

JACOMART

El día 16 de julio de 1461 moría un pintor al que las gentes debían conocer familiarmente como el “mestre Jacomart”. Podemos adelantar que era un artista famoso, hombre de inmensa reputación, sobre el que habían recaído destacados honores.

Las cosas fueron, como siempre, desarrollándose con arreglo a una rutina bien poco impresionante de puro repetida e inevitable. Alguien se sintió morir. Los parientes —tal vez su propia esposa— llamaron la notario.

El pintor al que se le estaba escapando la vida se llamaba Jaime Baço Jacomart. Habitaba en la calle de San Vicente extramuros, junto a lo que entonces llamaban “camino de San Vicente”, perteneciente a la parroquia de San Martín. Allí otorgó testamento, ante notario y testigos.

El documento repetía las fórmulas habituales, hablando *en nombre de la Santa Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo*. Encomendaba a Magdalena, su mujer, el traslado de sus restos al Monasterio de los frailes Predicadores —Santo Domingo—. Quería reposar en el mismo lugar en que yacían sus padres. Luego, dejaba a Magdalena todos sus bienes y derechos. Firmaron los testigos Martín Desparza, Sancho Aznar y Juan Sabater. Firmó Jaime Vinader, el notario. Magdalena aceptó la herencia.

Un día después expiró Jacomart; al siguiente, el mismo notario inventarió los bienes. Por el inventario sabemos cómo vivía un gran pintor valenciano a mediados del siglo xv. Si les parece bien, curiosaremos un poco.

La casa debía ser amplia, con la estructura de nuestras viejas alquerías. Un cuerpo de edificio principal y un huerto en el que había otras edificaciones menores y accesorias.

La vivienda estaba, naturalmente, en el cuerpo principal. Comprendía un dormitorio grande y otro más pequeño —el cual tenía su correspondiente recámara o desahogo—, una cocina y un comedor. Junto al huerto, otros departamentos: uno que servía de dormitorio —en cuya entrada había una tinaja para guardar trigo— y otros independientes, como bodega, almacén de diversos objetos domésticos e incluso establo.

Esto nos dice varias cosas. Jacomart no debía tener hijos, que probablemente hubieran sido mencionados en el testamento. Tampoco tenía mucha servidumbre: dos personas a lo sumo. Jacomart no era rico, aunque vivía con decoroso acomodo. Lechos con cobertores de lino, cortinas blancas, algún cofre, alguna mesa, cántaros... Una modesta vajilla: seis platos pequeños de estaño y poca cosa más. El ropero, escaso y evidentemente sin lujos: solamente hay dos prendas confeccionadas con tejidos de Bruselas y Brujas, unos jubones con mangas de seda y otra prenda de piel...

Ahora bien; todavía nos falta mencionar un detalle, que es precisamente el que nos acerca con mayor seguridad al espíritu de la época: Jacomart tenía en el comedor un oratorio con su retablo correspondiente, donde muy bien podemos suponer que hubiera pintado alguna imagen de su devoción.

En ese ambiente sencillo le llegó la muerte al más afamado pintor valenciano del siglo xv, favorito del gran monarca Alfonso V de Aragón, tras una vida por entero dedicada al trabajo. Muchas obras salidas de su mano sustentaban el crédito que le concedieron sus contemporáneos; algunas estaban destinadas a llegar hasta nosotros, aunque una implacable fatalidad histórica se haya complacido arrojando sobre ellas complejos problemas a la hora de fijar su verdadera filiación. Verdaderamente, poco debió preocuparle el anticiparse a estas cuestiones, pues —al igual que otros tantos de su tiempo— probablemente nunca firmó sus obras. Ni le importó demasiado la riqueza, ni se molestó para prever la posteridad. A Jacomart —hombre característico de su época— le interesaba otro tipo de trascendencia.

JACOMART: EL HOMBRE

Ahora que ya sabemos de su muerte y su hogar, podemos intentar el evocar sus orígenes, su vida y andanzas. Desde luego, no son demasiadas las noticias que han llegado hasta nosotros, aunque —por otra parte— facilitan los más indispensables jalones de una biografía.

Las búsquedas tenaces realizadas por Sanchis Sivera y Tramoyeres en los archivos valencianos, así como alguna noticia de diversa procedencia, proporcionan base sólida a esta esquemática reconstrucción.

Probablemente (salvo una casi inverosímil confusión), el Jacomart pintor era el segundo de los tres hijos de un sastre avecindado en Valencia y llamado *Jacobi Baquo*, alias *mestre Jacomart*.

Este sastre era extranjero, y en 1400 todavía no tenía la ciudadanía valenciana, aunque ya residía en la ciudad de Valencia. Sabemos esto porque le fue impuesta una multa al transgredir cierta disposición relativa al consumo de aves de corral. Jacomart padre alegaba en su descargo que el domingo anterior *era stat NOVI* (o NUVI, novio) y que ignoraba las leyes por ser extranjero.

De aquí podemos deducir dos cosas interesantes para la biografía del Jacomart pintor:

1.^a Su padre era extranjero y en julio de 1400 hacía poco tiempo que residía en Valencia.

2.^a Contrajo matrimonio en el citado mes de julio de 1400.

Esto nos permite señalar con bastante exactitud la edad que tenía nuestro pintor cuando murió, pues el Jacomart sastre falleció poco antes de diciembre de 1429, dejando tres hijos menores de edad (Andrés, Jaime y Miguel). Por lo tanto, ninguno de los tres llegaba a los 20 años, edad exigida por los Fueros para el acto jurídico en el que estuvieron representados por su madre.

Si el sastre se casó en 1400 y murió en 1429, pudo tener un hijo de 28 años. Pero no lo tuvo. Miguel debía contar —podemos suponerlo— el máximo: 19 años. Y Jaime —el pintor— 17 ó 18. Por consiguiente, Jacomart debió nacer sobre 1411, muriendo a los 51 años de edad, aproximadamente.

Debió ser precoz la carrera artística de Jacomart. En 1440, cuando tendría unos 29 años, ya tenía ganado un sólido prestigio, pues el rey Alfonso el Magnánimo reclamaba su presencia en Italia.

En febrero de 1441 le fue encargado un retablo para Burjasot, retablo que quedó inacabado por ausencia del pintor en cumplimiento de los deseos del rey. En abril de 1441, no sólo seguía en Valencia, sino que contrató una pintura sobre tabla para el portal de la Almoyna. El mismo año, poco después, cobraba la primera paga por este trabajo para la catedral y compraba dos casas con Magdalena Devesa, su mujer (por lo tanto ya estaba casado antes de cumplir los 31 años).

Hasta mediados de 1443 no emprendió el viaje hacia Italia. Meses antes, el 23 de noviembre de 1442, el rey Alfonso escribía desde Foggia al Baile de Valencia y al de Barcelona, ordenando la tasación y liquidación de los trabajos que Jacomart se veía forzado a dejar inacabados. En enero de 1443 el monarca escribe nuevamente al Baile de Valencia, reiterándole las anteriores instrucciones: el maestro Jacomart ya estaba en Italia y tenía allí el rango de pintor de la casa real.

En 1446 regresó a Valencia para recoger a su esposa y volver nuevamente a Nápoles. Cinco años más tarde —en julio de 1451— reaparecía en Valencia, donde probablemente estuvo hasta su muerte. Una serie de trabajos de diversa importancia van jalando estos últimos años.

Como decía Elías Tormo, esto tiene "*una apariencia de honrosa y fructífera jubilación*". Efectivamente, el 29 de enero de 1456, Alfonso el Magnánimo le confirmaba como pintor suyo, asegurándole los honores y privilegios que ello acarrearía, tales como el ostentar en su domicilio el escudo y las armas reales. Digno retiro para un servidor distinguido y leal, pero retiro al fin y al cabo.

¿Qué había sucedido? La explicación viene sola: en la corte italiana del monarca español, iluminada por los primeros albores del gran estallido revolucionario del Renacimiento, el estilo del maestro Jacomart tenía que resultar necesariamente anticuado. Así lo supuso Elías Tormo y así lo aceptamos nosotros, aunque también podemos pensar en quebrantos de salud.

Naturalmente, hay algunas otras noticias relativas a la vida de Jacomart. Aquí nos hemos limitado a mencionar las más significativas desde el punto de vista biográfico, eludiendo algunas que, si bien se prestan a seductoras conjeturas, hubieran añadido poca claridad a nuestra exposición. De todo ello destaca la conclusión de que Jacomart no pudo o no quiso afincarse en Italia. Como, indudablemente, fue un fiel súbdito y un ciudadano respetable, el monarca le proporcionó un digno retiro, pero no le retuvo en su corte, donde brillaría el nombre de Pisanello. Ese nuevo sueño del arte que fue el Renacimiento ya estaba respirándose intensamente en el ambiente, abarcando todos los confines de la cultura.

Yo veo algo dramático en la provinciana fidelidad de Jacomart a las fórmulas heredadas, en su lealtad a unas concepciones ya condenadas, siendo como era cuando marchó a Italia un hombre joven que muy bien hubiera podido sentirse propenso al contagio de la aventura renacentista, de su plétora vital, de su inyección sensualista al tratar los temas religiosos, de su predilección (entonces experimental) por la perspectiva... Pues bien, el espíritu de la última Edad Media estaba tan vivo en él, que le mantuvo aferrado en cuerpo y alma a un arte espiritualista de signo todavía medieval.

Mas no es este su único conflicto. También su obra, al correr el tiempo, ha

tenido que sufrir penosas vicisitudes. También su recuerdo ha experimentado violentos altibajos.

Pero, antes de seguir adelante, dediquemos unos momentos a la evocación del ambiente donde transcurrió la vida de este pintor valenciano.

JACOMART EN SU AMBIENTE

Es bien sabido que Valencia era, a mediados del siglo xv, una importante ciudad que pesaba en la vida de todo el Mediterráneo. Su vida industriosa y abigarrada, la existencia de la judería y la morería, así como su activo puerto, daban tonos muy intensos al cuadro de la ciudad.

En la época de Jacomart se sentaron las bases que condujeron a la creación del Estudio General en tiempos de Alejandro VI. Efectivamente, en 1412 se aprobaron los Capítulos unificadores de las escuelas civiles y eclesiásticas, "*separadas y libres durante el siglo XIV en virtud de la libertad profesional y de enseñanza concedida por los Fueros*". Como la anterior, también tomamos a Sanchis Sivera la noticia de que "*en el siglo XV los Jurados hacían venir personalidades extranjeras espléndidamente remuneradas, como el maestro y poeta Guillén Venecia, traído desde los dominios napolitanos de Alfonso el Magnánimo (donde tenía estudio y escuelas de artes) para que leyera a Virgilio y a Boecio*". De todas formas, estos destellos del Renacimiento todavía no dejaban huella profunda en el espíritu de aquella Valencia que continuaba viviendo el clima de la última Edad Media.

El hecho de que se fuera formando una potente burguesía capaz de rivalizar económicamente con la nobleza, la existencia de una clase media artesana y mercantil, si bien no aminoraron las distancias con las clases populares, al menos las hicieron menos ostensibles. Sin embargo, el lujo de la nobleza y alta burguesía llegó a ser casi insultante, justificando la necesidad de que sus excesos fueran regulados.

Salvo para la atemorizada población mora y hebrea, siempre confinada y expuesta a la arbitrariedad de cualquier colérico arrebato, la existencia de la comunidad valenciana era próspera y se desenvolvía con una libertad de costumbres que hoy sorprendería a muchos.

Naturalmente, la religión era el eje de aquella sociedad hecha de tan grandes contrastes étnicos, económicos y morales. La convivencia de una acendrada religiosidad con cierta ligereza en las costumbres, la buena vecindad entre la penitencia y el lujo, entre el temor del más allá y los regodeos del más acá, trazan un perfil enérgico, descubriendo un vivir tenso e intenso. Esos factores ya habían dado al arte valenciano un tono peculiar, en el que predominaban los elementos narrativos y sentimentales sobre los puramente plásticos.

Esta última observación —que puede ser aplicable a todo el arte español de la época— responde en verdad a un modo de ver excesivamente actual y en cierto modo inservible para intentar comprender lo intentado por los artistas medievales. El arte medieval es, por encima de cualquier otra consideración, un instrumento al servicio del ideal religioso. El artista era un artesano, tal como pudiera serlo un carpintero. Tenía perfectamente delimitada su función en el cuerpo social; tenía claramente establecido su lugar en una sociedad montada sobre concepcio-

nes teocráticas; era una pieza eficiente en el engranaje comunitario. El artista no creaba para su placer, ni trabajaba impulsado por pruritos de originalidad o de expresión individual: era, fundamentalmente, un servidor más en la empresa de aquella devoción y aquella fe que hacían girar la vida colectiva en torno a los templos y casas de religión.

Los campos de lo material y lo espiritual tenían fronteras muy peculiares. A veces la hostilidad contra los habitantes de la morería o la judería, ocultaba resentimientos raciales y económicos bajo la cruz evangelizadora. En ocasiones, el cristiano caballero que vivía entre excesos, creía borrarlos con oportunas penitencias o valerosas hazañas. Junto al esclavo, el orgullo democrático de las asociaciones gremiales. Ahora bien; yo desecharía cualquier juicio precipitado que arrojase sobre aquella sociedad un baldón de hipocresía. Cada época tiene su propio sistema de hipocresías, pero ello no es sino el modo escogido para protegerse de sus contradicciones.

Lo válido es la corriente donde van navegando tales antítesis. Esa corriente, ese rumbo general, es la religión. De ahí proviene precisamente la grandeza del arte medieval, su profunda integración en la vida, su valor permanente como testimonio de la voluntad de un período histórico.

El pintor pintaba lo que le encargaban; por ejemplo, la historia de un santo. Los contratos solían detallar minuciosamente las características y asuntos de la obra. Raro sería que al artista se le ocurriera firmarla, porque no trabajaba para su lucimiento personal, o si lo hacía era en términos muy distintos a los actuales. Esta situación, este talante, explican el diferente comportamiento en la evolución de los estilos. El románico —que es la más pura expresión de los ideales espiritualistas de la Edad Media— se transforma en virtud de hondos cambios originados por esenciales modificaciones en el orbe cristiano. Y cuando cambia es para desembocar, con el tiempo, en un verdadero “estilo internacional” fraguado en ciertos puntos neurálgicos del mundo occidental: Siena, Toscana, la “Isla de Francia”. Vive una evolución, pero no experimenta rupturas violentas. Eso llegaría más tarde, con el Renacimiento.

Pues bien, nuestro Jacomart se encuentra precisamente sobre el filo de una de esas rupturas. El auge renacentista del individualismo iba a convertir en anacrónico un arte hecho de esencias colectivas. El nuevo espíritu científico y la exaltación de lo personal harían que pareciera acartonado un arte como el que suponemos cultivó, el cual aceptaba como inevitables una serie de arquetipos. La perspectiva (auge del punto de vista individual, al que se pretendió dar validez única y general) trastornó los planteamientos de la pintura, originando modalidades plagadas de elementos sensuales y naturalistas que dieron apariencia de ruda torpeza a las obras llenas de humilde y anónima espiritualidad producidas a lo largo de la Edad Media.

En este sentido, por cuanto podemos afirmar la crisis de un arte tan profundamente idealista como el medieval, es evidente que el Renacimiento —dejando aparte sus restantes valores— resquebrajó el más alto y puro ingrediente que puede intervenir en cualquier obra humana. Desde luego, Jacomart nunca hubiera pintado Madonas llenas de atractivos bien poco religiosos, ni Cristos atléticos, ni nada parecido. Quizá hubiera pintado sin brillantez, pero en su obra habría algo más importante que la técnica, la habilidad o el halago de los sentidos.

Por lo que se refiere a los principales pintores, cuyas obras debió conocer Jacomart, mencionaremos en primer término a Gonzalo Pérez. Este Gonzalo Pérez —representativo de los últimos brotes del llamado “estilo internacional”— constituye por sí sólo uno de los más agudos problemas con que se enfrenta la historia crítica del arte valenciano. Naturalmente, soslayaremos esta cuestión de los varios Gonzalo Pérez activos a lo largo del siglo xv. Sin embargo, recordaremos que no ha faltado quien pensara en uno de ellos como maestro de Jacomart, suposición bastante insegura.

Otro de los pintores contemporáneos es el famoso Luis Dalmau, que también fue pintor de la casa real después de serlo Antonio Guerau. Dalmau realizó un viaje a Flandes en 1431. Cinco años más tarde se tienen noticias suyas en Valencia. Luego, en 1445, pintó para la ciudad de Barcelona el tan conocido retablo de los “Consellers”, obra que evidencia la absoluta flamenquización de su estilo, adscrito al de los hermanos Van Eyck.

El 1436, cuando Dalmau volvió de Flandes, Jacomart debía tener unos 25 años. Teniendo en cuenta que Dalmau era pintor de la casa real y que Jacomart ya lo era cuatro años más tarde, es admisible la suposición de que influyera directamente sobre él.

Luis Alimbrot, pintor flamenco localizado en Valencia entre 1439 y 1460, es otro artista que justifica el influjo de Flandes en tierras valencianas. Pintó un retablo con “Escenas de la vida de Cristo” —hoy conservado en el Museo del Prado— para el convento valenciano de la Encarnación, motivo por el cual es también conocido con el nombre de “Maestro de la Encarnación”.

Por último, está Juan Rexach. Este pintor de retablos, rigurosamente contemporáneo de Jacomart —con amplia labor relativamente bien conocida, e incluso con un importante retablo *firmado* que se halla en el Museo de Barcelona—, es casi un calco artístico de Jacomart, o por lo menos del *supuesto* Jacomart. Es evidente que en la formación de ambos intervinieron los mismos elementos, salvo la posibilidad de que uno de ellos fuera fiel discípulo y seguidor del otro. Claro está que tal duplicidad de una misma manera en dos personas distintas, sólo es posible en un ambiente cual el iluminado por los últimos resplandores de la Edad Media, cuando el arte aún vivía libre de la obsesión por la “personalidad”.

Seguidamente, veremos los problemas planteados por esta confusión entre los dos maestros, así como la condición y contenido del arte hispano-flamenco en Valencia.

Sin embargo, ya que estamos tratando de situar en su ambiente a Jaime Jacomart, pintor del rey Alfonso el Magnánimo, bueno será que dediquemos algunas palabras al clima artístico existente en la casa real. Aunque la difusión de la influencia flamenca se realizara también en virtud de otras causas, no cabe dudar que se vio fuertemente apoyada por las predilecciones reales. Por ejemplo, ya sabemos que esas predilecciones motivaron el viaje de Dalmau a Brujas. Pero también sabemos que el rey tenía obras de Juan Van Eyck y de Van der Weyden, según demuestran documentos valencianos y el testimonio del humanista Bartolomeo Facius en su “Liber de Viris Illustribus”, libro “*debido en buena parte al contacto del humanista con el rey de Aragón*”, como puntualizaba Elías Tormo.

Prescindiendo de otras pruebas que se podrían aducir, está el fenómeno simultáneo que promueve la extensión de la pintura flamenca o de su influencia, en Aragón, Castilla y Portugal. Ahora bien, lo más notable del caso es la traslación de esas modalidades a Nápoles, donde se formó un núcleo compuesto de elementos hispano-flamencos e italianos, el cual puede ser simbolizado en la figura de Colantonio del Fiore, uno de los primeros que produjo obras representativas de esa síntesis y autor, precisamente, de un importante retablo dedicado a San Vicente Ferrer, existente en la iglesia napolitana de San Pedro Mártir.

Mientras tanto, la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo constituía también un verdadero foco del Renacimiento. La enorme intensidad de la fermentación intelectual que vivía Italia, tuvo uno de sus focos más brillantes bajo el amparo del monarca español. Entre 1443 y 1451, reunió escritores, humanistas, artistas, jurisconsultos, filósofos... Se fundó la Biblioteca Alfonsina; se crearon escuelas; se alzaron múltiples edificaciones, como la Aduana, una de cuyas partes —la llamada "Castel Nuovo"— se destinó a palacio real, y otra —el Arco de Triunfo— ha quedado como una de las obras más significativas de la arquitectura renacentista (no olvidemos que Luciano Laurana da Zara, su autor, lo fue también del Palacio Ducal de Urbino, y que colaboró en Mantua con León Battista Alberti).

El regreso de Jacomart a Valencia es un síntoma de que su estilo, al parecer tan austero e impermeable a las nuevas corrientes, ya no era del todo grato a su monarca. Y todavía más elocuente es la escasa importancia de los encargos que le fueron hechos en Nápoles, exceptuando el retablo votivo que terminó en 1444 y que más tarde debió ser destruido por el general francés Lautrec en el siglo XVI. Desde luego, se comprende el éxito de pintores como Fra Filippo Lippi o el Pisanello. Este último, además de ser muy superior, supo dar flexibilidad, amabilidad y atractivo a la tradición gótica, dulcificando y acercando a la tierra la aséptica espiritualidad medieval.

Así, pues, Jacomart se encontró durante su vida con ambientes ricos, densos y en plena evolución. Eso fue una suerte, pero quizá también la causa de que sus últimos años lo fueran de decepción y desengaño. De ser suyas las obras que se le atribuyen, podemos afirmar que el estallido renacentista —por lo menos en sus consecuencias pictóricas— debió parecerle de una modernidad soez y relajada, un ultraje a la primacía de las nobles tradiciones que le habían formado.

Mas estas suposiciones carecen todavía de base, pues hasta ahora hemos dicho algo para intentar comprender a un hombre y para situarlo en su medio ambiental, pero aún debemos abordar la cuestión de su obra. ¿Dónde está la obra de Jacomart? ¿Existe realmente?

LA OBRA DE JACOMART Y SUS PROBLEMAS

Para contestar a esas preguntas de modo satisfactorio, es preciso hacer historia de la historia de Jacomart. Su consideración histórica ha sufrido tan rudos vaivenes, que su relieve como problema casi supera a su valoración como pintor. Ciertamente que hoy parece haberse llegado a una especie de compromiso entre los historiadores, pero los enigmas principales siguen siendo insolubles.

Durante muchos años, Jacomart fue prácticamente tan sólo un nombre. Un nombre olvidado y sepultado en los archivos. Su redescubrimiento es reciente y data de esos años tan fructíferos para la historia del arte valenciano en los que Sanchis Sivera y Tramoyeres —sobre todo el primero—, siguiendo el camino abierto por Roque Chabás, se dedicaron a la sacrificada e ingrata tarea de acarrear materiales en una laboriosísima investigación. Verdaderamente, no encuentro mejor modo de rendir homenaje a una labor tan oscura como esforzada, que el de reconocer palmariamente que este sencillo texto (y las obras consultadas) hubieran sido imposibles sin la paciencia, sapiencia y temple humilde de aquellos hombres, tan sobradamente dotados para tareas de mayor lucimiento.

No obstante la relativa abundancia de documentos, hizo falta la inmensa maestría de Elías Tormo para reconstruir con trazos sólidos y coherentes la figura de nuestro hombre en esa básica monografía que se llama "Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista". De este trabajo salió un Jacomart hipertrófico, excesivamente claro, con épocas y todo. Verdaderamente, resultaba demasiado bello para ser cierto; y no porque Elías Tormo tuviera ningún fallo en su impecable técnica crítica, sino porque todavía era desconocido un dato fundamental que necesariamente trastocaría aquellos elementos tan bien ordenados cuya clave era el contrato de un retablo.

En 1460, Jacomart convino la ejecución de un retablo dedicado a San Lorenzo y San Pedro de Verona para la villa de Catí, en el Maestrazgo. Conocido el documento, Tramoyeres comprobó que la obra todavía existía. De ese modo, se inició la búsqueda de nuevas producciones. Ya se tenía un punto de referencia documentado: sólo faltaba seguir adelante valiéndose de las analogías estilísticas.

Rápidamente, empezó a dibujarse la presunta labor de Jacomart. Tramoyeres y Burguera le atribuyeron el retablo de San Martín, en el convento de las monjas agustinas de Segorbe. Emil Bertaux, el retablo llamado del Papa Calixto III en Játiva, así como una tabla con San Francisco repartiendo las reglas de su Orden (conservada en San Lorenzo Maggiore de Nápoles) y otra del Museo de Artes Decorativas de París con San Vicente Ferrer recibiendo el hábito dominicano. Del mismo modo, le fueron asignadas las tablas de la parroquia de San Juan en Morella, el San Vicente Ferrer y el San Ildefonso de la catedral de Valencia, un San Bernardino de la colección Tortosa de Onteniente, así como el formidable retablo de las agustinas de Rubielos de Mora...

En fin, salió un Jacomart gigantesco, un Jacomart que "estadísticamente" (valga la palabra) era imposible, pues difícilmente se concibe la supervivencia de tantas obras de un solo autor tras los terribles estragos secularmente sufridos por nuestra pintura medieval, que cuando no fue considerada como algo bárbaro y sin valor, fue utilizada como objeto de irresponsables transacciones mercantiles.

¿Es que nuestros historiadores fueron incompetentes al establecer el parentesco entre todas aquellas obras? En absoluto. Trabajaron con gran solvencia y honradez. Parecían de la misma mano, teniendo en cuenta que su autor pudo haber evolucionado a lo largo de su carrera.

Más tarde, un descubrimiento imprevisto inició el desmoronamiento de Jacomart. Fue hallada y leída la firma de un retablo dedicado a Santa Úrsula, retablo procedente de Cubells, en Lérida, hoy en el Museo de Barcelona. Dicha obra era de Juan Rexach, a quien ya hemos aludido, y fue pintada en 1468. Este en-

cuento arrebató a Jacomart la mayor parte de su pretendida obra: sin ningún género de dudas, era de Rexach el retablo de Rubielos de Mora —esa obra tan hermosa—; también eran de Rexach el retablo de San Martín de Segorbe, y el San Sebastián y la Santa Elena de Játiva...

Pero no acabaron ahí las desdichas. La crítica, con medios que no estuvieron al alcance de Tramoyeres, Bertaux y Tormo, le arrebató lo de San Lorenzo de Nápoles y lo del Museo de Artes Decorativas de París.



Juan Rexach. «Retablo de los Reyes Magos». (Museo de Barcelona).
Procedente de las Agustinas de Rubielos de Mora

La labor del profesor Post principalmente, nos dejó un Jacomart sin base, sustentado por meras suposiciones. Sencillamente, a través del retablo firmado por Rexach en Cubells, se llegó a la conclusión de que el retablo contratado por Jacomart para Catí había sido pintado por Rexach. En esta opinión abunda también el firme criterio de mi querido y admirado maestro Leandro de Saralegui. Aunque parezca imposible, esto tiene un fundamento muy sólido, y yo mismo he de reconocer que en algún momento he cometido errores de bulto por aceptar al pie de la letra el documento de Catí.

El momento es propicio para valorar como se merece la agudeza de Elías Tormo, que en 1914, antes de saberse lo de Rexach, escribía lo siguiente:

“... Toda la obra de Jacomart forma un bloque trabado, pero que no tiene sino un solo punto de apoyo auténtico o demostrable, que es el retablo de Catí.”

Pero esa clave podía fallar. Y Tormo agregaba: *“En efecto: el contrato de Catí no sólo ignoramos si se cumplió por el artista como parte contratante obligada, supuesto que no conocemos las cartas de pago..., sino que ignoramos si el artista pintaba de verdad en aquellos años, y si no subcontrataría el encargo de Catí, como quizá había subcontratado en aquel año o en el anterior nada menos que el retablo para la capilla del Real Palacio de la ciudad de Valencia, con ser él el pintor de cámara y desear y lograr el monopolio en Valencia en todos los encargos pictóricos de la Real Casa”*.

Elías Tormo aduce luego otras razones que abonan su duda y ratifican su admirable penetración de superdotado.

En fin, ¿qué le queda hoy a Jacomart, el que fue pintor de Alfonso el Magnánimo, después de estas vicisitudes? Pues le queda lo siguiente: unas cuantas obras de atribución insegura, sin otro nexo sólido que la suposición de que el retablo de Catí fuera hecho por Rexach en virtud de su identificación con el estilo de Jacomart. Las restantes producciones mencionadas por los documentos, han desaparecido o son desconocidas.



Juan Rexach, «San Vicente Ferrer».
(Catedral de Valencia)

Por lo tanto, la obra de Jacomart es hoy un verdadero enigma, un problema de pies a cabeza. Aunque en precarias condiciones, han sobrevivido a la poda el San Benito de la catedral de Valencia, el retablo de Calixto III y la tabla con Santiago el Mayor y San Gil de nuestro Museo. Luego, aunque quizá sea por menorizar demasiado, hay unas obras indecisas entre este presunto Jacomart y el bien asentado estilo de Rexach; obras tal vez hechas en colaboración; obras de entrecruzamiento, por lo menos. Entre éstas es preciso citar un tríptico de la Virgen en Francfort del Main, y el retablo de la Santa Cena de la Catedral de Segorbe. Naturalmente, con las mayores reservas e interrogantes, pues el asunto no es para menos. Desde luego, el repertorio es bastante más extenso, pero como ejemplo puede bastar con lo dicho.

Tras el Jacomart gigantesco e hipertrófico, nos hemos quedado con un Jacomart esquemático y tambaleante. Por poco esfuerzo que hagamos, veremos que algunas producciones extrañas a la órbita de Rexach, como el San Ildefonso de nuestra catedral, tampoco corresponden a la esfera jacomartiana. Así, hemos asistido a la aventura de un nombre, al avatar de una obra. Ahora quizá corresponda situar lo que ha quedado de esa labor que se sigue atribuyendo a Jacomart, determinando su emplazamiento, su intensidad y su norma.

EL ARTE DE JACOMART

Ya hemos aludido en varias ocasiones a la situación fronteriza del pintor de Alfonso el Magnánimo, a su arte imbuido de la influencia flamenca que señala el último resplandor del espíritu medieval antes de apagarse ante el oleaje renacentista. En realidad, esta es una forma un tanto simbólica de hablar, pues la pintura valenciana tuvo un nutrido grupo de transición que demuestra, ya que no un retraso artístico, sí una supervivencia del sentido vital de la última Edad Media.

Jacomart y Rexach —dos grandes pintores valencianos de este momento— hacen un arte de síntesis entre las modalidades recibidas de Marzal, Nicolau y Gonzalo Pérez, y la abierta influencia de Flandes. Pero el característico detallismo del arte flamenco, en el que cada objeto conserva minuciosa individualidad indiferente a la distancia, aparece marcado por la tendencia peculiarmente medieval hacia la generalización y los arquetipos, herencia de sus raíces religiosas y simbólicas. Sin embargo, ya se ha resquebrajado aquella rotunda expresión del mundo conseguida por la pintura románica, verdadero sistema del universo que determinaba el lugar exacto del hombre en el conjunto presidido por el Todopoderoso entronizado en los ábsides. La relativa decadencia del símbolo, es suplida por el culto de los santos. Pero el espíritu de humildad y la valoración del arte por su eficacia pedagógica, subsisten con pleno vigor. Cada retablo sigue siendo un trasunto de la catedral, un espacio místico en el que predominaba la enseñanza para la comunidad, un recinto ideal concebido para la edificación del alma. Por eso, aunque el Renacimiento conservara los moldes iconográficos, su culto del hombre individual no sólo modifica la voluntad estética, sino que produce también la Reforma. De ahí que Mâle pudiera decir que *“si ha muerto la tradición de la Edad Media, no es el Renacimiento quien la ha matado, sino la Reforma”*.

Jacomart pertenece de lleno a esa tradición medieval que pretendió —y logró— hacer del arte un instrumento del universalismo católico, cuando los ideales religiosos todavía eran el lazo de unión entre el individuo y la sociedad. Lo que hoy nos parece un drama histórico de olvido y tal vez de incompreensión, debió



Jacomart. (?) «San Benito». (Catedral de Valencia)

tener un valor bien distinto para un hombre formado en otro ambiente. La casi total coincidencia entre el dúo Jacomart-Rexach, extensible a otros maestros contemporáneos, expresa mejor que cualquier otra cosa el papel del arte y sus profundas aspiraciones en el conjunto del vivir.

Las disonancias son verdaderamente raras en el arte valenciano de la última Edad Media. Un pintor como Luis Dalmau, capaz de romper la armonía con su absoluto sometimiento a las normas eyckianas, constituye un caso excepcional.

Hasta entonces, los pintores valencianos habían aceptado con puntualidad las influencias que se adaptaban a su integración con la vida y la fe colectivas, pero siempre lo hicieron sin versatilidades que les hubieran distanciado de los fines perseguidos.



Jacomart. «San Ildefonso y el Cardenal Alfonso de Borja», fragmento del retablo hoy llamado del Papa Calixto III. (Colegiata de Játiva)

Así, el arte de este inseguro Jacomart que nos ha quedado, aparece como recubierto por un velo amortiguador. Siendo estéticamente naturalista, tiene cerradas las puertas al sensualismo. Estando flamenquizado, conserva las peculiares esencias indígenas secularmente elaboradas en largos procesos de asimilación y creación. Poseyendo una innegable vocación por la fidelidad óptica, llega a una síntesis donde tienen amplia cabida los idealizados arquetipos tradicionales.

En relación con su "alter ego" Juan Rexach, Jacomart parece inclinarse hacia un arte más enérgico y austero, más sobrio y naturalista. Rexach es indudablemente menos cuidadoso, pero su colorido es más intenso y su dibujo más

estilizado; los retablos indiscutiblemente auténticos de Cubells y Rubielos de Mora nos descubren a un artista que en ocasiones imprime un ritmo peculiar a las composiciones, aunque substancialmente sigan justificando su emparejamiento con Jacomart y otros pintores contemporáneos, como los maestros Bartomeu, de Segorbe y de Altura.

Refiriéndonos a ellos, creo que sería injusto hablar de decadencia por el mero hecho de que en cierto sentido resultaran anacrónicos. Quizá lo hubieran sido con relación a sus contemporáneos flamencos e italianos de no haber subsistido en torno suyo el ambiente medieval, cuya fuerza religiosa se extendería en el tiempo para dar al arte renacentista español un tono especial y distintivo.



Jacomart. «Santiago el Mayor y San Gil». (Museo de Valencia)

LA LECCIÓN DE JACOMART

La lección de Jacomart —si es que hemos de sentirnos obligados a deducirla de cuanto llevamos dicho— tiene varios aspectos.

Ante todo, es un vivo ejemplo de fidelidad a las concepciones que informaban el vivir de su propio pueblo. No sólo por exterioridades del estilo —cosa siempre secundaria—, sino por el contenido esencialmente religioso de su arte. Y al decir “contenido religioso” aludimos a algo más hondo y determinante que los temas. Por eso podemos suponer que en él hicieron poca mella el viaje a Nápoles y el contacto con la corte humanística de Alfonso el Magnánimo.

En otro sentido, representa todavía el espíritu colectivo del arte y la sociedad medievales. Siendo nada menos que pintor predilecto de un gran monarca, trabajó con el mismo talante de anónima y artesana humildad que informó la labor de sus predecesores, pues el arte no era una posibilidad de expresión, sino un instrumento para la salvación de todos.

Tal vez le hiriera su prematuro oscurecimiento, su alejamiento de la corte. Posiblemente, dejó de pintar al final de su vida, dedicándose —como nos revelan algunos documentos— a otras actividades gremiales. Aunque muy bien pudo suceder que quebrantos de salud le forzasen a renunciar en sus postrimerías a la práctica de la pintura.

Hipótesis esta última altamente verosímil, pues recordaremos que en el inventario de sus bienes no aparecía ni un solo utensilio de los que necesariamente hubiera debido tener un artista en activo. Así, pues, la suya es también una lección de resignación y conformidad.

No obstante, las obras de Jacomart y sus coetáneos sólo nos presentan la faz religiosa de la sociedad. Pero si pudiéramos adentrarnos para interrogar a los detalles de la iconografía, descubriríamos nuevos aspectos que nos impresionarían como verdaderos latigazos. Tras el sosiego de los retablos y capillas, se agita todo un mundo complejo y vibrante. La religión cobraba frecuentemente un tinte de superstición, a fuerza de querer entroncar con la fe todas las cosas de la vida. El tránsito de la difusión de las reliquias a la proliferación de amuletos, es paralelo a la extensión del culto de los santos y al empleo constante de escritos apócrifos en la liturgia. Las concepciones teocráticas, que anulaban de raíz el espíritu científico, llenaban la existencia de múltiples creencias alucinantes: por ejemplo, Gerson sostenía que no se envejecía mientras se oía misa, ni se podía quedarse ciego o padecer un ataque de apoplejía los días que se había asistido al Santo Sacrificio. Así se produce una confusa familiaridad entre lo sagrado y lo profano, hasta el punto de que la penetración de lo religioso en los más nimios actos del vivir, hace que las cosas materiales de la vida acaben reflejándose en las formas religiosas.

El Capellán de Alfonso el Magnánimo, en su “Dietari”, nos muestra multitud de hechos acaecidos en Valencia durante la vida de Jacomart y que expresan por sí mismos mucho más que cuanto podamos decir nosotros. Esos hechos nos dan cuenta de que el día 21 de enero de 1447, en la plaza de la Catedral, fueron quemadas veinte biblias falsas; que el sábado 28 de abril de 1452 fueron quemados cinco hombres por sodomitas; que el día primero de junio de 1455, fue violentamente asaltada la morería; que el 5 de diciembre de 1456, un terremoto acaecido en Nápoles motivó en Valencia un serie de rogativas, procesiones y disposiciones sobre la supresión de los vicios, incluyendo un bando sobre las faldas de las mujeres, el jugar, el jurar y las ramerías, para aplacar la cólera de Nuestro Señor.

En fin, los documentos de la época facilitan pruebas inagotables de ese candente transfondo que alienta tras las representaciones de un artista como Jacomart. La supervivencia de sus predilecciones artísticas está demostrada, pues los Jurados de Valencia adquirieron en 1494, treinta y tres años después de haber muerto el pintor de Alfonso V, el retablo flamenco con el Juicio Final conservado en nuestro Ayuntamiento, obra importada y con seguridad de un seguidor de Van der Weyden.

Jacomart y su obra nos han permitido entreabrir los velos que recubren un momento espléndido de nuestro pasado, incluso atisbando sus contradicciones, esplendores y miserias. Junto a ese trazo sangriento de los cinco desdichados arrojados a las llamas, de los asaltos a la morería y la judería, está también el trabajo pacífico de los artesanos y agricultores, la capacidad creadora de aquella sociedad, sus robustas instituciones asentadas sobre el consenso popular. Al lado de las algaradas, el hálito poético de los retablos, la paz de las capillas y casas de oración.

La pintura recoge los sufrimientos de los santos mártires; pero también capta las más puras excelencias de la Virgen. Y esto lo hacían hombres cual Jacomart, que sin proponérselo fueron testigos excepcionales que nos han dejado testimonios todavía llenos de incalculables significaciones.

Estos son, en resumen, el eco de un hombre y el mensaje de unas obras que encierran la pasión, los sueños y creencias de una época desaparecida.

Vicente Aguilera Cerni