haver estat executat

⁹ J. CAMÓN: *La pintura española del siglo XVI...*, 1970.

¹⁰ M. DÍAZ PADRÓN; A. PADRÓN MÉRIDA: "Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones"..., pp. 110-113.

¹¹ F. BENITO (director): *Museu de Belles Arts de València. Obra Selecta*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Corts Valencianes, Museu de Belles Arts de València, València, 2003.

contemporàniament al del mestre, ja que el pintor està documentat a València entre 1510 i 1528. La composició general de les taules és molt similar: s'hi observa la figura del sant amb un dimoni als peus. Els personatges ocupen gairebé la totalitat de l'espai pictòric, el fons és daurat. Els sants Miquels van abillats amb capa i armadura, són alats i porten llança i escut. El del Mestre d'Alzira porta un nimbe daurat, reminiscència gòtica molt poc present en les seves obres.

El sant de la taula del Mestre d'Alzira presenta una corporeïtat imponent i observa el diable rendit als seu peus. El sant és presentat de perfil, fet no massa habitual en la pintura valenciana de l'època, en un espai molt atapeït i amb una disposició concèntrica en braços, escut, ales i mantell¹².

En l'escut trobem una inscripció intel·ligible [Fig. 328] amb la mateixa tipologia de les inscripcions de les taules de Sixena.

El rostre presenta un perfil molt recte del nas, tret característic i definitori de les seves figures. En la part de l'armadura que cobreix el tors i els genolls veiem unes decoracions florals de regust clàssic. Els plecs de la túnica i les ondulacions de la capa són d'una qualitat destacable. La postura dels braços és un xic forçada i antinatural, però amb una tensió anatòmica correcta. Els peus se'ns presenten gairebé nus, amb unes sandàlies que els deixen gairebé al descobert, permetent-nos valorar la notable destresa de l'artista en l'execució anatòmica d'aquesta part del cos.

Tot plegat confereix al sant una presència impactant sobre la figura del dimoni, ajaguda als seus peus, amb els braços enlaire i la mirada perduda en actitud de súplica. El rostre d'aquest dimoni és molt semblant al de la taula de "Sant Jaume i Hermògenes" de la National Gallery [Figs. 329-330].

Un altra taula amb la representació de Sant Miquel és la que es conserva al Museu Diocesà d'Oriola, obra de Paolo da San Leocadio [Fig. 331]. Aquesta peça seria d'entre 1490 i 1505, per tant, una cronologia més propera a l'obra de Miquel Esteve. La composició de la taula és similar a les tres que hem comentat, però aquí al fons s'hi representen petites figures, vegetació i arquitectures. La figura del sant, en *contrapposto*, té una corporeïtat molt fina i elegant, al seu costat la del Mestre d'Alzira –i també la de Miquel Esteve– se'ns

¹² F. BENITO (director): *Museu de Belles Arts de València. Obra Selecta...*, p. 96.

presenta molt més rígida, menys fluïda, més estàtica.

L'any 2006 parlàvem de la producció del Mestre i situàvem la taula de Sant Miquel probablement en la dècada dels anys 30 del segle XVI¹³. Amb la nova data de 1528, resituem el Sant Miquel en la dècada dels anys 20, seria posterior a les taules d'Alzira que li donen nom i consideràriem com a obra primerenca i uns anys anterior a les taules de Dublín (1528).

7.5 LA TAULA DELS "ATRIBUTS DE LA PASSIÓ" DEL PALAU DUCAL DE GANDIA, c.1520

TÍTOL DE L'OBRA

"Atributs de la Passió" [Fig. 332]

CRONOLOGIA

c. 1520

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Es desconeix la procedència de la peça.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

132 x 132 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Palau Ducal de Gandia.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

X. Company en parla per primer cop el 1983 en un article a *Archivo de Arte Valenciano*¹⁴ i en fa una anàlisi detallada l'any 1985¹⁵. L'única notícia que en tenim és la d'una donació feta per E. Nuñez Robles als pares jesuïtes del Palau Ducal de Gandia¹⁶.

El seu estil i la seva composició ens remetent indubtablement al pinzell del Mestre d'Alzira. Ens hi referíem l'any 2006 i la situàvem erròniament en la dècada dels anys cinquanta. Fent una anàlisi detallada de tota la producció que se li ha anat atribuïnt, i coneixent les dates d'una de les seves primeres

¹³ E. TOLÓ: "El Maestro de Sijena y los pintores valencianos de su tiempo (el Maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)"..., p. 120.

¹⁴ X. COMPANYY: "Tablas Gandienses" a *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, año LXIV, València, 1983, pp. 41-45.

¹⁵ X. COMPANYY: *La Pintura del Renacimiento al Ducat de Gandia...*

¹⁶ X. COMPANYY: *La Pintura del Renacimiento al Ducat de Gandia...*, p. 193.

produccions –el *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* de cap a 1520– i d'una de les darreres –les taules sobre la vida de Sant Jaume de la National Gallery of Ireland de 1528– pensem que l'obra seria de la dècada dels anys 20 o com a molt de principis dels 30, sempre posterior a les taules d'Alzira –com ja havia afirmat Ximo Company¹⁷.

La taula quadrangular està dividida en tres àmbits: en el superior esquerre, hi ha Déu Pare acompanyat d'àngels sorgint d'entre els núvols; en la part inferior esquerra, veiem una representació de paisatge i d'un poble i en la part dreta és on es plasma la part principal de l'acció. Altre cop veiem desplaçat a un lateral el tema i els personatges protagonistes de l'escena –com succeïa també en altres obres del Mestre d'Alzira i també del Mestre de Sixena–.

El motiu dels personatges sortint d'entre els núvols –sobretot els caps dels *putti*– el trobarem en altres taules del Mestre d'Alzira i es convertirà així en un dels trets distintius de la seva producció. Els caps de Déu Pare i els àngels sortint dels núvols ens recorden els de Crist, Déu Pare i els àngels de la taula de la “Coronació de Maria” de l'església de Sant Pere de Xàtiva [Fig. 333] i els de l'“Aparició de la Verge a Sant Jaume” [Fig. 334] i la “Condemna de Sant Jaume” [Fig. 335] de la National Gallery of Ireland, atribuïdes al Mestre d'Alzira per Isabel Mateo. Aquests núvols amb àngels també són presents a la taula de l'“Aparició de Crist a la Verge” de la col·lecció Lassala [Fig. 336]. Ja amb anterioritat a les obres del Mestre d'Alzira, trobàvem aquests *putti* sortint dels núvols en la taula del “Descans en la Fugida a Egipte” de les portes del *Retaules Major de la catedral de València* de Fernando Llanos (1506) [Fig. 337]. Segurament aquest motiu prové d'una gravat de Dürer que devia circular en l'època. Aquí el Pare Etern mostra al seu Fill la glòria que assolirà mitjançant els turments dolorosos que els àngels estan mostrant a Crist –agenollat de perfil davant aquest grup–. L'atapeït grup de figures d'àngels mostra a Crist els instruments de la seva Passió. Aquí ens tornem a trobar amb elements característics de l'obra d'aquest interessant pintor: el grup compacte i dinàmic de figures que ocupen tot l'espai pictòric, fins i tot tapant-se les unes a les altres. D'alguns àngels només n'observem el rostre, o una part del cap o d'un braç, solució pictòrica no massa habitual en l'època i, per tant, agosarada i

¹⁷ X. COMPANYY: “Tablas Gandienses”..., p. 44.

original. En els rostres veiem els tirabuixons típics dels cabells, els ulls ametllats i els perfils rectilinis característics. Els plecs i la corporeïtat de les túniques no estan del tot aconseguits, per bé que són d'una qualitat superior als de les taules de Sant Agustí on ja hem fet notar la gran intervenció de taller. El cànon d'aquestes figures és força estilitzat, adequant-se al “elegante y alargado manierismo” del qual ens parlava Camón Aznar¹⁸. En canvi, el paisatge i el poble de l'esquerra ens remeten a:

“[...] una mena de goticisme regressiu. Si més no, el tractament dels penyals i l'arquitectura del fons palesen aquest tret d'innegable medievalisme. Altra vegada, doncs, haurem de posar la nostra insistència en aquell tret de desigualtat que caracteritza l'obra del Mestre d'Alzira”¹⁹.

La reflectografia [Fig. 338] ens permet observar que la taula presenta força craquelacions i algunes pèrdues de pintura. No observem cap canvi ni *pentimenti* en el dibuix subjacent [Figs. 339-340].

7.6 SETZE TAULES DEL RETAULE MAJOR DE SANT PERE DE XÀTIVA, C. 1520

TITOL DE L'OBRA

Retaule Major [Fig. 341]

CRONOLOGIA

c. 1520

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Parròquia de Sant Pere de Xàtiva.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

600 x 475 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'obra fou restaurada l'any 1986 i algunes taules es mostraren en una exposició al Museu de l'Almodí de Xàtiva el 1994. Les taules del segle XVI foren restaurades d'una manera més superficial que les del gòtic, per ésser

¹⁸ J. CAMÓN: *La pintura española del siglo XVI...*, p. 69.

¹⁹ X. COMPANYY: *La Pintura del Renacimiento al Ducat de Gandia...*, p. 193.

considerades de menys vàlua²⁰.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Parròquia de Sant Pere de Xàtiva

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

L'únic que ens parla d'aquestes taules és Josep Lluís Cebrián en la introducció de l'edició facsímil de l'obra de Tormo: *Las tablas de las iglesias de Játiva. Un museo de primitivos*²¹.

El retaule original gòtic fou ampliat en el segle XVI. Se li afegí una taula central superior, la predel·la i la polsera. Un total de setze taules que Cebrián atribueix al Mestre d'Alzira. El cert és que la composició i l'estil d'aquestes pintures evocuen clarament la mà del mestre, serien dels inicis de la seva producció i les situem cap a 1520, tenint en compte que les taules de la Vida de Sant Jaume, d'un estil més avançat són de 1528. Tot i així els trets renaixentistes són presents en l'obra del mestre des dels seus inicis:

“Si Vicent Macip fou un pintor gòtic que evolucionà vers l'estil renaixentista, sembla que el Mestre d'Alzira fou de formació inicial ja renaixentista. Almenys així ho podem deduir al davant d'aquestes taules xativines del seu primer període”²².

La taula central superior representa la “Coronació de Maria” [Fig. 342]. En la predel·la veiem quatre escenes: l’“Oració a l’Hort” [Fig. 343], la “Flagel·lació” [Fig. 344], la “Caiguda de Crist camí del Calvari” [Fig. 345] i la “Lamentació” [Fig. 346]. En la polsera hi trobem (de baix a dalt i d'esquerra a dreta): l’“Epifania” [Fig. 347], l’“Adoració dels pastors” [Fig. 348], l’“Anunciació” [Fig. 349], el “profeta Isaïes” [Fig. 350], “Sant Gregori el Gran” [Fig. 351], “Déu Pare i l'Esperit Sant” [Fig. 352], “Sant Jeroni” [Fig. 353], el “profeta Osees” [Fig. 354], la “Resurrecció” [Fig. 355], l’“Ascensió” [Fig. 356] i la “Pentecosta” [Fig. 357].

En aquestes taules hi són pal·lesos els trets característics de la pintura del Mestre d'Alzira: la gran importància del dibuix, un gran nombre de rostres amb un perfil molt marcat –el nas molt recte–, alguns escorços i fins hi tot figures d'esquena en primer pla, protagonisme absolut de les figures, fons arquitectònics i/o paisatgístics i en algunes taules gran participació de taller, per

²⁰ J. LL. CEBRIÁN: "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines...", p. 118.

²¹ E. TORMO: *Las tablas de las iglesias de Játiva. Un museo de primitivos...*

²² J. LL. CEBRIÁN: "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines"..., p. 119.

exemple en la “Flagel·lació”, l’“Adoració dels Pastors”, en l’“Anunciació” i l’“Ascensió”. La taula de l’“Oració a l’Hort” segueix models de Paolo da San Leocadio, amb origen en Dürer.

Són molt interessants algunes comparacions visuals de detalls de les taules de Xàtiva amb altres del Mestre d’Alzira, per observar aquests paral·lelismes dels quals hem parlat.

Els caps dels àngels sortint dels núvols de la taula de la “Coronació de Maria” [Fig. 333] ens recorden els de la taula dels “Atributs de la Passió” de Gandia i altres peces del Mestre que ja hem comentat anteriorment [Figs. 333-337].

L’apòstol dels cabells blancs serpentiformes de l’“Ascensió” de Xàtiva [Fig. 358] presenta paral·lelismes clars amb el personatge que està discutint amb Pilat en la taula dels “Improperis” del Museu Catedralici Diocesà de València [Fig. 359].

També observem semblances en la Verge de la “Lamentació” de Xàtiva [Fig. 360] i la del tondo de la “Pietat” del Museu de Belles Arts de València [Fig. 361]. Els rostres de la “Pentecosta” de Xàtiva [Fig. 362] recorden els de l’“Al·legoria” del Museu de Budapest [Fig. 363]. El personatge que flagel·la Crist en les taules de Xàtiva [Fig. 364] té una corporeïtat semblant a la figura de Sant Josep de la taula del “Naixement de Crist i l’Adoració dels Pastors” del *Retable de Sant Agustí d’Alzira* [Fig. 365] i la Santa que sosté el tors de Crist en la “Lamentació” de Xàtiva [Fig. 366] ens evoca la Verge de la taula de l’“Adoració dels Reis Mags” de Sant Agustí d’Alzira [Fig. 367].

Podríem seguir amb els paral·lelismes i les comparacions, peròensem que són suficients per a recolzar la nostra hipòtesi –plantejada ja per Josep Lluís Cebrián– que l’autor de les taules seria el Mestre d’Alzira.

7.7 TAULES DE LA “SAGRADA FAMÍLIA” I DE LA “VIDA DE SANT JAUME”. NATIONAL GALLERY OF IRELAND (DUBLÍN) I COL·LECCIÓ PRIVADA LAIA-BOSCH. 1528

TÍTOL DE L'OBRA

“La Santa Estirp i el Judici de Sant Jaume”

“Sant Jaume i Hermógenes i Paisatge amb un àngel portant la corona del

martiri”

“Aparició de la Verge i Paisatge amb un legionari”

“Sagrada Família i Condemna de Sant Jaume”

CRONOLOGIA

1528

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Desconeixem tant el lloc de realització com la seva procedència original. Hi ha força possibilitats, però, que s'hagi realitzat en l'antic Regne de València.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

140 x 120 cm; 149 x 130 cm amb marc

151 x 130 cm

151 x 130 cm

142 x 132 cm

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat de conservació de la taula és acceptable. En algunes parts de la taula la pintura s'ha després i també són molt evidents les contraccions de la fusta. És clar el craquelat de la superfície pictòrica produït per la dessecació dels aglutinants al llarg del temps. Malgrat aquestes petites pèrdues de la pintura la plenitud cromàtica és notòria, especialment si es té en compte que es tracta d'una obra del segle XVI.

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

“La Santa Estirp i el Judici de Sant Jaume” es conserva a la Col·lecció Laia-Bosch i les altres tres taules a la National Gallery of Ireland. Dublín.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

El 1984 I. Mateo ens parlava d'aquestes interessants pintures, atribuint-les al Mestre²³.

Isabel Mateo inicia el seu article “Unas tablas del Museo de Dublín

²³ I. Mateo les atribueix al Mestre d'Alzira i per una inscripció les considera de 1553. I. MATEO: “Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira”..., pp. 367-375. Suposem que es va fer la transcripció a partir d'alguna fotografia antiga, contrastant-la amb una bona fotografia actual veiem amb claredat la data de 1528 i aportem algun matís a aquesta transcripció.

atribuïbles al Maestro de Alcira²⁴ amb les següents reflexions:

“Tres tablas pintadas por el anverso y reverso se hallan catalogadas en el Museo de Dublín como escuela española de hacia 1520, y procedentes de un mismo retablo. [...] La calidad de las tablas y la inmediata relación de las mismas con tablas atribuidas por unos al Maestro de Alcira y por otros a Vicente Macip joven, me hizo reflexionar durante varios años sobre ellas”²⁵.

Aquestes taules, com bé afirma I. Mateo, apareixen al catàleg que va publicar la National Gallery of Ireland l'any 1988, fent referència al seu ingrés al Museu:

“PROVENANCE: Mr. Grieve D. Christie, a cork merchant of 35 Lr. Gardiner Street, Dublin, c, 1870-85. Said to have been brought him from Spain in one of his cargoes, and a fourth panel (present whereabouts unknown, Fig. 56) all from the same dismembered altarpiece. They passed from Christie to a relative, Mr. Cherry (of Cherry and Smalbridge), who sold them to Mr. O'Hea; sold by O'Hea to Dr. Thornley Stoker of Ely Place (nos. 4025 and 4026), one to Dr. Joseph E. Kenny (missing panel) and no. 354 to the Gallery in 1894 for £10. Nos. 4025 and 4026 were discovered by Dr. James White and purchased from the Richmond Hospital, Dublin in 1971 for £6,000 (Shaw Fund)”²⁶.

I. Mateo també fa referència al “missing panel” del qual ens parla R. Mulcahy, i ens diu que l'any 1893 era propietat del Dr. Robert Kenny i la cerca a través dels seus descendents va ser infructuosa. Aquesta taula *reapareix* en una subhasta de Sotheby's el 8 de juny de 2007 a Nova York. Surt a subhasta per entre 20.000 i 30.000 dòlars, es ven per 78.000²⁷. El propietari actual de la peça és el col·leccionista basc Javier Fernández Landeta, col·lecció Laia-Bosch. La taula representa “La Santa Estirp” [Fig. 368] i “El Judici de Sant Jaume” [Fig. 369]. Tant I. Mateo com R. Mulcahy fan referència a aquesta taula com a part d'un retaule, pintat cap a 1553 probablement pel Mestre d'Alzira, gràcies a l'observació directa de la taula sabem que la data és 1528 i no 1553.

En un primer moment foren catalogades com a peces de l'Escola Alemanya, atribució de Gaudenzio Ferrari, mantinguda fins 1971. El 1972 el Dr

²⁴ I, MATEO: “Unas tablas del Museo de Dublín atribuïbles al Maestro de Alcira”..., pp. 367-375.

²⁵ I, MATEO: “Unas tablas del Museo de Dublín atribuïbles al Maestro de Alcira”..., p. 367.

²⁶ R. MULCAHY: *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland...*, p. 69.

²⁷ *Sotheby's. Alcira Master* [en línia]. London: Sotheby's. [Consultat: 14 de gener de 2015]. Disponible a internet: <http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=alcira+master>

Albin Rorhmoser les atribueix ja a l'Escola Espanyola i el 1975 precisa la seva pròpia atribució concretant-ne l'origen valencià. Aquell mateix any el Dr. James White afina més, i proposa Joan Vicent Macip com a autor de les pintures²⁸. I la última atribució –potser la més convincent– és la d'Isabel Mateo Gómez, que en l'article de 1984 proposa el Mestre d'Alzira com a autor de les taules²⁹.

Les taules d'aquest tríptic conservat al Museu de Dublín i en la col·lecció privada Laia-Bosch, amb les portes obertes representen a la part superior dues escenes de la vida de Sant Jaume i a la part baixa els seus familiars. Amb les portes tancades el tríptic formaria una sola escena amb el judici i el martiri del sant. Desconeixem la temàtica de la taula central [Figs. 370-371]³⁰.

Per tant, amb el retaule desmuntat ens trobem davant de quatre taules pintades per l'anvers i revers. En una de les taules de Dublín (cat. 354) hi observem al recto “La Sagrada Família” [Fig. 372] i al verso “La condemna de Sant Jaume” [Fig. 373]. En una altra (cat. 4025), trobem l’“Aparició de la Verge a Sant Jaume el Gran” [Fig. 374] i al verso un “Paisatge amb un legionari” [Fig. 375]. I en la tercera (cat. 4026) veiem a “Sant Jaume el Gran i Hermògenes” [Fig. 376] i al verso un “Paisatge amb un àngel portant la corona del martiri” [Fig. 377]³¹.

És molt probable que el pintor s'inspirés en algun gravat de l'època per a realitzar el tríptic. En una obra de Lucas Cranach observem el “Martiri de Sant Jaume” [Fig. 378]³², amb una composició que no dista molt de la taula de la National Gallery i en la qual veiem uns escuts que ens recorden els del Mestre d'Alzira [Figs. 379-380].

En un altre gravat, una mica posterior, Johann Sadeler representa la “Decapitació de Sant Jaume el Gran” [Fig. 381]³³. Aquesta escena mostra

²⁸ R. MULCAHY: *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland...*, pp. 69 i 72.

²⁹ I. MATEO: “Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira”..., p. 374.

³⁰ Presentem la nostra reconstrucció hipotètica del retaule amb les portes obertes i tancades. La mida aproximada de la peça seria com a mínim de 285 x 265 cm amb les portes tancades i de 285 x 530 cm amb les portes obertes.

³¹ Per a una anàlisi detallada de les peces vegeu: R. MULCAHY: *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland...*, pp. 69 i 72.

³² *Martiri de Sant Jaume, Lucas Cranach, 1510-1514* [en línia]. Amsterdam: Rijksmuseum. [Consultat: 6 maig 2015]. Disponible a Internet: <http://hdl.handle.net/10934/RM001.COLLECT.31868>

³³ *Decapitació de Sant Jaume el Gran, Johann Sadeler, 1580* [en línia]. Amsterdam: Rijksmuseum. [Consultat: 6 maig 2015]. Disponible a Internet: <http://hdl.handle.net/10934/RM001.COLLECT.168505>

quatre parts diferenciades: el fons arquitectònic, la part central amb el tema principal –la decapitació del sant–, un grup de soldats observant el moment i el rei Herodes a la dreta. Amb les portes tancades, el tríptic del mestre d'Alzira no estaria lluny d'aquesta composició: a la part superior veiem un fons de paisatge amb un legionari i un àngel portant la corona del maritri i en la inferior podem intuir la figura del rei Herodes condemnant al Sant i l'escena de la seva decapitació.

A la taula de la col·lecció Laia-Bosch hi observem “La Santa Estirp” i al verso “El Judici de Sant Jaume”. És precisament en la part inferior dreta d'aquesta escena on trobem una cartela escrita en valencià que diu: “Consumatum deo e.../coensor tribue: do.../ab la ajuda de deu a.../ra lo pitor lann 1528.../la dextera com v...”³⁴. Gràcies a aquesta inscripció podem datar el retaule i traçar la producció pictòrica del Mestre d'Alzira, des de 1517³⁵ –data del *Retaule de la Verge de Sant Agustí de Alzira*– fins aquest 1528, fins i tot una mica més enllà, fins a la dècada dels anys 40. Hem de lamentar, però, que fos retallada i s'hagi perdut part de la inscripció del cognom de l'artista, informació molt valuosa que ens permetria donar nom al Mestre d'Alzira i llençar un xic de llum sobre aquesta figura pictòrica del segle XVI.

En l'anvers de la taula de Bilbao hi observem la “Santa Estirp”. Estem davant d'una composició original, en un primer terme veiem quatre figures: Santa Isabel, Sant Joanet, la Verge i el Nen Jesús. Els dos infants són figures gairebé simètriques, passa el mateix amb les dones –però aquí cadascuna gira cap al seu costat esquerre acariciant el seu fill–. A l'esquerra de la Verge, dempeus, està Sant Josep, amb la cara de perfil. Podríem aquí aïllar els tres membres de la Sagrada Família. En un segon pla observem a Zacaries. Tots ells es troben en un interior amb un tapís al fons decorat amb lletres que bé podrien bé ser hebrees. A la part esquerra intuïm un fons de paisatge.

Si bé és cert que la Sagrada Família es redueix a tres membres, Sant

³⁴ Agraïm la transcripció de la cartela a la Dra. Lluïsa Tolosa, de la Universitat Politècnica de València. Josep Lluís Cebrián ja es va referir a 1528 en un article de 2013. J. LL. CEBRIÁN: “La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines”..., pàg. 121.

³⁵ El 1923, E. Tormo parla de les taules d'Alzira i les data cap a 1520. El 1953, Ch.-R. Post diu que a la taula del profeta David -avui desapareguda- veu la inscripció de 1527. Ningú més va veure aquesta taula, però la historiografia dona per vàlida aquesta data. A la llum de la inscripció de la taula del “Judici de Sant Jaume” pensem que E. Tormo no anava tan desencaminat en proposar 1520 o potser hauríem de llegir 1517 en comptes de 1527?

Josep, la Verge i el Nen, sabem que aviat es va veure ampliada pels artistes amb altres familiars o sants, entre els quals destaquen Santa Isabel i Sant Joan Baptista Nen. La freqüent inclusió d'aquest últim en els quadres de la Sagrada Família (com en el present cas) es deu tant a la seva condició de parent i infant –del que podria anomenar-se "company de jocs"³⁶–, com a la de profeta que anuncia la missió redemptora. Es tracta, però, d'un moment apòcrif de la Infància de Crist. De fet, els esdeveniments d'aquest període només apareixen esmentats en un dels Evangelis (Sant Mateu) i encara escassament, mentre que apareixen amb molta més abundància en els relats dels *Evangelis Apòcrifs*³⁷, com és el cas de l'anomenat *Protoevangeli de Sant Jaume*. L'única notícia bíblica de Sant Joan Baptista abans del seu baptisme és la del seu naixement (Lc 1, 57-80) mentre que a la literatura oriental, a partir del segle IV, es troben referències a la seva infància. Es tracta d'un tema de devoció privada que no té fonament bíblic, però s'entén l'atractiu que havia d'exercir sobre els pintors el tema de la maternitat i la infància del fill del Déu. Va ser durant el Renaixement italià que la figura del sant, fins llavors interpretat únicament com ancià eremita, va començar a ser també representada com un nen de daurats cabells, retratat sovint al costat del Nen Jesús. Observem la inclusió de Sant Joan Nen en una taula de la mateixa col·lecció particular que la que ens ocupa, es tracta de la "Sagrada Família amb Sant Joanet" [Fig. 382] obra de Paolo da San Leocadio (ca. 1500-1515). Aquí la composició difereix de la del Mestre d'Alzira, en un primer i ampli terme observem la Verge, Sant Josep, Sant Joanet i el Nen Jesús, en un fons de paisatge. Aquest model compositiu va tenir més èxit i es repeteix en moltes taules de l'època.

Un altre model seria el de la representació de la Sagrada Família en una versió més extensa, incloent a Santa Isabel, Zacaries, etc. en un interior representant una escena de la vida quotidiana, com succeeix a la "Sagrada Família al taller de Sant Josep" [Fig. 383] del Museu de Belles Arts de València, obra de Miquel Esteve (ca. 1520). Els personatges que integren l'escena serien gairebé els mateixos que en la taula de Bilbao –a excepció de Zacaries–, però

³⁶ J. M. CAAMAÑO: "Sagrada Familia llamada La perla [Rafael]" [en línia]. Madrid, Museo del Prado. [Consultat 21 d'octubre de 2011]. Disponible a Internet: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia-on-line/voz/sagrada-familia-llamada-la-perla-rafael>

³⁷ L. RÉAU: *Iconografía del arte cristiano*, Tomo I: *Iconografía de la Biblia...*, p. 307.

el model compositiu difereix entre una i altra. Aquí observem en un primer terme a Santa Isabel llegint, a la Mare de Déu recollint roba i els Sants Nens jugant. En un segon terme, veiem a Sant Josep amb les seves eines de treball. L'escena es representa en un interior arquitectònic i al fons observem un paisatge i elements reconeixibles d'una ciutat.

Hem de tenir en compte que la taula de Bilbao va ser retallada i aquest fet ens impedeix observar amb més amplitud el fons de paisatge que s'intueix al lateral esquerre. De totes maneres, a la taula objecte del nostre estudi el protagonisme absolut és dels personatges que componen l'escena, ja que ocupen la pràctica totalitat de l'espai pictòric. Igualment succeeix a la taula del mateix retaule que es conserva a Dublín [Fig. 372]. Aquí ens trobem amb l'escena en un interior amb un tapís i un cortinatge al fons. En el tapís observem una decoració geomètricofloral i el cortinatge és d'un vermell intens.

La composició aquí té un element central molt clar, la figura de la Verge. Està envoltada per quatre figures infantils: Sant Joanet, el Nen Jesús i dos àngels. A la seva esquerra veiem a Sant Josep.

En el revers de la taula l'escena representada és el "Judici de Sant Jaume". Intuïm tres figures masculines amb riques vestidures. Veiem clarament que la taula va ser retallada pels costats superior i dret.

Jaume el Major va ser un dels dotze apòstols que, segons l'Evangeli, van acompanyar Crist en la seva vida pública, concretament un dels més propers a Jesús, ja que va participar en moments especials reservats només a una part dels apòstols, com la *Resurrecció de la filla de Jairo* (Mc, 5, 37) o la *Transfiguració* (Mc, 9, 2).

El seu pare era Zebedeu i la seva mare devia ser Salomé (Mc 16, 1 i Mt 27, 56). Els *Fets dels Apòstols* relaten que aquests es van dispersar per tot el món per portar la bona nova. La *Llegenda Àurea* de Jacopo della Voragine ens explica que els ensenyaments de l'Apòstol no van ser acceptats, però les coses van canviar quan la Verge Santíssima se li va aparèixer. Va ser el primer apòstol martiritzat, va morir decapitat pel rei Herodes Agripa I, el 25 de març de l'any 41 aC (Ac 12, 1).

A les imatges obtingudes amb tecnologia digital infraroja observem algun canvi, algun *pentimenti* pel que fa a la pintura final. Hi observem uns detalls

d'una qualitat superior a algunes altres peces atribuïdes al mateix autor, l'artista domina la tècnica, però té alguns dubtes en el moment de representar les parts més importants de les figures, vegeu les cares i les mans.

La coroporeïtat escultòrica de les figures, els rostres perfilats, el joc de mirades i la connexió dels personatges mitjançant la postura dels seus braços es veuen ja clarament en el dibuix a la taula de la "Santa Estirp" [Fig. 384]. Els rostres de Santa Isabel [Figs. 385-386], la Mare de Déu [Figs. 387-388], Sant Joanet [Figs. 389-390] i el Nen Jesús [Figs. 391-392] són d'una calidesa i d'una dolçor extraordinaris. Els personatges masculins, Sant Josep [Fig. 393] i Zacaries [Fig. 394], queden en un segon pla i els seus rostres no són tan expressius.

Veiem alguns canvis en els rostres de la Verge i sobretot del Nen Jesús i en les mans de Sant Joanet i de Maria. En el rostre de l'infant l'orella està una mica desdibuixada, els ulls estan totalment tancats –quan en la pintura es mostren entreoberts– i els llavis, com en el cas de la Verge, no estan del tot perfilats. Amb tot això l'expressió del seu rostre canvia molt del dibuix subjacent a la pintura final.

A la mà dreta de Sant Joanet [Figs. 395-396] la posició dels dits polze i índex presenta correccions. En el dibuix el dit polze és ostensiblement més curt i l'índex està doblegat i no recte com veiem en la pintura. La mà esquerra [Figs. 397-398] en el dibuix és gairebé una lleu taca, l'escut està dibuixat a sobre i només n'intuïm el dit polze.

A la mà dreta de Maria [Figs. 399-400] hi ha una petita modificació del dit índex. A l'esquerra [Figs. 401-402] hi observem bastants canvis. El dit polze és més curt en el dibuix, l'índex està molt doblegat, però veiem també l'ombra del mateix dit més estirat, el cor també presenta 2 o 3 posicions i l'anular i el dit petit estan molt desdibuixats, són gairebé una taca.

Gràcies a la reflectografia observem també amb més claredat les parts que han estat repintades, també en el cas del revers de la taula.

A la taula del "Judici de Sant Jaume" [Fig. 403] la qualitat i presència de les vestidures és l'element més destacable, ja que la taula va ser retallada i no podem veure les cares de cap de les figures, sí les mans. En les del personatge central [Figs. 404-405] hi veiem modificacions. La mà esquerra

presenta una veladura, és menys estilitzada que en la pintura, els dits són més curts. El dit índex de la mà dreta -que sosté un llibre- està dibuixat estirat i després doblegat, com en la pintura final. La reflectografia ens serveix també per llegir la inscripció amb més facilitat i claredat, si és possible [Fig. 406].

Seguint les fonts veiem que en les taules de la col·lecció de Bilbao i de la National Gallery de Dublin es representen quatre moments clau de la vida de Sant Jaume, que cronològicament serien els següents: Sant Jaume el Gran i Hermògenes, Aparició de la Verge a Sant Jaume el Gran, Judici de Sant Jaume i la Condemna de Sant Jaume.

A la taula de “Sant Jaume el Gran i Hermògenes” [Fig. 376] veiem representada una escena que ens descriu Jacopo della Voràgine a la *Llegenda Daurada*. És el moment en el qual el mag Hermògenes suplica clemència a Sant Jaume i es converteix al cristianisme. Abans d'aquest moment el mag havia intentat que els jueus no creguessin en les paraules del sant i li havia enviat un grup de dimonis perquè el fessin presoner. En aquesta escena les figures tornen a ocupar gairebé la totalitat de l'espai pictòric -com passa en la majoria de les obres del Mestre d'Alzira, i també de les del de Sixena-. A la banda esquerra observem Sant Jaume, abillat amb el seu barret característic – amb les dues veneres i les dues creus–, davant un grup de cinc deixebles. Aquests són representats de manera original, alguns totalment d'esquena. Darrera d'ells veiem dos arbres. En la part central, en un segon pla, observem la representació d'una ciutat entre muntanyes. A la banda dreta de la taula hi veiem el mag Hermògenes suplicant –i Sant Jaume beneïnt-lo–. Darrera el mag observem un nombrós grup de dimonis representats amb tot luxe de detalls: alats, amb banyes corvades, plomes, ullals, etc. El rostre del dimoni que veiem de cara ens recorda el de la taula de “Sant Miquel Arcàngel” [Figs. 407-408].

A l'anvers d'aquesta taula s'hi representa un “Paisatge amb un àngel portant la corona del martiri” [Fig. 377]. Ens trobem davant d'una altra composició força original, com totes les d'aquest tríptic de 1528. Els elements principals de l'escena són un estendart amb la representació d'un centaure i una donzella –una escena mitològica que segurament representa el rapte d'Hipodamia³⁸– i l'àngel portant una corona amb flors i fruits. L'àngel està sobre

³⁸Els centaures són molt coneguts per la lluita que van mantenir amb els lapites, provocada pel

un fons de núvols d'on emergeixen els caps de quatre *putti*, com passa també en la taula de l'"Aparició de la Verge a Sant Jaume" [Figs. 409-410].

La figura principal té una gran corporeïtat, ocupa gairebé una tercera part de la taula. En la mà esquerra sosté una corona i en la dreta una ploma llarga, les mans són estilitzades, els dits llargs i prims. La túnica és vaporosa, d'amplis plecs que reposen de forma *màgica* sobre els núvols. Les ales estan dibuixades ploma a ploma, amb tons més clars contrastats amb d'altres de foscos. Els rínxols presenten un dibuix minuciós, gairebé cabell a cabell. El rostre és molt característic del mestre: el nas recte partint del front, els ull ametllats mig closos, els llavis prims i el lòbul arrodonit de l'orella.

En la part superior esquerra, hi ha un arbre –pensem que aquest costat fou retallat i veuríem aquí un arbre o dos ocupant tot el lateral, de manera simètrica al lateral dret– i en la dreta dos que ocupen tot el lateral de la taula, sobre les branques veiem quatre espècies d'ocells diferents, entre ells un mussol.

En la part inferior, és interessant la representació de la mateixa ciutat que apareix en quatre de les vuit taules del tríptic. Sobre la ciutat observem unes muntanyes rocoses en les que s'està construint un castell, veiem grúes i politges sobre una torre, arcs i un pont de fusta. És un tema curiós que ens permet veure elements constructius de l'època.

En la taula de l'"Aparició de la Verge" [Fig. 374] ens trobem davant una altra composició original on tornen a aparèixer els tapissos com a fons de la part principal de l'escena i en ells les inscripcions, que bé podrien ser hebrees. En aquest cas els personatges principals –la Verge i Sant Jaume– estan en la banda dreta de la taula. Observem Maria dempeus davant un tapís escacat, té el cap girat cap a la seva esquerra, la mà dreta dirigida al sant i l'esquerra sostenint la túnica, de rics plegats. Sant Jaume està agenollat davant seu, mirant-la, amb els braços oberts, sorprès, expectant. Porta el barret penjat i una túnica clara amb plegats treballats.

La representació del terra de la meitat de la taula és rocós, l'altra meitat

seu intent de raptar Hipodàmia el dia de les seves noces amb Pirítoo, rei dels lapites i també fill de Ixió. La baralla entre aquests primers és una metàfora del conflicte entre els baixos instints i el comportament civilitzat en la humanitat. Teseu, un heroi i fundador de ciutats que estava present a les noces, va inclinar la balança del costat de l'ordre correcte de les coses, i va ajudar a Pirítoo. Els centaures van fugir.

presenta vegetació, amb una transició un xic forçada que recorda la de la taula de la "Visitació" del Mestre de Sixena [Figs. 411-412].

En la part superior dreta, com sortint de darrera el tapís, entre núvols, veiem tres *putti*, rostres infantils molt semblants als de Jesús i Sant Joanet d'altres taules d'aquest mateix tríptic [Figs. 413-414].

En la banda esquerra, observem quatre personatges masculins, asseguts, dormint, aliens al que està passant al seu costat. En ells hi tornem a trobar els trets característics de l'estil del mestre: els ulls ametllats, nassos rectes i perfilats, orelles amb els lòbuls arrodonits, els dits llargs i estilitzats de les mans i les figures amb gran corporeïtat i riques vestidures [Fig. 415].

Al fons la representació d'una ciutat, amb el que seria un castell entre muntanyes en darrer pla.

Possiblement aquesta taula fou retallada per la part inferior i per l'esquerra i veiem més clarament aquesta mancança al recto, en la representació d'un "Paisatge amb un legionari". L'element central aquí és un pal·li, sota el qual veiem un legionari amb un personatge femení a la seva dreta. En la part central retrobem la representació de la ciutat amb una punta d'espasa que surt de la part inferior, sense ningú que la sostingui, per això és plausible pensar que faltaria una part de la taula. En la part inferior dreta trobem una cartela amb una inscripció –també tallada–: "*Vera : h[e?] / rtalis: / obiq[v?]*" [Fig. 416].

En la part superior dreta, veiem un arbre, despullat de fulles amb l'estendart de Sant Jaume, dues petxines i dues creus.

En la darrera taula de la National Gallery de Dublín trobem al recto "La Sagrada Família" [Fig. 372] i al verso "La condemna de Sant Jaume" [Fig. 373].

Com passa en l'escena de la "Santa Estirp", del mateix tríptic, en la "Sagrada Família" el protagonisme absolut és dels personatges que componen l'escena, ja que ocupen la pràctica totalitat de l'espai pictòric. Aquí ens trobem amb l'escena en un interior amb un tapís i un cortinatge al fons. En el tapís hi observem una decoració geomètricofloral i el cortinatge és d'un vermell intens. La composició aquí té un element central molt clar, la figura de la Verge. Està envoltada per quatre figures infantils: Sant Joanet, el Nen Jesús i dos àngels. A la seva esquerra veiem a Sant Josep.

L'escena de la "Condemna de Sant Jaume" apareix descrita en els *Fets*

dels Apòstols i també a la *Llegenda Daurada* de Jacopo della Voragine: Sant Jaume anà a predicar la doctrina de Déu, però no aconseguí massa deixebles i a més va provocar una enorme indignació en Abiatar, Sum Pontífex, que va sublevar el poble contra l'apòstol. Alguns dels sublevats van atrapar Sant Jaume, li van lligar una corda al coll, el van portar davant d'Herodes Agripa i van aconseguir que el condemnés a mort. Fou decapitat el dia 25 de març de l'any 41 a.C.

La composició de la taula és original, les figures hi tenen un paper protagonista, tot i que observem clarament que està retallada per ambdós laterals i per la part superior, ja que només veiem part d'una figura i una cartela amb la inscripció "*Sic eterno...*" també retallada.

Fixem la nostra atenció en Sant Jaume, agenollat, lligat de mans, pregant, amb túnica rosada, barbat. Un botxí el té agafat per la cabellera i li apreta el coll amb un estri metàl·lic. Davant seu intuïm tres personatges més, un amb armadura de soldat. Diem intuïm perquè només veiem completa una figura masculina amb turbant blau i túnica vermella, de perfil, amb expressió seriosa. Darrera seu observem el braç d'un altre home que sosté una espasa, amb la que decapitarà el sant, ens trobem just en els moments previs a l'execució.

En la part inferior esquerra, i d'una manera poc habitual per l'època, veiem el tors i el cap d'esquena d'un soldat amb armadura i el seu casc sobre una soca.

En la part central, en un segon pla, observem un seguici de figures masculines exaltades apropant-se al lloc dels fets. Porten una bandera i llances.

7.8 *TRÍPTIC DE LA MAGDALENA*: L'"UNCIÓ DE LA MAGDALENA" (REVERS "VERGE I SANT PAU", EN GRISALLA) I "*NOLI ME TANGERE*" (REVERS "SANT GABRIEL I SANT PERE", EN GRISALLA). MUSEU CATEDRALICI DIOCESÀ, VALÈNCIA. C. 1530

TÍTOL DE L'OBRA

"L'Unció de la Magadalena i Verge i Sant Pau" [Figs. 417 i 419]

"*Noli me tangere* i Sant Gabriel i Sant Pere" [Figs. 418 i 420]

CRONOLOGIA

c. 1530

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Convent de Servites de Sagunt.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

150 x 46'7 cm (cada porta)

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu Catedralici Diocesà de València

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquestes taules foren atribuïdes al Mestre d'Alzira ja l'any 1953 per Ch.-R. Post i no s'ha posat mai en dubte aquesta atribució, essent reiterada per D. Angulo³⁹, J. Camón Aznar⁴⁰, I. Mateo⁴¹, X. Company⁴² i F. Benito⁴³.

En el Museu Catedralici Diocesà de València es conserven les portes d'aquest retaule provinent del convent de Servites de Sagunt⁴⁴ i datades pel seu estil cap als anys 30 del segle XVI. El 1923 sortiren del convent cap al Museu Diocesà creat pel cardenal Reig al palau arquebisbal de València, després de la Guerra Civil es traslladaren a la catedral i al nou palau arquebisbal.

Són dues taules pintades per l'anvers i el revers, fet no del tot habitual, tot i que ens trobem amb alguns exemples prou destacables, com les portes del *Retaule Major de la Catedral de València* –obra dels Hernandos, c. 1506 – i les taules del propi Mestre d'Alzira conservades a la National Gallery of Ireland i a la col·lecció Laia-Bosch i que representen escenes de la vida de Sant Jaume – c. 1528 –.

La peça tindria una escultura central de la Magdalena tancada per dues portes, que són les que ens han arribat. Tancades representen –en grisalla– en la part superior l'Anunciació i en la inferior Sant Pau i Sant Pere.

Són dues taules rectangulars llargues i estretes, en una s'hi representa

³⁹ D. ANGULO: *La pintura del Renacimiento...*

⁴⁰ J. CAMÓN: *La pintura española...*

⁴¹ I. MATEO: "Unas tablas del museo..."

⁴² X. COMPANY: *La pintura del Renaixement...*

⁴³ F. BENITO: *La memoria recobrada...*

⁴⁴ Sancho, degà de la catedral de València creu que povenen de la Cartoixa de Valldecris, pels cartoixos representats a les taules.

l'"Unció de la Magdalena a casa de Simó" i el "*Noli me tangere*". En el Museu estan penjades en la paret i, per tant, l'espectador no pot observar el seu revers, on trobem dues interessants representacions en grisalla: "la Verge i Sant Pau" i Sant Gabriel i Sant Pere.

En l'"Unció de la Magdalena a casa de Simó" veiem que els personatges són força importants, però també ho és la taula parada i l'entorn amb una presència important d'un tapís de regust morisc, evocant peces de Yáñez. També és interessant la presència d'animals domèstics que, juntament amb els aliments presents a la taula, doten el moment d'una certa proximitat i qüotidianitat, donant-nos pistes de la marxa de la vida social a mitjans segle XVI. Aquests elements de la vida qüotidiana també són presents en algunes pintures de Sixena, com per exemple en la representació de la cuina amb tots els seus detalls de la taula de l'"Anunciació".

L'escena està dividida en tres franges horitzontals: en la superior, s'hi veu el sostre de la sala d'on penja una làmpada i uns *putti* a la dreta; en la central, ens trobem amb la taula parada amb el tapís morisc de fons i quatre personatges, entre ells Crist, Sant Joan i un cartoixà –potser originalment el retaule fou concebut per un convent d'aquesta ordre, com pensen Sancho i Benito–; ja en la part inferior hi veiem algunes fruites –peres, pomes, etc.–, un gos i un gat i Maria Magdalena agenollada als peus de Crist.

Crist i la Magdalena van abillats amb les mateixes túniques que en la taula del "*Noli me tangere*", per tant, hi podem tornar a observar les enigmàtiques inscripcions en daurat.

Ja hem parlat de la taula del "*Noli me tangeri*" en comparació amb la taula on es representa la mateixa escena en el *Retaule Major* del Mestre de Sixena. En primer pla, hi ha Crist i Maria Magdalena, orientats just al contrari que en la taula de Sixena, però amb una posició molt similar. Crist està dret i Maria Magdalena agenollada intentant-lo tocar, la diferència radica en el grau de comunicació i dinamisme entre ambdues figures, potser més elevat en la taula del mestre valencià. Crist toca amb els dits el front de Maria Magdalena –varietat iconogràfica introduïda a finals del segle XV–.

Ja en segon pla, i a la banda dreta, veiem les altres dues maries –Salomé i Cleofàs– abillades amb túniques, assegudes i conversant, totalment alienes al

que succeeix al seu davant. En la banda esquerra, hi ha una representació arquitectònica d'una ciutat, força idealitzada, on hi veiem un cert nombre de cartoixos, la grandària dels quals denota una certa llunyania. Com en la majoria de pintures del Mestre d'Alzira, el nombre de personatges és reduït, però ocupen gairebé la totalitat de l'espai pictòric. Tornem a trobar aquí els perfils i tirabuixons característics de l'artista. També són curioses les inscripcions de les túniques de Crist i Maria Magdalena i del marc de la taula, amb una cal·ligrafia semblant a la de les taules de Sixena, de significat encara ignot.

En el revers de l'"Unció de la Magdalena a casa de Simó", veiem en grisalla la representació de la "Verge i Sant Pau". Aquesta taula està dividida en dues franges horitzontals. En la part superior, hi ha la Verge agenollada en actitud orant. Al terra s'hi representa un paviment en tons terrosos –únic element de color de la taula, juntament amb el nimbe daurat–. En primer pla, hi observem un gerro amb lliris, element habitual en les representacions de l'època i que també trobem en l'obra del Mestre de Sixena i dels Hernandos. El fons arquitectònic és força auster i la perspectiva no està del tot ben aconseguida. El rostre de la Verge i els tirabuixons dels seus cabells ens remeten d'immediat al Mestre d'Alzira.

En la part inferior, s'hi representa Sant Pau, que com la figura de la Verge, ocupa gairebé tot l'espai de la taula. La figura se'ns presenta dempeus sota una estructura arquitectònica sostinguda per quatre columnes corínties. El sant va abillat amb túnica i sandàlies i sosté en la mà dreta un bastó i en l'esquerra un llibre, que mostra a l'espectador. El nimbe aquí també és un senzill semicercle daurat. Els tirabuixons de la barba tornen a ser el característics del mestre.

En el revers del "*Noli me tangere*" trobem en grisalla la representació de "Sant Gabriel i Sant Pere". En la part superior observem l'arcàngel Sant Gabriel alat agenollat davant el reclinadori de la Verge. En una mà porta una vara i en l'altra una cartela ondulant on intuïm la inscripció típica de l'Anunciació: "*Ave Maria gratia plena. Dominus tecum*". El fons arquitectònic té una certa continuïtat amb el de la taula de la Verge, però no succeeix el mateix amb el paviment, que aquí és totalment llis.

En la part inferior, identifiquem clarament Sant Pere amb la clau en la mà dreta i un llibre a l'esquerra. Porta túnica i sandàlies i té la cama esquerra

semiflexionada, com també Sant Pau, fet que proporciona simetria a la composició. El fons és força senzill, hi intuïm un mur, una escla i un arc al fons.

Amb les portes tancades veiem Sant Pau i Sant Pere, representació habitual de moltes portes de retaules: les del *Retaule Major de Sixena*, les del *Retaule Major de l'església de Son del Pi*, etc.

7.9 TAULA DE LA "PIETAT". MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA. C. 1530

TÍTOL DE L'OBRA

"Pietat" [Fig. 421]

CRONOLOGIA

c. 1530

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Es desconeix el lloc de procedència del tondo.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

31, 5 cm de diàmetre

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Belles Arts de València (núm. Inventari 2295). Ingressa al Museu el 1987 per adquisició de la Generalitat Valenciana, procedent de la col·lecció Gómez Martí.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Ch.-R- Post i J. Albi atribuïren aquesta taula a Vicent Macip. Fou I. Mateo que, el 1984, restituí aquesta taula al Mestre d'Alzira. L'any 1987 A. E. Pérez Sánchez l'hi dedica un article a *Archivo de Arte Valenciano*:

"La atribución al Maestro de Alcira se impone por claras razones estilísticas desde el primer momento. Sus tipos y modos son absolutamente características de la manera de hacer de este, aún anónimo, discípulo de Yáñez y Llanos, cuya actividad en Alcira en 1527, en el hoy fragmentario retablo de la Virgen pintado para la iglesia de San Agustín, permite situar con precisión su personalidad artística, ya que no la biográfica"⁴⁵.

⁴⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Sobre una Piedad del Maestro de Alzira" a *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, año LXVII, 1986, p. 8.

A. E. Pérez Sánchez parla de la influència de Sebastiano del Piombo en aquesta taula del Mestre d'Alzira, i en altres dels Hernandos i d'alguns dels seus deixebles. Tot i que ell la situa cap a la dècada dels 50, nosaltres pensem que seria de cap a finals dels 30.

En el marc del tondo hi ha una inscripció en llatí: *“Aspice que patior. pro te. precor. aspice lector. aspice. que voluit. tendere. dulcis. amor”*. En l'espai pictòric, trobem quatre figures sobre un fons daurat amb representacions vegetals que ens recorda els tapissos moriscos molt presents en les obres dels Hernando, també del Mestre de Sixena, i presents en la taula del “Sant Sopar” del Mestre d'Alzira. En la part central inferior, hi ha Crist jacent amb el *perizonium*, amb una resolució de l'anatomia no del tot aconseguida –clarament inferior a la d'altres taules del mestre, com les del “Crist sobre el sepulcre” del Museu de Belles Arts de València i el d'una col·lecció privada londinenca–. En la part esquerra observem Maria Magdalena apretant les mans sobre el pit en clara expressió de dolor. Al seu costat observem la figura de la Verge amb túnica negra i el rostre congestionat pel dolor. En la mà esquerra sosté la tela amb la *Vera Icona*. A la dreta la figura de Sant Joan de perfil ens remet directament a les característiques figures del pintor, amb clar traç dibuixístic en els rostres i els plegats de les teles.

Aquesta petita taula –31,5 cm de diàmetre– està situada sobre el dintell d'un arc del Museu de Belles Arts de València. Arc flanquejat per la taula de “Sant Miquel Arcàngel” i, des de 2006, per la de “Crist sobre el sepulcre amb tres àngels (Pietat)”, procedent de la col·lecció Orts-Bosch

7.10 TAULA DE L'“AL·LEGORIA DE LES PASSIONS HUMANES”. MUSEU DE BUDAPEST. C.1530

TÍTOL DE L'OBRA

“Al·legoria de les Passions Humanes” [Fig. 422]

CRONOLOGIA

c. 1530

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Convent de Sant Domènec de València (?)

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

44,5 x 77,5 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Budapest

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Sempre que s'ha parlat d'aquesta taula s'ha atribuït al Mestre d'Alzira. El primer en fer-ho fou D. Angulo el 1954, el seguiren J. Camón Aznar el 1970, M. Díaz Padrón i A. Padrón Mérida el 1987 i I. Mateo el 1984 i el 1994, quan dedica a la peça un article a *Ars Longa*. Presenta una temàtica curiosa:

“El cuadro de las Pasiones Humanas es una alegoría profana didáctico-moralizadora que responde, además, a la dialéctica dominica desde Santo Tomás, como lo eran los sermones de la época, muy de acuerdo en un ambiente culto como el valenciano del siglo XVI, inmerso en el humanismo cristiano de la época. El Humanismo y el Renacimiento, pues, apela a las fuerzas de la Razón y de la Escolástica, confirmando la continuidad del espíritu y, por ende, de las ideas, de las formas y de la cultura. Por ello el comitente encargó el cuadro a un artista formado en el ambiente renacentista valenciano conocedor del arte italiano [...]”⁴⁶.

Observem la lluita dels diferents personatges que són Al·legories de les Passions Humanes. Al costat dels personatges veiem escrites, en castellà, aquestes Passions: “Deleite, Memoria, Olvido, Apetito, Prudencia”. Al final el triomf serà de la Raó, com diu clarament la inscripció de la cartela de la part inferior dreta: “Los que quieren porfiar sin el viento de la razón ellos y ellas locos son” [Fig. 423].

Aquest vent de la raó és molt present a la taula, no en forma de personatge, però sí fent onejar totes les teles que sostenen les figures al·legòriques, dotant l'escena d'un moviment i dinamisme interessants. Com en totes les obres del Mestre d'Alzira, les figures ocupen la major part de l'espai

⁴⁶ I. MATEO: "Algo más sobre *La Alegoría de las Pasiones Humanas del Museo de Budapest*" a *Ars Longa*, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, València, 1994, p. 22. Vegeu l'article complet per a una explicació més detallada de les fonts literàries en les quals es basa aquesta obra.

pictòric, i al fons observem la representació d'una ciutat en la llunyania. També hi ha alguns elements paisatgístics i alguns animals. La corporeïtat de les figures és força contundent amb una tensió muscular ben resolta, totes elles estan en moviment, en lluita, contra aquest vent de la raó.

En la banda esquerra, hi ha dos personatges femenins abillats amb túniques vaporoses, una ens mostra el tors nu, no del tot ben resolt. Darrera d'aquesta figura, en veiem parcialment una altra –amagada darrera la primera, fet original i habitual en les obres del Mestre d'Alzira– que sosté una tela inflada pel vent on llegim la paraula “Deleite”. Darrera aquest primer grup, veiem una noia estirada al terra, gairebé d'esquena, sobre una tela amb la paraula “Olvido”. En el fons d'aquesta part esquerra observem la representació de la ciutat de la qual parlàvem, amb un turó coronant-la [Fig. 424].

Al centre de la taula, s'hi representa un arbre amb tres figures infantils, una se'ns mostra sencera, i de les altres en veiem els rostres sortint de les fulles, com els *putti* que sortien dels núvols en altres representacions del mestre. Del tronc hi pengen tres corones que fan referència a les tres arts sermòniques dominiques: la teologia, la filosofia i la retòrica [Fig. 425]. Per aquest fet I. Mateo, pensa que el comitent d'aquesta taula podria ser algun dominic important del convent de Sant Domènech de València. Aquesta peça hauria pogut sortir del convent en alguna de les desamortitzacions del segle XIX.

Ja en la part dreta, hi trobem dues figures masculines lluitant vigorosament contra el vent de la raó. Veiem també un cap masculí, com sostingut en l'aire, element original i curiós. En aquesta part també hi ha un fons de paisatge [Fig. 426].

7.11 TAULA DELS “IMPROPERIS”. MUSEU CATEDRALICI DIOCESÀ, VALÈNCIA. C. 1540

TÍTOL DE L'OBRA

“Improperis” [Fig. 427]

CRONOLOGIA

c. 1540

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Vestuari de Canonges de la catedral de València

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

189'7 x 232'5 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu Catedralici Diocesà de València.

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

La iconografia d'aquesta taula es força curiosa. Ch.-R. Post i J. Albi l'atribuïren a Vicent Macip, com ja havien fet amb altres taules del Mestre d'Alzira. I, com també ja havia succeït anteriorment, fou I. Mateo l'any 1984 qui l'hi restituí.

És una crida al silenci, com observem en l'inscripció d'inici de les oracions: "*Sit nomen domini benedictum*".

El personatge principal de l'escena és Crist, amb túnica blanca, descalç, amb la corona d'espines i les mans lligades. Està assegut sobre un pedestal on llegim la inscripció que ja hem transcrit. Al voltant de la figura de Crist podem veure tres soldats armats. Aquestes figures tenen un corporeïtat imponent, gairebé escultòrica, i ocupen bona part de la taula. Són el centre de la composició, tot i que aquest estigui desplaçat cap a la dreta. En la part esquerra, en un segon pla, i sobre un alt pedestal observem tres figures masculines abillades amb túniques i conversant. Serien Pilat ordenant el càstig de Crist i dos ancians jueus aconsellant-lo. Al seu costat observem un tondo amb cinc figures femenines contemplant l'escena. Sembla que tots aquests personatges estiguin observant l'escena de Crist aturmentat. En la part inferior esquerra, hi veiem algunes peces de les armadures dels soldats: un casc, un barret, etc.

Aquí el protagonisme de les figures és absolut, només deixant-nos intuir un espai arquitectònic a través dels pedestals de marbre. L'execució de les figures és força destacable, en comparació amb obres anteriors de l'artista, i presenten un cànon força estilitzat. Creiem que l'evolució en l'estil i la qualitat és evident, per això la situem ja en la dècada dels anys 40, darrers anys de la

producció del Mestre d'Alzira.

La comunicació entre les figures –a través de les mirades i els gestos– és elevada, fet que confereix dinamisme a l'escena. Les figures dels soldats són molt expressives, la tensió anatòmica està molt ben resolta [Fig. 428], tot i les seves postures gairebé forçades. El rostre [Fig. 429], les mans [Fig. 430] i els peus [Fig. 431] de Crist són d'una gran qualitat. Així com també les figures femenines del tondo del fons de l'escena [Fig. 432].

Les característiques del Mestre d'Alzira que hem anat comentant, es poden observar clarament en aquesta magnífica taula. L'originalitat de les seves composicions, els plegats de les túniques i la particular tipologia dels rostres⁴⁷.

7.12 TAULA DE L' "APARICIÓ DE CRIST A LA VERGE". COL·LECCIÓ PRIVADA LASSALA (VALÈNCIA). C.1540

TÍTOL DE L'OBRA

"Aparició de Crist a la Verge" [Fig. 433]

CRONOLOGIA

c. 1540

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Es desconeix la seva procedència original.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

123 x 87 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Col·lecció privada Lassala (València).

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Aquesta taula s'atribuí per primer cop al Mestre d'Alzira el 1983⁴⁸, el 1984 I. Mateo en reiterà l'atribució i el 2006 F. Benito hi dedicà una fitxa al catàleg de l'exposició *La memoria recobrada*⁴⁹:

⁴⁷ F. BENITO (comissari general): *La luz de las imágenes...*, p. 458.

⁴⁸ M. DÍAZ PADRÓN; A. PADRÓN MÉRIDA: "Miscelánea de pintura española del siglo XVI"..., pp. 193-219.

⁴⁹ Per a una informació més exhaustiva i detallada de la peça vegeu F. BENITO; J. GÓMEZ (direcció científica i textos): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos*

“La iconografía de este cuadro fue temática muy frecuente en la pintura valenciana de fines del siglo XV y primer tercio del siglo XVI. Muchas son las pinturas que se conocen de este asunto, salidas de los pinceles de los mejores maestros valencianos de ese tiempo (Maestro de Perea, Francisco de Osona, Yáñez de la Almedina, Vicent Macip, Joan de Joanes, etc.) [...] las fuentes literarias que motivaron el nacimiento de esta iconografía y su gran difusión, producto al parecer del impacto que ejerció la publicación en 1497 del *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena (†1490) [...]”⁵⁰.

En la taula se'ns mostra un moment de la Resurrecció de Crist on aquest –moments abans d'abandonar el sepulcre– es presenta a la seva mare acompanyat dels patriarques que esperen la Redempció del Limb. Estem davant una composició amb dues franges verticals diferenciades: en la de l'esquerra, ens trobem la majoria dels personatges de l'escena i en la dreta, veiem la Verge dins un interior arquitectònic.

La figura protagonista és la de Crist ressuscitat, cobert parcialment amb una túnica verdosa que deixa al descobert part del tors i de les cames. En la mà dreta veiem la marca del clau de la creu, en ella sosté la banderola crucífera. El cap està bandejat lleugerament cap a la dreta i presenta la cabellera i la barba amb els tirabuixons característics del Mestre d'Alzira. Crist està envoltat pels Sants Pares del Limb, amb Adam i Eva en primer terme. Aquestes figures ocupen tot l'espai pictòric, sense deixar cap part de la taula buida, amb una sensació d'*horror vacui*, les postures d'aquestes figures són retorçades en alguns casos, per adaptar-se a l'espai del qual disposa l'artista, d'algunes només n'observem una part del rostre, fins i tot, el cap d'una figura masculina queda tapat per la banderola –forma curiosa de representar les figures, com quan es representen totalment d'esquena, fets no massa habituals en l'època, però presents en algunes peces dels originals Mestres de Sixena i Alzira–. En la part superior, hi ha Déu Pare, el colom de l'Esperit Sant i els caps i les ales d'alguns *putti*, tots ells sortint d'uns núvols vaporosos [Fig. 336], com també observavem en la taula de la “Coronació de Maria” del *Retaule de Sant Pere de Xàtiva* [Fig. 333], en els de la taula de l'“Aparició de la Verge a Sant Jaume” [Fig. 334] i la “Condemna de Sant Jaume” [Fig. 335]. de la National

XIV-XVI..., pp. 236-237.

⁵⁰ F. BENITO; J. GÓMEZ (direcció científica i textos): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI...*, p. 236.

Gallery of Ireland. En la taula dels “Atributs de la Passió” del Palau Ducal de Gandia també observàvem aquest element [Fig. 332]. Ja amb anterioritat a les obres del Mestre d'Alzira, trobàvem aquests *putti* sortint dels núvols en la taula del “Descans en la Fugida a Egipte” de les portes del *Retaule Major de la catedral de València* de Fernando Llanos (1506) [Fig. 337]. Segurament aquest motiu prové d'una gravat de Dürer que devia circular en l'època.

En la part dreta de la taula, s'hi representa la Verge agenollada sobre una catifa vermella, al costat d'una taula coberta per un tapís d'inspiració morisca – com el de l'“Unció de la Magdalena a casa de Simó” del Museu catedralici Diocesà, inspirat en obres dels Hernando– i amb la mà dreta recolzada sobre la corona d'espines [Fig. 434]. Al fons, hi observem un interior amb un llit emmarcat per una arquitectura d'inspiració clàssica amb pilars quadrangulars i capitells jònics que sostenen un fris i un arc de mig punt, però veiem que les pilastres estan desplaçades clarament de l'eix axial de la composició. Aquest fet, juntament amb la resolució anatòmica de la postura de la Verge –un xic forçada, sobretot en els braços–, ens fa parlar d'una obra menor dins la producció del Mestre d'Alzira, situada probablement cap a la dècada dels anys 40 del segle XVI.

Aquesta postura antinatural i forçada també la trobem en els braços d'Adam. Podria ser que el pintor volgués compensar la verticalitat de l'escena amb alguns elements com el fris arquitectònic, els núvols i els braços d'aquest personatge. Aquest equilibri el busca a través de la composició en quadrícula, influència dels Hernando⁵¹.

7.13 “DORMICIÓ DE LA VERGE” DE GUADALEST (ALACANT). C. 1540

TÍTOL DE L'OBRA

“Dormició de la Verge” [Fig. 435]

CRONOLOGIA

c. 1540

⁵¹ F. BENITO; J. GÓMEZ (direcció científica i textos): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI...*, p. 236.

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Es desconeix la seva procedència original.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

MESURES

210 x 188 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Ajuntament de Guadalest (Alacant)

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

L'únic que ens parla d'aquesta taula és L. Hernández Guardiola⁵², atribuint-la –pensem que molt encertadament– al Mestre d'Alzira.

La "Dormició de la Verge" deuria ser la taula central d'algun retaule dedicat a la Vida de la Verge, temàtica habitual en l'època i també en la producció del Mestre d'Alzira. Com ja hem comentat és un fet dels Evangelis Apòcrifs molt present en la iconografia cincentista.

L'escena es representa en un interior ocupat en la quasi totalitat pel llit on es troba la Verge. Aquests elements horitzontals contrasten amb la resta de personatges –els apòstols– que marquen la verticalitat. Com es habitual en aquest tipus de representacions, el llit amb la Verge jacent es representa vist des del lateral –a excepció feta, com ja hem comentat anteriorment, de la taula de la "Mort de la Verge" del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira*–. La Verge està estirada amb els ulls clucs, el seu cap reposa sobre dos coixins que semblen no patir el pes del cap de la Verge, ja que es mantenen totalment rígids. Al voltant del llit hi observem els apòstols, tots ells amb nimbe. El primer que veiem és Sant Joan Evangelista sostenint un ciri, després Sant Pere vestit de Pontifical amb un llibre en la mà dreta i beneïnt la Verge amb l'esquerra, en una postura del braç forçada i antinatural. En la part dreta de la composició, hi observem un grup compacte de set apòstols, amb Sant Jaume en primer pla. Aquí tornem a trobar-nos amb un dels elements característics i distintius de les composicions del Mestre d'Alzira, les figures ocupant tot l'espai pictòric i els

⁵² L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA: "Catálogo obra pictórica" a *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso*, Caja de Ahorros del Mediterráneo i Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Alacant, 1990, pp. 182-183.

personatges tapant-se entre ells. En la part inferior esquerra de la taula, podem veure dos apòstols asseguts i amb una expressió de tristor. Hi manca, evidentment Judes, que va traïr Crist i ja era mort.

Com ja hem vist, en la majoria de representacions sobre el tema trobem la Mare de Déu estirada amb els ulls tancats i l'escena representada amb el llit vist des del lateral, per poder contemplar el cos jacent de la Verge, com succeeix també en la taula dels Hernandos de la Catedral de València [Fig. 318] o en la dels Osona de la parròquia de Jesús d'Eivissa [Fig. 319].

L. Hernández Guardiola veu en aquesta taula ecos clars de Leonardo i dels Hernando i l'atribueix al Mestre d'Alzira⁵³. De fet, i com assenyala L. Hernández Guardiola, el model de la Verge és el mateix en ambdues taules [Figs. 436-437], així com la figura de Crist de la col·lecció Lassala que posa en paral·lel amb el Sant Jaume de Guadalest [Figs. 438-439].

Pel que fa a la cronologia aquesta taula se situaria en un moment contemporani a l'execució de la taula de la col·lecció Lassala, per tant, cap a 1540, etapa final de la producció del Mestre d'Alzira.

7.14 TAULA DE "CRIST SOBRE ELS SEPULCRE AMB TRES ÀNGELS (PIETAT)" DE LA COL·LECCIÓ ORTS-BOSCH (ACTUALMENT AL MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA) I TAULA DE "CRIST SOSTINGUT PER ÀNGELS" D'UNA COL·LECCIÓ PRIVADA DE LONDRES. C. 1540

TÍTOL DE L'OBRA

"Crist sobre el sepulcre amb tres àngels (Pietat)" [Fig. 440]

"Crist sostingut per àngels" [Fig. 441]

CRONOLOGIA

c. 1540

LLOC DE REALITZACIÓ I PROCEDÈNCIA ORIGINAL

Es desconeix la procedència original de les peces.

TÈCNICA I MATÈRIA

Pintura a l'oli sobre taula.

⁵³ L. HERNÁNDEZ: "Catálogo obra pictórica"..., 1990, p. 182.

MESURES

145'3 x 111 cm

LLOC ACTUAL DE CONSERVACIÓ

Museu de Belles Arts de València

Col·lecció provada londinenca

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA I ANÀLISI FORMAL

Recentment la taula de “Crist sobre el sepulcre amb tres àngels (Pietat)” de la col·lecció Orts-Bosch s'exposa juntament amb les altres dues taules del Mestre d'Alzira del Museu de Belles Arts de València: el “Sant Miquel Arcàngel” i la “Pietat”. Aquesta peça formava part de la col·lecció valenciana González Martí, i els seus descendents la varen vendre al col·leccionista Orts-Bosch:

“Va ser el senyor Leandro de Saralegui qui, en 1950, es va referir primerament a esta taula, en la col·lecció González Martí de València, i la va reconèixer de la mateixa mà que hauria realitzat les portes amb Sant Vicent Màrtir i Sant Vicent Ferrer del presbiteri de la catedral l'autor de les quals l'havia batejat el mateix Saralegui en 1944 com el mestre dels Sants Vicents, un artista de personalitat un poc fosca al qual Post, sense aconseguir convèncer, va creure possible identificar amb Vicent Macip, i Albi amb el Ioanes Ispanus que firma el Sant Enterrament de la col·lecció Saibene de Milà. La crítica recent ha encunyat amb major acceptació el nom mestre d'Alzira per a referir-se al nostre pintor a partir d'unes quantes taules d'un retaule de l'església de Sant Agustí d'Alzira, transferides actualment als escolapis de Gandia, on el seu estil es perfila amb nitidesa”⁵⁴.

Segons F. Benito la taula devia ser tallada al començament del segle XIX per adaptar-la al marc neoclàssic –que encara conserva– per instal·lar-la en algun oratori domèstic. Aquest fer provoca que les cames de Crist estiguin tallades.

En la part inferior de la taula, s'hi aprecia un sepulcre d'aire clàssic on està assegut Crist envoltat per tres àngels. En la part superior hi intuïm la representació de la creu.

Crist està assegut sobre un mantell vermell gairebé transparent i només

⁵⁴ F. BENITO; J. GÓMEZ (coordinació i direcció científica): *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana [etc.], València, 2006, p. 60.

va abillat amb el *perizonium* i presenta un rostre dolent i diversos regalims de sang per tot el cos. Aquesta expressivitat ens remet al món flamenc. El cànon allargassat de la figura ens torna a evocar certs tocs manieristes en l'obra del Mestre d'Alzira. Observem un àngel amb túnica verda sostenint Crist, amb la mà dreta aguantant un calze que recull la sang que brolla d'una llaga del pit. La postura d'aquest àngel és una mica forçada, gairebé inversemblant. A diferència dels altres dos àngels –que observen a Crist– aquest mira l'espectador –com també succeïa amb altres figures d'altres taules del Mestre d'Alzira–. En la banda esquerra de la composició, veiem un altre àngel alat amb túnica blanca. Aquest sosté el braç dret de Crist i l'observa amb expressió de tristor. La postura de la mà l'observàvem en altres peces del mestre, així com els tirabuixons dels cabells, l'expressió dels rostres i els plecs de la túnica. Darrera d'aquesta figura només hi observem el tronc d'un arbre i un cel grisós. A la banda dreta, veiem un àngel amb túnica vermella, totalment de perfil –com és habitual en les taules del mestre–. Aquest sosté entre les seves mans la corona d'espines, la postura d'aquestes també és un xic forçada.

Per les característiques comentades pensem que la taula seria de la dècada dels anys 40, per tant, de l'etapa final de la producció del Mestre d'Alzira.

Gràcies al col·leccionista valencià Manuel López Bolinches, hem conegut una taula que ens recorda molt la de la col·lecció Orts-Bosch. És un "Crist sostingut per àngels" d'una col·lecció privada londinenca. Aquesta taula no està retallada, i el fons de paisatge està una mica més treballat. En aquest cas els àngels que sostenen a Crist són infants, a diferència de l'anterior on són figures d'adults. El sepulcre és gairebé igual que l'anterior i la figura de Crist presenta una corporeïtat molt similar, amb el cap inclinat també cap a l'esquerra, però aquí amb els ulls oberts i amb nimbe crucífer –element absent en la taula de València–. També observem part de la creu en la part superior de la taula. En l'esquerra, veiem un fons de paisatge i a la dreta –darrera les figures– hi veiem unes roques. Com és habitual en la producció del mestre, les figures ocupen la major part de l'espai pictòric. Els rostres dels angelets ens remetent clarament a aquestes mateixes representacions d'altres taules del mestre.

Aquesta temàtica la trobem en altres taules de l'època i també en alguns gravats [Fig. 442]. La figura de Crist nu té un aire similar a la del mateix personatge del “Descendiment” del *Retaule Major de Sant Miquel d'Àgreda* (Sòria) [Fig. 443]. Observem la mateixa temàtica en una taula d'una predel·la de la col·lecció privada Font (Barcelona), obra de Llanos. Aquí només veiem mig cos de Crist nu amb la corona d'espines i flanquejat per dos àngels amb túnica [Fig. 444]. Trobem també un “*Christus Patiens*” amb una composició similar als de València i Londres en una petita taula de Leocadio [Fig. 445]. Hem de dir que aquesta és d'una mida molt inferior, 38 x 24,2 cm, enfront d'les 145,3 x 11 cm de la del Museu de Belles Arts de València. L'obra de Leocadio fou executada entre c. 1495 i 1500 i forma part de la col·lecció Serra de Alzaga (València). La composició de les tres taules és força similar. Trobem la figura de Crist amb *perizonium*, assegut sobre un sepulcre d'aire clàssic, envoltat aquí per quatre àngels:

“En el bell, exquisit i al seu torn dramàtic *Christus Patiens* destaca la robusta figura central de Jesús que reposa sobre el sepulcre, sostingut per quatre àngels alats, amb una ajustada porció de paisatge al fons que ens mostra la creu buida de Jesús, diversos genets en l'escorç leocadià ja acostumat [...] i el davallament de Dimes, ja al terra, i Gestes en el moment de ser despenjat de la creu mitjançant unes cordes”⁵⁵.

En les taules del Mestre d'Alzira no veiem aquestes figures al fons, de fet, com hem comentat, la taula del Museu de Belles Arts de València, fou retallada. En la taula de Leocadio Crist porta nimbre crucífer i mostra els claus del martiri, però no sagna, com si ho fa el Crist del nostre mestre. En la part inferior dreta observem una calavera, que no apareix en les altres dues taules. La peça de Leocadio mostra una execució i un acabat d'una qualitat tècnica superior a les d'Alzira, amb tot però, tenen un aire, una atmosfera similar.

El mateix artista té dos “Pietats” més que ja presenten més divergències amb les que hem analitzat fins ara, però representen també Crist assegut sobre un sepulcre, són les “Pietats” de dues col·leccions particulars, una de Bolonya [Fig. 446] i l'altra de Madrid –actualment en parador desconegut– [Fig. 447]. Aquestes taules són de mides similars a la de la col·lecció de València, també

⁵⁵ X. COMPANYY: *Paolo da San Leocadio...*, p. 286.

obra de Leocadio, 23,5 x 30 cm la de Bolonya i 44 x 31 la de Madrid. Per cronologia també s'aproximen més a aquesta, c. 1485 – 1495, quan les d'Alzira les situem cap a 1540. En aquestes dues taules “[...] apareix Crist mort sostingut per dos àngels i amb un sepulcre de decoracions clàssiques molt semblants. La Pietat que suposem de Madrid, però, és una mica diferent a la de Bolonya i presenta un espai obert que es perd pel fons”.⁵⁶

7.15 ALTRES ATRIBUCIONS

Dedicarem aquest apartat a tres peces que alguns han relacionat amb el Mestre d'Alzira.

La primera és la taula del “Crist de la Bona Mort” d’una capella de la girola de la Catedral de València [Fig. 448]. Alguns l’atribueixen a un pintor manierista italià: Baccio Bandinelli i altres al Mestre d’Alzira –entre ells el degà de la Catedral, Jaime Sancho–. No pensem que aquesta obra sigui del mestre. En ella hi observem el Calvari amb la Verge, Sant Joan, Maria de Cleofàs i Maria Magdalena, il·lustrant el text de l’Evangeli segons Sant Joan, cap. 19, 25-27:

“Junt amb la creu de Jesús estaven la seva mare i la germana de la seva mare, Maria la de Cleofàs i Maria Magdalena. Jesús, veient la seva mare i, junt amb ella, al deixeble a qui amava, va dir a la Mare: dona aquí tens el teu fill. Després va dir al deixeble: aquí tens la teva mare. I des d’aquella hora el deixeble la va rebre a casa seva”.

Les figures tenen un cànon més allargassat, una corporeïtat escultòrica i una representació dels plegats de les túniques que res tenen a veure amb el pinzell del Mestre d’Alzira. Els rostres més arrodonits i dolços i els cabells més compactes –sense els característics perfils i tirabuixons *alzirencs*– allunyen aquesta taula de la seva producció pictòrica.

La petita taula del “Sant Joan Baptista” [Fig. 449] de la col·lecció privada valenciana de Manuel López Bolinches també s’atribueix al Mestre d’Alzira. Hi observem el cap del sant i el d’una ovella que l’acompanya. Sant Joan se’n presenta amb nimbe daurat i una vara amb una filacteria on hi llegim “*Ecce [...] Dei [...]*”. Els ulls ametllats, les celles dibuixades pèl a pèl, els tirabuixons dels

⁵⁶ X. COMPANYY: *Paolo da San Leocadio...*, p. 279.

cabells i la barba no s'allunyarien massa de la manera de fer del mestre.

La taula de l'"Oració a l'Hort" de la Fundació BanCaixa de València [Fig. 450] també se cita com a peça sortida del pinzell del Mestre d'Alzira⁵⁷. La peça fou adquirida en una col·lecció particular l'any 1995. Veiem aquí els tres Sants adormits que acompanyaren a Jesús en l'Oració a l'Hort de Getsemaní: Sant Pere, Sant Joan i Sant Jaume. Aquests ocupen gairebé la totalitat de l'espai pictòric, que se'ns presenta amb un fons de paisatge. Els sants estan ajaguts, recolzant-se els uns amb els altres. És curiosa la manera de representar la figura de Sant Joan, gairebé tapada en la seva totalitat per Sant Pere –només li veiem un peu i el rostre– i amb el cap recolzat en l'hombro de Sant Jaume. Aquesta manera de representar les figures en un grup compacte, fins i tot tapant-se les unes a les altres és molt característica del Mestre d'Alzira. El rostre de Sant Joan, representat totalment de perfil i amb el nas totalment recte és un altre element que ens remet al mestre, així com la manera de representar l'orella del sant i els tirabuixons dels cabells. La representació dels peus dels sants [Fig. 451] ens recorda els de Crist i els soldats [Fig. 452] de la taula dels "Improperis" del Museu de la Catedral de València. Els pelgats i el caient de les túniques i la representació no del tot acurada de les mans també ens fan pensar en la mà del Mestre d'Alzira. Per tant, estem d'acord amb aquesta atribució i situaríem aquesta obra en un moment contemporani a la taula dels "Improperis" (c. 1540), en la part final de la producció de l'artista.

Gràcies al CAEM (Centre d'Art d'Època Moderna) comptem amb la reflectografia i imatges del revers de la taula, on podem observar el suport [Fig. 453].

En la reflectografia [Fig. 454] s'aprecia que aquesta taula ha tingut força pèrdues de pintura i ha estat restaurada.

En la banda superior esquerra, en la pintura hi veiem unes pedres rodones en línia que no apareixen en el dibuix subjacent.

En la figura de Sant Pere [Figs. 455-456], no hi observem canvis ni correccions o *pentimenti*, el que sí que veiem és pèrdua de pintura en la túnica i la part de les mans. En el lateral dret de la vestidura, hi ha una gran pèrdua en forma

⁵⁷ La informació de l'existència de la taula ens la facilità el degà de la Catedral de València i la imatge i fitxa de la taula ens ha arribat gràcies a la Fundació BanCaixa.

rectangular. En el dibuix subjacent veiem la fusta, el suport. En l'acabat final aquesta part ha estat repintada. El dibuix del rostre no té massa perfilats els cabells, com sí que passa en altres figures del mestre, per exemple el Sant Joan d'aquesta mateixa taula [Figs. 457-458]. Aquí el dibuix de la cabellera, cabell a cabell, ja està perfectament marcat en el dibuix subjacent. El rostre no presenta canvis en la pintura final.

En el rostre de Sant Jaume [Figs. 459-460], els ulls, el nas i l'orella no mostren cap canvi del dibuix a la pintura final, sí en canvi els cabells i la barba. En la pintura veiem alguns cabells fins pintats en gris i blanc, en el dibuix subjacent només observem algunes taques que marquen les ombres. A la barba encara és més evident el canvi en l'acabat final. En el dibuix subjacent veiem una taca fosca al voltant de la boca del sant, i una mica més clara en la resta del que seria la barba. En la pintura final observem petites pinzellades en gris clar que dibuixen la barba pèl a pèl.

En el dibuix de la túnica veiem més clarament el contrast entre parts fosques i clares, ja que la pintura és d'un to verd molt fosc que no permet observar amb tanta claredat aquest contrast.

I, finalment, la taula de l'"Adoració dels Pastors" que va sortir a subhasta a Sotheby's el 6 de desembre de 2007. Es considera del segon quart del segle XVI. [Fig. 461].

Hem trobat aquesta taula a la pàgina web de la casa de subhastes Sotheby's, on hi consta la informació següent:

"Although previously attributed to Fernando Llanos, we are grateful to Dr. Fernando Benito Doménech of the Museo de Bellas Artes de Valencia for proposing an alternative attribution to the Alcira Master on the basis of photographs. The Alcira Master was an anonymous pupil of Llanos and Fernando Yañez and was first so-named and identified by Frans Post. The master takes his name from the town of Alcira where there is a large retable in the church of S. Agustín depicting the Nativity, the Epiphany, the Resurrection, the Dormition, the Pentecost and the Coronation. The present work may be best compared on a stylistic basis with the Epiphany of the retable which is reproduced in Post, and with another work, the wing of a triptych, depicting the Magdalene washing Christ's feet, in the Museo de la Catedral, Valencia"⁵⁸.

⁵⁸ Sotheby's. *Alcira Master* [en línia]. London: Sotheby's. [Consultat: 14 de gener de 2015].

És cert que la composició general de la peça es correspon amb la producció del mestre: les figures ocupen gairebé la totalitat de l'espai pictòric, deixant molt poc espai al fons –en aquest cas intuïm un paisatge i una construcció on hi ha el bou i la mula–.

Es pot apreciar que aquesta taula és d'una qualitat inferior a la resta de pintures atribuïdes a l'artista. La gamma cromàtica és més apagada, en les taules del Mestre d'Alzira els vermells són intensos, els blaus també, totes les peces mostren molta més vivacitat.

L'anatomia no és del tot proporcionada i ens els rostres no hi veiem les característiques definitòries del seu estil: els perfils rectes dels nassos, els ulls ametllats, els tirabuixons dels cabells. L'aire general de la peça s'allunya de les que presentem en el catàleg de la seva producció, fins hi tot de les peces de menys qualitat que podrien tenir més presència de taller.

En la taula del mateix tema procedent de Sant Agustí d'Alzira la composició és similar i combina el Naixement amb l'Adoració dels Pastors. En la part central d'ambdues taules hi veiem Sant Josep i la Verge observant el Nen nu estirat a terra [Figs. 462-463]. L'esctructura de les dues taules no difereix massa, sí en canvi l'estil i l'anatomia de les figures [Figs. 464-467].

8.- CARACTERÍSTICAS DE L'ESTIL DEL MESTRE D'ALZIRA

Tot resseguint la producció pictòrica del Mestre d'Alzira, hem pogut observar que hi ha elements que es van repetint en les diverses pintures del Mestre i es converteixen així en els trets distintius de la seva mà.

Entre aquests destaca, en primer lloc, la gran importància que tenen les figures en totes les composicions, conformant-ne la part principal i protagonista, només deixant una petita part del fons per a representar-hi algun paisatge o element arquitectònic de clar regust clàssic. Aquestes figures, sovint, es presenten en grups compactes, en algunes ocasions tapant-se les unes a les altres, solució molt original per l'època –com les de la part dreta de la taula dels “Atributs de la Passió de Crist” del Palau Ducal de Gandia o el grup d'apòstols de la “Dormició de la Verge” de Guadalest–. També és original representar les figures totalment de perfil o fins i tot d'esquena –com la figura masculina de la part esquerra de la taula de Dublín on s'hi representa “Sant Jaume el Gran i Hermògenes” (cat. 4026 verso) –, així com la presència de personatges que observen directament l'espectador –com la figura masculina de l’”Adoració dels Mags” del *Retaule de la Verge de Sant d'Agustí d'Alzira*–.

En segon lloc, pel que fa als rostres es manifesta l'alternança de personatges amb ulls grans i ametllats amb altres d'ulls petits. En algunes ocasions, es representen les orelles entremig dels cabells, i aquestes tenen una tipologia característica fàcilment identificable. Els perfils rectilinis dels nassos quan es representen de perfil són un altre dels seus trets distintius, així com els tirabuixons dels cabells:

“he [el Mestre d'Alzira] has a way of disposing the hair in corkscrew curls, thus providing us with one of the Morellian tokens by which his works can be recognized”¹.

Isabel Mateo, referint-se a les taules de Dublín i comparant el Mestre d'Alzira amb Vicent Macip, presenta una síntesi d'allò més destacat en l'obra del pintor valencià:

“Sin embargo, hay características típicas como el aire que mueve las nubes y ondula las telas, los plegados, los rostros más incisivos y las

¹ CH.-R. POST: *The Valencian School in the Early Renaissance...*, p. 292.

narices delgadas y apuntadas, el contraste de luces y sombras y, por último la factura apretada y los rizos verticales sobre el rostro, que nada tienen que ver con Macip, y que responden a la personalidad del Maestro de Alcira”².

En algunes taules es poden verificar algunes incorreccions, com per exemple en l'arquitectura de la taula de l'“Aparició de Crist a la Verge” de la col·lecció Lassala, la figura d'un rei en l'“Adoració dels Reis” del *Retaule de Sant Agustí d'Alzira* on la postura del cos i les seves proporcions són un xic antinaturals i en la postura del braç dret de Sant Pere de la “Dormició de la Verge” de Guadalest. En algunes taules també es detecta gran intervenció de taller.

L'estil del Mestre és filoitalià, en clara relació amb ecos leonardescs i més directament lligat a l'obra dels Hernandos, com succeïa també amb el Mestre de Sixena. Aquestes relacions seran tractades abastament en subsegüents apartats, basant-les en les evidències visuals en clau comparativa de les obres d'aquest interessant grup de pintors cinccentistes:

“En todo el conjunto, el Maestro de Alzira se manifiesta plenamente relacionado con el Maestro de Sijena, e indudablemente seguidor de los Hernandos, con la recreación, ya aludida, de personajes en pausadas y elegantes posiciones (el rey doncel de la Adoración), anacrónicas vestiduras recargadas (los soldados de la Resurrección) y monumentales fondos arquitectónicos (Pentecostés) de un purismo renacentista como el ambiente todo de su obra, si bien analizando con detalle su clasicismo helenístico, le despega de los Hernandos y, según Camón Aznar, le dota de una feliz autonomía”³.

Algunes de les taules actualment atribuïdes al Mestre d'Alzira, en alguns moments ho foren a Vicent Macip i aquest fet no és casual. Les relacions entre les obres d'ambdós mestres són clares i ens detindrem en la seva anàlisi posteriorment. També volem destacar els paral·lelismes entre l'obra dels Mestres de Sixena i Alzira i la dels Hernando.

² I. MATEO: “Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira”..., p. 374.

³ F. G. PERLES: “Cinco tablas en Gandía del “Maestro de Alcira”” ..., p. 46.

9.- RELACIONS DEL MESTRE D'ALZIRA AMB MESTRES PINTORS CONTEMPORANIS

9.1 VICENT MACIP I JOAN DE JOANES

En la introducció s'han presentat les figures de Vicent Macip i Joan de Joanes. Ens detindrem aquí en la seva trajectòria personal i vital i analitzarem la seva obra, tot comparant-la amb la del Mestre d'Alzira.

“Pintor de fuerte personalidad y amplia trayectoria en la Valencia del siglo XVI, Vicente Macip se nos descubre como uno de los artistas mejor dotados del panorama español de su tiempo. Su particular mérito radica en que sin necesidad de viajar a Italia, llegó a dominar el vocabulario del renacimiento y el del manierismo con tremenda soltura, produciendo obras que nos conmueven por su calidad soberana y gran belleza, con logros especialmente altos en sus años de madurez”¹.

Tot i ser un dels grans mestres del Renaixement, fins als anys 50 del segle XX, poques dades se sabien d'ell. De fet, fins a finals del segle XIX, es parlava d'un famós pintor valencià anomenat “Joanes” i sota aquest nom s'hi aplegaven les figures de Vicent Macip, Joan Vicent Macip (el seu fill, més conegut com a “Joan de Joanes”) i Vicent Macip Comes (nét del primer i fill del segon). E. Tormo fou el primer en començar a diferenciar les obres del pare i el fill, a partir del *Retable de Sogorb*. També ha estat durant el segle XX que s'ha completat la visió de la figura de Vicent Macip, identificant-lo amb els mestres anònims de “Gabarda” i de “Cabanyes” i coneixent així una primera etapa de l'artista, amb molt més pes de la pintura gòtica.

La data de naixement del mestre se situa cap a c. 1475. Per tant, cap a finals de segle XV, pintaria les seves primeres taules. En aquells anys era molt important a València la presència dels Osona i de Paolo da San Leocadio, pintors que deixaren la seva empremta en l'obra de Macip².

L'any 1506 es produeix l'arribada a València dels Hernando, Macip comptava ja amb trenta anys i un estil definit, per tant aquests artistes no

¹ F. BENITO; J. L. GALDÓN (coordinadors): *Vicente Macip (h. 1475-1550)...*, p. 19.

² F. BENITO; J. L. GALDÓN (coordinadors): *Vicente Macip (h. 1475-1550)...*, p. 21.

influencien massa en la seva obra.

Després d'aquest període, hi ha uns intervals cronològics en els quals no tenim cap notícia del pintor, això succeeix entre 1507 i 1514, amb l'excepció de la notícia de l'aveïnement a la ciutat de València l'any 1513, i entre 1514 i 1521. Aquest any arriba a la ciutat l'ambaixador Jerónimo Vich amb grandioses pintures de Sebastiano del Piombo, que influencien en la trajectòria de Macip, però potser no tant com s'havia afirmat tradicionalment:

“[...] pensamos que con la sola visión de unas pocas obras de Piombo (si es que el noble embajador Vich se las dejó ver en algún momento), un maestro no asimila por entero un estilo y unos modelos tan radicalmente nuevos y más a una edad en torno a los sesenta años”³.

Sigui com sigui, podríem afirmar que Macip va exercir l'important paper de pont entre la pintura del darrer gòtic i el primer renaixement valencià, com succeeix també en els casos dels Mestres de Sixena i Alzira, tot i que potser en menor mesura en aquest darrer que ja es troba més inserit en el món del Renaixement.

En les seves obres, es pot copsar una certa rudesia en la construcció de la tipologia humana, un dramatisme contingut en les escenes, tonalitats càlides en les composicions i gran presència de paisatges crepusculars. Aquestes formes robustes, la monumentalitat de les composicions i la firmesa del dibuix són característiques compartides amb el Mestre d'Alzira, però res té a veure l'esperit assossegat de les peces de Macip amb el dramatisme crispat de les taules del mestre anònim.

Com hem comentat, Vicent Macip s'identifica amb les figures del Mestre de Gabarda i el Mestre de Cabanyes. Al primer se li atribuïen (avui sabem que totes són obres de Macip) el *Retaule de Sant Miquel* del Museu Diocesà de València i el de la *Dormició de la Verge* d'una col·lecció privada de Madrid que serien del primer terç del segle XVI. Al Mestre de Cabanyes se li atribuïen peces com el *Retaule de Sant Dionís i Santa Margarida* del Museu Diocesà de València, realitzat cap a 1507.

³ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y Documentación*, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alacant, 2006, p. 213.

Perfectament documentat està el retaule encarregat a Macip l'any 1507 per Francesc Joan per a la seva capella familiar de la cartoixa de Porta-Cæli, del qual ens n'han arribat, afortunadament, dues taules: "Santa Anna i Maria Magdalena" i l'"Anunci de l'àngel a Sant Joaquim entre els pastors".

Entre 1507 i 1521, no tenim dades de cap producció pictòrica de Macip, fet que desdibuixa una mica la seva trajectòria i evolució. A partir de 1522, es coneixen algunes notícies documentals de treballs menors, generalment de daurats. De 1523 és el *Retaule de Sant Pere* de la parròquia de Sant Esteve de València. També d'aquest període és la "Presentació de Jesús al Temple" de la col·lecció Sanz de Bremond i el *Retaule de Sant Martí* que conserva el museu Termes de Cluny de París.

D'entre 1529 i 1531, seria el *Retaule Major* de la catedral de Sogorb [Fig. 468] on hi col·laborà molt activament el seu fill Joanes, o fou a l'inrevès?

Com el seu pare, Joanes és una de les figures més destacades i al mateix temps més complexes de la història de l'art valencià. Encara queden molts interrogants sobre la seva biografia, les primeres produccions i la trajectòria personal i vital.

Després d'haver estat plantejades diverses hipòtesis, actualment es pensa que Joanes podria haver nascut l'any 1505 o el 1510 (o entre aquestes dues dates) i la data de la seva mort –constatada documentalment– seria l'any 1579. La formació d'aquest pintor en el llenguatge del Renaixement també és una incògnita. Com en el cas del seu pare, no està clar si el mestre es va formar a València mitjançant l'arribada de gravats i l'observació de les obres de Sebastiano del Piombo arribades amb l'ambaixador Vich. Seria més plausible pensar en un viatge a Itàlia realitzat amb anterioritat a 1531, és a dir, abans de pintar el *Retaule Major* de la catedral de Sogorb. Joanes es casaria a l'edat de 41 anys (o 46 si acceptem 1510 com a data de naixement) i pels volts de 1550 realitzaria un segon viatge a Itàlia:

"Este segundo viaje de Joan Macip a Italia se pudo llevar a cabo, repetimos, por espacio de algunos meses, los suficientes como para ponerse al día (seguramente en Roma) y renovar sus códigos visuales que habían permanecido apenas invariables (salvo los

lógicos del paso del tiempo, y se advierten, sobre todo, en sus prototipos, que se van dulcificando con los años, estandarizándose) desde su participación en el conjunto de Segorbe, unos veinte años atrás”⁴.

Pel que fa a la seva producció pictòrica, hem comentat anteriorment que l'any 1531 rep un pagament pel *Retaule de Sogorb*. Ja el 1534, contracta juntament amb el seu pare el *Retaule de Sant Eloi* del gremi de platers de València, on s'especifica que l'obra l'havia de realitzar Joanes i no el seu pare. Cap a 1535 Joanes pintaria la taula del “Baptisme de Crist” de la catedral de València, considerada tradicionalment com a obra de l'etapa de maduresa de Macip i actualment acceptada com a obra de Joanes. El 1537, Macip i Joanes contracten conjuntament unes pintures per al *Retaule Major de l'església de Sant Bartomeu*, que segurament també realitzaria Joanes. De fet, aquest va ser el darrer cop que van fer un contracte junts pare i fill, ja que a partir de 1542 Joanes estava al capdavant del taller familiar. Una altra de les seves obres principals seria el *Retaule de Sant Antoni, Santa Bàrbara i els sants metges*, de l'església parroquial d'Onda, datada als voltants de 1558.

Alguns autors van atribuir a Vicent Macip algunes taules que actualment formen part del catàleg de la producció pictòrica del Mestre d'Alzira. Ens hi hem dedicat en l'estat de la qüestió i no ens hi tornarem a detenir ara. Però ens sembla un fet significatiu. És cert que l'aire d'algunes figures i composicions de Macip i Joanes no estan tan lluny de les d'Alzira. Però hem de tenir present també que són pintors que desenvolupen la seva tasca en un àmbit geogràfic molt proper i en el mateix moment històric. Analitzem algunes peces d'uns i altres per tal d'establir vies de comparació.

Alguns autors com M. Díaz Padrón i A. Padrón Mérida⁵ i F. Benito⁶ relacionen alguns elements de les taules de “Sant Vicent Ferrer” i “Sant Vicent Màrtir” amb algunes taules de Macip i Joanes.

⁴ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600)*..., p. 225-226.

⁵ M. DÍAZ PADRÓN; A. PADRÓN MÉRIDA: “Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones”..., pp. 105-136.

⁶ F. BENITO DOMÉNECH; J. GÓMEZ FRECHINA (direcció científica i textos): *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI...*

Els primers afirmen que alguns models de figures i la concepció monumental general serien elements coincidents entre aquests artistes. En canvi, en troben més de divergents, com els paisatges onírics, els plecs desiguals de les túniques, la morfologia de les mans, etc. presents als Sants Vicents del Mestre d'Alzira i no en les obres de Macip-Joanes.

F. Benito compara alguns elements de la figura de "Sant Vicent Ferrer" de la Catedral de València amb el mateix personatge d'una taula dels Macip:

"Ese pintor [el Mestre d'Alzira] indudablemente fue contemporáneo de los Macip y debió trabajar cerca de ellos según revela el cotejo del San Vicente Ferrer con la figura de ese mismo santo en el retablo a él dedicado en la iglesia de la Sangre de Segorbe, ahora en el Museo Diocesano de aquella villa, que se considera de hacia 1525. De inmediato se advierten coincidencias significativas entre ambos, como la cadencia monótona de los pliegues del hábito, de la forma de las bocamangas o el carácter y tipología de la filacteria en lo alto, incluida su grafía, haciendo pensar en trabajos contemporáneos"⁷.

Seguint la idea que el Mestre d'Alzira podia haver treballat prop dels Macip, L. Hernández Guardiola parla de la possible participació del mestre en el *Retaule Major de la Catedral de Sogorb*⁸. Les relacions entre les taules d'aquesta peça, obra dels Macip, i algunes del Mestre d'Alzira són evidents i en presentem algunes aquí.

En la taula del "Naixement de la Verge" de Sogorb observem una figura totalment d'esquena [Fig. 469], element que ja ens trobàvem en algunes taules del Mestre d'Alzira –com per exemple, Sant Jaume de la taula "Sant Jaume el Gran i Hermògenes" [Fig. 470] –, així com del Mestre de Sixena—un doctor de la taula de "Crist entre els Doctors" [Fig. 471] – i dels Hernando –un pastor de la taula de l'"Adoració dels Pastors" del *Retaule Major* de la Catedral de València [Fig. 472] –. En la taula de Sogorb, s'observa una figura masculina barbada [Fig. 473] que recorda molt una de la taula de la "Santa Estirp" de la col·lecció Laia-Bosch [Fig. 474] i, també, una figura femenina amb un perfil molt marcat i rectilini, característica també present en la figura de la Magdalena de la taula del "Sant Enterrament" de Sogorb i en algunes de les taules del

⁷ F. BENITO; J. GÓMEZ (direcció científica i textos): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI...*, p. 234.

⁸ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600)...*, pp. 215-216.

Mestre d'Alzira.

En la taula de la "Resurrecció" de Sogorb, s'hi veu un soldat dormint [Fig. 475] que ens remet a la taula amb la representació del mateix tema del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* [Fig. 476].

La Verge de la taula de la "Dormició" de Sogorb ens recorda la de Guadalest, obra del Mestre d'Alzira, ja que en ambdues els coixins semblen no notar el pes del cap de Maria.

Les taules de l'"Adoració dels Pastors", l'"Adoració dels Mags" i la "Pentecosta" del *Retaule Major de la Catedral de Sogorb* i del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* tenen un aire de conjunt similar, tot i que les dels Macip serien d'una qualitat superior.

9.2 FERNANDO YÁÑEZ, FERNANDO LLANOS, EL MESTRE DE SIXENA I EL MESTRE D'ALZIRA

Les relacions estilístiques i formals entre aquests pintors són clares i evidents, destaquem aquí alguns elements coincidents de la seva producció, tenint en compte la problemàtica de la manca de dades documentals sobre aquests artistes:

"Desconocemos las fechas de nacimiento de ambos Hernandos (quizá hacia 1465-70), y dónde o cuándo pudo tener lugar el primer encuentro entre ellos. Tampoco sabemos nada sobre sus primeros pasos en la pintura, ni por qué pasarían a Italia en un viaje que se hace totalmente imprescindible para entender su formación y estilo"⁹.

Els Hernando són pintors d'origen manxec. Yáñez està documentat entre 1506 (contracte del *Retaule dels Sants Metges*) i 1536 (apareix en una llista d'habitants il·lustres d'Almedina, la seva localitat natal)¹⁰ i Llanos entre 1450 i 1540.

El 1506 pinten per a la Catedral de València el *Retaule dels Sants Metges*, Cosme i Damià i després els dotze panells de les portes del *Retaule Major*,

⁹ F. BENITO; J. GÓMEZ; V. SAMPER, (coords.): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo...*, p. 28.

¹⁰ P. M. IBÁÑEZ: *Fernando Yáñez de Almedina (la incògnita Yáñez)*, Diputació Provincial, Ed. Universidad Cuenca, Cuenca, 1999, pp. 32-35.

amb una clara assumpció dels models leonardescos. Analitzant el treball per separat d'aquests dos artistes (a partir de c. 1515), alguns historiadors de l'art han volgut adscriure les taules del *Retaule Major* a l'un o a l'altre. Aquest és un assumpte que ha generat llarg debats¹¹. Ara simplement deixarem apuntat que el primer en parlar del tema fou P. Justi el 1893, després E. Bértaux el 1907 va fer una adscripció de les taules totalment oposada. El propi P. Justi va reconèixer que els arguments d'E. Bértaux eren bons i la majoria d'autors posteriors segueixen aquesta adscripció amb alguns matisos, entre ells E: Tormo, F. M. Garín, Ch.-R. Post, D. Angulo, etc¹². En l'actualitat P. M. Ibáñez ha realitzat rigorosos estudis sobre els Hernando on conclou:

“Al margen de los matices que hoy puedan efectuarse a su pensamiento, los planteamientos del estudioso francés [Bértaux] eran plenamente científicos y superaban los análisis más aleatorios anteriores. En su ensayo, Bértaux otorga a Yáñez el grupo de mayor valía: *Puerta Dorada, Presentación de María en el Templo, Visitación, Adoración de los Pastores, Presentación del Niño en el Templo y Dormición de María*. (Con excepción de la *Presentación del Niño*, que es de Llanos, este listado mantiene su plena vigencia en la actualidad)”. La resta de les taules serien de Llanos.¹³

Un d'aquests dos artistes seria “Fernando Spagnuolo” que va treballar l'any 1505 a Florència amb Leonardo al cartró de la *Batalla d'Anghiari*, destinat al Palazzo Vecchio, avui desaparegut. No se sap quin dels dos fou, però el cert és que ambdós estan a prop de l'òrbita leonardesca.¹⁴

Com a exemple clar d'aquest leonardisme ens podem fixar en la figura del soldat que apareix en la taula del “Crist portacreu” de la col·lecció Godia de Barcelona atribuïda als Hernando [Fig. 477] i en la taula amb la mateixa temàtica d'una col·lecció privada atribuïda a Fernando Llanos [Fig. 478] que ens remetent clarament al rostre d'un soldat de la “Batalla d'Anghiari” [Fig. 479] de Leonardo i també a un dibuix del mestre italià [Fig. 480].

¹¹ Trobem un estat de la qüestió important a: F. BENITO; J. GÓMEZ; V. SAMPER, (coords.): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo...*, pp. 23-42 i a P. M. IBÁÑEZ: *Fernando Yáñez de Almedina (la incògnita Yáñez)...*

¹² P. M. IBÁÑEZ: “Los Hernandos en la Catedral de Valencia” a *Goya. Revista de Arte y Cultura*, núms. 265-266, jul-oct 1998, pp. 208-209.

¹³ P. M. IBÁÑEZ: *Fernando Yáñez de Almedina (la incògnita Yáñez)...*, p. 52.

¹⁴ X. COMPANY: *La Pintura del Renacimiento...*, p. 47.

En referència a la identificació del Ferrando Spagnuolo, la majoria d'autors creuen que seria Llanos. No obstant, les argumentacions de P. M. Ibáñez afirmant que seria Yáñez s'han de tenir molt presents:

“El leonardismo de Llanos es de carácter periférico y podría ser asimilado, en su pintoresquismo –jetas desencajadas y ululantes–, por cualquier oficial que tuviera delante una reproducción medianamente legible. El leonardismo de Yáñez es inmanente, y no puede explicarse más que a través de un trato cercano al maestro. La información que Llanos acredita en sus obras podría haberse obtenido sin pisar la Sala del Papa de Santa María Novella, donde se dibujó el cartón, o la sala del Consejo del Palacio Viejo, donde se pintaría la *Batalla de Anghiari*. No sucede lo mismo con el legado pictórico de su compañero, que exige de manera inevitable el magisterio directo de Leonardo”.¹⁵

En canvi, F. Benito defensa el contrari, encara que per a exemplificar i argumentar les seves hipòtesis es limita a la comparació entre l'“Adoració dels Reis” de Leonardo i l'homònima de les portes del *Retaule Major de la Catedral de València* atribuïda per F. Benito a Llanos. L'argument és làbil, perquè copiar un dibuix no és el mateix que imbuir-se del seu esperit. A més, un altre petit problema radica en què F. Benito considera aquesta taula de Llanos, mentre que des de Bértaux no s'ha abandonat la idea que també Yáñez¹⁶ hauria pogut intervenir en aquesta taula.

Podríem parlar també de diverses obres de Yáñez com la “Santa Caterina” i el “Sant Damià” conservats al Prado, la “Pietat” de la Catedral de València; i la “Resurrecció” del Museu de Belles Arts de València, on segurament participà Llanos. Totes elles, d'una manera o d'una altra, reflecteixen estilemes, figuracions i composicions que degueren incidir en les categories mentals de nombrosos pintors valencians de l'època, entre els que podria haver estat el Mestre de Sixena i, més probablement, el Mestre d'Alzira.

L'any 1513 Yáñez i Llanos desapareixen de terres valencianes. Yáñez va a Barcelona el 1515 per a la valoració de varies pintures realitzades per Joan

¹⁵ P. M. IBÁÑEZ: *Fernando Yáñez de Almedina (la incògnita Yáñez)...*, p. 75.

¹⁶ F. BENITO; F. SRICCHIA (a cura di): *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, Firenze, Casa Buonarrotti, 19 maggio-30 luglio 1998, Generalitat Valenciana, València, 1998, pp. 30-31.

de Borgonya per a l'església de Santa Maria del Pi. A partir de 1525, està documentat a Conca¹⁷ i Llanos es localitza a la catedral de Múrcia el 1523.

Cal remarcar que, incomprendiblement l'estil dels Hernando no va arrelar tant a València com el de Leocadio. És cert que hem de tenir present que Leocadio va treballar a València entre 1472 i 1518 i que els Hernando només hi van ser entre 1506 i 1516, però precisament això és el que ens resulta estrany: perquè un codi tan rutilant i modern, i de tanta qualitat es va dissipar de València en tan sols deu anys?

En el cas dels Hernando tampoc no podem parlar de dades concloents, però sí de coincidències en la composició i l'estil, i en la cronologia amb les obres del Mestre de Sixena i del Mestre d'Alzira. Es considera que ambdós reben influències pictòriques dels Hernando. El cert és que ens tornem a trobar aquí amb un interrogant en quant a la identitat i procedència del Mestre d'Alzira i, tant si el relacionem amb el Mestre de Sixena com si no, ens quedarà l'enigma obert de l'origen d'ambdós pintors.

Sembla que la formació del Mestre d'Alzira amb els Hernando i, en concret amb Yáñez, és força plausible i es fa palesa en els rostres d'alguns personatges, en la monumentalitat de les formes i en el sentit de l'espai i la perspectiva en les arquitectures.¹⁸

Hi ha força trets comuns entre l'obra del Mestre d'Alzira i la del Mestre de Sixena, però n'hi ha d'altres que no són del tot coincidents. Hem de tenir en compte que del Mestre de Sixena només en coineixem les obres del primer quart de segle, i la producció del Mestre d'Alzira s'allarga fins gairebé la meitat, i això fa que els elements clàssics potser hi siguin més presents i vagin evolucionant, sense que això vulgui dir que la seva obra sigui d'una qualitat superior a la de Sixena.

Les obres dels Hernando són d'una qualitat superior, o si més no, més regular, que les del Mestre d'Alzira i les del Mestre de Sixena. Aquests tenen peces d'alta qualitat, però d'altres un xic desiguals sense assolir-ne el mateix nivell. Quant a les característiques comunes destaquem la corporeïtat

¹⁷ P. M. IBÁÑEZ: *Fernando Yáñez de Almedina (la incògnita Yáñez)*..., p. 110.

¹⁸ I. MATEO: "Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira"..., p. 374.

escultòrica de les figures i la presència de fons arquitectònics de regust clàssic i amb teixits decorats amb elements geomètrico-florals molt particulars. F. Benito ens parla de les particularitats de l'obra dels Hernandos –com a generalitzacions s'han de prendre amb totes les reseves oportunes– i en elles comprovem també aquestes relacions:

“[...] Llanos es más dependiente de modelos de Leonardo, con figuras de fuerte caracterización en actitud crispada e inestable, aunque su coloración es más intensa que en el maestro de Vinci. En sus cuadros la arquitectura clásica no es recurso habitual, ni sus logros en la plasmación del espacio tridimensional resultan tan brillantes como en su colega. Por el contrario, Yáñez es artista más reposado, con figuras corpulentas de gran monumentalidad y un sentido de la belleza muy depurado”¹⁹.

Tots s'inspiren en estampes de Dürer, sobretot del cicle de la *Vida de la Verge*. Els Hernandos foren pioners en la introducció d'aquests gravats a Espanya, ja l'any 1506.

I la coincidència cronològica és molt significativa. Entre 1514 i 1515 es dissol el taller valencià dels Hernando, quan Llanos es trasllada a Múrcia i Yáñez passa primer per Barcelona, després per Almedina, per acabar instal·lant-se a Conca. És a partir d'aquest moment quan trobem al Mestre d'Alzira treballant en solitari en terres valencianes i és també justament el 1515 quan es produeix l'encàrrec del *Retaule Major* al Mestre de Sixena. És cert que no tenim cap document que ens serveixi per ratificar aquestes relacions, però hem considerat totes aquestes coincidències prou significatives com per a deixar-ne constància.

Pel que fa referència a les relacions formals i estilístiques passarem ara a presentar algunes obres d'uns i altres.

Ens trobem amb la taula del “Sant Enterrament” [Fig. 481] del *Retaule dels Sants Metges de la Catedral de València*, pintat entre juliol i desembre de 1506. Aquí la composició és similar a la de la taula del Mestre de Sixena [Fig. 482], però en la taula dels valencians queda més espai per al fons de paisatge, hi ha un nombre major de personatges i tot queda més espaiat. Les figures són

¹⁹ F. BENITO; F. SRICCHIA (a cura di): *Ferrando Spagnuolo e altri maestri nell'Italia di Leonardo e Michelangelo...*, p.32.

en ambdós casos molt completes i tenen una construcció i una volumetria molt treballades. Els rostres no s'allunyen massa de l'aire dels del Mestre de Sixena, ni tampoc dels del Mestre d'Alzira. Concretament el rostre femení [Fig. 483] de la part dreta té un perfil molt semblant al d'un rostre masculí de l'"Epifania" d'Alzira [Fig. 484]. La línia recta del nas, demostra que el Mestre d'Alzira treballà o conegué molt de prop a Yáñez i Llanos.

Després veiem un *tondo* que representa la "Trinitat" [Fig. 485], en un composició força original i amb certes concomitàncies compositives amb la taula cimera del *Retaule de la Pietat* de Sixena [Fig. 486]:

"De estos tondos [del Museu de Nimes] el más ajeno a cuanto decimos es el que representa la *Trinidad*, con Dios Padre coronado de tiara y sentado sobre el arco iris, sosteniendo a Cristo en la cruz y el Espíritu Santo entre ambos. [...] La iconografía de esta *Trinidad* responde a fórmula florentina que abarca desde Massaccio hasta pintores contemporáneos de los Hernandos [Fig. 487]"²⁰.

Una altra taula bastant interessant és la de la "Visitació" [Fig. 488] del *Retaule Major de la Catedral de València*, pintat entre 1507 i 1510. La composició és més treballada i més complexa que la de Sixena [Fig. 489], amb la presència d'un major nombre de personatges, però l'aire i l'estil generals són força coincidents. Trobem la construcció d'alguns rostres –parlem bàsicament d'aquesta part de les figures perquè és en ella on, potser, s'aprecien millor els trets característics d'aquests pintors– amb uns resultats molt similars al del Mestre d'Alzira. Aquests serien els de les figures de la part esquerra de la "Visitació" [Fig. 490] que presentem juntament als de la mateixa banda de la taula de l'"Epifania" d'Alzira [Fig. 491]. I també coincidirien els de les figures femenines de la banda dreta de la "Visitació" [Fig. 492] amb els de la Verge i els apòstols de la taula de l'"Ascensió" del *Retaule Major de Sixena* [Fig. 493]. El mateix succeeix amb el cas d'un detall dels rostres de la taula dels "Esposoris" de la Catedral de Múrcia [Fig. 494], obra de Llanos l'any 1516, que també tindrien un aire molt semblant als d'Alzira [Fig. 495] o Sixena [Fig. 496].

²⁰F. BENITO ; J. GÓMEZ ; V. SAMPER (coords.): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo...*, p. 63.

També trobem paral·lelismes amb la taula de l'“Adoració dels Pastors” del *Retaule Major de la Catedral de València*, obra dels Hernando (c. 1506). El rostre de la Verge [Fig. 497] d'aquesta taula i el de la mateixa del *Retaule de la Verge de Sant Agustí d'Alzira* [Fig. 498] tenen un perfil gairebé idèntic. Les figures en escorç d'aquesta taula dels Hernando –un pastor [Fig. 499] i la mula– ens remetent clarament a la figura d'una rei [Fig. 500] de l'“Adoració dels Mags” del Mestre d'Alzira. Els fons arquitectònics de les obres d'aquests pintors també tenen un regust clàssic i una composició molt similars.

En la taula de l'“Adoració dels Mags” del *Retaule Major de la Catedral de València* també hi trobem elements coincidents amb la taula de la mateixa temàtica del *Retaule de Sant Agustí d'Alzira*. Entre aquests destacaríem la presència en ambdues taules d'un personatge observant directament l'espectador [Figs. 501-502], l'objecte daurat com a ofrena al Nen [Figs. 503-504] i els personatges de la Verge i el Nen [Figs. 505-506] amb unes semblances que no podem menysprear.

Ja hem comentat en l'anàlisi de les taules del Mestre d'Alzira que l'element dels núvols amb caps de *putti* sortint de l'interior –que es va reiterant en algunes de les seves pintures– es podria inspirar en un detall de la taula de la “Fugida a Egipte” [Fig. 337] del *Retaule Major de la Catedral de València*.

Finalment, presentem la taula de l'“Anunciació”, obra de Yáñez i conservada al Col·legi del Patriarca a València [Fig. 507]. Aquí la postura de la Verge [Fig. 508] coincideix amb la de la mateixa taula del *Retaule Major de Sixena* [Fig. 509] i també hi observem la presència destacada del gerro amb els lliris [Figs. 510-512].

9.3 EL MESTRE D'ALZIRA: JOAN BOIRA? DIEGO BARRERA?

La personalitat del Mestre d'Alzira encara és una incògnita i malauradament no hem trobat cap document que ens doni una mica de llum a l'hora de traçar la trajectòria vital d'aquest interessant pintor cincentista.

Gràcies a la cartela de la taula del “Judici de Sant Jaume” [Fig. 406] de la col·lecció privada Laia-Bosch sabem que el cognom del dit Mestre d'Alzira acaba amb les lletres “RA”:

"Consumatum deo e.../coensor tribue: do.../ab la ajuda de deu a.../ra lo pitor lann 1528.../la dextra com v..."²¹.

Hem de lamentar que fos retallada i s'hagi perdut aquesta informació tan valuosa que ens permetria donar nom al Mestre d'Alzira.

A partir d'aquestes escasses dades, I. Mateo dóna alguns possibles noms per al pintor:

"Juan BOYRA, vecinado en Valencia en 1517, pintor de retablos y vecino de la parroquia de S. Martín, en la calle de Cajeros; Pedro BUERA, nacido en Concentaina en 1518 y pintor en Valencia desde 1538, habitando en la ciudad en 1555; Juan BONORA, aparece en 1512 como testigo en un documento; Pedro BONORA, aparece en un documento de 1509, y Gaspar SOBERA, pintor del carrer de la Olivera de Valencia, en 1597. Estos tres últimos los menos probables"²².

Cronològicament el pintor que més coincidiria amb la producció del Mestre d'Alzira seria Joan Boyra.

A través de la documentació podem constatar que el 1511, Joan Boyra, pintor de retaules, cobra "tres ducats d'or per pintar la finestra de l'arxiu" de la catedral de València²³. El 1517, Joan Boyra, pintor, natural de Xèrica, s'aveïna a la ciutat de València per 10 anys, al carrer dels *Caixers* (on vivien molts altres pintors) a la parròquia de Sant Martí²⁴ [Doc. 34].

²¹ Agraïm la transcripció de la cartel·la a la Dra. Lluïsa Tolosa, de la Universitat Politècnica de València. J. Ll. Cebrián ja es va referir a 1528 en un article de 2013. J. LL. CEBRIÁN: "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines"..., p. 121.

²² I. MATEO: "Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira"..., p. 367.

²³ Informació recollida al CIMM ("Centre d'Investigació Medieval i Moderna" de la Universitat Politècnica de València), dirigit per Ximo Company i Joan Aliaga. Aquesta notícia en concret: A.C.V.= Arxiu de la catedral de València, Llibre d'obres, fol. 27, publicat per J. SANCHIS: *La catedral de València*, Imprenta de Francisco Vives Mora, València, 1909, p. 530 (l'autor dóna l'accepció "Buyra"); i *Pintores medievales en València*, Tipografía Moderna, València, 1930, p. 226. No s'ha pogut contrastar la informació amb el document original, malgrat els nostres reiterats intents.

²⁴ Informació també recollida al CIMM. Aquesta notícia en concret: A.M.V.= Arxiu Municipal de València, Aveïnments, 1517-1523, núm. 11, publicat per J. SANCHIS: *Pintores medievales en València*, Tipografía Moderna, València, 1930, p. 226. En aquest cas la informació ha pogut ser contrastada.

Recentment J. Ll. Cebrián al pròleg de l'edició facsímil de *Las tablas de las iglesias de Játiva*²⁵ parla de Diego Barrera com a possible pintor identificable amb el Mestre d'Alzira, pels seus paral·lelismes clars amb la taula central del *Retaule de Sant Pere de Xàtiva*²⁶:

“El retaule major de Sant Pere, és un *collage* de dos o tres pintors d'època ben diferent. El nom dels pintors encara no ha estat identificat, però assenyalem que la taula central de la coronació de Maria és una obra que sempre ens ha semblat del Mestre d'Alzira”²⁷.

J. Ll. Cebrián segueix el seu discurs fent referència a la inscripció de la taula del “Judici de Sant Jaume”, on, segons l'autor, s'hi troben dues dades clau: l'any 1553 i la inscripció “...RA LO PINTOR”. Com ja hem comentat, I. Mateo havia parlat de Joan Boyra, opció que Cebrián descarta per ser la seva cronologia²⁸. I ens dóna un argument més a favor de la identificació del Mestre d'Alzira amb Diego Barrera:

“[...] sabem que almenys entre els anys 1534 i 1544, resideix a Xàtiva, *Barrera lo pintor*, el qual compaginava la professió artística amb la de verguer dels jurats del Consell de la Ciutat. Precisament, aquesta doble faceta laboral inicial, faria que signés especificant la seua qualificació professional que més l'interessava: *lo pintor*”²⁹.

Abans que J. Ll. Cebrián, M. González havia parlat de Diego Barrera, només donant-ne una breu referència en relació als artistes actius a Xàtiva entre els segles XVI i XVIII: “*Barrera, lo pintor* documentado entre 1534 y 1544, que compaginaba esa profesión con la de verguero de los jurados”³⁰. M. González ens informa que no era estrany en l'època trobar persones que

²⁵ E. TORMO: *Las tablas de las iglesias de Játiva. Un museo de primitivos...*

²⁶ Amb la lectura clara de la *nova data*, 1528, la figura de Diego Barrera no encaixa amb la del Mestre d'Alzira, ja que es tracta d'un pintor documentat a Xàtiva netre 1534 i 1544.

²⁷ E. TORMO: *Las tablas de las iglesias de Játiva. Un museo de primitivos...*, pp. 10-11.

²⁸ J. Ll. Cebrián matisa aquestes afirmacions després d'observar una fotografia de qualitat de la taula i veure clarament la data de 1528. Si és així ell també pensa que Joan Boira hi encaixaria més cronològicament.

²⁹ E. TORMO: *Las tablas de las iglesias de Játiva. Un museo de primitivos...*, p. 12. A V. TEROL (transcripció): *Índex general de consells i actes de l'Arxiu Municipal de Xàtiva (1500-1550)*, Universitat de València, València, 2006, pp. 271 i 331 trobem les referències documentals dels anys 1541 i 1548 com a dates en les quals Diego Barrera va començar i va deixar d'exercir el càrrec de verguer, respectivament.

³⁰ X. COMPANYY; V. PONS; J. ALIAGA (comissaris): *Exposició la Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007...*, p. 544.

compaginaven l'ofici de verguer amb la de pintor. Exposa (després d'haver consultat nombrosos documents d'arxiu) que aquestes persones ho feien perquè no es podien guanyar la vida pintant. Treballaven de verguers, i pintaven elements menors (baranes, mobles...) quan se'ls hi encarregava. No creu que un pintor d'aquest nivell pogués identificar-se amb el Mestre d'Alzira.

Gràcies a les referències documentals facilitades per J. Ll. Cebrián en relació a l'Arxiu Municipal de Xàtiva i per M. González pel que fa a l'Arxiu de la Col·legiata de Xàtiva podem parlar de dades concretes referides a Diego Barrera. Està documentat a Xàtiva entre 1534 i 1548. *L'Índex General per ABCD de Consells i Actes contant desde lo any 1500 fins 1549. Inisiat en lo any 1679, esent jurats lo noble don Jaume de Proxita, Jaume Lagaria, Gregori Menor y Franés Mollà, ciutadans de Xàtiva.*

En un document conservat a l'Arxiu Municipal de Xàtiva llegim que Diego Barrera fou nomenat verguer l'any 1541 [Doc. 35] i renuncià al càrrec el 1548 [Doc. 36].

Pel que fa als documents direm que, en les catedrals, el capítol havia de prendre acords i decisions i ho feia per escrit en les *Determinacions capitulars*; en canvi en les parròquies habitualment eren decisions unilaterals dels capellans i no hi ha documents escrits. En alguns casos trobem *Llibres de fàbrica*, en el cas de la parròquia de Sant Pere de Xàtiva trobem aquests llibres en el segle XIX, no abans. Per aquest motiu no tenim cap document de l'encàrrec de les taules del *Retaule Major de la parròquia de Sant Pere de Xàtiva*, ni tampoc d'altres obres del Mestre d'Alzira.

Els *Llibres de Baptismes* els trobem a partir de 1534, no abans. A Sant Pere de Xàtiva no se'n conserven. En aquell moment els batejos es realitzaven a les diferents parròquies, però tots els documents conservats es troben a la Seu. Fins el 1765 no se separen els documents parroquials i es conserven cadascun en la seva parròquia corresponent. Abans de 1765 només trobem documents de baptisme a la Seu i a Sant Joan (perquè estava al raval i era morisca). És precisament en aquests *Llibres de Baptismes* on trobem els tres fills de Barrera essent batejats, ens coneixem el nom, les dates i els padrins [Docs. 37-39].

Amb la *nova data*, 1528, el pintor que coincidiria més, cronològicament, amb la producció del Mestre d'Alzira seria Joan Boira. A més, si pensem que Diego Barrera era un artista menor, no encaixa en el perfil del mestre i la seva cronologia s'allunya gairebé dues dècades de la proposada per a les taules de Xàtiva.

10.- CONCLUSIONI

Nella preparazione di questo lavoro è stata essenziale la ricerca bibliografica e soprattutto l'osservazione dei dipinti *in situ*, importante è stata anche la consultazione alla biblioteca Hertziana di Roma (nella sua sede a Firenze) e le reflectografie digitali a infrarossi fornite dal CAEM (Centre d'Art d'Època Moderna). La ricerca documentaria ha anche centrato gran parte della nostra ricerca –anche se ci sarebbe piaciuto trovare documenti irrefutabili per permetterci di individuare con più precisione questi due artisti–.

Un altro punto che riteniamo merita di essere considerato è l'analisi delle pale, la loro iconografia e il confronto con opere di altri artisti. Con tutto questo lavoro di presentazione abbiamo educato e nutrito l'occhio pittorico; abbiamo visto in chiave analitica e comparativa, perché ci rendiamo conto che si tratta di una delle funzioni primarie degli storici dell'arte.

In primo luogo, presentiamo la produzione del Maestro di Sixena, vale a dire, la *Pala Maggiore* (c. 1515-1519) e la *Pala della Misericordia* (c. 1517-1521), del Monastero di Santa Maria di Sixena. Attraverso la letteratura e la documentazione siamo stati in grado di ricostruire la sua storia interna in maniera chiara e dettagliata, e dalle immagini abbiamo potuto analizzare il loro stile e l'iconografia e le abbiamo potuto confrontare con la produzione di altri artisti come Andrea Mantegna, Michael Pacher, Damià Forment ed il Maestro di Alzira.

I documenti noti fino ad ora non ci permettono di conoscere l'identità e l'origine del Maestro di Sixena. Ma con i dati che abbiamo, siamo in grado di dire che noi pensiamo che il maestro ha anche lavorato la scultura; fatto che è evidente nella costruzione pittorica delle sue figure con una corporeità scultorea irrefutabile. L'artista avrebbe una origine peninsulare –sicuramente valenzana o aragonesa– con un'ampia formazione, una vasta conoscenza delle stampe che circolavano all'epoca e un possibile viaggio nel nord d'Italia dove avrebbe conosciuto il lavoro dei maestri Cosimo Tura e Andrea Mantegna e dovrebbe essere in contatto con la cerchia dei Pacher.

Non escludiamo la possibilità che la formazione del Maestro Sixena fosse stata effettuata nella bottega valenzana dei Hernando e con il Maestro di Alzira. In realtà, sappiamo che questi artisti provenienti di La Mancha avevano un gran

numero di apprendisti e collaboratori di cui non è nota, fino ad oggi, la loro identità. Quindi questo è un artista di prima fila e non un artigiano provinciale, di chi, purtroppo, non abbiamo notizie concrete della sua vita e la sua produzione nota è ridotta e non ci permette tracciare la sua evoluzione.

È vero che forse non si saprà mai il nome dell'artista, ma abbiamo realizzato uno studio completo e approfondito del suo lavoro.

Abbiamo presentato anche la produzione pittorica conosciuta ed attribuita del Maestro di Alzira, le caratteristiche fondamentali del suo lavoro, i rapporti con i pittori contemporanei e le possibili identificazione del maestro. Dobbiamo dire che, nel caso di Alzira abbiamo la fortuna di avere una data: 1528, che ci permette di definire la cronologia delle opere dell'artista e situarle nella sua produzione pittorica. Il nome deriva dalle tavole della *Pala della Vergine* conservata nella chiesa di Sant'Agostino di Alzira (c. 1517). Da questa gli sono state attribuite altre dipinti, ma non è stata mai presentata la sua produzione di un modo completo e globale. Soltanto troviamo articoli su un'opera determinata e alcune schede di catalogo. Da questi studi parziali e dall'osservazione diretta delle opere abbiamo disegnato il possibile –e plausibile– percorso pittorico del pittore, che probabilmente fu sviluppato nella zona di Valenza. Il Maestro di Alzira avrebbe potuto fare l'apprendistato nella bottega dei Hernando e incluso potrebbe aver collaborato con loro. Come abbiamo visto il suo stile è molto vicino a questi due grandi maestri. Non troppo lontano da quello di Macip. Ma ha alcune caratteristiche distintive che permettono distinguere la sua personalità pittorica, originale e forte, molto vicina allo stile del Maestro di Sixena.

Nel caso di Sixena ci siamo incontrati con molte tavole che compongono solo due pale d'altare; il caso di Alzira è molto diverso, troviamo diverse opere che compongono il suo catalogo pittorico. Il compito di ricostruire questa produzione è stato laborioso e si può parlare di quasi una ventina d'opere che mostrano l'evoluzione del suo stile da 1517 a 1528, anche un po' oltre, ai primi anni 40.

La sua prima opera sarebbe stata la *Pala della Vergine* della chiesa di Sant'Agostino di Alzira –1517 o 1520 (c.)–.

Contemporaneamente avrebbe dipinto le porte del trascoro della Cattedrale di Valenza, con la rappresentazione di “San Vincenzo Ferrer” e “San

Vincenzo Martire”.

Nel decennio degli anni 20 dipinge la tavola della “Sacra Famiglia e due sancti” della Collezione della Marquesa de Heredia di Madrid; il “San Michele Arcangelo” del Museu de Belles Arts de València; gli “Attributi della Passione” del Palau Ducal de Gandia e sedici tavole della *Pala Maggiore* della parrocchia di Sant Pere de Xàtiva.

Di 1528 sono le tavole della “Sacra Famiglia” e la “Vita di San Giacomo” della National Gallery of Ireland di Dublino e della collezione privata Laia-Bosch. Degli anni 30 sarebbero le tavole della *Pala della Maddalena* del convento dei servi di Sagunto e la tavola della “Pietà” del Museu de Belles Arts de València.

E già del decennio degli anni 40 consideriamo la tavola dell’”Allegoria della Passioni Umane” del Museo di Budapest; la tavola degli “Impropri” del Museu Catedralici Diocesà de València; la tavola dell’”Aparizione di Cristo alla Vergine” della collezione privata Lassala di Valenza; la “Dormizione della Vergine” di Guadalest (Alicante); la tavola di “Cristo sopra il sepolcro con tre angeli (Pietà)” della collezione Orts-Bosch (oggi giorno al Museu de Belles Arts de València) e la tavola di “Cristo sostenuto per angeli” di una collezione privata di Londra.

È sulla tavola del “Giudizio di San Giacomo” della collezione privata Laia-Bosch dove si legge la iscrizione che ci permette di datare l'opera e conoscere le ultime due lettere del nome del suo autore "RA". Lamentiamo la perdita di una parte della tavola, che forse ci avrebbe permesso di conoscere il nome del pittore e ci avrebbe facilitato il compito di cercare ulteriori informazioni. Da queste due lettere si ha tentato di dare nome al pittore: Joan Boira o Diego Barrera. Purtroppo di questi due artisti si è conservata poca documentazione. Soltanto quella che presentiamo qui –lasciando sempre aperta la possibilità che nuovi dati appaiono in documenti inediti–, insufficiente per tracciare il suo percorso vitale e artistico ed anche per relazionare l'uno o l'altro con l'anonimo Maestro di Alzira. Ma, cronologicamente, Joan Boira coincide di più con la produzione del maestro anonimo; in più Diego Barrera si è considerato un artista minore e questo profilo non è per nulla simile al del pittore di Alzira.

Come abbiamo visto, abbiamo riunito tutti gli elementi a nostra disposizione per dare una ragionevole e completa visione di tutti gli argomenti esposti. Speriamo che questi due enigmatici pittori del Rinascimento (con

evidenti relazioni stilistiche e formali tra di loro), non lo siano tanto dopo la nostra ricerca. Che questa abbia dato luce alle figure del Maestro di Sixena e del Maestro di Alzira e che il catalogo completo delle loro opere serva di base e di punto di partenza per a future ricerche.

11.- FONTS DOCUMENTALS

Arxiu Diocesà d'Osca. Jaime Juan Moreno: *Hierusalem Religiosa*, 1623 (c.), pp. 392v-393r.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. Eusebio Vidal (mossèn): *Diócesis de Lérida. Materiales para colaborar con la B.A.C. en la Historia del Martirio de la Iglesia en España*, Lérida, agosto, 1955.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1901, 13 de febrero, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1896, 26 de julio, Monzón.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1896, 1 de setiembre, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1899, 3 de noviembre, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1899, 9 de noviembre, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1899, 23 de diciembre, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1901, 1 de agosto, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1901, 12 de agosto, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1902, 19 de septiembre, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1903, 13 de julio, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1903, octubre, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1909, 27 de octubre, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1910, 20 de febrero, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1929, 7 de mayo, Zaragoza.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1929, 17 de mayo, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1930, 24 de febrer, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Sigena*. 1943, 3 de julio, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Costa i Forraguera. Sigena 42*. 1889, 19 de abril, Sijena.

Arxiu Diocesà i Comarcal de Lleida. *Lligall Costa i Forraguera. Sigena 42*. 1915, 9 de agosto, Sijena.

Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona. Expedient: Ayuntamiento de Barcelona. Sección Gobernación. Subsección Cultura. Expediente no 5889. Asunto: Acta de entrega de la colección Muntadas al Ayuntamiento. C-I-12. 1956-19-4. 1957, 21 i 22 de gener, Barcelona.

Museo de Zaragoza. 1921, 5 d'abril, Sijena.

Museo de Zaragoza. 1921, 6 d'abril, Sijena.

Museo de Zaragoza. 1921, 17 d'abril, Sijena.

Arxiu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Servicio del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN). Capsa 31. Núm. 1281. C 31/9. 1938, 18 de maig, Lleida.

Arxiu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Servicio del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN). Capsa 31. Núm. 1282. C 31/10. Juliol 1936 / Gener 1937, Lleida.

Arxiu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Servicio del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN). Capsa 31. Núm. 1282. C 31/10. Juliol 1936 / Gener 1937, Lleida.

Arxiu del Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Ingressos / Dipòsit. Fons artístic Museu Diocesà. Dipòsit Sigena. Sijena.

Arxiu del Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Ingressos / Dipòsit. Fons artístic Museu Diocesà. Dipòsit Sigena. 1948, 29 de marzo, Sijena.

Arxiu del Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Ingressos / Dipòsit. Fons artístic Museu Diocesà. Dipòsit Sigena. 1948, 23 de agosto, Lérida.

Arxiu del Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Ingressos / Dipòsit. Fons artístic Museu Diocesà. Dipòsit Sigena. 1970, Sijena.

Arxiu del Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Ingressos / Dipòsit. Fons artístic Museu Diocesà. Dipòsit Sigena. 1974, 31 de mayo, Lérida.

Arxiu Municipal de València (A. M. V.). *Aveynaments 1517-1523* (b3-11), f. 13.1517, 7 de juny, València.

Arxiu Municipal de Xàtiva. *Índex General per ABCD de Consells i Actes contant desde lo any 1500 fins 1549. Inisiat en lo any 1679, esent jurats lo noble don Jaume de Proxita, Jaume Lagaria, Gregori Menor y Franés Mollà, ciutadans de Xàtiva*. 1541, Xàtiva, f. 356 r.

Arxiu Municipal de Xàtiva. *Índex General per ABCD de Consells i Actes contant desde lo any 1500 fins 1549. Inisiat en lo any 1679, esent jurats lo noble don Jaume de Proxita, Jaume Lagaria, Gregori Menor y Franés Mollà, ciutadans de*

Xàtiva. 1548, Xàtiva, f. 443 v.

Arxiu de la Col·legiata de Xàtiva. *Libro de Bautismos. No 1 (1534-1541)*. 1534, 27 de juliol, Xàtiva.

Arxiu de la Col·legiata de Xàtiva. *Libro de Bautismos no 2 (1541-1545)*. 1543, 21 de juny, Xàtiva.

Arxiu de la Col·legiata de Xàtiva. *Libro de Bautismos no 2 (1541-1545)*. 1544, 8 d'abril, Xàtiva.

12.- BIBLIOGRAFIA

12.1. BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABBAD RIOS, F.: *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957.
- ARCO, R.: *Catálogo Monumental de España. Huesca*, CSIC, Madrid, 1942.
- BELTRÁN LLORIS, M. (coord.): *Museo de Zaragoza 150 años de historia (1848-1998)*, Diputación General de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza, 1967.
- BENITO DOMÈNECH, F. (coord. i dir.): *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Ruzafashow, València, 2009.
- BERLABÉ SAURA, C.; FITÉ LLEVOT, F.: "El Museu Diocesà de Lleida i la Guerra Civil" a *I Congrés d'Història de l'església catalana des dels orígens fins ara*, Actes II, Solsona, 1993, pp.557-561.
- BÉRTAUX, E. et alter: *Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza 1908*, Tip. La Editorial, Zaragoza; Librería de Ferando Fe, Madrid; Librairie Central des Beaux-Arts, París, 1910.
- CAAMAÑO, J. M.: "Sagrada Familia llamada La perla [Rafael]" [en línia]. Madrid, Museo del Prado. [Consultat 21 d'octubre de 2011]. Disponible a Internet: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia-online/voz/sagrada-familia-llamada-la-perla-rafael>
- COMPANY i CLIMENT, X.; TARRAGONA i MURAY, J. (eds.): *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg Exposició Pulchra*, Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993.
- CONTRERAS, J. DE (Marqués de Lozoya): *Historia del Arte Hispánico*, vol. III, Ed. Salvat, Barcelona, 1940.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, S.; GÓMEZ BASCO, A. M.; REVUELTA TUBINO, M.: *Museo de Santa Cruz de Toledo*, II tomos, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1987.
- DD. AA.: *Valencia*, col. *Tierras de España*, Fundación Juan March, Ed. Noguer, Vitoria, 1977.
- DD. AA.: *Cataluña*, col. *Tierras de España*, Fundación Juan March, Ed. Noguer, Vitoria, 1977.

- DD. AA.: *Navarra*, col. *Tierras de España*, Fundación Juan March, Ed. Noguer, Vitoria, 1977.
- DD. AA.: *Aragón*, col. *Tierras de España*, Fundación Juan March, Ed. Noguer, Vitoria, 1977.
- DD. AA.: *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*, Comisión Mixta Patrimonio Histórico Generalitat Valenciana-Iglesia Católica, Fundación Caja Segorbe, Generalitat Valenciana.Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València, 1990.
- DD. AA.: *1500 circa*, ed. Skira, Milano, 2000.
- DD. AA. (eds. Gobierno de Aragón. Ibercaja. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza. Aragón y Rioja): *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000.
- DD. AA. (coord. Museu de Lleida: diocesà i comarcal): *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Fundació "la Caixa", Lleida, 2003.
- DD. AA.: *Bibliography of the History of Art*, Centre National de la Recherche Scientifique. Institut de l'Information scientifique et technique; The J.Paul Getty Trust. The Getty Information Institute, Vandoeuvre-lès-Nancy Cedex (France), Santa Monica-California (USA).
- DONOSO, R.: *Guía del Museo Provincial de Huesca*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.
- GUDIOL i RICART, J.; ALCOLEA i BLANCH, S.: *Pintura Gòtica Catalana*, Ed. Polígrafa S.A., Barcelona, 1987.
- HAUF i VALLS, A. – G. (a cura de): *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, Ed. 62, Barcelona, 1995.
- LACARRA DUCAY, M. C.; MORTE GARCÍA, C.: *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Ed. Guara, Zaragoza, 1984.
- LIAÑO MARTÍNEZ, E. (comissària): *Fidei speculum. Art litúrgic de la Diòcesi de Tortosa*, Catedral de Tortosa, Tortosa, 2000.
- MAÑAS BALLESTÍN, F.: *Pintura gòtica aragonesa*, Ed. Guara, Zaragoza, 1979.
- MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989.
- MARÍAS, F.: *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, col. Introducción al arte Español, Madrid, 1992.

- MARTÍ AIXALÀ, J. (comissari): *Pallium. Exposició d'Art i Documentació*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 1992.
- MORTE GARCÍA, C. et alter: *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*, Colección Musea Nostra, Ibercaja, Zaragoza, 1990.
- NAVAL MAS, A.: *El patrimonio emigrado*, Publicaciones y ediciones del Alto Aragón, Huesca, 1999.
- POST, CH.-R.: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge (Mss.), 1966.
- RÉAU, L.: *Iconografía de la Biblia*, 2 vols., Ed. del Serbal, Barcelona, 1996.
- SANCHIS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*, Imprenta de Francisco Vives Mora, València, 1909.
- SANTOS OTERO, A.: *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1985.
- SANUY, F. (comissari): *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.
- SCHILLER, G.: *Iconography of Christian Art*, II vols., Lund Humphries London, London, 1971.

12.2. CONTEXT HISTÒRIC

- ABIZANDA y BROTO, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Siglo XVI*, vol.I-III, Patronato Villahermosa-Guaqui, Tip. La Editorial, Zaragoza, 1915-1932.
- AGUSTÍ FARRENY, A.: "Algunes fonts per a l'estudi de la història de l'església de Lleida (segles XVI-XVIII)" a *I Congrés d'Història de l'església catalana des dels orígens fins ara*, Actes I, Solsona, 1993, pp.29-45.
- ARAMBURU-ZABALA, M. A.: "Renacimiento en España: ¿1450 o 1500?" a *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Valladolid, 1995, pp. 691-699.
- ARCO, R.: *El Alto Aragón monumental y pintoresco*, Huesca, 1913.
- ARCO, R.: *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, CSIC, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1942.
- ARCO, R.: "Historia local aragonesa sobre la época de Fernando el Católico" a *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Institución Fernando el Católico, CSIC, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1952, pp. 5-18.

- BALAGUER, F.: "La Universidad y la cultura en la Edad Moderna" a *Huesca. Historia de una ciudad*, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, 1990, pp. 273-292.
- BARRIOS, M. D.: "El Archivo Diocesano de Huesca: sus fondos documentales" a *Aragonia Sacra*, II, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia de Aragón, Zaragoza, 1987, pp.141-153.
- BATLLORI, M.: "L'humanisme i el Renaixement a Catalunya" a *L'Avenç*, nº 66, Barcelona, 1983, pp.18-22.
- BATLLORI, M.: *Humanismo y Renacimiento, Estudios hispano-europeos*, col. Ariel Historia, Barcelona, 1987.
- BUENDÍA, R.; SUREDA, J.: "La España Imperial. Renacimiento y Humanismo" a *Historia del Arte Español*, vol. VI, Barcelona, 1995.
- CASTILLO ESPINOSA, S.: "Fondos documentales eclesiásticos aragoneses depositados en el Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid" a *Aragonia Sacra*, XII, 1997, pp.203-207.
- CASTILLÓN CORTADA, F.: "Catálogo del Archivo de la catedral de Lleida. Fondos de Roda de Isábena" a *Aragonia Sacra*, IX, 1994, pp.133-193.
- CHUECA GOITIA, F.: "Platonismo y esteticismo en el Renacimiento" a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), Príncipe de Viana, Pamplona, 1991, 52, pp. 27-33.
- COMPANY i CLIMENT, X.; TARRAGONA I MURAY, J.: "Funció i significació de l'art sacre" a *I Congrés d'Història de l'església catalana des dels orígens fins ara*, Actes II, Solsona, 1993, pp.647-654.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "Las formas culturales de las cortes virreinales. Los estados de la Corona de Aragón" a *La Corte. Centro e imagen del poder*, vol. I, Expo'98, Lisboa, 1998, pp. 157-198.
- D'AGOSTINO, G.: "Aragón y los territorios italianos mediterráneos (siglos XIII a XVI)" a *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000, pp. 141-154.
- DD. AA.: *Inventario de Fondos Notariales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Arxius Valencians, 12, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València, 1990.
- DURÁN GUDIOL, A.: "Obispados del Alto Aragón" a *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1994, pp. 39-43.

- ESQUÍROZ MATILLA, M.: *Inventario de la Iglesia Católica de Aragón*, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Madrid-Zaragoza, 1992-93.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.: *Poder y sociedad en la España del Quinientos*, Madrid, 1995.
- LATORRE CIRIA, J. M.: “La ciudad en los siglos XVI y XVII: estancamiento y comarcalización” a *Huesca. Historia de una ciudad*, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, 1990, pp. 217-243.
- MARTÍNEZ SHAW, C. et al.: “El segle XVI: una societat en canvi” a *L’Avenç*, nº 65, 1983, pp.34-61.
- MORTE GARCÍA, C.: “Fernando el Católico y las artes” a *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1992)*, Zaragoza, 1993, pp. 155-198.
- MORTE GARCÍA, C.: “Reflexiones sobre unos siglos conflictivos: XVI-XVII” a *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1994, pp. 27-34.
- MUÑOZ, J. V.; MIRALBELL, M. J.: “Fondos existentes en el Archivo Histórico Nacional Relativos al Reino de Aragón” a *Aragonia Sacra*, v, 1990, pp.177-193.
- NIETO ALCAIDE, V.: “El problema de la asimilación del Renacimiento en España” a *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte (CEHA)*, León: 29 septiembre – 2 octubre de 1992, León, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1994 (2 vols.), vol. I, pp. 105-115.
- SERRA DESFILIS, A.: “La aportación de las órdenes religiosas” a *La luz de las imágenes*, Generalitat Valenciana, Arquebisbat de València, València, 1999, pp. 81-157.
- SESMA MUÑOZ, J. A.: “La Corona de Aragón en la Unión Dinástica” a *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000, pp. 185-190.
- SILVA MAROTO, M. P.: “Pintura y sociedad en Castilla en época de los Reyes Católicos” a *Imágenes y promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, UAB, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, pp. 619-631.

12.3. L’ART DEL RENAIXEMENT

- ALGERI, G.; DE FLORIANI, A.: *La pittura in Liguria: il Quattrocento*, Banca Carige, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Edizioni Microart’s, Recco (Genova), 1991.

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento a "Ars Hispaniae"*, vol. XII, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1954.
- ARU, C.: "La pintura sarda nel Rinascimento" a *Archivio Storico Sardo*, Cagliari, 1926, pp. 161-223.
- AURIGEMMA, M. G.: "Rezension von Nicole Dacos: Fiamminghi a Roma 1508-1608" a *Roma nel Rinascimento*, La Tipografia, Roma, 1999, pp. 149-150.
- ÁVILA PADRÓN, A.: "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas" a *Archivo Español de Arte*, nº 225, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1984, pp.58-88.
- ÁVILA PADRÓN, A.: "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de estampas" a *Rafael en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pp.43-85.
- ÁVILA PADRÓN, A.: "La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento" a *Archivo Español de Arte*, nº 252, CSIC, Instituto Diego Velázquez Madrid, 1990, pp.529-553.
- AZCÁRATE, J. M.: "El estilo y sus fases" a *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Valladolid, 1995, pp. 699-703.
- BARRAL i ALTET, X. (comissari): *Prefiguració del Museu d'Art Nacional de Catalunya*, Catàleg de l'Exposició (Barcelona, 1992), Barcelona, 1992.
- BERENSON, B.: *Italian pictures of the Renaissance: Venetian School*, 2 vols., Ed. Phaidon, London, 1957.
- BERENSON, B.: *Italian pictures of the Renaissance: Florentine School*, 2 vols., The Phaidon Press, London, 1963.
- BERENSON, B.: *Italian pictures of the Renaissance: Central, Italian and North Italian Schools*, 3 vols., Ed. Phaidon, London, 1968.
- BERG SOBRE, J.: *Behind Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, 1989.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E.: "Importantes pinturas de los Países Bajos en colecciones privadas españolas" a *Archivo Español de Arte*, nº295, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 2001, pp. 217-238.
- BERTOLOTTI, A.: *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Tipografia editrice della Gazzetta d'Italia, Firenze, 1880.

- BERTOLOTTI, A.: *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli Archivi romani*, Prem. Stabilimento Tip. Lit. Mondovi, Roma, 1884.
- BERTOLOTTI, A.: *Artisti svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli Archivi romani*, Tipografia e litografia Colombi, Belinzona, 1886.
- BIROLLI, Z.: "Il formarsi di un dialetto pittorico nella regione ligure-piemontese" a *Bollettino della società piemontese di archeologia e di belle arti*, N.S. 20, Stamperia Artistica Nazionale, Torino, 1966, pp. 115-125.
- BOCCARDO, P.; DI FABIO, C. (a cura di): *Pittura fiamminga in Liguria*, Banca Carige, Fondazione Cassa Risparmio di Genova e Imperia, Aosta, 1997.
- BOGGERO, F.: "La pittura in Liguria nel Cinquecento" a *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 vols., vol. I, ed. Electa, Milano, 1988, pp. 19-36.
- BOLOGNA, F.: *Napoli e le rotte Mediterranee della Pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, 1977.
- BRACONS i CLAPÉS, J.: *La pintura española románico-gótico-renacimiento*, Carroggio, Barcelona, 2000.
- BUENDÍA, R.: *La pintura española del siglo XVI* a "Historia del Arte Hispánico", vol. III, Ed. Alhambra, Madrid, 1980, pp. 197-344.
- BURKE, P.: *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza ed., Madrid, 1993.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A.: "Apuntes sobre el gusto español del Renacimiento" a *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Valladolid, 1995, pp. 713-717.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A.: "Datos sobre el gusto español del siglo XVI" a *Archivo Español de Arte*, nº271, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1995, pp. 304-308.
- CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XVI* a "Summa Artis", vol. XXIV, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
- CANILLO CASTILLO, J. M.: "Génova y el primer Renacimiento en España: estado de la cuestión" a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), Príncipe de Viana, 1991, 52, pp. 145-151.
- CASTELNUOVO, E.: "Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo" a *Ricerche di Storia dell'Arte*, núm. 9, Roma, 1978-79, pp. 5-12.

- CASTELNUOVO, E.; DE GRAMMATICA, F. (a cura di): *Il gotico nelle Alpi -1350-1450-*, Castello del Buon Consiglio, Museo Diocesano Tridentino, Provincia Autonoma di Trento, Trento, 2002.
- CHECA CREMADES, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.
- CHECA CREMADES, F.: “La aparición del Renacimiento” a *El Grabado en España (siglos XV-XVIII)* a “Summa Artis”, xxxi, Madrid, 1987, pp.30-37.
- CHECA CREMADES, F.: “La introducción del Renacimiento en la ilustración española” a *El Grabado en España (siglos XV-XVIII)*, a “Summa Artis”, xxxi, Madrid, 1987, pp.53-65.
- CHINI, E.: “La pittura in Trentino e in Alto Adige nel Cinquecento” a *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 vols., Electa, Milano, 1988, pp. 125-139.
- CHUECA GOITIA, F.: “La persistencia del Gótico en nuestro Renacimiento” a *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Valladolid, 1995, pp.717-721.
- COLLARETA, M.: “Scultura dipinta nell’Italia settentrionale: la funzione dei modelli” a *La scultura lignea nell’arco Alpino. Storia, Stili e Tecniche. 1450-1550*, Forum, Udine, 1999, pp. 19-23.
- COLMAN, P.: “Rezensien von Nicole Dacos: Fiamminghi a Roma 1508-1608” a *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art*, núm. 69, Publications de l’Académie, Brussel-les, 2000, pp. 195-197.
- COMPANY i CLIMENT, X.: *La Pintura del Renaixement*, Ed. Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, València, 1987.
- COMPANY i CLIMENT, X.: “El Renacimiento: versiones y filtraciones de los modelos clásicos procedentes de Italia” a *Historia del Arte Valenciano*, vol. 3: *El Renacimiento*, Valencia, 1987, pp.9-47.
- COMPANY i CLIMENT, X.: *La pintura paduano-ferraresa del Quattrocento y sus relaciones con España*, col. Espai-Temps, Universitat de Lleida, Lleida, 1989.
- COMPANY i CLIMENT, X.: *La pintura hispanoflamenca*, Ed. Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, València, 1990.
- COMPANY i CLIMENT, X.; VILALTA, M. J.; PUIG, I. (a cura de): *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Garsineu Edicions, Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM), Universitat de Lleida, Lleida, 2009.

- CONDORELLI, A.: "Interpreti spagnoli del Rinascimento italiano" a *Studi di Storia dell'Arte sul medioevo e il rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, 2 vols., vol. II, Atti del Convegno internazionale (Arezzo-Firenze, 16-19 Novembre 1989), Ed. Polistampa, Firenze, 1992.
- CONTA, G.: *Luoghi dell'Arte, vol. I: Bolzano, Media Val d'Adige, Merano*, Provincia Autonoma di Bolzano, Scuola e Cultura Italiana, Bolzano, 1998.
- COVI, D.: "Lettering in the inscriptions of the 15th century Florentine Paintings" a *Renaissance News*, 7, núm. 2, Nova York, 1954, pp. 46-50.
- CURTO, G.: *Cavalcaselle in Piemonte: la pittura nei secoli XV e XVI*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1981.
- DACOS, N.: *Les peintres belges a Rome au XVI siecle* a "Études d'Histoire de l'Art", Rue Ravenstein, Brussel-les, Academia Belgica, Roma, 1964.
- DACOS, N.: *Roma quanta fuit : tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Donzelli Editori, Roma, 1995.
- DACOS, N.: *Fiamminghi a Roma 1508-1608: atti del convegno internazionale*, Brussel-les, 1995, Roma, 1999.
- DD. AA.: *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Fabbri Editori, Milano, 1988.
- DD. AA.: *Sotheby's. Old Master Paintings*, Sotheby's Peel, London. Wednesday 9th, December, 1992.
- DD. AA.: *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale: quaderni*, ed. Bertonecello, Citadella (Padova), 1995.
- DD. AA.: *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, Catàleg de l'exposició, Museu de l'Almodí, Mateu impresores, Xàtiva, 1995.
- DE LIEDECKERKE, A.-C. (coord.): *Fiamminghi a Roma: 1508-1608; artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussel-les, 1995.
- DE NEGRI, T. O.: "La pittura tardogotica delle "Alpi Ligure" di Antonio Monregalese a Pietro Guidi" a *Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale*, 27, Società Ligure di Storia Patria, Genova, 1975, pp. 79-102.
- DÍAZ PADRÓN, M.; PADRÓN MÉRIDA, A.: "Miscelánea de pintura española del siglo XVI" a *Archivo Español de Arte*, 224, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983, pp. 193-219.

- ENCINA, J. de la: *La pintura española*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
- FONTBONA, F.: "La valoració dels béns d'art modern" a *Revista de Catalunya*, nº151, Nova Etapa, Barcelona, maig 2000, pp. 73-88.
- GAMULIN, G.: "Ritornando sul Quattrocento" a *Arte Veneta*, 17, ed. Electa, Milano, 1963, pp. 9-20.
- GARRIGA i RIERA, J.: *L'època del Renaixement* a *Història de l'Art Català*, vol. IV, Ed. 62, Barcelona, 1986.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española en los museos provinciales*, Ed. Aguilar, Madrid, 1964.
- GIANNATTASIO: "Rezension von Nicole Dacos: Fiamminghi a Roma 1508-1608" a *Dialoghi di storia dell'Arte*, núm. 8-9, Paparo Edizioni, Napoli, 1999, pp. 216-219.
- GUINARD, P.: *Pintura española*, Ed. Labor, Barcelona, 1972.
- LEWIS EVANS, M.: *Northern painters and italian art from the mid-fifteenth to the early sixteenth century*, 2 vols, School of Fine Arts and Music, University of East Anglie, Norwich, 1983.
- LIMENTANI VIRDIS, C. (a cura di): *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, Banca Popolare di Verona-Banco San Geminiano e San Prospero, Arnolfo Mondadori Editore, Verona, 1997.
- LONGHI, R.: *Officina Ferrarese*, vol. v d' *Obras completas* de Roberto Longhi, Florencia, 1934.
- LONGHI, R.: "Arte Italiana e Arte Tedesca" con altre congiunture fra Italia ed Europa" a *Opere complete di Roberto Longhi*, vol. IX, Ed. Sansoni, Firenze, 1979, pp. 3-21.
- LUCCO, M. (ed.): *La pittura nel Veneto: il Quattrocento*, 3 vols., ed. Electa, Milano, 1989-1990.
- LUCCO, M. (ed.): *La pittura nel Veneto: il Cinquecento*, 3 vols., ed. Electa, Milano, 1996-1998.
- MALLÉ, L.: "La pittura piemontese tra '400 e '500: nuovi ritrovamenti e un vecchio problema: Martino Spanzotti e Defendente Ferrari" a *Bollettino della Società piemontese di archeologia e di belle arti*, núms. 6-7, Stamperia Artistica Nazionale, Torino, 1952-53, pp. 76-131.

- MORO, F.: "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino" a *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, ed. Electa, Milano, 1971, pp. 120-140.
- NATALE, M.; BRIGANTI, G. (a cura di): *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 vols., ed. Electa, Milano, 1988.
- PARMA, E. (a cura di): *La pittura in Liguria: il Cinquecento*, Banca Carige, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Edizioni Microart's, Recco (Genova), 1999.
- PASSONI, R.: "La pittura in Piemonte nel primo Cinquecento" a *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 vols., vol. I, ed. Electa, Milano, 1988, pp. 37-51.
- PIGNATTI, T.: "The relationship Between German and Venetian Painting of the late Quattrocento and the early Cinquecento" a *Venetian Studies*, ed. J.Hale, London, 1971, pp. 244-273.
- PERUSINI, G. (a cura di): *La scultura lignea nell'arco Alpino. Storia, Stili e Tecniche. 1450-1550*, Forum, Udine, 1999.
- RASMO, N.: "In margine alla mostra dell'Alto Adige di Bolzano" a *Arte Veneta*, 2, ed. Electa, Milano, 1948, pp.162-166.
- RIGONI, E.: *L'Arte Rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padua, 1970.
- ROMANO, G. (coord.): *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, Stabilimento Grafico Impronta, Torino, 1985.
- SANTUCCI, P.: *La pittura del quattrocento*, UTET, Torino, 1992.
- TIEZTE, H.: "La pittura Gotica in Austria e le sue relazioni con l'Arte Italiana" a *Dedalo*, Milano, 1927, VII, pp. 688-704.
- ZAMPETTI, P.: "La Mostra della pittura veneta nelle Marche" a *Bollettino d'Arte*, any 35, serie IV, núm. IV, set-des, Roma, 1950, pp. 372-375

12.4. EL RENAISSMENT A LA CORONA D'ARAGÓ

- ACÍN FANLO, J. L.; MORTE GARCÍA, C.: *Retablo Mayor de Sallent de Gállego*, Ed. Prames, Diputación General de Aragón (Departamento de Cultura y Turismo), Zaragoza, 2000.
- AGUILERA CERNI, V. (coord.): *El Renaixement a Història de l'Art valencià*, vol. 3, Biblioteca Valenciana, València, 1986.

- AINAUD de LASARTE, J.: "La pintura dels segles XVI i XVII" a *L'art català*, vol. II, Ed. Aymà, Barcelona, 1958, pp. 73-94.
- AINAUD de LASARTE, J.: "Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico" a *Cataluña (Tierras de España)*, vol. II, Fundación Juan March, Ed. Noguer, Madrid-Barcelona, 1978, pp.73-132.
- AINAUD de LASARTE, J.: *Pintura catalana*, vol. II, Col. Skira, Barcelona, 1990.
- AINAUD de LASARTE, J.: "Aspectos artísticos de los países de la Corona de Aragón en torno a 1492" a *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico*, CSIC, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, pp. 241-249.
- ALBI, J.: "Pintura (Augurios del Renacimiento y tradición Medieval)" a *Historia del Arte Valenciano*, vol.3: *El Renacimiento*, Valencia, 1987, pp. 181-206.
- ARCO, R.: "La pintura antigua aragonesa. Algunos retablos inéditos" a *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año 2, nº7, Agosto, 1913, Madrid, pp. 340-351.
- ARCO, R.: "La pintura de primitivos en el Alto Aragón. Más retablos y artistas inéditos" a *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, Año 4, nº7, Agosto, 1915, Madrid, pp.386-394
- ARCO, R.: "La pintura de primitivos en el Alto Aragón. Continuación" a *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, Año 4, t.2, nº8, Noviembre, 1915, Madrid, pp.406-417.
- ARCO, R.: "La pintura de primitivos en el Alto Aragón. Conclusión" a *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, Año 5, t.3, nº1, 1r trimestre, 1916, Madrid, pp. 16-21.
- BENITO DOMÈNECH, F.(coord.):*Cinc segles de pintura valenciana: obres del Museu de Belles Arts de València*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural Museus i Belles Arts; Corts Valencianes; Museu de Belles Arts de València; Fundació Central Hispano, València, 1997.
- BENITO DOMÈNECH, F. (comissari general): *La luz de las imágenes*, 3 vols., Generalitat Valenciana, Arzobispado de Valencia, València, 1999.
- BENITO DOMÈNECH, F.: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Consorci de Musues de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Museu de Belles Arts, València, 2000.
- BENITO DOMÈNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (directors científics): *La clave flamenca en los Primitivos valencianos*, Museu de Belles Arts de

- València, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, València, 2001.
- BENITO DOMÈNECH, F. (director): *Museu de Belles Arts de València. Obra Selecta*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Corts Valencianes, Museu de Belles Arts de València, València, 2003.
- BENITO DOMÈNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (direcció científica i textos): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Generalitat Valenciana, València, 2006.
- BENITO DOMÈNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (coordinació i direcció científica): *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana [etc.], València, 2006.
- BERTAUX, E.: "Les primitives espagnols" a *La Revue de l'Art Ancien et Modern*, París, t.25, n.142 (gener 1909), pp. 61-76.
- BORRÁS GUALIS, G. M.: "El arte en la ciudad de Huesca durante la Edad Moderna (siglos XVI al XVIII)" a *Huesca. Historia de una ciudad*, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, 1990, pp. 293-309.
- BOSCH i BALLBONA, J.; GARRIGA i RIERA, J. (comissaris): *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Museu d'Art de Girona, Girona, 1998.
- CAMÓN AZNAR, J.: "Primitivos aragoneses" a *Goya*, nº 19, Madrid, 1957, pp. 61-64.
- CARDESA GARCÍA, M. T.: *La escultura del siglo XVI en Huesca. 1. El ambiente histórico-artístico*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1993.
- CATALÀ, J.; JOSÉ i PITARCH, A.; PÉREZ GARCÍA, C.: "El Renaixement d'unes pintures renaixentistes: els frescos de la Capella Major de la catedral de València" [en línia]. [Consultat el 10 de setembre de 2005]. Disponible a Internet: <http://www.frescoscatedral.com>
- COMPANY i CLIMENT, X.: *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia*, Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Col. Politècnica/23, València, 1985.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "La pintura del primer renacimiento en la Corona de Aragón (1470-1525)" a *Reyes y Mecenas. Los reyes católicos Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Ed. Electa, Madrid, 1992, pp.151-176.

- COMPANY i CLIMENT, X.: "Petjades valencianes en la pintura hispanoflamenca a Lleida. (Notes sobre el mestre de Javierre, Joan Reixac i Pere Girard)" a *Miscel·lània homenatge a Josep Lladonosa*, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1992, pp. 427-438.
- COMPANY, X.; PONS, V.; ALIAGA, J. (comissaris): *Exposició la Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007*, 2 vols.: vol 1. Catàleg, vol. 2. Libro de estudios, Generalitat Valenciana, La Llum de les Imatges, Xàtiva, 2007.
- CONDORELLI, A.: "Problemi di pittura valenzana" a *Commentarii*, xvii, Roma, 1966, pp. 112-128.
- CORNUDELLA i CARRÉ, R.: "La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic" a *Locus Amoenus*, núm. 6, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2002-2003, pp.146-185.
- CRIBADO MAINAR, J. F.: *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura 1540-1580*, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, Tarazona, 1996.
- DÍAZ PADRÓN, M.; PADRÓN MÉRIDA, A.: "Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones" a *Archivo Español de Arte*, 238, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1987, pp. 105-136.
- ESQUÍROZ MATILLA, M.: "Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca durante el siglo XVI" a *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1989, pp. 527-547.
- FERNÁNDEZ PARDO, F. (comissari): *Damián Forment. Escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Fundación Bancaixa, Diputación de Zaragoza, Fundación el Monte, San Sebastián, 1995.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C.: "Crónica de las Jornadas" a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), Príncipe de Viana, Pamplona, 1991, 52, pp. 5-7.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C.: "Relaciones entre Aragón y Navarra en la escultura del siglo XVI" a *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, IberCaja, Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza, 1993, pp. 139-149.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: "Pintores aragoneses y navarros en Valencia (ca. 1490-1550)" a *Artigrama*, núm. 25, 2010, pp. 345-361.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: "Catálogo obra pictórica" a *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso*, Caja de Ahorros del Mediterráneo i Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Alacant, 1990.

- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y Documentación*, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", Alacant, 2006.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.: "Relaciones de la escultura del Renacimiento en Aragón con Italia, Francia y resto de Europa" a *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, IberCaja, Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza, 1993, pp. 129-138.
- HERNANSANZ, A.; MIÑANA, M. L.; SARRIÀ, F.; SERRANO, R.; CALVO, R.: "Juan de Moreto "Floretín", un artista italiano en el siglo XVI aragonés" a *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1985, pp. 391-410.
- HERNANSANZ, A.; MIÑANA, M. L.; SARRIÀ, F.; SERRANO, R.; CALVO, R.: "La estructura del retablo aragonés del primer renacimiento: tipos y evolución" a *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1989, pp.129-159.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV" a *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6.- Comunicaciones*, Separata de *Príncipe de Viana*, Año XLIX, Pamplona, 1988, pp. 279-296.
- LACARRA DUCAY, M. C.; MORTE GARCÍA, C. (coord.): *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993.
- LACARRA DUCAY, M. C.; MORTE GARCÍA, C. (coord.): *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1994.
- LACARRA DUCAY, M. C.: *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Ed. Librería General S.A., Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Zaragoza, 2000.
- MATEO GÓMEZ, I.: "Consideraciones sobre el Humanismo en el arte español" a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), *Príncipe de Viana*, 1991, 52, pp. 59-71.
- MIRAMBELL i ABANCÓ, M.: *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Patronat d'Estudis Osonencs, Vic, 2002.
- MOLINA i FIGUERAS, J.: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
- MORTE GARCÍA, C.: "La pintura aragonesa del renacimiento en el contexto hispánico y europeo" a *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional*, *Actas del III Coloquio de arte Aragonés*

- (Huesca, 19-21 de diciembre, 1983), Excma. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1985, pp.277-302.
- MORTE GARCÍA, C.: *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza, 1990.
- MORTE GARCÍA, C.; LACARRA DUCAY, M. C.: "Introducción" a *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval. Catálogo de la Exposición*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pp. 25-31.
- MORTE GARCÍA, C.: "Pintura Gótica en el Alto Aragón" a *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval. Catálogo de la Exposición*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pp. 175-191.
- MORTE GARCÍA, C.: "Huesca entre dos siglos" a *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval. Catálogo de la Exposición*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pp. 199-213.
- MORTE GARCÍA, C.: "Las artes figurativas del renacimiento aragonés: revisión historiográfica y nuevas perspectivas" a *Actes del I, II i III Col·loquis sobre art i cultura a l'època del renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa 1996-1999, pp. 33-72.
- MORTE GARCÍA, C.: "Patrocinio artístico de los reyes y de la nobleza en Aragón a finales del gótico y durante el Renacimiento" a *Actes del I, II i III Col·loquis sobre art i cultura a l'època del renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa 1996-1999, pp.147-188.
- MOYA VALGAÑÓN, J. G.: "Estado actual de los estudios sobre pintura aragonesa del Renacimiento" a *Universidad*, 3 y 4, Zaragoza, 1963, pp.49-101.
- NAVAL MAS, A.; NAVAL MAS, J.: *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980-92.
- POST, CH.-R.: *The Valencian School in the Early Renaissance* a *A History of Spanish Painting*, vol. XI, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1953.
- POST, CH.-R.: *A History of Spanish Painting. The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, vol.XIII, Ed. By Harold E. Wethey, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966.
- RAMÍREZ MONTES, M.: "Arte en tránsito en la Nueva España durante el siglo XVI" a *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Madrid, 1989, 60, pp. 203-209.
- RODRÍGUEZ de CEBALLOS, A.: "El Renacimiento en España" a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), Príncipe de Viana, Pamplona, 1991, 52, pp. 89-101.

- RUIZ MANERO, J. M.: *Pintura italiana del siglo XVI en España. I. Leonardo y los leonardescos*, Fundación Universitaria Española, Servicio de Publicaciones e intercambio, Madrid, 1996.
- RUIZ QUESADA, F. (dir.): *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003.
- SEBASTIÁN, S.: “Entorno al primer Renacimiento” a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), Príncipe de Viana, 1991, 52, pp. 103-107.
- SERRANO GRACIA, R. et alter: *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1992.
- SERRANO GRACIA, R.: “Tipología e iconografía de los retablos” a *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, IberCaja, Museo e Instituto “Camón Aznar”, Zaragoza, 1993, pp. 64-80.
- SUREDA, J.; FREIXAS, P. (dir. científica): *L'època dels genis: Renaixement, Barroc*, Ajuntament de Girona, 1987.
- TORMO y MONZÓ, E.: “La Pintura Aragonesa Cuatrocentista” a *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, xvii, 1909, pp. 233-236.
- TORMO y MONZÓ, E.: *Levante*, Madrid, Calpe, 1923.
- 12.5. MESTRES PINTORS: TEORIA I ORGANITZACIÓ DEL TREBALL
- BAXANDALL, M.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- BENITO DOMÈNECH, F.; VALLÉS BORRÁS, V.: “Un colegio de pintores en la Valencia de 1520” a *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, València, 1992, núm. 73, pp. 62-67.
- BERNACCHIONI, A.: “Le botteghe di pittura. Luoghi, strutture, attività” a *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento. Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Strozzi, 1992-93), Milano, 1992, pp. 23-33.
- BRUQUETAS, R.: “Los gremios, las ordenanzas, los obradores” a *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, pp. 20-31.
- BUCHBINDER, P.: *Maestros y aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVII)*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 1991.
- CAMESASCA, E.: *Artisti in bottega*, Feltrinelli, Milano, 1966.

- CAPMANY i DE MONTPALAU, A. M.: *Memorias históricas sobre la Marina, comercio y artes en la antigua ciudad de Barcelona*, Real Junta y Consulado de Barcelona, Barcelona, 1779 (reed. en 3 vols. el 1961).
- CASSANELLI, R. (a cura di): *La bottega dell'artista tra medioevo e Rinascimento*, Jaca Book, Milano, 1998.
- COMPANY i CLIMENT, X.: *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*, Curial, Barcelona, 1991.
- CRIADO MAINAR, J. F.: "Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos de pleno Renacimiento" a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº50, 1992, pp. 5-84.
- FALCÓN, I.: "Le corporazioni artigianali e mercantili in Aragona nel Basso Medioevo" a *Corporazioni, Gremi e Artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'età moderna (XIV-XIX secolo)*, AM&D edizioni, Cagliari, 2000, pp. 142-161.
- FALOMIR FAUS, M.: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, València, 1994.
- GÁLLEGO, J.: *El pintor, de artesano a artista*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995.
- GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, Oficina de la Andalucía Moderna, 3 vols., Sevilla, 1899-1900.
- GLASSER, H.: *Artists' contracts of the Early Renaissance*, Garland Pub., New York, 1977.
- GONZÁLEZ ENCISO, A.: "Guilds, industrial production, and industrial organization in Early Modern Spain" a *Guilds, economy and society. B1 Proceedings. Twelfth International Economic History Congress, Madrid, August 1998*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, pp. 37-48.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas, de pintores*, Separata de Zaragoza, XXV, Diputación Provincial, Zaragoza, 1967.
- GUENZI, A.; MASSA, P.; MOIOLI, A.: *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia Moderna*, FrancoAngeli, Milano, 1999.
- JACOB, M. J.; GRABNER, M. (eds.): *The Studio Reader. On the Space of Artists*, University Press of Chicago, Chicago and London, 2010.

- KOTKOVA, O.: "Joos van Cleve Triptych with the Adoration of the Magi in the National Gallery in Prague. An Example of workshop practice" a *La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)*, Uitgeverij Peeters, Leuven, 1999, pp. 87-97.
- LÓPEZ AZORÍN, M. J.; SAMPER EMBIZ, V.: "Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental" a *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", Alacant, 2006, pp. 133-148.
- LUKEHART, P.M. (ed.): *The Artist's Workshop*, National Gallery of Art, Washington, 1993.
- MORTE GARCÍA, C.: "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón, I" a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar xxx*, Museo Camón Aznar, Zaragoza, 1987, pp. 17-232.
- MORTE GARCÍA, C.: "Artistas de la corte de los Reyes Católicos en Zaragoza" a *Archivo Español de Arte*, 280, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1997, pp. 426-430.
- SALAVERT i FABIANI, V. L.; GRAULLERA i SANZ, V.: *Professió, ciència i societat a la València del segle XVI*, Curial, Barcelona, 1990.
- SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia*, Tipografía Moderna, València, 1930.
- SAUNDERS, D.; SPRING, M.; MEEK, A.: *Renaissance Workshop*, Archetype in association with the British Museum, Londres, 2013.
- TRAMOYERES BLASCO, L.: *Un colegio de pintores en Valencia*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1912.
- VASARI, G.: *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Grandi tascabili economici Newton, Roma, 1997.
- WACKERNAGEL, M.: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.
- YARZA, J.: "Isabel la Católica, promotora de las artes" a *Reales Sitios*, XVIII, nº 110, 1991, pp. 57-64.
- YARZA, J.: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993.

YEGUAS i GASSÓ, J.: “Els encàrrecs artístics de Joan d’Aragó” a *Actes del I, II i III Col·loquis sobre art i cultura a l’època del renaixement a la Corona d’Aragó*, Tortosa 1996-1999, pp. 325-343.

ZULIANI, S. (a cura di): *Atelier d’artista: gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*, Mimesis, Milano, 2013.

12.6. ELS PINTORS EUROPEUS

AGOSTI, G.: *Una lezione su Andrea Mantegna*, Amici delle Biblioteche Comunali di Mantova, Amici di Palazzo Te e Dei Musei Mantovani, Delegazione FAI di Mantova, Gianluigi Arcani Editori, Mantova, 2003.

ANDERGASSEN, L.; MADERSBACHER, L. et alter: *Der Sterzinger Apostelaltar von Friedrich Pacher*, Athesia, Bozen, 2002.

BACCHI, A.: *Francesco del Cossa*, Edizioni dei Soncino, Soncino, 1991.

BALDINI, U.; CURZI, V.; PRETE, C.: *Andrea Mantegna*, Edizioni d’Arte il Fiorino, Firenze, 1997.

BESSET, M.: “Autour de Michael Pacher. Peintres Tyroliens de la fin du xv siècle. Friedrich Pacher” a *Revue du Louvre*, 3, núm. 1, París, 1953, pp. 27-33.

BESSET, M.: “Autour de Michael Pacher: peintres tyroliens de la fin du xve siècle. Il Le Maître d’Uttenheim. Marx Reichlich” a *Revue du Louvre*, 4, París, 1954, pp. 207-214.

BIANCONI, P.: *Tutta la pittura di Cosmè Tura*, Rizzoli Ed., Milano, 1963.

BONSANTI, G.: “Proposte per Michael Pacher pittore” a *Antichità viva*, any 8, núm. 4, Firenze, 1969, pp. 17-24.

BONSANTI, G.: “Il Michele Pacher” del Rasmus” a *Arte Veneta*, 24, ed. Electa, Milano, 1970, pp. 275-277.

BONSANTI, G.: “La piccola statua di una “Madonna col bambino” di Michael Pacher” a *Arte Veneta*, 24, ed. Electa, Milano, 1970, pp. 205-208.

BONSANTI, G.: “Un angioletto di Michael Pacher” a *Antichità viva*, any 10, núm. 2, Firenze, 1971, pp. 10-13.

BONSANTI, G.: “Il Catalogo della Galleria medievale austriaca di Vienna con alcune osservazioni sulle opere tirolesi” a *Bollettino d’Arte*, anno LIX, serie V, I-II, Roma, 1974, pp. 30-42.

- BONSANTI, G.: "Maria di Borgogna in un ritratto di Michael Pacher" a *Paragone Arte*, XXXIV, 1, núm. 397, Sansoni Editori, Firenze, març 1983, pp. 13-39.
- BONSANTI, G.: "L'ultimo altare di Michael Pacher" a *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, vol. I, ed. Electa, Milano, 1984, pp. 284-290.
- BONSANTI, G.: "Michael Pacher in Lombardia" a *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Per gli 80 anni di Gian Alberto dell'Acqua*, Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1990, pp. 20-22.
- BOSSI FEDRIGOTTI, I.: "Michael Pacher" a *FMR. Mensile di Franco Maria Ricci*, 89, vol. II, Milano, 1991, pp.6-10.
- BOTT, G. (a cura di): *La pittura tedesca* a "La pittura in Europa", 2 vols., ed. Electa, Milano, 1996.
- BOTTARI, S.: "Le mostre del Mantegna e del Crivelli" a *Arte Veneta*, 15, ed. Electa, 1961, pp. 312-317.
- BOVERO, A. (a cura di): *Tutta la pittura del Crivelli*, Rizzoli editori, Milano, 1961.
- BOVERO, A. (coord.): *L'opera completa del Crivelli* a "Classici dell'Arte, 80", ed. Rizzoli, Milano, 1975.
- CAMPBELL, L.: "Cosmè Tura and Netherlandish Art" a *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, ed. Electa, Milano, 2002.
- CHRISTIANSEN, K.: *Andrea Mantegna: Padua and Mantua*, Ed. George Braziller, Nova York, 1994.
- DACOS, N.: "Lambert Sustris e Jan van Scorel" a *Arte Veneta*, 56, ed. Electa, Milano, 2002, pp. 38-51.
- DAVIES, M.: *Carlo Crivelli. Themes and Painters in the National Gallery*, núm. 4, National Gallery, London, 1972.
- DE NICOLÒ SLAMAZO, A.: *Andrea Mantegna*, ed. Rizzoli/Skira, Ginevra-Milano, 2004.
- DEMUS, O.: "Studien zu Michael Pachers Slazburger Hochaltar" a *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16, Viena, 1954, pp. 87-118.
- DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; SPRING, M.: "The Virgin and Child Enthroned with Angels and Saints attributed to Michael Pacher" a *National Gallery Bulletin*, volume 21, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2000, pp. 4-19.

- EGG, E.: "Marx Reichlich der Meister des Angererbildnisses" a *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 14, 1960, pp. 1-18.
- GOLDBERG, G.: "Late Gothic Painting from south Tyrol: Michael Pacher and Marx Reichlich" a *Apollo. The Magazine of the Arts*, Ed. By Denys Sutton, Jennings, London, October, 1982, CXVI, 4, pp. 240-245.
- GREENSTEIN, J. M.: "Mantegna, Leonardo and the times of painting" a *Word and Image*, Bd. 15, Taylor and Francis, London, 1999, pp. 217-242.
- HEMPEL, E.: *Michael Pacher: mit 93 Abbildungen im Text und 92 Tafeln*, Schroll, Viena, 1931.
- HENDRIKMAN, L.: "Bernard van Orley's Washington Diptych. Art Historical and Technical Observations" a *La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)*, Uitgeverij Peeters, Leuven, 1999, pp. 63-72.
- KNAB, E.: *Marx Reichlich*, Phil Diss., Viena, 1949.
- KOLLER, M.; WIBIRAL, N.: *Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung Konservierung und Restaurierung, 1969-1976*, Ed. Böhlau, Viena, 1981.
- LEVENSON, J. A.: "Mantegna and the Emergence of the Engraving in Italy" a *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Bulzoni Editori, Roma, 1997, pp. 197-207.
- LEWIS EVANS, M.: "Appropriation and application. The significance of the sources of Michael Pacher's Altarpieces" a *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 106-128.
- LONGHI, R.: "Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961" a *Paragone*, 13, núm. 145, Firenze, 1962, pp. 7-21.
- MADERSBACHER, L.: *Marx Reichlich und der Meister des Angererbildnisses*, Phil. Diss., Innsbruck, 1994.
- MANCA, J.: *Cosmè Tura: the life and art of a painter in Estense Ferrara*, Clarendon Press, Oxford, 2000.
- MARTINEAU, J. (ed.): *Andrea Mantegna*, The Metropolitan Museum of Art, New York, royal Academy of Arts, London, Olivetti/Electa, Milano, 1992.
- MOLAJOLI, R.: *L'opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de'Roberti* a "Classici dell'Arte", 73, ed. Rizzoli, Milano, 1974.
- MOLTENI, M.: *Cosmè Tura*, Federico Motta Editore, Milano, 1999.

- MONDADORI, R. (ed.): *Da Borso a Cesare d'Este. La Scuola di Ferrara 1450-1628*, Belriguardo, Ferrara, 1985.
- MONTIRONI, A.: "Carlo Crivelli e il suo seguito" a *Pittura Veneta delle Marche*, Cariverona, Banca Spa, Gruppo UniCredito Italiano, Milano, 2000, pp. 116-137.
- ORTOLANI, S.: *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti*, Milán, 1941.
- PACCAGNINI, G.: "Il Mantegna e la plastica dell'Italia settentrionale" a *Bollettino d'Arte*, 46, Roma, 1961, pp. 65-100.
- PAPETTI, S. (a cura di): *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, Cassa di Risparmio di Fermo, Federico Motta Editore, Milano, 1997.
- PEROCCO, G.: *Carlo Crivelli. I maestri del colore*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1964.
- PLIEGER, C. (coord): *Michael Pacher und sein Kreis*, Symposion-Convegno, Giunta Provinciale dell'Alto Adige, Alto Adige, 1999.
- PODESTÀ, A.: "Crivelli e i crivelleschi" a *Emporium*, Bergamo, 1961, pp. 55-62.
- PUPPI, L.: "Riflessioni sull'esperienza padovana di Michele Pacher e qualche problema di cronologia" a *Antichità viva*, any 20, núm. 6, Firenze, 1981, pp. 7-11.
- RASMO, N.: *Michael Pacher*, Ed. Phaidon, London, 1971.
- RASMO, N.: "Nuovi contributi alla conoscenza di Michele Pacher" a *Cultura atesina*, 22, Alto Adige, 1976, pp. 28-37.
- RICCOMINI, E.: *Cosmè Tura*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1965.
- RINGLER, J.: "Eine Handzei chnungsfolge von Marx Reichlich" a *Der Schlern*, 43, núm. 4, Bozen, 1969, p. 178.
- ROSENAUER, A. (coord.): *Michael Pacher e la sua cerchia. Un artista tirolese nell'Europa del Quattrocento. 1498-1998*. Abbazia agostiniana di Novacella, 25 luglio-31 ottobre 1998, Giunta Provinciale dell'Alto Adige, Novacella, 1998.
- ROSENAUER, A. (coord.): *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der Europäischen Spätgotik. 1498-1998*, Symposium, Brunneck, 24-26 September, 1998, Giunta Provinciale dell'Alto Adige, 1999.
- SCHÜRER, O.: *Michael Pacher: mit 99 Abbildungen und 11 Tafeln in Farbendruck und Kupfertiefdruck*, Velhagen and Klasing, Bielefeld, 1940.

SIMONETTI, F.; ZANELLI, G. (a cura di): *Indagini Tecniche sulle opere genovesi di Joos van Cleve*, Giornata Internazionale di Studi, 13 marzo 2003, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demotnoantropologico della Liguria, Maschietto and Ditore eds., Firenze, 2003.

SIMONETTI, F.; ZANELLI, G. (a cura di): *Joos van Cleve e Genova. Intorno al Ritratto di Stefano Raggio*, Giornata Internazionale di Studi, 13 marzo 2003, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demotnoantropologico della Liguria, Maschietto and Ditore eds., Firenze, 2003.

VERTOVA, L.: "Da Giotto a Mantegna" a *Antichità Viva*, Anno 13, núm. 3, Firenze, 1974, pp. 67-68.

ZAMPETTI, P.: *Carlo Crivelli nelle Marche*, Istituto d'Arte di Urbino, Urbino, 1952.

ZAMPETTI, P. (a cura di): *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, Catalogo della mostra, Edizioni Alfieri, Venezia, 1961.

ZAMPETTI, P.: *Carlo Crivelli*, Cassa di Risparmio di Fermo, Nardini Editore, Firenze, 1986.

12.7. GRAVATS I GRAVADORS

AGUSTONI, F.: "Incisioni del rinascimento italiano" a *Il conoscitore delle Stampe*, Milano, 1971, núm. 8, pp. II-IV.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Gallego y Schongauer" a *Archivo Español de Arte y Arqueología*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, XVI, 1930, pp. 74-75.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "La pintura en Burgos a principios del siglo XVI. Nuevas huellas de Schongauer" a *Archivo Español de Arte y Arqueología*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, XVI, 1930, pp. 75-77.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI" a *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1944, pp. 327-330.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *A Corpus of Spanish Drawings I (1400-1600)*, Londres, 1975.

ARMSTRONG, L.: *The paintings and drawings of Marco Zoppo*, Nova York i Londres, 1976.

- AZNAR GRASA, J. M.: "Notas sobre el grabado estampado en Zaragoza en los siglos XV y XVI en relación con otros centros impresores de la península, tres casos paradigmáticos" a *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1989, pp. 497-509.
- BARAÑANO, K. M. (dir.): *Albrecht Dürer. Obra Gáfica*, Fundación Bancaja, Madrid, 1996.
- BARTSCH: *The Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, ed. Mark Zucker, vol. XXV, Abaris Books, Nueva York, 1980.
- BARTSCH: *The Illustrated Bartsch. Sixteenth century german artists. Albrecht Dürer*, ed. Walter L. Strauss, Abaris Books, Nova York, 1980.
- BARTSCH: *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century*, ed. Suzanne Boorsch, vol. xxxiv, Abaris Books, Nova York, 1982.
- BARTSCH: *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century*, ed. Suzanne Boorsch y John Spike, vol. xxviii, Abaris Books, Nueva York, 1985.
- BARTSCH: *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century*, ed. John Spike, vol. xxx, Abaris Books, Nueva York, 1985.
- BARTSCH: *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century*, ed. Suzanne Boorsch y John Spike, vol. xxxi, Abaris Books, Nueva York, 1986.
- BARTSCH: *The Illustrated Bartsch. Netherlandish Artists. Cornelis Cort*, ed. Walter L. Strauss-Tomoko Shimura, vol. lII, Abaris Books, Nueva York, 1986.
- BARTSCH: *The Illustrated Bartsch. Sixteenth century german artists. Martin Schongauer*, Ludwig Schongauer and copysts, ed. Jane Campbell Hutchison, Abaris Books, Nova York, 1996.
- BENESCH, O. (ed. E. BENESCH): *Collected writings. Vol. III: German and Austrian Art of the 15th and 16th centuries*, Ed. Phaidon, Nova York, 1972.
- BENITO DOMÉNECH, F.: "Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas" a *Boletín del Museo del Prado*, vol. 32, 1993, pp. 11-24.
- BUROLLET, T.; RENONARD DE BUSSIERRE, S. (comissàries): *Martin Schongauer maître de la gravure rhenane vers 1450-1491*, Musée du Petit Palais, 14 novembre 1991-16 février 1992, París, París Musées, cop. 1991.

- CASANOVAS, A.: "Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVI, Barcelona, 1963-64.
- CHECA CREMADES, F: "La estampa religiosa" a *El Grabado en España (siglos xv-xviii)*, a "Summa Artis", xxxi, Madrid, 1987, pp.143-173.
- CORNUDELLA i CARRÉ, R.: "La difusió del gravat en el Renaixement a Catalunya. Impremta i gravat entre el Gòtic i el Renaixement, ca. 1518-1550" a *Actes del I, II i III Col·loquis sobre art i cultura a l'època del renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa 1996-1999, pp. 221-260.
- Decapitació de Sant Jaume el Gran*, Johann Sadeler, 1580 [en línia]. Amsterdam: Rijksmuseum. [Consultat: 6 maig 2015]. Disponible a Internet: <http://hdl.handle.net/10934/RM001.COLLECT.168505>
- GALILEA ANTÓN, A.: "Martín Schongauer i la seva importància en la pintura hispanoflamenca", a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 87-97.
- GARCÍA VEGA, B.: *El grabado del libro español. Siglos xv, xvi, xvii*, 2 vols., Institución Cultural Simancas, Diputación de Valladolid, Valladolid, 1984.
- GONZÁLEZ de ZÁRATE, J. M.: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, Liber Ed., Pamplona, 1999.
- GONZÁLEZ de ZÁRATE, J. M.: "De la estampa" a *Archivo Español de Arte*, nº293, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 2001, pp.72-80.
- HIND, A. M.: *A history of engraving and etching from the 15th century to the year 1914*, Dover Publications, Nueva York, 1963.
- HÖFLER, J.: *Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500-1530)*, Klagenfurt, 1998.
- KNAPPE, K. A.: *Dürer gravures, oeuvre complet*, Art et Métiers Graphiques, París, 1964.
- KURTH, W. (ed.): *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, Dover Publications, Inc., Nova Cork, 1963.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Huella de Schongauer en los primitivos aragoneses" a *Archivo Español de Arte*, 207, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979, pp. 347-348.

LACARRA DUCAY, M. C.: "Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses" a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, xvii, Madrid, 1984, pp. 15-39.

Martiri de Sant Jaume, Lucas Cranach, 1510-1514 [en línia]. Amsterdam: Rijksmuseum. [Consultat: 6 maig 2015]. Disponible a Internet: <http://hdl.handle.net/10934/RM001.COLLECT.31868>

MORTE GARCÍA, C.: "Huella de Durero en un retablo aragonés del siglo xvi" a separata del *Seminario Aragonés, XXVII-XXVIII*, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 1978, pp. 55-61.

OTTINO della CHIESA, A.: *La obra pictórica completa de Durero*, Col. Clásicos del Arte, 12, Ed. Noguer, Barcelona, 1983.

PANOFSKY, E.: *Vida y Arte de Alberto Durero*, Alianza Ed. /Alianza Forma, Madrid, 1982.

PIERRETTE, J.-R. (comissari): *Graveurs allemands du xve siècle*, Reunión des Musées Nationaux, París, 1991.

SILVA MAROTO, M. P.: "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca" a *Archivo Español de Arte*, nº 243, Madrid, 1988, pp. 271-289.

SILVA MAROTO, M. P.: "La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo xvi" a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), Pamplona, Príncipe de Viana, 1991, 52, pp.311-320.

STRIEDER, P.: *Dürer*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1976.

12.8. ELS PINTORS A LA CORONA D'ARAGÓ

ALARCIA, M. A.: *Pedro Matas*, Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1973 (inèdit).

ALARCIA, M. A.: "Pere Mates" a *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 9, Barcelona, 1976, p. 721.

ALARCIA, M. A.: "Pere Mates. Naixement del Crist (retaula de Segueró)" a *Thesaurus/estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000-1800*, Barcelona, 1986, pp. 241-243.

ALARCIA, M. A.: "Pere Mates. Retaula de Sant Pere de Montagut" a *El Renaixement a Catalunya: l'Art*, Barcelona, 1986, pp. 55-57.

- ALARCIA, M. A.: "Pere Mates. Adam i Eva (retaula de Segueró)" a *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, pp. 430-431.
- ALBI, J.: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, vol. 1, Institución Alfonso el Magnánimo, València, 1979.
- ÁVILA PADRÓN, A.: "Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes" a *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VI, 1994, pp. 135.-158.
- BENITO DOMÉNECH, F.: "El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en distintas etapas de su carrera" a *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1993, pp. 223-224.
- BENITO DOMÉNECH, F.; GALDÓN, J. L. (coordinadors): *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Museu de Belles Arts de València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Fundació Bancaixa, Generalitat Valenciana, València, 1997.
- BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J.; SAMPER, V. (coords.): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, València, 1998.
- BENITO DOMÉNECH, F.; SRICCHIA SANTORO, F. (a cura di): *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, Generalitat Valenciana, Ministero per i beni culturali e ambientali ente Casa Buonarroti, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, València, 1998.
- BERG SOBRE, J.: *Bartolomé de Cárdenas El Bermejo. Pintor errante en la Corona de Aragón*, International Scholars Publications, San Francisco, 1997.
- BERG SOBRE, J.: "Sobre Bartolomé Bermejo" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 19-27.
- BERTAUX, E.: "Un tryptique flamand du xve siècle a Valence" a *Gazette des Beaux Arts*, 3 période, tome xxxvi, París, 1906, pp. 217-222.
- BOSCH i BALLBONA, J.: "Pere Nuyes: Naixement de sant Eloi i Sant Eloi bateja uns infidels" a *Prefiguració del Museu d'Art Nacional de Catalunya*, Catàleg de l'Exposició (Barcelona, 1992), Barcelona, 1992, pp. 347-350.

- BOSCH i BALLBONA, J.: "Pere Serafí: Flagel·lació de Crist" a *Prefiguració del Museu d'Art Nacional de Catalunya*, Catàleg de l'Exposició (Barcelona, 1992), Barcelona, 1992, pp. 351-353.
- BOSCH i BALLBONA, J.: "Un "Miracle" per a Pere Nunyes" a *Locus Amoenus*, núm. 6, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2002-2003, pp. 229-256.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A.: "Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca" a *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1994, pp. 55-65.
- CLARÀ, J.: "Dades inèdites sobre el pintor renixentista Pere Mates" a *Revista de Girona*, núm. 101, 1982, pp. 317-325.
- COMPANY i CLIMENT, X. (dir.): *El Món dels Osona. ca. 1460 - ca. 1540*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Museu Sant Pius V, Fundación Argentaria, València, 1994.
- COMPANY i CLIMENT, X.; TOLOSA, LL.: "La obra de Vicente Macip que debe restituirse a Joan de Joanes" a *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1999, pp. 50-61.
- COMPANY i CLIMENT, X.; TOLOSA, LL.: "De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, El Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes" a *Archivo Español de Arte*, nº287, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1999, pp. 263-278.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "Roderic d'Osona. Sant Pere entronitzat" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 238-241.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "Francesc d'Osona. Mare de Déu amb el Nen i dos àngels" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 246-249.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "Paolo da San Leocadio. Plany sobre el cos de Crist mort" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 250-253.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "Sagrada família. Atribuïda a Pere Nunyes" a *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Fundació "la Caixa", Lleida, 2003, pp. 440-442.
- COMPANY i CLIMENT, X.; PUIG i SANCHIS, I.: "Rei i profeta David i profeta Isaïes. Atribuït a Pere Nunyes" a *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Generalitat

- de Catalunya, Departament de Cultura, Fundació "la Caixa", Lleida, 2003, pp. 443-447.
- COMPANY i CLIMENT, X.: *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, CEIC Alfons el Vell, Gandia, 2006.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "Paolo da San Leocadio e gli angeli della Cattedrale di Valencia" a *Taccuini d'Arte. Rivista di Arte e Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia*, 2008, pp. 9-28.
- CONDORELLI, A.: "Paolo da San Leocadio" a *Commentarii*, 14, Roma, 1963, pp. 134-150, 246-253.
- CONDORELLI, A.: "Un ritratto firmato: *opus Johannes Burgundi*" a *Commentari*, XVI, 1-2, 1965, pp. 77-84.
- CONDORELLI, A.: "Una nuova attribuzione a Fernando de Llanos e un "ritrovato" Cristo portacroce di Paolo da San Leocadio" a *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Edizioni de Luca, Roma, 1997, pp. 103-110.
- DACOS, N.: "Anonimo seguace milanese di Leonardo: una proposta per Yáñez in Italia" a *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 24-25 ottobre 1990), ed. Moncalieri, Torino, 1991, pp. 24-41.
- ESCARRAGA, J. M.: "El retablo de la Santa Cruz de la villa de Blesa" a *Seminario de Arte Aragonés*, XIII-XIV, Zaragoza, 1968, pp. 91-96.
- GARÍN de TARANCO, F. M.: *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Diputación Provincial, Ciudad Real, 1978.
- GARRIGA i RIERA, J.; XARRIÉ i ROVIRA, J. M.: *El Mestre de Balaguer (segle XVI)*, Museu Comarcal de la Noguera; Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Balaguer, 1995.
- GÓMEZ FRECHINA, J.: "Roderic d'Osona. Crist portacreu entre dos saigs" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 242-245.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: *Fernando Yáñez de Almedina: (La incògnita Yáñez)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Diputación de Cuenca, Departamento de Cultura, Cuenca, 1999.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Martín Bernat – Miguel Ximénez. Santa Helena davant les portes de Jerusalem al costat de l'emperador Heracli que porta la Vera Creu" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 274-277.

- LACARRA DUCAY, M. C.: "Martín Bernat. Bisbe sant Valer, entre sant Vicenç i sant Llorenç, diaques" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 262-265.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Martín Bernat. Sant Jaume el Major bateja el màgic Hermògenes" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 270-273.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Miguel Ximénez. Pietat" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 278-281.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Bartolomé Bermejo i la seva incidència en el panorama artístic aragonès" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 41- 47.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Acotaciones al estudio de una pintura de Martín Bernat en el Museo Diocesano y Comarcal de Lérida" a *Aragón en la Edad Media*, nº XX, Zaragoza, 2008, pp. 413-425.
- MACIÀ, M.; PUIG, I.; GILART, N.: *Llums i ombres. Memòria d'un retaule*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 2001.
- MIGUEL BALLESTÍN, P.; MORTE GARCÍA, C.: *Retablo de Capella*, Ed. Prames, Diputación General de Aragón (Departamento de Cultura y Turismo), Zaragoza, 2000.
- MIRAMBELL i ABANCÓ, M.: "Joan Gascó. Santa Faç" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 352-357.
- MIRAMBELL i ABANCÓ, M.: "Revisió del taller dels Gascó i de la pintura cincentista vigatana. Estat de la qüestió i perspectives de futur" a *Ausa*, XXV, 168, 2011, pp. 333-375.
- MORTE GARCÍA, C.: "Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico" a *Miscelánea en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo, 1981, pp. 215-232.
- MORTE GARCÍA, C.: "Damián Forment y el Renacimiento en Aragón" a *Cuadernos de Arte Español de "Historia 16"*, nº28, Madrid, 1992.
- MORTE GARCÍA, C.: "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Grañén" a *El retablo de Grañén*, Huesca, 1992, pp. 17-82.

- MORTE GARCÍA, C.: "Oración en el Huerto. Maestro de Bolea" a *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval. Catálogo de la Exposición*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pp. 476-477.
- MORTE GARCÍA, C. (coord.): *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Fundación Nueva Empresa, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995.
- MORTE GARCÍA, C.: "Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón" a *Damián Forment. Escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Fundación Bancaixa, Diputación de Zaragoza, Fundación el Monte, San Sebastián, 1995, pp. 115-175.
- MORTE GARCÍA, C.: "El retablo mayor del Pilar" a *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Fundación Nueva Empresa, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995, pp. LIX – CV.
- MORTE GARCÍA, C.: "Nuevas obras de Damián Forment. Fortuna de un modelo" a *Aragonia Sacra*, XI, 1996, pp. 91-101.
- MORTE GARCÍA, C.: "El retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca): una aproximación al dibujo subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos" a *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Garsineu Edicions, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Universitat de Lleida, Lleida, 2009, pp. 206-267.
- PADRÓN MÉRIDA, A.: "El Retablo de Bolea y sus autores" a *Goya. Revista de Arte*, nº 241-242, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1994 (Jul-Oct), pp. 22-31.
- PUIG SANCHIS, I.: "Martín Bernat. Sant Joan Baptista" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 266-269.
- REDONDO CANTERA, M. J.: "En torno al Maestro de Portillo: las tablas de San Miguel del Pino (Valladolid)" a *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (1990, Pamplona, Estella), Príncipe de Viana, Pamplona, 1991, 52, pp. 273-279.
- RUÍZ QUESADA, F.: "Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català" a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNAC, Barcelona, 2003, pp. 49-61.
- SARALEGUI, L.: "Sobre algunas tablas de particulares" a *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1950, núm. 91, pp. 185-201.

- SILVA MAROTO, M. P.: *Pedro Berruguete*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- SOUTO SILVA, A. I.: "Forment, Damián" a *La escultura del Renacimiento en Aragón*, IberCaja – Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1993, pp. 183-201.
- SOUTO SILVA, A. I.: "Biografía del escultor Damián Forment" a *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Fundación Nueva Empresa, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995, pp. XIX-XXXVII.
- VELASCO GONZÁLEZ, A.: *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Universitat de Lleida, Lleida, 2006.
- VIDAL FRANQUET, J.: "Blai Guiu, pintor de Lérida. Un nombre para los maestros de Balaguer y Alcañiz" a *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 28, 2013, pp. 341-348.
- YEGUAS i GASSÓ, J.: *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Col. Espai/Temp, Universitat de Lleida, Lleida, 1999.
- YOUNG, E.: *Bartolomé Bermejo: the Great Hispano-Flemish Master*, Elek Books, London, 1975.

12.9. EL MESTRE DE SIXENA I EL MESTRE D'ALZIRA

- ALIAGA MORELL, J.; GIL i CABRERA, J. LL.: *Xàtiva. El retaule major de Sant Pere: procés de conservació i restauració*. Museu de L'Almodí. [Fulletde l'exposició, 12 p.]. València, Generalitat Valenciana, 1994.
- ALIAGA MORELL, J.: "Retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva" a *Xàtiva. Els Borja: Una projecció europea, vol. II*, Xàtiva, Ajuntament, 1995, pp. 7- 9.
- ARCO, R.: "El monasterio de Sigena" a *Linajes de Aragón*, IV, Huesca, 1913, pp. 221-240.
- ARRIBAS SALABERRI, J. P.: *Historia de Sijena*, Gráfica Larrosa, Lleida, 1975.
- ARRIBAS SALABERRI, J. P.: *Sijena durante el reinado de José I*, Instituto de Estudios Sijenenses "Miguel Servet", Villanueva de Sijena, 1978.
- BERLABÉ SAURA, C.: "Fundación y patronato real en el monasterio de Sigena (Huesca). De Alfonso el Casto a Jaime el Justo" a *Imágenes y promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín*

- Yarza Luaces*, UAB, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, pp. 255-268.
- BERLABÉ SAURA, C.: "Les despulles artístiques del monestir de Sixena i el Museu Diocesà de Lleida" a *Ilerda*, LI, 1994, pp. 83-89.
- BERLABÉ SAURA, C.; PUIG SANCHIS, I.: "Retaules de Sixena al Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal. Una proposta de reconstrucció del retaule major del monestir" a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, nº 2, Lleida, 2000, pp. 245-263.
- BERLABÉ SAURA, C.; PUIG SANCHIS, I.: "San Pablo", "San Pedro", "San Agustín" y "San Ambrosio" a *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000, pp. 341-345.
- CANCELA, M.: "Jesús con la cruz auestas" y "Jesús ante Pilatos" a *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000, p. 472.
- CEBRIÁN i MOLINA, J. LL.: "Las tablas...100 anys després", introducció a l'edició facsímil de TORMO, Elías: *Las tablas de las iglesias de Játiva*, Xàtiva, Ulleye, 2007 (1a ed. 1912).
- CEBRIÁN i MOLINA, J. LL.: "Setze taules del Mestre d'Alzira (Barrera lo pintor?) a Xàtiva" a *L'Informador de la Costera*, núm. 307, 2007, p. 20.
- CEBRIÁN i MOLINA, J. LL.: "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines". *Entre el compromís de Casp i la constitució de Cadis*. Actes de les IV Jornades d'Art i Història, Xàtiva 2, 3 i 4 d'agost de 2012. Xàtiva, Ulleye, 2013, pp. 117-160.
- CLÚA MERCADAL, M.: "Jesús entre los doctores" a *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000, pp. 289-290.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "Tablas Gandienses" a *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, año LXIV, València, 1983, pp. 41-45.
- DD. AA.: *Catálogo del Archivo Municipal de la ciudad de Alcira*, Primera parte, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, Alcira, 1961.
- FERNÁNDEZ – GALIANO, D.: "Ascensión" y "Presentación de la Virgen" a *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000, pp. 415-416.
- FUENTES PONTE, J.: *Memoria histórico descriptiva del santuario de Santa María de Sijena*, Academia Bibliográfico-Mariana, Lleida, 1890.

- Maestro de Sigena. Nacimiento de Cristo con la adoración de los ángeles* [en línea]. Madrid: Museo del Prado. [Consultat: 23 de novembre de 2014]. Disponible a internet: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/nacimiento-de-cristo-con-la-adoracion-de-los-angeles/?no_cache=1
- MATEO GÓMEZ, I.: "Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira" a *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1984, pp. 367-375.
- MATEO GÓMEZ, I.: "Algo más sobre *La Alegoría de las Pasiones Humanas del Museo de Budapest*" a *Ars Longa*, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, València, 1994, pp. 21-23.
- MONTAGUT, B.: *Alzira. Arte en su historia*, Artes Gráficas Soler, València, 1982.
- MORENO, J.: *Hierusalem religiosa, tercera parte*, Huesca, Archivo Diocesano, Mss., h. 1623.
- MORTE GARCÍA, C.: "Visitación de la Virgen a Santa Isabel. Maestro de Sijena" a *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval. Catálogo de la Exposición*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pp. 482-483.
- MORTE GARCÍA, C.: "San Pedro. Maestro de Sijena" a *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval. Catálogo de la Exposición*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pp. 484-485.
- MORTE GARCÍA, C.: "Conjunto de pinturas del retablo Mayor de Sijena" a *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Ed. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca, 1994, pp. 168-173.
- MULCAHY, R.: *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland*, National Gallery of Ireland, Dublin, 1988.
- NAVAL MAS, A.: "El retablo mayor del real monasterio de Sigena" a *Goya*, 229-230, Madrid, 1992, pp. 39-49.
- NAVAL MAS, A.: *El patrimonio emigrado*, Publicaciones y ediciones del Alto Aragón, Huesca, 1999.
- PAGÉS, M.: "Abrazo en la Puerta Dorada", "La Natividad de la Virgen", "La Anunciación" y "Visitación" a *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000, pp. 310-313.
- PALACIOS SÁNCHEZ, J. M.: *Real Monasterio de Sijena. Memoria histórico-descriptiva de los acontecimientos acaecidos des de 1936 a 1954*, Gráficos Gracia, Calahorra, 1955.

- PALACIOS SÁNCHEZ, J. M.: *El Real Monasterio de Sijena. Introducción a la historia del monasterio*, Ed. Octavio y Félez S.A., Zaragoza, 1980.
- PANO y RUATA, M. de: *El Real Monasterio de Sijena. Su historia y descripción*, Lleida, 1883.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Sobre una Piedad del Maestro de Alzira" a *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, año LXVII, 1986, pp. 8-11.
- PERLES MARTÍ, F. G.: "Cinco tablas en Gandía del Maestro de Alcira" a *Archivo de Arte Valenciano*, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, año LXIV, 1983, p. 46.
- RUÍZ QUESADA, F.: "El Calvario" y "Anunciación de la Muerte y Dormición de la Virgen" a *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, Ibercaja, Zaragoza, 2000, pp. 290-293.
- SÁINZ de la MAZA, R.: *El Monasterio de Sijena. Catálogo de Documentos del Archivo de la Corona de Aragón II (1348-1451)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1998.
- SAN MARTÍN MEDINA, A.: *Iglesia Parroquial de San Mateo de Gállego. Patrimonio de la Humanidad*, Parroquia de San Mateo de Gállego, Ayuntamiento de San Mateo de Gállego, Caja de Aragón, San Mateo de Gállego, 2003.
- SEMPER EMBIZ, V.: "Dormición de la Virgen" a *La llum de les imatges. La Faz de la eternidad*. Alacant, 2006. València, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 208-209.
- SOLDEVILA FARO, J.: "El arte del Maestro de Sigena" a *Aragón "Sindicato de iniciativa y propaganda"*, IX, 1933, pp. 211-214.
- Sotheby's. Alcira Master* [en línea]. London: Sotheby's. [Consultat: 14 de gener de 2015]. Disponible a internet: <http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=alcira+master>
- TEROL, V. (transcripció): *Índex general de consells i actes de l'Arxiu Municipal de Xàtiva (1500-1550)*, Universitat de València, València, 2006.
- TOLÓ LÓPEZ, E.: *El Mestre de Sixena: un pintor entre el darrer Gòtic i el primer Renaixement de la Corona d'Aragó*, 3 vols. (DEA), inèdit, Universitat de Lleida, 2003.
- TOLÓ LÓPEZ, E.: "El Maestro de Sijena y los pintores valencianos de su tiempo (el Maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)" a *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación* (coord. L.

Hernández Guardiola), Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alacant, 2006, pp. 101-132.

TOLÓ LÓPEZ, E.: “Apunts sobre el Mestre de Sixena: un pintor entre el darrer Gòtic i el primer Renaixement” a *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Garsineu Edicions, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Universitat de Lleida, Lleida, 2009, pp. 326-352.

TORMO y MONZÓ, E.: *Las tablas de las iglesias de Játiva. Un museo de primitivos*, edició facsímil a cura de Josep Lluís Cebrián Molina, Ed. Ulleye, Xàtiva, 2007.

UBIETO ARTETA, A.: *El Real Monasterio de Sigena (1188-1300)*, Ed. Anubar, Valencia, 1966.

UBIETO ARTETA, A.: *Documentos de Sigena*, Ed. Anubar, Valencia, 1972.

UBIETO ARTETA, A.: *El monasterio dúplice de Sigena*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1986.

VIDAL, E.: *Diócesis de Lérida. Materiales para colaborar con la B.A.C. en la Historia del Martirio de la Iglesia en España*, Lérida, agosto, 1955 (inèdit).

13.- ALTRES FONTS

COL·LECCIÓ PRIVADA LAIA-BOSCH
COL·LECCIÓ PRIVADA LASSALA (VALÈNCIA)
COL·LECCIÓ PRIVADA MANUEL LÓPEZ BOLINCHES (VALÈNCIA)
FUNDACIÓ BANCAIXA (VALÈNCIA)
INSTITUT AMATLLER D'ART HISPÀNIC
MUSEO DE BELLAS ARTES DE ZARAGOZA
MUSEO DE LA SANTA CRUZ DE TOLEDO
MUSEO PROVINCIAL DE HUESCA
MUSEU CATEDRALICI DIOCESÀ DE VALÈNCIA
MUSEU DE BELLES ARTS DE VALENCIA
MUSEU DE BUDAPEST
MUSEU DE LLEIDA: DIOCESÀ I COMARCAL
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA
NATIONAL GALLERY OF IRELAND (DUBLÍN)
PALAU DUCAL DE GANDIA

Aquestes institucions ens han facilitat els permisos per a realitzar fotografies, ens han proporcionat imatges de les taules, ens han informat sobre l'ingrés de les peces en els diversos Museus així com també de les restauracions a les quals s'han sotmès les taules.