

# UN RETABLO GÓTICO EN LA YESA ATRIBUIDO A PERE LEMBRÍ

ELISA HERRÁEZ SÁNCHEZ  
*Universitat de València*

*Pere Lembrí is one of the main figures of the triptych picture at the end of the century XIV. The information about his private life is very scarce, and there are disagreement about the exact time he was in an long, we know he was married, he belonged to the Master School and he live in Morella for a lot of the time.*

*Between 1400 and 1420, he painted in Valencianine altarpieces, but just one of the them has survived until on time, the Triptych of Saint John the Baptist shows that he was a craftsman who learned about formal, and tecnical resources from gothic painting. The main root of his stile is from Catalonia, but his narrative sense took him to another source in the second decade especially of valencian tradition, he's also charactorized by his faste for the miniature, sometimes naire or caricatures.*

La pintura retablística valenciana de finales del siglo XIV y principios del XV tuvo con Pere Lembrí una gran presencia y representatividad. El pintor produjo una obra muy extensa y trabajó en distintas poblaciones del Maestrazgo, habiendo casi desaparecido su producción, por lo que prácticamente ésta es desconocida, contribuyendo a ello la escasa documentación que de él se conserva.

No obstante, a lo largo del presente estudio, pretendemos acercarnos a este virtuoso de la pintura, a través de la investigación y del estudio del *Retablo de San Juan Bautista* (Fig. 1), que se encuentra en la localidad de La Yesa, en la comarca valenciana de Los Serranos. Actualmente esta pieza se halla en el Centro Técnico de Restauración del Carmen, de Valencia, en espera de una pronta restauración.

Dicho retablo puede constatar la evolución de la pintura retablística valenciana, así como el desarrollo de la carrera artística de Lembrí. En ella se aprecian las diversas influencias, sobre todo catalanas, que la pintura valenciana recoge a lo largo de los siglos XIV y XV. Esta pieza, de estilo gótico internacional, acusa influencias catalanas y valencianas<sup>1</sup>, donde el estilo anteriormente mencionado se aprecia en el predominio de la línea suave, en el carácter cortesano y elegante de los personajes y ropajes, y en las tracerías y pináculos góticos que forman parte de la ornamentación arquitectónica que encierran las escenas pintadas.

## 1.- PINTURA ITALOGÓTICA EN EL REINO DE VALENCIA.

Durante el tránsito del siglo XIV al XV el lenguaje formal del arte europeo experimenta un cambio hacia la uniformidad, cuya constatación por parte de los especialistas ha dado lugar a la denominación del Gótico Internacional. A partir de varios centros de actividad, pero de modo sincrónico, florecen tendencias estilísticas similares derivadas por un lado de la síntesis entre la pintura sienesa y florentina, y por el otro franco-flamencas.<sup>2</sup> Estas corrientes, al entrar en interacción unas con otras, crean un lenguaje formal nuevo, cuyas características a destacar son el suave pintoresquismo que se manifiesta, sobre todo, en el ritmo decorativo de los pliegues de las vestiduras; en el diseño delicado de las formas en el trazado caligráfico; y en el movimiento rítmico de las figuras.

En el contexto histórico cabe reseñar que entre los años 1392 y 1394, por influencia del Conde de Urgel,

1 CATALÁ GORGES, MIGUEL ANGEL: "Gótico lineal y la influencia italo-catalana". *Historia del Arte Valenciano*, (coordinado y dirigido por Vicente Aguilera Cerni). Arte Gótico, Vol. II, Valencia, 1988, pp. 141-236.

2 MIGUEL A., CATALÁ GORGES: "Grandes Pintores de la Comunidad Valenciana", (dirigido por Felipe Garin Llombart)., Cap. 1, "Valencia y el gótico internacional"., Valencia, 1986, pp. 6-8.



Fig.1. PERE LLEMBRÍ: "San Juan Bautista", S.XIV - XV. Tabla central del retablo gótico bajo dicha advocación existente en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Angeles, de La Yesa.

Jaime II estableció en Valencia una corte brillante que modificó la situación que en esos momentos atravesaba nuestra pintura. Con ello se originó una importante demanda retablistica y, debido a que el número de talleres locales era escaso, se llamó a artesanos y artistas foráneos, algunos de los cuales conocemos por documentos escritos, mientras que de otros se desconoce su origen. Estos autores, atraídos en muchas ocasiones por la prosperidad económica del Reino de Valencia, dejaron sus lugares de origen debido a las crisis sociales en ellos existentes.

Esta época supuso la eclosión del Gótico Internacional en Valencia y representó una época privilegiada de la pintura.<sup>3</sup> Este estilo, importado desde Cataluña, no se practicará en los talleres de la capital del Reino, sino en poblaciones lejanas del mismo como Segorbe, Gandia, Morella y San Mateo.<sup>4</sup>

El historiador de arte Ramón Rodríguez Culebras propone una doble línea de la pintura italogótica valenciana de derivación catalana, con la existencia de un doble foco, uno en Morella y otro en Valencia. Para el primero, resucita la vieja tesis de Guillem Ferrer, del que ya se señalaron sus relaciones con el taller de los Serra<sup>5</sup> y su actividad documentada en Ares de Maestre, Morella y otras poblaciones del límite septentrional valenciano o de las zonas más al Norte, en las actuales provincias de Tarragona y Teruel. Y para la segunda, la intervención documentada de Jaume Serra (1370), junto a Francesc Serra II y Lorenzo Zaragoza, procedentes de Barcelona, que actúan por esas fechas en Valencia.<sup>6</sup>

Las localidades de Morella y Tortosa<sup>7</sup> fueron centros importantes de retablistica. En sus talleres se perpetuaron tradiciones familiares. El centro que más destacó por su actividad pictórica fue Morella, entre 1380 y 1450, registrándose allí numerosas obras, siendo su artista más "internacional" Pere Llembrí.

## 2. EL ARTISTA Y SU FORMACIÓN.

Sobre la figura del artesano Pere Llembrí desconocemos el origen y la fecha de nacimiento. A la vez, los distintos estudiosos que se han acercado a su obra, tampoco se ponen de acuerdo en el momento en que llegó a nuestras tierras y empezó a trabajar.

Siguiendo las hipótesis de A. Sánchez Gozalbo, desarrolladas en títulos como *Pintors del Maestrat* parece ser que Pere Llembrí fue pintor perteneciente a la Escuela del Maestrazgo, y conocedor de los recursos expresivos y técnicos de la pintura gótica lineal. Mediante este lenguaje resuelve el modelado

3 COMPANY y CLIMENT, XIMO y GARIN LLOMBART, FELIPE VICENTE: "Valencia y la pintura flamenca". *Historia del Arte Valenciano*, (coordinada y dirigida por Vicente Aguilera Cerni). Tomo II, Valencia, 1988, pp 236 - 270.

Ibidem, cap. 2, "El gótico Hispano - Flamenco en Valencia", pp 18 - 21.

4 *Op. cit.* pp. 180- 230.

5 Pere y Jaume Serra, pintores trecentistas catalanes distintos de los Serra que trabajaron junto a Pere Llembrí durante los siglos XIV y XV.

6 SARALEGUI, L.: "La pintura valenciana medieval. Introducción. Los primitivos. Fuentes de influjo catalán en tierras valencianas. Dos señeros exponentes del trecentismo italianizante". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia . 1932, pp 3 - 68.

7 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: *Pintura Medieval Castellonense*. Castellón, 1987.

de las figuras en atención a acusados trazos, y el vigoroso sentido dibujístico es el que prevalece dentro de un sistema de composición, en el que la noción de espacio y volumen apenas cuenta.

## 2.1 RESEÑA HISTÓRICA DE LA OBRA.

En Morella, desde mediados del siglo XIV, viven personas de apellido *Lembrí*, pero no podemos asegurar que fuesen familia de este maestro. Las primeras noticias que tenemos de él, provenían de centros comarcales como Morella y otros donde realizó diversos trabajos.<sup>8</sup>

De la labor de este artesano, desconocido por la mayoría, hay que valorar la magistral ejecución y dominio del pintor respecto de la técnica; un temple muy puro, y en algunas zonas de las tablas unos rasgos arcaizantes, que no desmerecen la brillantez de la obra.

## 3. LA PRODUCCIÓN RETABLÍSTICA DE PERE LEMBRÍ.<sup>9</sup>

En 1399, Pere Lembrí está establecido en Morella y al año siguiente contrataba con el rector<sup>10</sup>Guillermo Savit de la parroquia de Canet lo Roig y con el Jurado del mismo lugar, Tomás Limiñana, un retablo bajo la advocación de Santa Lucía por el precio de cuarenta libras. Se comprometió a tenerlo terminado en el plazo de un año<sup>11</sup>.

El 23 de Abril de 1401, en Catí<sup>12</sup>, firma el primer plazo por cien florines, del precio total de quinientos treinta, a que ascendía la pintura del retablo del titular de su iglesia.<sup>13</sup> Este nómade pintor debió vivir largo tiempo en Catí donde estableció su taller para componer el retablo de Santa María de la villa, puesto que dos años después todavía lo hallamos en el referido lugar.

El 25 de Julio de 1403 firmaba el contrato de un retablo cuyo titular era San Bartolomé para la Iglesia Parroquial de Villanueva de Alcolea, por ochenta y siete libras. En Febrero de 1405, lo encontramos nuevamente trabajando en Morella, confiriéndole poderes generales al notario Pedro Peconada<sup>14</sup>. Este hecho determina que se traslade a Tortosa, ciudad episcopal, donde en 1407 cobra del clavario de dicho municipio, Pedro Macip, la cantidad de cuatro libras, trece sueldos y cuatro dineros por ennegrecer setenta blandones y pintar cuatro escudos de la ciudad en cada uno de

ellos. En la misma fecha cobra siete florines por el boceto de un "pali" para la Catedral.<sup>15</sup>

En Tortosa trabajaba para la municipalidad, siendo llamado para realizar el retablo de Beceite en 1412.

Pere Lembrí ha formado un hogar, se ha casado con Margarita, de apellido desconocido (según costumbre de los documentos coetáneos) y de patria también ignorada, y saliendo fiadora de su marido en el contrato de Beceite que ella firma el 11 de Febrero de 1412. Algo debió influir en el ánimo del pintor porque cesó su nomadismo y a partir de 1407 nunca más pierde la vecindad de Tortosa. Allí le nacen sus dos hijos, Francisco, que continúa la tradición, y que ejerce la misma profesión de su padre, e Inés, que se casará con el pintor Jaime Serra<sup>16</sup>.

Para que le liquide sus cuentas en Morella y le representen, nombra procurador suyo al mercader Matías Figuerola el 1 de Febrero de 1413.<sup>17</sup> Matías Figuerola cobra en su nombre el 29 de Enero de 1415 de Antonio Gozalbo y su mujer Bartolomea, vecinos de Mirambel, treinta florines de censo que le pertenecían de cierta heredad de su propiedad<sup>18</sup>.

- 8 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "Pintors del Maestrat. Contribució a la Historia de la Pintura Valenciana Quatrecentista." Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1932, pp. 59 - 66.
- 9 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "Pintores en Morella. Noticias y documentos de los siglos XIV y XV". Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón, 1943, cap. V, p 64.
- 10 Pere Lembrí según los documentos manejados a lo largo de su estancia en nuestras tierras, en numerosas ocasiones contrata las distintas obras de manos del rector y jurado de la población, y en muy pocas de los comitentes.
- 11 *Ibidem*, pp 63 - 66.
- 12 PUIG PUIG, J.: "Pintors en Catí". Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Vol. XX (1944), pp. 55-66 y 108-125.
- 13 Protocolo de Pedro Pesonada. Archivo Eclesiástico de Morella. Vide Apéndice XI y en Catí, en Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, vol. XVIII, Castellón, pag. 170 - 178.
- 14 Protocolo de Pascual Ros. Archivo Eclesiástico de Morella
- 15 PASTOR LUIS, F.: El Arte Pictórico en Tortosa (1347 - 1703), "La Zuda", n.º 34 (31 de Diciembre de 1915) p. 245. Libro de datos comunes del clavario Pedro Macip.
- 16 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "Bernat Serra, pintor de Tortosa y Morella", Castellón, 1935, pp. 23, 29, 35, y 92.
- 17 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "Pintores en Morella. Noticias y Documentos de los siglos XIV y XV." Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1943, p. 63.
- 18 Archivo Eclesiástico de Morella. Protocolo de Pedro Peconada.

Por estos años debió trabajar en el retablo de la Virgen para la Iglesia de Mosqueruela, pues al contratar el de Castellfort, dedicado también a Santa María, fijan las capitulaciones sea su factura de diestra mano e igual a los de Catí y Mosqueruela<sup>19</sup>. Con los Jurados de Castellfort, Miguel Cabanes y Pascual Pruñonosa establecía un contrato para un retablo de la Virgen, el 27 de Mayo de 1415, por el precio de cuatrocientos veinte florines, acabado a los dos años contando desde la festividad de San Juan Bautista próxima<sup>20</sup>.

En Octubre de 1415<sup>21</sup>(día 26) cobra otro plazo de cincuenta florines, del retablo de San Bartolomé de la Iglesia de Beceite, de manos del presbítero Lorenzo Canicar.

En estas fechas pintaba también otro retablo de la Virgen, para la Iglesia Parroquial de Xert, lugar del Maestrazgo de Montesa, por el precio de cuatrocientos veinte florines. Al año siguiente, el 23 de Abril de 1416<sup>22</sup>concluía el retablo de Beceite. El 15 de Octubre del mismo año cobra cincuenta florines que suma a los treinta que le entregó su hermano Fray Francisco Lembrí y los veinte que recibió de manos de Jaime Monsó.

Hacia 1417 vuelve a residir en Morella durante otra temporada, debido al intenso trabajo en la comarca. Confiere poderes generales, por no poderse trasladar a Tortosa, a Francisco Menganeques el 26 de Noviembre de 1417. En el acto de otorgamiento consta que vivía en Morella pero sin haber perdido la vecindad en Tortosa<sup>23</sup>.

Desconocemos el momento de su regreso a Tortosa, porque en Morella el 31 de Octubre de 1420, su apoderado Guillermo Logay, cobra del Jurado y del Clavario Guillermo Ledós de Lóriga, parte del precio del retablo de San Miguel, que Pere Lembrí había pintado. Poco tiempo después debió morir, puesto que su viuda había contraído segundas nupcias, poco antes de 1423, con el pintor Bernardo Serra (todo indica que Bernardo, junto con su hermano Jaime Serra se formaron como pintores en el brillante taller de Pere Lembrí, como aprendices primero y oficiales después).<sup>24</sup> Bernardo Serra consiguió apropiarse del taller en ausencia de Pere Lembrí, partiendo de las enseñanzas procedentes del mismo que las adaptó a la evolución del estilo internacional catalán durante el segundo cuarto del siglo XV.

Debido a Pere Lembrí son ocho los retablos de que se tienen noticia, que llevó a cabo entre 1400 y 1420 en dichas tierras, y cuya relación es la que sigue:

- 1400, Retablo de Santa Lucia, para Canet lo Roig.
- 1401, Retablo de Santa María, en Catí.
- 1403, Retablo de San Bartolomé, para Villanueva de Alcolea.
- 1412, Retablo de San Bartolomé, en Beceite.
- 1415, Retablo de Santa María, de Mosqueruela.
- 1415, Retablo de la Virgen, para Castellfort.
- 1416, Retablo de la Virgen, en Xert.
- 1420, Retablo de San Miguel, para Morella.

A modo de conclusión del apartado presente, cabe señalar la falta de documentación existente sobre la figura de Pere Lembrí, debido a que la historiografía no le ha prestado la suficiente atención a su trayectoria profesional. Seguidamente debemos destacar que durante la investigación que hemos realizado sobre el autor y su obra, la constatación de que su figura marcó un antes y un después en la pintura retablistica valenciana de finales del siglo XIV y principios del XV.<sup>25</sup>

### 3.1 DATOS CONTRADICTORIOS EN LA OBRA DE PERE LEMBRÍ.

La diversa historiografía que ha investigado sobre su persona (Pere Lembrí) no consigue ponerse de acuerdo en los años que estuvo en nuestro territorio. Así, A. Jose Pitarch<sup>26</sup> al igual que Sánchez Gozalbo coinciden y lo documentan entre 1399 y 1420-23, mientras Miguel Ángel Catalá Gorgues en el volumen II de la obra *Historia del Arte Valenciano*, da noticia de que años atrás ya pintaba, y que la producción artística de Pere Lembrí se remonta a finales del siglo XIV (1398-99) cuando realizaba retablos para iglesias valencianas y de Teruel. Siguiendo a Sánchez

19 Archivo Notarial de Morella. Protocolo de Pedro Sans. Vide Apéndice XXV

20 Archivo Notarial de Morella Protocolo de Pedro Sans. Vide Apéndice XXVI.

21 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "*Pintores en Morella*", Boletín de la Sociedad de Cultura Castellonense, Castellón 1943, pp 64.

22 Ibidem, cap. V, pp.63, 65.

23 Archivo Eclesiástico de Morella . Protocolo de Francisco Pallares..

24 SÁNCHEZ GOZALBO, A.: "*Bernat Serra, pintor de Tortosa y Morella*", Castellón, 1935, pp 23.

25 Mi agradecimiento a Don Vicente Blasco Llodra, párroco de la iglesia de La Yesa, por haberme facilitado el acceso al Retablo de San Juan Bautista, así como facilitada la documentación gráfica sobre el mismo.

26 JOSÉ PITARCH, A.: "*Les arts plàstiques: l'escultura y la pintura gòtiques en Historia del País Valencià*", vol. 1. Valencia, 1986.

Gozalbo y su libro *Pintors del Maestrat*, hemos encontrado los documentos que demuestran y explican la presencia de Pere Llebri en Morella y poblaciones cercanas a ésta. Su producción artística más floreciente abarca desde 1400 hasta 1420.

Algunos especialistas opinan que el Retablo de San Juan Bautista, forma parte del círculo de Valentín Montoliu<sup>27</sup>, de la Escuela del Maestrazgo, hacia 1400. En esta aportación, respecto de la iconografía, también existen posturas antagónicas respecto de la documentación anteriormente desarrollada.

#### 4. EL RETABLO DE LA YESA.

##### a) Características de la obra de Pere Llebri:

Sobre la trayectoria artística de Pere Llebri, al cual atribuimos el Retablo de San Juan Bautista, sabemos, gracias a los documentos que anteriormente se han mencionado, que era un artesano conocedor de los recursos formales, expresivos y técnicos de la pintura gótica lineal, y que resolvía el modelado mediante acusados trazos, con un dibujo casi caligráfico, que prevalece dentro de su sistema de composición. Sus personajes están descritos de forma reiterativa y un tanto infantil, vestidos elegantemente a la moda de la época, de manera convincente y original. En sus fondos, por lo común, suele representar paisajes convencionales bastante estilizados o por el contrario suelen enmarcar a los personajes por una arquitectura más cuidada.<sup>28</sup>

Todos estas características de Pere Llebri se acompañan de la pureza de un temple, de pinceladas cortas y yuxtapuestas, que apreciamos, sobre todo, en las carnaciones, y que dota a la pieza de una riqueza y magistral habilidad en la forma de usar el pincel.

La raíz principal de su estilo es catalana<sup>29</sup>, pero su sentido narrativo le llevó a acudir a otras fuentes a lo largo del segundo decenio del s.XV, produciéndose una modificación en su estilo por influencia de la tradición valenciana. Esta última aportación se manifiesta en su obra, en los personajes sentados en el suelo de la predela, al igual que, la iluminación parisina de 1400, como cita Miguel Ángel Catalá, como característica de Pere Llebri, en la obra *Historia del País Valenciano*, respecto a una de las tablas del Retablo de la Virgen y San Juan Bautista, de la Iglesia Parroquial de San Juan del Barranco (Teruel)<sup>30</sup> y en concreto esta iluminación afecta a la tabla de la Crucifixión. Este retablo hoy se encuentra desaparecido.

La pintura de Llebri también se caracteriza por su enorme sentido miniaturista y en ocasiones ingenuo o caricaturesco, como se nos muestra en el Retablo de San Juan Bautista (que estamos estudiando), en concreto los angelotes de la parte superior del guardapolvo, y un intenso cromatismo en oposición a sus fondos dorados. Estas características son las que singularizan la figura del artista.

Antes de concluir, decir que esta es la única obra (*Retablo de San Juan Bautista*), que hasta el momento se conoce, y que permanece "in situ" desde el momento que fue terminada. El resto de sus obras ha desaparecido.

##### b) Su estudio.

En la población valenciana de La Yesa localizamos en la Iglesia Mayor el Retablo de San Juan Bautista atribuido a Pere Llebri. Por sus dimensiones sabemos que pertenecía a la capilla de la Ermita de San Juan levantada sobre un altopiano se halla antes de llegar a La Yesa por la carretera que viene de Alpuente. Hoy en ruinas, sin culto ni imágenes.

Dicha obra fue salvada por los vecinos del lugar durante la guerra civil de 1936 y gracias a ellos la obra subsiste.

##### c) Estructura.

El Retablo de San Juan Bautista con unas dimensiones de 210 por 230 cms más la predela, de 47 por 234 cms, ésta formado por tres partes: el cuerpo central es el que se atribuye a Pere Llebri y mide 180 x 165 cm.; la polsera es posterior, del siglo XVI teniendo una anchura de 22 cm ; y la predela es coetánea en el tiempo al cuerpo central. El esquema del retablo se detalla a continuación:

El cuerpo central se halla dividido en tres calles: en la central aparece representado *San Juan Bautista*,

27 VV.AA.: "Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia". Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp 205-206.

28 BETI BOFILL, M.: «Catálogo Exposición de la Pintura Gótica en la Corona de Aragón». Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar. Zaragoza, 1980.

29 SARALEGUI, L.: "Para el estudio de la Escuela del Maestrazgo". Archivo de Arte Valenciano, Valencia. 1932, pp. 33-36.

30 COMPANY Y CLIMENT, XIMO Y GARIN LLOMBART, FELIPE VICENTE: "Valencia y la pintura flamenca". Historia del Arte Valenciano, (coordinado y dirigido por Vicente Aguilera Cerni). Tomo II, Valencia, 1988, pp 236 - 270. y, CATALA GORGES, MIGUEL ÁNGEL: "Gótico lineal y la influencia italo-catalana". Historia del Arte Valenciano, (coordinada y dirigida por Vicente Aguilera Cerni). Arte Gótico, Vol. II, Valencia, 1988, pag. 234.

la Piedad y en el nivel superior de esta escena, la Anunciación. La calle derecha incluye las escenas del Bautismo de Cristo, Juan Bautista acusando a Herodes y Prisión del Bautista. Y la calle izquierda las escenas de la Degollación de San Juan Bautista, Banquete de Herodes y Sepelio de San Juan por sus discípulos. En el ático, La Crucifixión.

El Guardapolvo en sus nueve espacios acoge diversas figuras bíblicas tales como El Padre Eterno y Espíritu Santo (paloma), San Miguel, el Ángel Custodio del Reino, San Pedro, San Pablo, San Bartolomé, Santiago y dos Querubines.

Por último, en la predela, que consta de siete compartimentos, de derecha a izquierda se representan a San Pablo, San Pedro, Santa Catalina, la Virgen con el Niño, Santa Ursula, San Felipe y San Antonio Abad (actualmente en el frontal del altar mayor).

En la disposición actual se ha intercalado entre retablo y predela, un fragmento de otra predela, compuesta de 10 tablas en dos piezas donde se representa una serie de figuras de apóstoles, exceptuados San Pedro y San Pablo, en estilo muy cercano al Maestro de Ollería, pintura gótica del s. XIV, con interesantes solerías valencianas y gofrados bajo arquería gótica. De las representaciones de apóstoles se identifican sin dificultad tan solo a dos de ellos, (San Andrés y Santiago el Mayor) correspondientes a las tablas 3 y 9. El resto exige un análisis pormenorizado.

#### d) Iconografía e Iconología.

El retablo, dedicado a la vida de San Juan Bautista<sup>31</sup>, presenta en su composición las siguientes escenas extraídas del Nuevo Testamento y cuyo estudio simbólico procedemos a desarrollar:

##### En la calle central:

\* **San Juan Bautista**, aparece en primer plano, barbado pero con rostro juvenil (parecido en rasgos al rostro de Cristo) cubierto con un manto rojo y azul que realza su figura y contrasta con el fondo dorado. Lleva una túnica corta de piel de camello, ceñida con gruesa faja anudada por delante. Se acompaña de uno de sus atributos, el Cordero Divino. Esta escena se completa con las figuras de la Piedad y de la Anunciación<sup>32</sup>; en primer plano, la Virgen, abrazando el cuerpo herido de su hijo muerto entran la composición y a uno y otro lado, dos personajes con aureola que comparten el dolor de María. Esta última aparece vestida a la manera de las matronas que cubrían la cabeza con velo, que desde tiempos remotos tenía la significación de sagrada y a la vez cumplía la doble condición de Virgen y Madre.



Fig. 2. PERE LLEBRÍ: "Banquete de Herodes", S. XIV - XV. Calle de la izquierda del cuerpo central del Retablo de San Juan Bautista.

##### En el ático:

\* **La Crucifixión**, cuyo eje de simetría lo marca el madero en el que Cristo está clavado, acompañado a sus pies por María y San Juan Evangelista.<sup>33</sup>

##### En la calle de la derecha:

\* **El Bautismo de Cristo** presenta el preciso momento en que San Juan Bautista vierte agua sobre la cabeza de Cristo, y ambos aparecen acompañados del ángel que lleva las vestiduras de Cristo. Este acto está cargado de simbolismo ya que es el momento en que el Espíritu de Dios Padre penetra en el cuerpo terrenal de su Hijo.

\* **Juan Bautista acusando a Herodes**. Tanto la figura de Herodes como la de Herodias están enmarcadas por arquitecturas y el suelo, de azulejos, es de impronta valenciana.

\* **La Prisión del Bautista** refleja el momento en que San Juan entra en prisión.

31 La festividad en honor a San Juan Bautista, en muchos pueblos de la comarca de Los Serranos tiene una larga tradición y es muy probable que algún noble de la época dedicase a este santo el retablo que estamos analizando.

32 VIDAL, C.: "Guía Iconográfica, la Biblia y los Santos", Editorial Alianza, Madrid, 1996, pp 260 - 264.

33 S. Lluch apunta la posibilidad que el grupo del Calvario derive de una obra de Jaume Serra, dada la similitud con su Crucifixión del Retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza, conservado en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad.

### En la calle de la izquierda:

\* **La Degollación de Juan Bautista.** Mandada por Herodes para complacer a su mujer, ésta fue llevada a cabo en el recinto carcelario. En la tabla se representa por un lado la prisión y bajo ese marco el momento en que San Juan es decapitado, mientras que un grupo de personajes contempla la sangrienta escena.

\* **El Banquete de Herodes** (fig. 3). La escena acoge el momento en que una sirvienta es portadora en una bandeja de la cabeza de San Juan que se le presenta a Salomé acompañada por su madre, la reina Herodías.

\* **El Sepelio de San Juan por sus discípulos:** composición equilibrada cuyo centro es el cuerpo del profeta y a los lados se distribuyen sus discípulos. Cristo aparece como uno más, entre ellos, asistiendo a la escena.

### En la polsera:

\* **San Miguel** es el príncipe de los ángeles, vencedor de Lucifer, protector de la Iglesia e invocado en las tentaciones y en la hora de la muerte. Sus atributos representados son, un largo palo que termina en cruz, una lanza, balanzas y uno o más diablos.

\* **Querubín**, angelito niño caricaturesco.

\* **San Pedro**, pescador de oficio, hermano de Andrés apóstol y primer Papa. Fue crucificado en Roma por el emperador Nerón. Se le representa con barba corta y redondeada. Su atributo es el libro o rollo de pergamino, junto a las simbólicas llaves del cielo.

\* **San Bartolomé**, apóstol, que según la tradición evangelizó la India, Mesopotamia y Armenia, en donde fue desollado vivo y luego decapitado. Sus atributos personales son, un cuchillo en la mano y el demonio a sus pies, al que tiene sujeto con una cadena.

### En el lado derecho<sup>34</sup>:

\* **Ángel Custodio del Reino.** Se le representa porque simboliza la protección del Reino de Valencia con las armas de la ciudad.

\* **Querubín**, ángel niño de rostro caricaturesco.

\* **San Pablo**, apóstol de los gentiles. Se le representa semicalvo, barba negra y algo picuda; viste túnica y manto como el resto de apóstoles. El atributo personal que le acompaña es la espada que indica ser el instrumento del martirio.

\* **Santiago**, apodado el Mayor o Peregrino, sus atributos son variados, haciendo referencia a su triple personalidad de apóstol, militar y peregrino por lo que se le muestra con la espada, los moros vencidos bajo su caballo, el estandarte con cruz roja o zurrón, conchas, sombrero con alas y calabaza de peregrino.



Fig. 3. PERE LLEBRÉS: "San Miguel Arcángel", S.XIV - XV.  
Polsera del Retablo de San Juan.

### En la predela:

\* **La Virgen María con el Niño**, su figura marca el eje central de simetría y a los lados se distribuyen otras seis figuras en grupos de a tres. Aparece vestida a la manera de las doncellas, con la cabeza cubierta con velo y se hace acompañar del cordón de San Francisco atado a la cintura. El triple nudo representa los votos hechos por el santo: pobreza, castidad y obediencia.

### En el lado derecho:

\* **Santa Ursula**, (fue noble hija de un príncipe de Bretaña, martirizada hacia el año 383 en Colonia). Se la representa vestida ricamente, generalmente con corona real y se acompaña de la palma del martirio la saeta, instrumento de martirio.

\* **San Felipe**, apóstol, viste túnica y palio como los demás apóstoles. Su atributo es una pequeña cruz latina en la mano.

\* **San Antonio Abad** viste hábito talar oscuro con manto y capuchón del mismo color, propio de los monjes antonianos, que le consideran su fundador. Como atributos el báculo abacial y el libro abierto.

### En el lado izquierdo:

\* **San Pedro**, patrón de los pescadores al igual que su hermano y se le suele representar con uno o varios peces, y también con la cruz del martirio.

34 ROIG FERRANDO, J.: "Iconografía de los Santos," Omega, S.A, Madrid, 1950, pp 47, 104 - 156, 200 - 218 y 264.

\* **San Pablo**, apóstol de los gentiles. En las representaciones más antiguas se le añade el libro del texto de las Sagradas Escrituras.

\* **Santa Catalina**, Virgen y mártir de Alejandría, de familia noble; murió decapitada por orden de Majencio. Vestida a modo de princesa con un manojo de flores que recoge en la falda.

##### 5. ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL RETABLO DE LA YESA<sup>35</sup>.

El retablo está realizado al temple, sobre tabla. La preparación de la obra se ha mantenido en estado favorable, aunque deteriorado en varias zonas a causa de la humedad y demás factores que también han afectado al soporte y a la película pictórica. Hay que decir que la imprimación está ejecutada con una eficacia total y con tal sutileza que sus efectos secundarios son como han de ser, y no se ha alterado de otra forma. Esta preparación en pintura es de importancia máxima porque de ella depende en gran parte la luminosidad y la vida de la obra de arte.<sup>36</sup>

El artista ha utilizado una pintura por medio de veladuras aplicada en capas transparentes y sutiles, superponiéndolas con poco pigmento y mezcladas con exceso de aglutinante. De este modo, ha obtenido unos efectos sorprendentes en la realización, sobre todo de las carnaciones.<sup>37</sup> Como pigmento dominante aparece el rojo, aunque quizás en esta pieza sea cinabrio, que se extrae de un mineral que se encuentra en la naturaleza. Cabe la posibilidad que se usaran otros pigmentos de este mismo color, o lacas como la *Laca de Kermes* que se obtiene de los cuerpos muertos de insectos. Presente puede estar el amarillo de plomo o de estaño, ya que es un pigmento artificial.

El cuerpo central del retablo está constituido por un conjunto de cuatro tablas de 1'5 cm aproximadamente de espesor, unidas entre sí por una serie de travesaños en el dorso formando un sólido conjunto.

El soporte se halla atacado de insectos xilófagos, sobre todo en los bordes de las planchas. Este ataque biológico ha sido llevado a cabo principalmente por anóridos. Las juntas entre las planchas se han abierto algunos centímetros debido, en la mayoría de casos, a la contracción de la madera.

El estado de conservación<sup>38</sup> de la **capa pictórica** es deficiente debido a la falta de cohesión del extracto de la pintura en numerosas zonas, por lo que tiende a

disgregarse, produciendo multitud de pequeños desprendimientos. Además, se observa gran acumulación de suciedad en las diversas tablas y no se aprecia ninguna capa de barniz que se haya alterado.

En esta pieza, el **dorado**, conseguido por medio de la técnica del dorado al agua bruñido, presenta pérdidas de adhesión respecto al soporte en numerosos puntos. Las aristas y los bordes son las zonas en peor estado con múltiples desprendimientos.

La **ornamentación arquitectónica**, realizada en yeso y madera, tallada y pegada al soporte acompaña a las escenas. En este tipo de ornamentos, al igual que en el extracto pictórico, se han producido desprendimientos y pérdidas importantes, tanto parcialmente como en piezas completas. Buena parte de la moldura que remata todo el borde de la polsera se ha perdido.

El estado de conservación de la **predela** es diferente al resto del conjunto del que forma parte ya que ésta fue intervenida anteriormente. La supuesta restauración de la tabla cubrió parte de la película pictórica y dorados originales mediante repintes que desbordan las lagunas. Estos repintes son deficientes ya que impiden y alteran la correcta visión de la obra. El reverso de la tabla aparece cubierto por una espesa capa de cola blanca.

Tras el estudio realizado se sugiere, la urgente restauración de la pieza, dada su importancia para el Patrimonio Artístico Valenciano. Debido a las valoraciones anteriormente expresadas se trata de una obra de gran valor dentro del estilo Gótico Internacional que Pere Lembrí realizó en nuestras tierras, a lo largo del siglo XIV y XV, además de ser la única que nos consta que ha sobrevivido a los avatares del tiempo.

35 DÍAZ MARTOS, A.: "Arte Restauro", S.A., Monteclaro, 1975, pp. 13 - 26, 41 - 48, 68.

36 BONTLÉ, J.: "Técnicas y secretos de la Pintura", 3ª edición reformada, L.E.D.A., Las ediciones del Arte de Barcelona, pp. 25 - 35, 50 - 52, 106 - 109, 162 - 168.

37 CORRADO MALTESE.: "Las técnicas artísticas". Arte Cátedra, Madrid, 1980, pp 296 - 304.

38 DÍAZ MARTOS, A.: "La Conservación de Antigüedades y Obras de Arte". Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1986.