

EN TORNO AL PROBLEMATICO JACOMART

Causa sorpresa el hecho de que el trabajo publicado en 1944 por don Leandro de Saralegui en la páginas de *Archivo Español de Arte* no haya tenido las repercusiones que merecía por su valeroso planteamiento del agudo problema representado por la obra de Jacomart. Era inevitable que la fina sensibilidad de quien es maestro entre cuantos se ocupan en la demasiada frecuentemente dificultosa tarea de dilucidar los muchos puntos confusos repartidos por el espléndido panorama de la pintura valenciana, se sintiese perpleja y dubitativa ante la casi impenetrable obscuridad que rodea la obra del que fuera pintor de Alfonso «el Magnánimo». La cuestión —pese a los esfuerzos de nuestros más eminentes tratadistas— no se puede considerar resuelta por ahora. Hacen falta nuevas pruebas para trazar definitivamente los perfiles de este creador, para determinar con seguridad las peculiaridades de su estilo y deslindar su producción personal de la realizada por sus más inmediatos seguidores o colaboradores.

Tanto en este caso como en otros, creemos necesario considerar que para enfrentarnos con el arte nutrido por el espíritu medieval es necesario partir de premisas que le son inseparables y de las que no podemos prescindir sin exponernos a caer en los más groseros errores. La más importante de todas ellas es hija del desprecio sentido por lo individual, pues el hombre de la Edad Media no siente ese convulso deseo de singularizarse que es signo capital en épocas posteriores. Vive transido por más altos empeños, y muy bien pudiera decirse que cuando surge la personalidad del artista —y en mayor o menor medida acaba por brotar siempre— sucede a pesar suyo y contraviniendo un precepto de humildad y renunciamento. El retablo no es sino el trasunto de la catedral, un templo simbólico en el que cada tabla cobra el valor de una vidriera policromada, una enseñanza por medio de imágenes, una capilla o un ventanal por donde poder escapar y remontarse al cielo. Por todo ello, no es de extrañar que los más destacados artistas aceptasen realizar los más humildes trabajos relacionados con su oficio y que no vacilasen en muchas ocasiones para seguir casi literalmente los pasos de alguno de sus colegas. En tales condiciones, la tarea de los investigadores llega a requerir en ocasiones verdadero heroísmo para atribuir tal o cual obra a tal o cual maestro.

Por otra parte, el problema de Jacomart rebasa con mucho el marco de un solo hombre y un solo artista. Se extiende hasta los límites de toda una época, cuyas fronteras pueden trazarse simbólicamente sobre el contorno del

reinado de Alfonso «el Magnánimo», ese instante tan espléndido y fructífero para Valencia, en el que se unea los últimos resplandores de un período y los albores de otro. Momentos de transición, fase en la que esa formidable y bellísima arquitectura lanzada hacia lo alto siente penetrar en sus venas una sustancia nueva.

Reduciendo el planteamiento a términos personales, las premisas se centran en Luis Dalmau, Jaime Baço Jacomart y Juan Rexach. No se comprende cómo se omite sistemáticamente el nombre de Luis Dalmau, pues la determinación de su estilo, anterior al viaje realizado a Flandes en 1431, pudiera ser una de las claves esenciales capaces de arrojar luz sobre esta zona tan penumbrosa —o de tan equívocos y peligrosos reflejos— de nuestra historia pictórica. Dalmau todavía trabajaba en 1460. Jacomart murió en 1461; y en 1429, poco antes de que Dalmau partiera hacia los Países Bajos, todavía era menor de edad. Con esto solamente pretendemos poner de relieve la contemporaneidad de ambos maestros y la necesidad de contar con la obra preeyckiana de Dalmau a la hora de establecer puntos de partida para ordenar el arte de este período. Claro está que, por desgracia, no podemos hacer otra cosa que insinuar esta cuestión cuya clave quizá esté dormitando —como tantas otras— en nuestros archivos.

Con Rexach ha sucedido lo contrario. Sus relaciones con Jacomart han sido objeto de profundas —y profusas— meditaciones de nuestros especialistas, que les han dedicado fructífera atención.

El momento artístico en que aparece Jacomart es de intensa influencia flamenca. Ya se ha abandonado la predilección linealista que caracteriza el estilo de Lorenzo Zaragoza y el crispado expresionismo que encontramos en Andrés Marçal de Sas. Parece como si la inalterable religiosidad del hombre medieval buscara una dicción menos vehemente, un lenguaje más reposado. Presenciamos una resuelta inclinación hacia la objetividad, un virginal acercamiento a la verdad óptica, abandonando formas que amenazaban con hundir la creación artística en el tedio de lo convencional y amanerado. La perspectiva adquiere rango primordial. Se estudian ahincadamente los delicados tránsitos de las luces a las sombras y sus correlativos cambios en el color. Cada rasgo de un rostro, cada rincón semioculto, cada objeto insignificante, llega a condensar y explicar elocuentemente el universo de su creador, en el que vemos iluminarse todo un mundo de curiosidad, de afán por conocer las leyes que determinan la entidad y la faz de los seres y las cosas. Arropado por estas aspiraciones, inmerso en este clima de logros, cuya temperatura sube velozmente hasta el estallido renacentista, aparece Jacomart.

No intentaremos aquí ni tan siquiera resumir los tan conocidos hitos de su vida. Nos limitaremos a mencionar las más problemáticas facetas que hacen de él un enigma.

El primero de esos aspectos es el de su ascendencia. Sanchis Sivera supone que el «sobrenombre de Jacomart... es una contracción de Jaime y Martí o bien Marcos». Lo más probable es que no sea así, pues bien conocida es la condición de extranjero de su padre; sabemos que «Jacomart baco, sastre» infringió, en cierta ocasión, las disposiciones locales referentes a las aves de corral y que fue perdonado del correspondiente castigo por haber alegado su condición de extranjero («...quei dit Jacomart sescusa per dues rahons, dient quell era stranger e no era stat cert del statut per lo qual la dita pena era impo-

sada; segonamente que si deus li ajudas ell no sapia res...», etcétera) (1). A este respecto, y sin pretender sacar de ello ninguna conclusión, convendrá recordar que Jacquemart es nombre flamenco.

Sobre Isabel, esposa del sastre y madre de nuestro pintor, mencionaremos la tesis expuesta por J. Rius Serra (2), que descubrió en el Archivo de la Corona de Aragón una carta dirigida al Rey, por una Isabel Escrivá, para comunicar la terminación de un encargo hecho por la Reina, rogando ser perdonada «si la obra nos sembla, seyor, prou bella segons vostra Seyoria merex», justificando su retraso para entregarla «per raò del meu part». Al final agrega que «Mosen Jac. mon marit se comana, Seyor, en vostra gracia e mercè». Así, pues, esta carta nos permite conocer: 1.º Una Isabel Escrivá, quizá pintora o miniaturista, trabajó para los reyes (hagamos constar que el señor Saralegui, en el trabajo que motiva este comentario, ve en el presunto apellido la especificación profesional de «escribana»). 2.º Aunque la carta carece de fecha, está demostrado que la filigrana del papel aparece por primera vez en 1416. 3.º Se menciona a Berenguer Mercader, lo cual basta para fechar el escrito con amplia aproximación. 4.º De ser la madre del pintor Jacomart, dicha carta tuvo que ser anterior a 1429 (antes del 9 de diciembre de dicho año ya había fallecido el padre) y posterior a 1416. 5.º La mención de «Mosen Jac. mon marit», puede aludir en abreviatura a «Jacme» o a «Jacomart», pero el tratamiento de «Mosen» es desconcertante. Hasta aquí nos encontramos con un padre «stranger» y la posibilidad, no exenta de verosimilitud, de una madre miniaturista, escribana o simplemente —ateniéndonos a la letra— cultivadora de un oficio artístico —indeterminado— y recibiendo encargos de la realeza.

De esta cuestión se deriva directamente la de su formación artística. ¿Fue discípulo de Gonzalo Pérez o de Luis Alimbrot? ¿Fue Isabel Escrivá quien le inició en la práctica de la pintura? ¿Fue Luis Dalmau? He aquí varias interrogantes sin respuesta posible. Por lo que a Luis Alimbrot se refiere, sabemos que era natural de Brujas, y que vivía en Valencia sobre 1439-1463; su identificación (3) con el «Maestro de la Encarnación» («Tríptico de la Encarnación», Museo del Prado, con «Escenas de la vida de Cristo», procedente del Convento de la Encarnación) no aclara la raíz directa de donde brota su arte, aunque a nuestro parecer arroja considerable luz sobre el «Calvario», de Rodrigo de Osona, en San Nicolás, pese a que el presunto Alimbrot —o Alimbroot— practica en la tabla central de su tríptico un curioso simultaneísmo temático. Respecto a las otras posibilidades, nada podemos decir que no se base en simples conjeturas. La personalidad de Dalmau sigue siendo un misterio indescifrable, salvo la obra eyckiana de todos conocida: la «Virgen de los Concelleres».

Desde sus primeros pasos, la personalidad de Jacomart nos enfrenta con dudas y oscuridad. Pero por desgracia no acaban aquí, pues en realidad sólo son un aviso de las que han de venir.

(1) Sanchis Sivera: «Pintores medievales en Valencia». Valencia, 1930. Págs. 131 y 132.

(2) J. Rius Serra: «Isabel Escrivá, madre de Jacomart». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. III, n.º 7, 1927.

(3) Ch. R. Post: «The master of the Incarnation». *Gazette des Beaux Arts*, marzo 1943. «History of Spanish Painting», VI, págs. 142-147. J. V. L. Brans: «Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco». Madrid, 1952.

Las diversas posiciones adoptadas sobre el particular pueden resumirse con estos burdos brochazos: 1.^a Se atribuye a Jacomart, a través del retablo de Catí, un nutrido conjunto de obras, criterio sustentado por don Elías Tormo en su magistral obra *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*. 2.^a Posteriormente, se descubre la firma del retablo de Cubells, desgajando diversas obras del tronco de Jacomart, para incorporarlas al que desde entonces se



Memling: «San Mauro, San Cristóbal y San Gil». Museo Comunal de Brujas (reproducción invertida)

considera su fiel discípulo, el pintor Juan Rexach. 3.^a Tras seguir el anterior criterio (aunque con grandísimas reservas) (4), el señor Saralegui publica en 1944 el trabajo en el que ya tiende abiertamente a despojar a Jacomart de toda la obra que se le viene atribuyendo para incorporársela a uno o dos Rexach.

No cabe duda que era necesaria una reactualización del problema. Aunque solo fuera por eso, nuestro eminente tratadista merecería el más cálido aplauso. Su posición —ciertamente valerosa— es un eficaz revulsivo para estimular a todos los que compartimos sus dudas. Y es que la cuestión merece el más atento estudio, ya que de su solución depende la de todo un brillante período

(4) Leandro de Saralegui: «En la estela del estilo de Rexach». *Bol. Soc. Esp. Exces.*, 1932. primer trim.

en la caudalosa historia de la pintura valenciana, principalmente el panorama todavía provisional en el que forman los presuntos discípulos del pintor de Alfonso V.

Ya los autores seguidores de la tesis intermedia comenzaron por restar del fondo jacomartiano la única obra documentada: el retablo de Catí, casi unánimemente considerado como producción de taller, trabajo realizado en su decadencia u obra de Rexach. Como es bien sabido, a partir de este retablo le fue atribuido por Tramoyeres y Burguera el de «San Martín», de Segorbe, y por Bertaux el del Papa Calixto III, en Játiva, la tabla de «San Vicente Ferrer», del Museo de Artes Decorativas de París, la de «San Francisco repartiendo las reglas de su Orden», de la iglesia de San Lorenzo, en Nápoles, y el resto ya conocido de obras que le han sido asignadas.

Nos encontramos, pues, con un pintor cuya única obra conocida con seguridad documental le es discutida por las antedichas razones. En verdad existe una evidente diferencia entre lo de Catí y la restante producción que se le supone. Todo esto obliga a la mayor cautela, virtud de la que no han andado escasos los autores que han establecido en sus líneas generales la opinión más generalmente admitida.

La tesis del señor Saralegui parte de la base de que el retablo de Catí es de la misma mano que el auténtico Rexach de Cubells. Por consiguiente, arrebatada a Jacomart el único punto de arranque para localizar su restante producción. Resalta que en el inventario de los bienes de Jacomart no figura ni un solo objeto relacionado con el oficio de pintor, interpretando el texto de ciertos documentos como una prueba de que negociaba con vinos y viñedos e insinuando la posibilidad de que contratara obras para subarrendar su ejecución. Cree que debió tener menos importancia de la concedida hasta ahora, suponiendo que las distinciones con que era honrado por el Monarca pudieran tener un origen no relacionado con la pintura, considerando que la protección real aparece sobre 1440, fecha en la que contaría poco más de veinte años; de ahí deduce la posibilidad de que fuera debida a los respectivos oficios de sus padres y sus posibles relaciones con los reyes.

Muy bien pudieron existir correlativamente —sigue el señor Saralegui— dos Rexach o uno sólo con dos épocas bastante definidas en su producción. Al primero (o a la etapa inicial de un único Rexach) corresponderían las obras que se vienen atribuyendo a Jacomart; al segundo (o a la postrera fase), las generalmente admitidas como de Rexach. La sugerencia no deja de ser atractiva, pues los itinerarios trazados por los documentos pudieran confirmarla si hubiera algún otro punto de apoyo, ya que, por ejemplo, quien aparece documentado en Játiva es Rexach.

No menos agudo es el problema planteado por el retablo de Calixto III. Don Leandro de Saralegui refuta la fecha de 1447 que creyó leer don Elías Formo. Bertaux había propuesto (5) la inadmisibile localización entre 1444 ó 1455, que resultaba inaceptable por la sencilla razón de que Jacomart estaba en Italia desde 1442, y sólo efectuó un fugaz viaje a Valencia en 1446, con el objeto de llevarse a «Na Magdalena», su esposa; así, pues, este retablo hubo

(5) Emile Bertaux: «Etudes d'Histoire et d'Art». París, 1911.

de ser pintado antes de 1442 ó después de 1451. Es imposible que lo fuera antes de 1442, ya que Alfonso de Borja —luego Calixto III— fue nombrado



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

cardenal en 1444. La fecha posterior a 1451 tiene más probabilidades, quedando reducido el espacio de tiempo propuesto por Bertaux al comprendido entre 1451 y 1455. ¿Qué sabemos de Jacomart por aquel entonces? Nos consta que

al regresar de Italia contrató, en 1452, un retablo para la iglesia de San Martín, y que su nombre aparece desde 1453 en relación con las obras de pintura que se realizan en la catedral de Valencia.



«San Benito, fundador». Catedral de Valencia

Por último, finalizaremos este breve resumen de la tercera posición ante el enigma de Jacomart, recordando que el señor Saralegui admite que si el «San Miguel» de la antigua colección Manzi fuera el titular del retablo Perales de Burjasot podríamos tener la clave salvadora.

Todo se le discute a Jacomart. Es, por los cuatro costados, un artista erizado de dificultades. Pero no más que otros. Claro que aquí acontece estar ante una figura capital, tanto por la cantidad y la calidad de las obras en litigio como por el rango que le conceden —clarísimo— los documentos.

Aparte del hecho circunstancial de que no figuraran utensilios propios del oficio de pintor en el inventario de sus bienes, es innegable su profesión pictórica. Todas las menciones de que es objeto la tienen en cuenta; hasta su testamento (en dos días anterior al inventario) dice con claridad meridiana: «Jo en jàcme baço alias mestre Jacomart pintor ciutada de la Ciutat de Valencia...» Esto es algo que no necesita demostración, por lo que es obvio insistir sobre ello. También parece ocioso recalcar su jerarquía de primerísima figura, el afecto y predilección de su Monarca, pues se destacan por sí mismos con aplastante evidencia.

No parece en absoluto que negociara con vinos y viñedos. Lo único que conocemos sobre el particular es la venta realizada el 12 de marzo de 1460, fecha en que vendió dos cahizadas de viña. El inventario solamente menciona «cuatre gerres grans vinaderes buydes.—Item. tres gerres xiques vinaderes.» «Gèrra» es tanto como jarra o tinaja. No parece esto la bodega de un vinatero.

Tampoco hay nada que autorice la suposición de que cèdiera en arriendo la ejecución de sus encargos, pues ello hubiera hecho innecesarias las medidas adoptadas por el Rey para cancelar los compromisos que quedaban pendientes al reclamar desde Italia la presencia de su pintor.

Resulta bien claro que para dilucidar el enredo no tenemos más remedio que volver, dóciles, nuestros pasos hacia las obras documentadas, lo único seguro que poseemos.

Conocidos los retablos de Catí y Cubells, es imprescindible un análisis minucioso. De él no surgen consecuencias revolucionarias, pero sí algunas aleccionadoras comparaciones. Las diferencias estilísticas son evidentes, tanto como las afinidades, causa de fundadísimas vacilaciones y dudas. El retablo Spígol de la parroquial de Catí, presenta grandes concomitancias con fragmentos del «San Martín», de Segorbe; la tabla principal con «San Lorenzo y San Pedro de Verona» es muy estimable (salvando el admisible descuido en la ejecución, debido a su bajo precio, y el persistente detalle de suprimir una articulación a los dedos), presentando de forma muy curiosa, elocuente e ingenua, a San Pedro de Verona con los atributos de su martirio clavados en el pecho y la cabeza, mientras que su actitud impávida, tranquila, y hasta el rostro con gesto un poco socarrón, aparenta permanecer indiferente a las armas que le hieren. Esto muy bien pudiera ser del convencional Jacomart que hemos admitido hasta ahora a través de las obras que se le han venido atribuyendo, salvando el poco empeño que debió poner dada la escasa remuneración. Lo que sí parece de Rexach —según lo de Cubells y, sobre todo, lo de Rubielos de Mora— es el «San Lorenzo dando a los pobres los tesoros de la iglesia», tabla lateral del mismo retablo. Notemos que el «San Lorenzo» de la tabla central parece inclinarse hacia esta modalidad, lo mismo que la otra tabla lateral con «San Pedro de Verona predicando contra la herejía», en la que el mártir de Verona no se parece nada al de la tabla principal, y vemos personajes que recuerdan muy vivamente a otros del retablo con «Escenas de la vida de la Virgen», del Museo

de Valencia. El «San Agustín» de la predela de Catí es un eco del «San Martín» de Segorbe.

Creemos en la presencia de dos artistas distintos. Uno —el afín a los retablos de Cubells y Rubielos de Mora— protegido por el nombre de Rexach; otro, respaldado por la mayoría de las obras atribuidas a Jacomart, contando con la salvedad de que aquí trabajó un poco al desgaire. Aceptado esto —si, como creemos, puede admitirse— será necesario reconocer que el retablo de Catí fue pintado en colaboración. La indagación de sus motivos no podría pasar de meras conjeturas sin valor, por lo que muy bien podemos excusarnos de hacerla.

Tal vez encontremos el punto más dudoso de las relaciones Jacomart-Rexach en la «Santa Ana», del «Retablo de los Reyes», de Rubielos de Mora y su proximidad —demasiada proximidad— a la tabla con el mismo tema de Játiva. Ambas comparten, no sólo la reposada belleza que las caracteriza, sino también el estilo. Esto es preciso reconocerlo con arriscada honradez. El señor Saralegui atinó con enorme penetración en este punto sin más refutación posible que un detenidísimo análisis de las técnicas. Por otra parte, la tabla central de Rubielos nos descubre a gritos ese peculiarísimo alargamiento de figuras y rostros tan característico de Rexach. En el mismo retablo, la tabla central —alta— con la «Dormición de la Virgen», procede innegablemente de la misma mano que la de idéntico tema en el Museo de Valencia. ¡Qué fácil sería todo si los artistas de esta época no menospreciaran el singularizarse y vacilaran antes de seguir fielmente a otro creador!

Henos aquí forzados a admitir la eventual colaboración de ambos maestros, pues fueron dos, ya que la diferencia de estilos y técnicas bastan y sobran para demostrarlo. Vemos en el presunto Jacomart a un verdadero retratista (6) («San Martín», de Segorbe; «San Vicente Ferrer», de la catedral de Valencia; «Santiago el Mayor» y «San Gil», del Museo Valenciano; «Santa Elena y San Sebastián», de Játiva; «San Ildefonso», en la Seo de Valencia, etcétera) que busca y consigue individualizar sus personajes, mientras Rexach suele ser más genérico y convencional. La técnica del primero es muy superior a la del segundo. Esto debiera bastar para disipar una parte de la niebla que los envuelve.

La pista del más o menos posible «San Miguel», del retablo encargado a Jacomart para Burjasot, pudiera muy bien seguir el camino del de la antigua colección Manzi. Recordemos el documento del 14 de octubre de 1443: «...un retaule lo qual había empres de fer e pintar sots invocació de sent Miquel, segons es contengut en hun contracte fet per la dita raho entre nosaltres e lo dit mestre Jacomart..., en lo qual dit retaule lo dit mestre Jacomart havia ja pintat una ymatge de sent Miquel e altres obres, les quals son stades jutjades e stimades per en Jacme matheu per part del dit senyor Rey e en Johan de rexach per part de nosaltres, pintors de la dita ciutat...» Poco podría extrañar que lo fuera si tuviéramos en cuenta que el artista parece haberse valido del mismo modelo utilizado para el elegantísimo, cortesano y casi femenino «San Sebastián» de Játiva.

Una segura pauta para una cabal averiguación del estilo jacomartiano podre-

(6) En este punto nos vemos forzados a discrepar de la siempre clarividente opinión de don Elías Tormo.

mos hallarla en la posible producción realizada en tierras italianas, ya que allí sí podemos suponer no estuviera Rexach para seguir sus pasos y acabar obras no concluidas como el retablo de Burjasot (buena prueba de que sus contemporáneos le consideraban identificado con el estilo de Jacomart). De esa labor (retablo con la aparición de la Virgen al rey en Campo Vecchio, estandartes reales...) creemos todos poder contar con el «San Francisco repartiendo las reglas de su Orden», de la iglesia de San Lorenzo, en Nápoles, que sólo insinúa soluciones conservadoras y que nos descubre a un artista muy flamenquizado en el que no puede extrañar la ausencia de resonancias italianas dada la fuerza arrolladora adquirida en España —y para España pintaba a través de su Monarca, aunque estuviera en Italia— por el arte flamenco.

Queda todavía una cosa de la que no convendrá sacar precipitadas e imprudentes consecuencias, pero cuyo estudio se impone, porque el fenómeno no es aislado. Nos referimos a la presencia de un probable reflujó hacia Flandes. Se habla siempre —y con justo motivo— de la influencia flamenca en nuestro arte; pero, que sepamos, se ha dicho muy poco o nada sobre las repercusiones en Flandes del arte hispano-flamenco. Todo esto viene a cuento de la extraordinaria semejanza existente entre el «San Mauro» (del «San Mauro, San Cristóbal y San Gil») del Museo Comunal de Brujas y el «San Gil» que vemos en el Museo de Valencia junto a «Santiago el Mayor» y —más lejanamente— con el «San Benito» de la catedral. Lo más esencial para valorar la importancia de tales afinidades radica en el hecho de que Jacomart —presunto autor de la tabla valenciana— murió en 1461, y el «San Mauro» de Brujas —obra de Jean Memling— fue pintado en 1484 (7). veintitrés años más tarde.

A nadie podrá extrañar que siendo Jaime Baço el pintor de los problemas, nos obsequie con uno nuevo, de gran envergadura y difícil esclarecimiento.

Vicente Aguilera Cerni

(7) Leo van Puyvelde: «Les primitifs flamands». Paris-Bruxelles, 1947.