

EL RETABLO VALENCIANO DE SANTA CRUZ DE MOYA

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

El retablo procedente del pueblo de Santa Cruz de Moya (Cuenca, palacio episcopal), es una de las realizaciones más notables de la pintura gótica valenciana de la fase internacional. Han pervivido diez pinturas de un conjunto desmembrado que en origen contuvo el doble de paneles. En pésimo estado de conservación hasta tiempos cercanos, su limpieza las ha puesto en valor. Las tablas comparten interrogantes de autor (¿Pere Nicolau?, ¿Gonçal Peris?) y cronología con un grupo estilístico que incluye los retablos turolenses de Sarrión y Albetosa. El artículo reconstruye la estructura original del retablo y analiza los problemas historiográficos en el contexto del arte de la época.

ABSTRACT

The altarpiece coming from de village of Santa Cruz de Moya (Cuenca, Episcopal Palace) is one of the most remarkable works in the Valencian Gothic painting of the international phase. The altarpiece consisted of twenty panels but ten only have survived. They were in terrible conservation state until near times but their recent cleaning has shown its authentic value. The panels share author's queries (Pere Nicolau?, Gonçal Peris?) and chronology with a stylistic group in the one that the altarpieces of Sarrión and Albetosa (Teruel) are included. The article reconstructs the original structure of the altarpiece and it analyzes the historical difficulties in the context of the art in that period.

El retablo de los Gozos de María procedente del pueblo de Santa Cruz de Moya (Cuenca), es una de las realizaciones más notables de la pintura gótica valenciana de la fase internacional. Han pervivido diez pinturas de un conjunto que, deshecho muchos años atrás, duplicó en origen el número de paneles. En pésimo estado de conservación hasta hace escasas fechas, su reciente limpieza las ha puesto en valor, sacando a la luz la belleza que contienen¹. (Una inmediata exposición de obras restauradas, a celebrar en la catedral de Cuenca, podrá certificarlo). La oportunidad es inmejorable para, además de difundir la buena nueva, efectuar una reflexión sobre los dilemas historiográficos que han generado dichas pinturas, poniéndolas en relación con el contexto del arte de la época. Y es que son varios los interrogantes (de autor y cronología) que continúan sin ser resueltos de modo categórico por los estudiosos, dentro del debate crítico sobre la pintura gótica valenciana del gótico internacional.

El retablo de los Gozos de María fue descubierto en 1977 en la Ermita del Espíritu Santo de Santa Cruz

de Moya, donde apareció descabalado, en un penoso estado de conservación y carente de buena parte de sus paneles y mazonería. Resulta difícil de creer que la pequeña y apartada ermita que lo almacenaba fuera su primer destino. Más verosímil se antoja la hipótesis de que procede de la propia iglesia parroquial. La advocación de ésta como Nuestra Señora de los Ángeles podría reforzar la idea de que adornó un día su altar mayor. Las pinturas conservadas² son: *Virgen entronizada con el Niño y ángeles* (143 x 104 cm. en su estado presente, ya que fue aserrada en la parte inferior con pérdida de una franja horizontal de unos 35 cm de alto), *Ángel de la Anunciación* (T. 39 x 28 cm.), *Natividad* (T. 62,5 x 72,5 cm.),

¹ Las tablas de Santa Cruz de Moya han sido restauradas en el período 1995-2003 por Guillermo Fernández García (panel central), Ángel Sevilla Panadero (predela) y Luis Priego Priego (calles laterales).

² La ilustraciones incluidas en este estudio son cortesía del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de Cuenca, de la Universidad de Castilla-La Mancha. (Fotos: Ángel Suárez y Juan Ignacio Domínguez).

Presentación del Niño en el Templo (T. 59 x 71 cm), *Resurrección* (T. 58,5 x 72,5 cm), *Ascensión* (T. 59 x 71 cm), *Pentecostés* (T. 58 x 72 cm); en el proceso restaurador, se ha optado por repintar una amplia sección rectangular en el ángulo inferior izquierdo, que había desaparecido completamente³), *Última Cena* (T. 49,5 x 33 cm), *Oración en el Huerto* (T. 49,5 x 33,5 cm) y *Prendimiento* (T. 49,5 x 33 cm; con pérdida de la capa pictórica en la mitad derecha, conservándose a la izquierda una franja vertical de unos 15 cm de ancha). Las tres últimas van contenidas en un mismo tablero, correspondiente a la predela. Tableros únicos engloban también, respectivamente, *Ángel de la Anunciación* y *Natividad*, *Presentación del Niño en el Templo* y *Ascensión*, y *Resurrección* y *Pentecostés*.

Las tablas de Santa Cruz de Moya fueron dadas a conocer por Miguel Ángel Catalá a finales de 1977, con algunas consideraciones sobre su contexto histórico y estilístico. Las adscribe lógicamente a la escuela valenciana, con fecha de principios del siglo XV. Sobre su autor, propone como posibilidad al antiguamente denominado Maestro valenciano de Burgo de Osma, discípulo de Pere Nicolau, sin descartar la intervención de este último. (Y recuerda la identificación efectuada por Heriard Dubreuil del Maestro de Burgo de Osma con Jaume Mateu). Alude asimismo a cuestiones de estructura e iconografía⁴. De entonces acá ha merecido la atención de diversos estudiosos, aunque no hayan coincidido en sus conclusiones.

El retablo de los Gozos de María resulta completamente exótico dentro del panorama histórico de la pintura conquense, atendiendo a los actuales límites de la diócesis y de la provincia. Pero la situación en el pasado era muy diferente, y explica el hecho con plena coherencia. Cuando el rey Jaime I estableció en 1239 los confines del reino de Valencia, independiente dentro de los que componían su Corona de Aragón (la ciudad de Valencia fue conquistada a los musulmanes el año anterior), uno de los límites quedaba establecido en el pueblo de Santa Cruz: "et ad Sanctam Crucem". Desde el punto de vista eclesiástico, perteneció primero a la diócesis de Segorbe-Albarracín, y luego a la de Segorbe (fueron desmembradas en la segunda mitad del siglo XVI); hasta el tercer cuarto del siglo XX en que pasó a la jurisdicción de la diócesis de Cuenca. Si la pertenencia a una escuela, la valenciana, no ofrece ninguna duda, sucede lo propio con la fase estilística

que acredita, el gótico internacional. Los problemas surgen al querer apellidar al artífice de la obra, con claras discrepancias entre los autores que se han ocupado del retablo.

Dejando a un lado otros matices, las corrientes básicas de interpretación son dos y contrapuestas. La primera de ellas, la más antigua, ubica el retablo en el obrador de Pere Nicolau (activo entre 1390 y 1408, en que falleció). Un documento fechado el 30 de agosto de 1404 vincula a este pintor con el retablo de Sarrión (Teruel), que ha servido a su vez de base para asignarle altares afines como los de Albentosa (Teruel), Santa Cruz de Moya y otros. Especialmente Saralegui en los años treinta y cuarenta del pasado siglo, ya asoció a este pintor (bien en solitario o con colaboradores) un nutrido conjunto de obras: altar de Albentosa (ya atribuido por Tormo en 1925), retablo de la Virgen del Museo de Bilbao, pinturas de Burgo de Osma y otras. Nicolau sería el fundador de una importante escuela pictórica que, a través de sus discípulos, alcanzaría el promedio del siglo XV. Si el jefe del taller sería autor seguro de las composiciones (y de algún altar completo como el de Albentosa), los discípulos debieron de participar en la ejecución de parte de las otras obras citadas, que evidencian manos distintas⁵.

La otra tendencia historiográfica pospone la fecha de realización del retablo de Santa Cruz hasta la década de los veinte, insertándolo en una completa y valiente reordenación del gótico valenciano. Rechaza el documento de 1404 como asociable a Nicolau, cuando antes había servido a la crítica para adjudicar al maestro tanto aquél como distintas obras afines. Para José i Pitarch, aceptar la carta de pago introduciría problemas insolubles, dejando casi toda la primera mitad del siglo XV con escasas piezas. En su lugar, otorga todo el peso demostrativo a la correlación entre pinturas y cronología evolutiva que

³ Una vez adoptada esta decisión, habría sido más preciso tomar como referencia la tabla hermana del retablo turolense de Sarrión, que es idéntica a la de Santa Cruz.

⁴ CATALÁ GORGUES, M. A., "La pintura medieval valenciana. Temas y fuentes literarias". (Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, leído el 20 de diciembre de 1977). *Archivo de Arte Valenciano*, 48 (1977), p. 126.

⁵ HERIARD DUBREUIL, M., "Pintura: Gótico Internacional". En *Historia del Arte Valenciano 2. La Edad Media: el Gótico*. Valencia, 1988, pp. 196-202.

acreditan. Transfiere a Gonçal Peris la mayor parte de las piezas antes atribuidas a Nicolau, engrosado el catálogo con otras producciones como las del Maestro de Burgo de Osma. Peris habría sido el maestro que más encargos obtuvo en Valencia entre 1405 y 1451. Ello probaría su buen hacer en el oficio, así como su influencia en aprendices formados con él y en pintores más jóvenes con los que colaboró.

Por otra parte, Pitarch subraya cuestiones sin resolver como la posible formación del citado artista en la década de 1380, cuando la pintura valenciana privilegiaba la línea italo-gótica de los Serra, representada allí por Llorens Zaragoza; o la cronología documentada tan corta de Nicolau (1390-1408). El rechazo del documento de Sarrión se explicaría por las concordancias de este altar con otros retablos encuadrados en las cuatro primeras décadas del siglo XV. De tal manera, adjudica a Pere Nicolau todo el grupo de obras homologable con el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia; con lo que, a su juicio, quedarían equiparadas de manera lógica la biografía del artista y la cronología que por su estilo acreditan las obras.

El proceso histórico habría nacido en la última década del siglo XIV, cuando la pintura valenciana se incorpora al gótico internacional con la llegada de artistas foráneos: el florentino Gerardo Starnina (1395-1401) y el flamenco Marçal de Sas (1392-1410). La síntesis entre los dos maestros iniciadores la llevarían a cabo, en la raya del 1400, Pere Nicolau, Antoni Peris, Jaume Mateu, Gonçal Peris y Guerau Gener. Tras una primera etapa (c. 1404-1412) de muy directa relación con Marçal y después del retablo de Santa Marta y San Clemente (1412), Gonçal Peris se habría distanciado en buena medida de la herencia de Marçal, seleccionando la parte lírica con la que alcanzaría su mejor vena en lo de Bilbao, Albentosa, Burgo de Osma, *Verónica* del Museo de Valencia, retablo de Santa Bárbara de Puertomingalbo (Teruel), etc. En el copioso corpus pictórico se incluye, lógicamente, el retablo de Santa Cruz de Moya. Sería este un período muy amplio (c. 1412-1440), que Pitarch considera de las grandes obras, al que sucedería un tercero (c. 1440-154) receptor de nuevas influencias (por ejemplo flamencas)⁶.

Tan novedosa teoría, con la propia ubicación histórica del altar de Santa Cruz de Moya (que es lo que realmente aquí importa), ha sido rebatida des-

pués por Joan Aliaga. Este autor reivindica de nuevo la carta de pago de 1404 como probatoria de un trabajo conservado de Nicolau que, a su vez, demostraría su autoría sobre los otros retablos. Asegura que un conjunto de obras tan cuantioso y diverso estilísticamente como el que analiza Pitarch debe de corresponder a varios pintores, con caracteres evolutivos que no se podrían justificar por la trayectoria interna de un solo pintor. Además, el estilo del altar de Sarrión sería coincidente con la fecha misma del documento de 1404.

En lo que se refiere a la personalidad de Gonçal Peris, la desdobra en dos artistas homónimos diferentes discriminando las noticias de archivo. El primero sería Gonçal Peris a secas, al que vincula con datos desde 1362 (en que constaría ya en los archivos como "conseller" de Valencia) hasta 1423. El segundo sería Gonçal Peris de Sarriá (o "àlias Sarriá" según muchos documentos) con noticias desde 1380 en que, necesitado de tutor por su minoría de edad, es citado como hijo del difunto Joan Peres. Su ciclo vital proseguiría hasta 1451, en que falleció. Por lo que respecta al conjunto de las obras consideradas por Pitarch sólo de Peris, las segrega en bloques correspondientes a varios maestros. La aceptación de la carta de 1404 le lleva a retomar la hipótesis anterior a Pitarch, adjudicando a Pere Nicolau los altares de Bilbao, Sarrión (donde tal vez colaboró con él su sobrino y heredero Jaume Mateu), Albentosa y Santa Cruz de Moya. Las similitudes formales entre estos dos últimos retablos en detalles, temática y técnica pictórica, probarían según su criterio que obrador y artífice serían los mismos en ambos casos, como "una obra repetida hecha en el mismo momento para lugares distintos". Gonçal Sarriá, seguidor de Nicolau, sería el autor del retablo de Santa Bárbara originario del pueblo turolense de Puertomingalvo (Museo Nacional de Arte de Cataluña), retablo de San Martín (Museo de Bellas Artes de Valencia), etc. Según esta nueva hipótesis, el antes considerado prolífico Gonçal Peris queda reducido al altar de Santa Marta y San Clemente del mencionado museo valenciano y algunas tablas más. En cuanto a

⁶ JOSÉ i PITARCH, A., *Pintura gòtica valenciana. El període internacional*. Tesis doctoral (Resumen). Universidad de Barcelona, 1982, pp. 22-31; y "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques". En E. LLOBREGAT y J. F. YVARS, *Història de l'art al país valencià 1*. Valencia, 1986, pp. 171-229.

otras obras significativas del grupo, como los fragmentos procedentes de El Burgo de Osma, pasarían al círculo de Gonçal Sarriá-Jaume Mateu⁷.

Originariamente, el retablo de los Gozos de María de Santa Cruz de Moya debía de mostrar la siguiente estructura: predela con nueve pinturas y cuerpo principal de tres calles con tres cuerpos en las laterales y dos en la del centro, a los que habría que sumar los remates respectivos. Debió de albergar, pues, veintiún temas de pincel, de los que diez se conservan. (Habría que considerar asimismo, entre lo desaparecido, la decoración de los desconocidos pero inevitables guardapolvos). Por estructura y proporciones, el retablo de Santa Cruz de Moya concordaría, dentro de los de su tiempo y ámbito estilístico, en mayor medida con el desaparecido de Albetosa que con el del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por citar algunos ejemplos significativos. Mientras que el panel central del retablo de Bilbao igualaba la altura de los dos primeros cuerpos de las calles laterales, en Albetosa y Santa Cruz de Moya los rebasaba claramente en elevación. Téngase en cuenta que la dimensión primitiva de la *Virgen entronizada con el Niño y ángeles*, antes de ser absurdamente aserrada, alcanzaría un alto aproximado de 180 cm, sobrepasando los 142 cm de los dos primeros cuerpos que la flanquean. (El desaguisado tal vez tuviera origen en el deseo de igualar la pieza principal con los dos primeros cuerpos de las calles laterales, en alguna recomposición del altar producida en fecha ignorada). De tal modo, el doselete que sin duda cubrió en tiempos pasados el tablero de la *Virgen entronizada con el Niño*, contactaría con el arranque de los pseudo-gabletes que coronan los encasamientos del tercer cuerpo de las calles laterales.

Se ha apuntado en algún momento que el banco pudo desplegar siete pinturas en total, pero ello solo sería posible si quedara estrictamente en la vertical del cuerpo del retablo, con los guardapolvos recordados y saledizos más arriba. Sin embargo, la contemplación de los otros altares del mismo tiempo y círculo que el de Santa Cruz de Moya evidencia que, en todos ellos, la predela sobresale para sustentar la base de los guardapolvos. En este caso, según nuestra hipótesis, la parte conservada correspondería a la calle del Evangelio, habiéndose perdido —con la media docena de temas de pincel que contenían— las otras dos secciones correspondientes a las calles



Virgen entronizada con el Niño y ángeles.
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

central y de la Epístola. Sería bastante similar a los bancos de los retablos de Sarrión y Albetosa. Desenvolvería así una amplia secuencia iconográfica sobre la Pasión. A los tres episodios conservados habría que sumar los desaparecidos, seguramente dedicados a la Flagelación, Camino del Calvario, Santo Entierro y algún otro, con “Cristo Patiens” en el centro.

En lo que respecta al núcleo del retablo, la calle central solo conserva —y mutilado— el tablero de la *Virgen entronizada con el Niño y ángeles*. Echamos en falta en la parte superior un panel doble similar al de *Natividad-Ángel de la Anunciación*, aunque más grande por la mayor anchura de la calle central. Desde luego, el remate superior incluiría el obligado Calvario. En cuanto a la desconocida pintura que

⁷ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia, 1996, pp. 29-44 y 77-112.

debió de existir entre el Calvario y la *Virgen entronizada con el Niño y ángeles*, antes que en la Coronación de la Virgen (como en Sarrión) habría que pensar en su Dormición (como en Albentosa y Bilbao). Las calles laterales quedan perfectamente definidas en su composición y una de ellas, la del lado del Evangelio, se conserva completa desde la sección citada de la predela hasta el coronamiento con el *Ángel de la Anunciación*. La *Natividad* acompaña a este último, con lo que su ubicación ofrece pocas discusiones. Las dudas afectan si acaso a la colocación de los dobles paneles rectangulares. En los retablos de Sarrión y del Museo de Bilbao, los superpuestos *Resurrección* y *Pentecostés* ocupan la calle del Evangelio, pero nada obliga a pensar algo idéntico para Santa Cruz. Nuestra hipótesis contempla una lectura lógica de los Gozos de María de izquierda a derecha y de arriba abajo. La Anunciación aparece dividida –según costumbre italiana que subraya Heriard Dubreuil para Sarrión⁸– en los coronamientos de las dos calles laterales, el *Ángel* en la del Evangelio y la Virgen (en paradero ignorado) en la de la Epístola. Debajo del ángel anunciador se encuentra la *Natividad*, a la que correspondería en el otro lado la perdida Epifanía. La *Presentación del Niño en el Templo* del Evangelio concuerda en el mismo nivel con la *Resurrección* de la otra calle; y lo mismo sucede con la *Ascensión*, dispuesta simétricamente respecto del *Pentecostés* del lado de la Epístola. (Las espigas de los tableros confirman por cierto esta hipótesis).

Comprobadas las discrepancias entre las distintas corrientes críticas antes mencionadas, quedan patentes los problemas en el análisis del arte valenciano de la primera mitad del Cuatrocientos. Las divergencias no afectan a estudiosos separados por décadas en su actividad crítica, sino a autores que elaboran sus propuestas con escasos años de diferencia. Todo ello no hace sino subrayar la existencia de un rompecabezas historiográfico que no acaba de verse resuelto. Contemplado en conjunto, su clarificación no es lo que en este lugar debe preocuparnos, pero sí lo tocante al retablo de Santa Cruz de Moya. Por ello, plantaremos algunas reflexiones sobre el particular, dejando asimismo en el aire algunos interrogantes.

Estamos de acuerdo con José i Pitarch en que la carta de pago a Pere Nicolau del 30 de agosto de 1404, por el retablo de la iglesia de Santa María de Sarrión, resulta incómoda para la catalogación global



Presentación del Niño en el Templo y Ascensión.
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

de la pintura de Valencia coetánea y posterior a dicha fecha. Sin embargo, aunque parezca paradójico, la carta no puede ser rechazada sin otros argumentos. Se trata de uno de los escasísimos contratos de autor que pueden ser relacionados con una obra conservada, en el contexto de la pintura valenciana de su tiempo, y ese hecho lo convierte en un referente histórico casi único. Los argumentos en positivo aportados para aceptar el documento resultan convincentes, aunque no conste la advocación del altar⁹. Pero, ¿puede derivarse de ello la adjudicación directa e inapelable a Nicolau tanto del retablo de Sarrión como de toda la serie homologable con este

⁸ HERIARD DUBREUIL, M., *op. cit.* p. 122.

⁹ Véase el estado de la cuestión en ALIAGA MORELL, J., *op. cit.*, pp. 76-77.

altar? Aquí es donde encajaría la explicación a la paradoja antes observada. El liderazgo de un taller no siempre implicaba que el maestro ejecutara ineludiblemente en persona y en solitario todos los contratos firmados. Los mismos historiadores que defienden la validez del documento de 1404 y la autoría de Nicolau sobre Sarrión, introducen la presencia de algún colaborador. Heriard Dubreuil considera que Nicolau debió de pintar completo el retablo de Albentosa, pero en los restantes intervenirían asimismo varios colaboradores, porque afloran distintas manos en la ejecución; refiriéndose en concreto al altar de Sarrión, opina que la "composición del retablo debió partir del propio Nicolau, pero en su ejecución pudieron intervenir otras manos¹⁰. Se ha llegado a pensar incluso en Jaume Mateu, sobrino y heredero de aquél, que trabajó en el taller de su tío hasta el fallecimiento de éste¹¹.

Los pueblos de Sarrión y Albentosa se encuentran muy próximos entre sí (9 kilómetros), en el límite de la provincia de Teruel con la de Castellón, en la carretera (o en la proximidad de la misma) que une la capital turolense con Segorbe. Santa Cruz de Moya tampoco se encuentra excesivamente alejada en el plano, a unos 60 kilómetros de Albentosa saltando el conjunto montañoso de Javalambre. Con las estrechas afinidades verificables entre ellos, los retablos realizados para las tres localidades componen un todo estilístico y geográfico, una suerte de grupo próximo a la Sierra de Javalambre. Para el análisis subsiguiente, hay que recordar que del retablo de Albentosa, destruido por completo durante la Guerra Civil, y de alguna tabla del de Sarrión, únicamente se conservan viejas fotografías en blanco y negro. Dicho queda a su vez lo mucho que falta del retablo de los Gozos de María de Santa Cruz de Moya objeto de este artículo, aunque sin fotografías que guarden la menor pista de lo perdido.

Según los paneles que han llegado hasta nosotros, el retablo del pueblo conquense comparte con los altares de Sarrión y Albentosa al tiempo los siguientes asuntos iconográficos: *Natividad*, *Resurrección*, *Ascensión*, *Pentecostés* y *Virgen entronizada con el Niño y ángeles*. Los cuatro primeros temas son idénticos en los tres retablos, tanto en lo que se refiere a los esquemas compositivos, como a la traza, las fisonomías de los personajes y los más nimios detalles. La coloración, por el contrario, no es coincidente. La *Presentación del Niño en el templo*, que no iba



Resurrección y Pentecostés.
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

incluida en Sarrión, es similar en Santa Cruz y Albentosa. También vincula específicamente el *Ángel de la Anunciación* a estos dos conjuntos (porque el de Sarrión ofrece un diseño divergente); el único matiz es que las alas aparecen frontales en Albentosa, mientras que en Santa Cruz se ven en perspectiva. La *Virgen entronizada con el Niño y ángeles* resume muy bien todos los problemas citados. Recoge con suficiente fidelidad un modelo muy reproducido en el grupo estilístico al que pertenece: Sarrión, Albentosa y Santa Cruz; al que habría que sumar otras producciones homologables como la de El Burgo de Osma (París, Museo del Louvre).

¹⁰ HERIARD DUBREUIL, M., *op. cit.*, pp. 200 (pie de foto) y 202.

¹¹ ALIAGA MORELL, J., *op. cit.*, p. 117.



Última Cena, Oración en el Huerto y Prendimiento.
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

Reiteramos nuestro convencimiento de que la carta de pago a Pere Nicolau de 1404 alude al retablo de Sarrión, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Siendo esto así, parecería que el camino más fácil para nosotros, y también el más lógico, debería ser el de aceptar la autoría del artista tanto sobre este retablo como sobre las otras obras afines. El silogismo resulta a primera vista irrefutable: si la premisa mayor asegura que Nicolau tenía contratado un retablo para Sarrión en esa fecha, y la menor confirma la existencia de un retablo de la época procedente de esa localidad turolense, la conclusión debería caer por su propio peso. Sin embargo, perviven interrogantes en el aire que no pueden ser ignorados. Mientras no queden resueltos, nos obligan a exponerlos y a permanecer por el momento en el campo poco confortable de la duda.

Pitarch tiene razón al decir que la autoría plena de Nicolau sobre Sarrión obliga a comprimir cronológicamente todo el grupo que, para sintetizar, hemos denominado del Javalambre, en los escasos años que van de 1404 a 1408. Resulta una

carambola histórica llamativa que, en una época en que las obras atribuibles a un mismo pintor se espacian debido a las pérdidas a lo largo de muchos años, conservemos (físicamente o con material fotográfico) tres grandes conjuntos realizados a la vez o de modo consecutivo.

Los especialistas en la pintura valenciana del siglo XV relacionan inevitablemente con este grupo otro altar de los Gozos de María, el que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La obra se fecha habitualmente hacia 1400. Nos sorprende que, en tan corto lapso de cuatro años, este altar muestre tantas divergencias en composiciones, traza y presentación de los personajes con el retablo de Sarrión y, por ende, con el grupo entero del Javalambre. La *Anunciación* por ejemplo, aparece incluida en un solo tablero, y no seccionada en dos tablas distintas, a las que separa la calle central, como en los otros retablos. La *Natividad* es completamente distinta al modelo de Santa Cruz en número y disposición de los personajes. Lo mismo ocurre con la *Resurrección*, una de las composiciones más características del grupo, que



Ángel de Anunciación y Natividad.
Retablo de Santa Cruz de Moya (Cuenca)

exceptuando los tópicos Resucitado y sepulcro en posición frontal, propone en el altar de Bilbao una serie de soldados completamente distintos a los de Sarrión, Albentosa y Santa Cruz de Moya, que a su vez son idénticos entre sí. Y repetiríamos la existencia de variantes de fondo en la *Ascensión* y en el *Pentecostés*.

Si en todos los casos –incluido Bilbao– pensáramos en Pere Nicolau como su autor, extrañaría que un pintor tan proclive a reproducir con absoluta fidelidad las mismas composiciones y tipos humanos en Sarrión, Albentosa y Santa Cruz de Moya, no hubiera hecho lo mismo respecto del antecedente bilbaíno. (Sobre el que existe completa unanimidad en considerarlo inmediatamente anterior a los otros). Es éste uno de los enigmas que deberán ser aclarados. Bien al contrario, Nicolau habría olvidado por

entero sus creaciones anteriores para reemplazarlas completamente cuatro años después en Sarrión; y, una vez sustituidas, las habría calcado sin fatiga en otros retablos durante los años sucesivos.

Se constatan importantes pintores con documentos pero sin obras, escaso número de obras documentadas ante buena porción de anónimas, y una intrincada red de vínculos estilísticos apreciables entre todas ellas. (¿Qué papel, por ejemplo, desempeña en este oscuro escenario crítico un pintor como Jaume Mateu, nada menos que sobrino y heredero de Nicolau?¹²). Ante este panorama, ¿cómo determinar el exacto pincel de Pere Nicolau, si los estudiosos le hace compartir su única producción “segura” –el retablo de Sarrión– con al menos otra mano? Añadamos a esto la “diferencia de espíritu” que, con frecuencia, se ha percibido entre los altares supuestamente armónicos en su factura y consonantes con el estilo de Nicolau¹³.

Por otra parte, cabe dudar de que los tres retablos del grupo del Javalambre se ejecutaran en el mismo momento –como en una cadena de montaje– para lugares distintos. Nos convence más el efecto dominó tan perceptible en siglos pasados, cuando una obra de éxito entre sus contemporáneos originaba otros encargos al mismo taller con la cláusula de máxima semejanza respecto a aquélla. El altar de Sarrión pudo encargarse primero y luego seguirle, en años posteriores, los de Albentosa y Santa Cruz de Moya. En todas las épocas, los obradores artísticos han acumulado amplios repertorios de plantillas compositivas y modelos figurativos luego reproducidos en distintos momentos y contratos.

La diferenciación estilístico-cronológica ofrece tenaz resistencia. Por ejemplo, cuando se subraya en la *Virgen entronizada con el Niño y ángeles* procedente de El Burgo de Osma una paleta fiel al cromatismo preciosista del gótico internacional, con “tonalidades reforzadas y menos matizadas” que en el grupo

¹² A Mateu se le ha llegado a considerar uno de los dos pintores más importantes de la primera mitad del siglo XV valenciano (JOSÉ I PITARCH, A., *Pintura gótica...*, op. cit., p. 31).

¹³ Por citar un ejemplo, Gudiol acepta la autoría de Nicolau sobre Sarrión, pero percibe en el retablo de Albentosa “una diferencia de espíritu que no logramos definir con exactitud”. (GUDIOL RICART, J., *Pintura gótica*. Madrid, 1955, p. 149).

Sarrión-Albentosa-Santa Cruz¹⁴. Sin embargo, la tabla homónima de Santa Cruz de Moya ofrece esos caracteres con la misma intensidad –si no mayor– que en la citada tabla del Museo del Louvre; con la que, por cierto, guarda mayores similitudes que con la versión perdida del retablo de Sarrión.

Esta tabla de El Burgo de Osma reproduce bien los problemas. Por mencionar sólo a algunos estudiosos que han estudiado la obra, ha sido atribuida al Maestro de Burgo de Osma (que recogería el modelo de Nicolau en Sarrión-Albentosa-Santa Cruz)¹⁵, a Gonçal Peris¹⁶ y al círculo de Gonçal Sarriá-Jaume Mateu. En este último caso, la fluctuación entre nombres como Mateu, Sarriá o un anónimo seguidor de alguno de ellos¹⁷, resulta bien demostrativo de la encrucijada historiográfica. Los que sí nos parecen evidentes son los vínculos estilísticos del retablo de Santa Cruz de Moya con el grupo de pinturas que unas veces se ha adscrito a Gonçal Sarriá¹⁸ y otras a Gonçal Peris¹⁹: retablo de santa Bárbara de Puertomingalbo, *San Miguel* de Edimburgo, *Verónica* y *Anunciación* del Museo de Valencia, tablas procedentes de El Burgo de Osma y otras obras. El dibujo nervioso y especialmente marcado, así como las

expresiones tan vivaces, acreditan a un maestro con fuerte personalidad dentro del gótico valenciano.

Con todas estas incógnitas, y al igual que sucede con el conjunto de la pintura valenciana de la época, el altar de los Gozos de María de Santa Cruz de Moya continúa siendo un problema abierto. Esperemos que, en el futuro, nuevos datos permitan aclarar sin dudas la personalidad del verdadero autor de este retablo, fuese Nicolau (lo que por ahora dudamos) o cualquier otro. En cualquier caso, la limpieza de las tablas conservadas servirá de eficaz referente comparativo, y el esplendente estado actual estimulará, sin duda, el interés de los especialistas en pintura del gótico internacional.

¹⁴ HERIARD DUBREUIL, M., "Pintura: Gótico Internacional...", *op. cit.*, p. 212.

¹⁵ HERIARD DUBREUIL, M., *ibídem*.

¹⁶ JOSÉ i PITARCH, A., "Les arts plàstiques...", *op. cit.*, p. 194.

¹⁷ ALIAGA MORELL, J., *op. cit.*, p. 111.

¹⁸ ALIAGA MORELL, J., *op. cit.*, pp. 100-112.

¹⁹ JOSÉ i PITARCH, A., *op. cit.*, p. 229.