

La personalidad artística del Maestro de Alcira. Necesidad de una revisión

Isabel Ruiz Garnelo

Máster en Historia del Arte y Cultura Visual

Universitat de València

RESUMEN

El presente estudio analiza el catálogo de obras que la historiografía ha asignado al Maestro de Alcira (segundo cuarto del siglo XVI). También, revisa sus características estilísticas e iconográficas, sus capacidades lectoescritoras y las distintas identificaciones. Finalmente, intenta ofrecer nuevas soluciones, más allá de la convicción tradicional del artista individual.

Palabras clave: Maestro de Alcira / pintura / Valencia / siglo XVI

ABSTRACT

The present study analyzes the catalogue of the Master of Alcira (second quarter of the XVIth century) established by the Historiography. Also, it reviews his stylistic and iconographic features, his literacy skills and the diverse identifications. Finally, it tries to offer new solutions beyond the traditional conviction that the Master of Alcira was an individual artist.

Keywords: Master of Alcira / Painting / Valencia / XVth Century

materiales (esto es, las obras conservadas), y que asimismo tanto el corpus, como las características y la denominación misma han padecido continuas modificaciones desde principios del siglo XX hasta la actualidad (sin alcanzar la unanimidad entre los estudiosos), adquiere una especial relevancia dedicarle una sistematización.¹

I ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

En primer lugar, a excepción de algunos especialistas como Soler d'Hyver quien planteó la posibilidad de que fuese extranjero, los estudiosos han relacionado su obra con otros maestros tierras valencianas o aragonesas, como el Maestro de Sigena (act. 1ª m. s. XVI)² o Damià Forment (h. 1480-1540).³ Más concretamente, se ha reiterado que fuese discípulo de los Hernandos, en particular de Fernando Yáñez de la Almedina (act. 1506-1537);⁴ Mateo Gómez incluso sitúa al Maestro de Alcira como alternativa para la autoría de algunas obras consideradas de Martín Gómez *el Viejo* (h. 1500-1562).⁵

A través de éstos hubiera trabado contacto con la obra de otros artistas lombardos y

El Maestro de Alcira fue un pintor anónimo activo durante el segundo cuarto del siglo XVI, que debe su nombre al retablo de los *Gozos de la Virgen* procedente de la iglesia de San Agustín de Alcira [fig. 1][A]. Los especialistas defienden que habría desempeñado un rol fundamental en la consolidación del Renacimiento valenciano.

Lo más tradicional sería comenzar analizando sus orígenes, formación, viajes, posibles matrimonios o descendencia; sin embargo, resulta imposible en el artista que nos ocupa, por ser anónimo. Si tenemos en cuenta que su personalidad ha sido trazada en base a los documentos

- 1 Ésta sistematización, bajo el formato de catálogo razonado, fue el objeto de mi Trabajo de Fin de Máster (2014); es de justicia agradecer a la profesora Mercedes Gómez-Ferrer Lozano su excelente dirección. Una síntesis del mismo puede verse en la tabla adjunta [Fig. 4]. (Última página del presente artículo)
- 2 ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. 12. Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 52; PERLES MARTÍ, F. G.: “Cinco tablas en Gandía del Maestro de Alzira”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 64 (1983) 46; COMPANY CLIMENT, X.: *La pintura del Renaixement*. València, Alfons el Magnànim, 1987, p. 51; TOLÓ LÓPEZ, E.: “El maestro de Sigena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)” en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 101-132.
- 3 TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 102 y 125. Company Climent lo relaciona también con artistas foráneos activos en la zona, como el portugués Pere Nunyes (act. 1ª m. s. XVI) y el alsaciano Joan de Borgonya (act. 1494-1536), véase COMPANY CLIMENT, *op. cit.*, 1987, p. 51.
- 4 TORMO MONZÓ, E.: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923, p. 201; POST, Ch. R.: *The valencian school in the early Renaissance. A History of Spanish Painting*, vol. XI. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1953, pp. 277-361; MATEO GÓMEZ, I.: “Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira”, en *Archivo Español de Arte*, 228 (1984) 367-375, esp. p. 372. También lo había recogido DÍAZ PADRÓN, M.; PADRÓN MÉRIDA, A.: “Miscelánea de pintura española del siglo XVI”, en *Archivo Español de Arte*, 56 (1983) 193-219; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Sobre una Piedad del Maestro de Alzira”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 67 (1986) p. 8-II, esp. p. 9; CEBRIÁN MOLINA, J. Ll.: “Las tablas... 100 anys després”, introd. a la ed. facs. de TORMO MONZÓ, E.: *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Játiva, Ulleye, 2007, pp. 1-18, esp. p. 11; BENITO DOMÉNECH, Fernando (coord.): *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. (Catálogo de la exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes - Fundación Central Hispano, 17-X-1996 al 1-XII-1996). Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 44; *id.*: *La memoria recobrada: Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. (Catálogo de la exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, 27-X-2005 al 8-I-2006; Salamanca, Sala de Exposiciones Caja Duero, 9-II-2006 al 19-III-2006). Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 236-237; LA NOSTRA TERRA (com.). *La pintura a les col·leccions particulars d'Ontinyent i la Vall d'Albaida*. (Catálogo de la exposición, Ontinyent, 3-V-2013 al 31-V-2013). Ontinyent, Caixa d'Estalvis d'Ontinyent, 2013, II.
- 5 MATEO GÓMEZ, I.: “La Virgen y el Niño con los Santos Juanitos de Martín Gomez el Viejo”, en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*. Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 1 (1990) 27-33, esp. p. 30.



Fig. 1.- Maestro de Alcira, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira) (Fotografía: Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía).

florentinos,⁶ del veneciano Giovanni Bellini (1433-1516),⁷ de diversas estampas romanas⁸ y del ciclo de la *Vida de la Virgen* de Albrecht Dürer (1471-1528).⁹ Otros han remarcado, más bien, su filiación con Vicent Macip (h. 1470-1551)¹⁰ y, en menor medida, con Paolo da San Leocadio (1447-1519)¹¹ y Sebastiano del Piombo (1485-1547).¹²

Cuanto a los rasgos físicos de los personajes, se han indicado como característicos los

rostros de perfil, supuesta herencia de su formación con Yáñez,¹³ con protagonismo de la nariz delgada y apuntada;¹⁴ así como los ojos remarcados con dobles líneas y sombras,¹⁵ las bocas de curvas pronunciadas,¹⁶ los cabellos revueltos y a menudo rizados,¹⁷ el pulgar del pie ocasionalmente más corto que el resto de dedos.¹⁸

También sería significativa la factura de las telas, si bien algunos defienden unos “pliegues de

- 6 Pellicer Rocher se opuso a la filiación con los Hernandos, defendiendo acercamiento directo a los leonardescos, véase PELLICER ROCHER, Vicente: *Pietat i Art: II Centenari de l'Escola Pia de Gandia*. (Catálogo de la exposición, Gandía, Casa de Cultura Marqués González de Quirós, II-V-2007 al 23-VI-2007). Gandía, Fundació Pare Leandro Calvo, 2007, p. 40. Cuanto a las influencias de artistas florentinos, véase MATEO GÓMEZ, I.: “Algo más sobre la Alegoría de las pasiones humanas del Museo de Budapest” en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 5 (1994) 21-23, esp. p. 22; y cuanto al legado de Miguel Ángel, según Michael Hirts, véase PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 10.
- 7 POST, *op. cit.*, p. 294.
- 8 MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1994, p. 22.
- 9 TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 104, 111 y 118.
- 10 BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, p. 209. Véase también LA NOSTRA TERRA, *op. cit.*, II.
- 11 POST, *op. cit.*, p. 292; COMPANYY CLIMENT, *op. cit.*, 1987, p. 51.
- 12 ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca” en *Archivo Español de Arte*, 113 (1956) 43-58; AGUILERA CERENI, V.: “Catálogo artístico de la Exposición Vicentina” en MONBLANCH GONZALEZ, Francisco (coord.): *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia, Junta pro V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer, 1957, pp. 115-242, esp. pp. 168-169; BENITO DOMÉNECH, F.: “Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: a propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado” en *Boletín del Museo del Prado*, 25-27 (1988) 5-28, esp. p. 15; PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 10.
- 13 MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; SOLER D’HYVER, C.: “Los Improperios (Maestro de Alcira)” en *La luz de las imágenes. “Sublime”*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Catedral de Valencia, 4-II-1999 al 30-VI-1999). Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 458; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2007, p. 11.
- 14 DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, *op. cit.*, p. 214; MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; MULCAHY, R.: *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*. Dublin, National Gallery of Ireland, 1988, p. 72; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120.
- 15 MULCAHY, *op. cit.*, p. 72; CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís. “La primera etapa del Mestre d’Alzira: les taules xativines”, en *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis. Actes de les IV Jornades d’Art i Història*. (Actas del congreso celebrado en Jàtiva, 2-VIII-2012 al 4-VIII-2012). Jàtiva, Ulleye, 2013, pp. 117-160, esp. p. 127 y 129.
- 16 MULCAHY, *op. cit.*, p. 72.
- 17 DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, *op. cit.*, p. 214; MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2007, p. 11; *id.*, *op. cit.*, 2013, p. 127.
- 18 *Id.*, p. 129. Por consiguiente, el artista estaría representando el tipo de pie “griego”, inusual en los seres humanos pero frecuente en la estatuaría clásica (agradecemos esta observación al doctor en Medicina Gualberto Rodrigo Aispuru).



Fig. 1-b.- Maestro de Alcira, tabla de la *Adoración de los pastores*, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.

Fig. 1-c.- Maestro de Alcira, tabla de la *Epifanía*, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.



Fig. 1-d.- Maestro de Alcira, tabla de la *Dormición de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.

Fig. 1-e.- Maestro de Alcira, tabla de la *Resurrección*, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.

Fig. 1-f.- Maestro de Alcira, tabla de *Pentecostés*, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.

hojalata” lineales, rígidos y ordenados;¹⁹ y otros inciden en su movilidad, como infladas por el viento.²⁰ Mulcahy incluso llegó a enlazarlos con los que aparecen en los lunetos de la *Capilla Sixtina* (1511-1512) de Miguel Ángel (1475-1564).²¹

Respecto al paisaje, se ha defendido que la vegetación, rocas y figuras estarían elaboradas con una gran minuciosidad; la cual ha sido relacionada con la escuela nórdica y con Bartolomé Bermejo (h. 1440- h. 1498) en particular.²² Este interés por el detalle se extendería a la representación de la orfebrería, las armaduras, cenefas doradas y aureolas flordelisadas.²³ Sin embargo, lo anterior debería ser compatible con la utilización de cierto *sfumatto* de herencia leonardesca²⁴ y una cierta “ambientación onírica”.²⁵ A las nubes sería aplicable una gran vaporosidad y dinamismo.²⁶

Otros especialistas inciden en el hecho de que este fondo aparezca a menudo substituido por interiores arquitectónicos, o cubierto por telas o tapices de apariencia morisca. Ambas

cosas han sido relacionadas nuevamente con la influencia de Yáñez, aunque sin alcanzar la calidad y verosimilitud de éste.²⁷

Por otro lado, se ha establecido que el Maestro de Alcira habría optado por una narrativa que se reduce a los elementos imprescindibles.²⁸ Algunos especialistas hacen extensible esta sobriedad a la paleta, de colores suaves y combinados para generar equilibrio;²⁹ contradictoriamente, otros han incidido en su uso de colores brillantes y sus marcados contrastes de luces y sombras.³⁰

También se ha remarcado la firmeza de su dibujo,³¹ el tratamiento no siempre correcto de la anatomía y la consistencia y monumentalidad de las figuras, cuya corporeidad escultórica ha sido enlazada con la última etapa de los Hernandos, con Vicent Macip y con Joan de Joanes (h. 1510-1579).³²

Las figuras destacarían igualmente por su capacidad comunicativa, siendo habitual que interactúen entre ellas.³³ Según algunos

19 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 8-9; MULCAHY, *op. cit.*, p. 72; SOLER D’HYVER, *op. cit.*, p. 458.

20 DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, *op. cit.*, p. 214; MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2007, p. 11; *id.*, *op. cit.*, 2013, pp. 127 y 129.

21 MULCAHY, *op. cit.*, p. 74.

22 TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 109 y 123; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 129.

23 PELLICER ROCHER, *op. cit.*, p. 38; CEBRIÁN MOLINA, 2013, p. 128.

24 *Id.*, p. 127.

25 *Id.*, p. 125.

26 MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120.

27 MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; MULCAHY, *op. cit.*, p. 74; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, p. 209; BENITO DOMÉNECH, F.- GÓMEZ FRECHINA, J.: “Mestre d’Alzira. Crist sobre el sepulcre amb tres àngels” en *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*. (Catálogo de la exposición, Valencia, Museu de Belles Arts de València, junio 2006 a enero 2007). Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 60; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 122.

28 Paradójicamente, ha sido apenas indicada su inclinación hacia el detallismo. Véase *Id.*, p. 109.

29 COMPANY CLIMENT, X.: *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: Imatges d’un Temps i d’un País*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1985, pp. 186-193; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 123; PELLICER ROCHER, *op. cit.*, p. 39.

30 MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; MULCAHY, *op. cit.*, p. 72; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, pp. 44-45; SOLER D’HYVER, *op. cit.*, p. 458; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120.

31 DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, *op. cit.*, p. 214.

32 *Id.*, pp. 210 y 214, y MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374 lo relacionan con Vicent Macip; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, pp. 44-45 y BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, p. 60, con los Hernandos; y TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 120, 123 y 125, con Joan de Joanes.

33 *Id.*, p. 120; PELLICER ROCHER, *op. cit.*, p. 40.

especialistas, su expresividad llegaría a tal extremo que podría ser comparado con artistas flamencos.³⁴ Por tanto, el Maestro de Alcira podría integrarse en la vertiente emocionalista, que adopta la plástica italiana aunque constituye un vehículo para la piedad y los sentimientos,³⁵ de la misma manera que los recién citados Macip y Joanes.

2 PARTICULARIDADES ICONOGRÁFICAS

Por un lado, el Maestro de Alcira se integra en el contexto de piedad renovada tras la *Devotio moderna*, especialmente visible en tierras valencianas a través de los nuevos temas aportados por la *Vita Christi* (1497) de sor Isabel de Villena (h. 1430-1490).³⁶ Resulta paradigmática la *Aparición de Cristo a la Virgen acompañado por los Padres del Limbo* [H].³⁷

Sin embargo, a nuestro parecer, el artista no siempre demuestra un óptimo conocimiento de las peculiaridades iconográficas. Por ejemplo, en la tabla de *San Vicente Mártir* [Ñ], llama la atención que no vaya acompañado de la muela de molino ni de la cruz en aspa, sino únicamente de la dalmática, un libro y la palma del marti-

rio; tampoco el *San Vicente Ferrer* [Ñ] que le haría pareja tiene el dedo índice alzado, aunque sí la filacteria “TIM[ETE DEUM ET] DATE [ILLI] ONOR[EM]”.³⁸ En el caso de las dos tablas inferiores del *Retablo de Santiago* que conforman la *Santa Estirpe* [J], no podemos imaginar quiénes son los personajes por la inexistencia de atributos, sólo por su sexo y el número de niños que los acompañan.

Otro aspecto a tener en cuenta es la inclusión de detalles clasicistas mitológicos.³⁹ No deja de ser esporádica en las obras de carácter religioso que se le han asociado, aunque resulta significativo que una, la *Alegoría e las pasiones humanas* [E], sea de temática pagana.⁴⁰

3. UNA HIPÓTESIS ACERCA DE LOS TEXTOS PRESENTES EN LAS OBRAS

Según Cebrián Molina, el Maestro de Alcira tendría “un dominio técnico virtuoso: la producción originalísima de un verdadero intelectual dedicado a la pintura”.⁴¹ Sin embargo, tras realizar un cuidadoso análisis de las cartelas y filacterias, se ha ido desvelando una gran desigualdad.

34 BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, p. 60; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 122.

35 CHECA CREMADES, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Madrid, Cátedra, 1983, pp. 221-223. Es inevitable que resuene la famosa distinción de Francisco de Holanda: “La pintura de Flandes satisfará, señora, generalmente a cualquier devoto más que ninguna de Italia, la qual no le hará llorar una sola lágrima, y la de Flandes, muchas”, véase HOLANDA, F.: *De pintura antigua*. Madrid, [s. n.], 1921 (1548), p. 153.

36 SARALEGUI, L.: “Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas” en *Boletín de la Sociedad Española de ExcurSIONES*, 68 (1944) 23-37, esp. p. 31; ALBI FITA, J.: *Juan de Juanes y su círculo artístico*, I. Valencia, Alfons el Magnànim, 1979, p. 86.

37 Véase CATALÁ GORGUES, M. Á.; SAMPER EMBIZ, V.: “La iconografía de la primera aparición en la pintura valenciana” en *Saitabi*, 45 (1995) 93-108; MIR CUÑAT, J.: “«San Dimas y El Donante» (atribuida a Miguel Esteve). Estudio iconográfico e iconológico” en *Ars longa: cuadernos de arte*, 12 (2003) 33-42; PUIG SANCHIS, I.; VELASCO GONZÁLEZ, A.: “Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de La aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo” en *Ars longa: cuadernos de arte*, 21 (2012) p. 143-164; y DEURBERGUE, M.: *The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture (1442-1519)*. Turnhot (Bélgica), Brepols, 2012.

38 Que puede ser traducida como “temed a Dios y dadle honor”. El origen de esta frase se encuentra precisamente en la carta que el santo dirigió al papa Benedicto XIII el 27 de julio de 1412, *De tempore ante Christi et fine mundi*, plagada de advertencias apocalípticas que invitaban a la conversión de las almas. Véase FERRER, V.: *Sermonario de Perugia* (reprod. facs. ed. Convento dei Domenicani, 1477. Ed. Francisco M. Gimeno Blay y M^a Luz Mandingorra Llavata). Valencia, Universitat de València- Acción Cultural, Delegación de Cultura, D.L., 2006, sermón n^o 430 p. 559.

39 BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, p. 209.

40 Acerca del significado de esta obra, aún no concluyente pero que habremos de dejar para posteriores publicaciones, véase MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 21-23; MONTAGUD PIERA, B.: *Alzira: arte en su historia*. Alcira, Asociación de padres de alumnos del I.N.B. Rey D. Jaime, 1982. p. 121; HARASZTI TAKÁCS, HARASZTI TAKÁCS, M.: “Escuela Española”, en GARAS, Klár; GENTHON, Istràn; HARASZTI TAKÁCS, Mariana. *Museo de Bellas Artes de Budapest*. Madrid, Aguilar, 1966, pp. 175-223, esp. p. 176.

41 CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 130.

De la misma manera que cuanto a los tipos iconográficos derivados del ambiente humanista, que trasladase ciertas formas no basta para justificar que tuviera un conocimiento profundo del contenido; y habría de prestarse atención también nivel cultural del cliente. En algunos casos, como el escudo de *San Miguel* [fig. 2][D], el tapiz en la *Aparición de María a Santiago* [J] y la inscripción de la *Adoración de los Pastores* del retablo de San Agustín de Alcira [A], no podemos presuponer tal nivel culto: las letras resultan casi incomprensibles, parece más bien que el propio pintor no pretendiera escribir o que ni siquiera supiera.⁴²

A pesar de la gran difusión de la literatura piadosa, especialmente de los Libros de Horas desde finales de la Edad Media, lo cierto es que todavía a finales del siglo XV y principios del XVI parte de los pintores no tenían avanzadas competencias lectoras ni escritoras.⁴³ Que en el resto de inscripciones haya errores ortográficos y gramaticales parece confirmarlo. Las únicas excepciones serían las cartelas de la *Alegoría de las pasiones humanas* [E], la *Coronación de espinas* [G], el *Martirio de Santiago* [J] y la filacteria de *San Vicente Ferrer* [Ñ]. Teniendo en cuenta lo anterior, creemos necesario apuntar la posibilidad de que las letras del primer y tercer grupo no hubiesen sido realizadas por la misma mano.

4 POSIBLES IDENTIFICACIONES

Como hemos ya anticipado, ante la ausencia de documentos de archivo que relacionen de manera concluyente estas obras con algún artista, la historiografía ha tendido a basar las atribuciones según las características formales extraídas de las pinturas a él atribuidas, y la obra considerada de mayor calidad le dio nombre.⁴⁴ No obstante, actualmente los estudiosos se encuentran divididos entre los que juzgan el retablo de los *Gozos de la Virgen* [fig. 1][A] como su obra clave, y los que la juzgan de taller o incluso consideran más interesante el *Retablo de Santiago el Mayor* cuyos fragmentos se conservan entre la National Gallery de Dublín y la colección Fernández Landeta.

Otra opción ha sido el intentar esclarecer su identidad a partir de los textos presentes en las obras. La inscripción del frontal del sepulcro del *Compianto su Cristo morto* (h. 1490-1510) conservada en la colección Alberto Saibene, “IOA[NI] S ISPANVS P(ICTOR)”, permitió adscribirlo a Johannes Hispanus.⁴⁵ En 1979, Albi Fita lo identificó con el Maestro de los Dos Vicentes y anexionó ambos corpus. En su opinión, los rasgos que permitirían identificar a estos pintores eran el dramatismo contenido, las expresiones serenas, las formas suaves y maleables, los paisajes fantasiosos, la presencia de doseles y

⁴² Nuestra opinión es coincidente con la de Francisco Gimeno Blay, catedrático de Paleografía y Diplomática de la Universitat de València, a quien agradecemos sus consejos. Para una mayor profundización, véase GIMENO BLAY, F. M.: *Scripta manent: de las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*. Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 171-192.

⁴³ *Id.*, p. 171 nota 1 cita la conocida anécdota de las escasas dotes de Nicolau Florentí para la escritura, quien según un documento de 1470, hubo de borrar y rehacer diversas veces los letreros que le había encargado el cabildo de la catedral de Valencia, ya que no había modo de entenderlos, hasta el punto de hacer exclamar al fabriquero Mosén Mercader “Déu qu’ns guart de pintors!” (“¡Dios nos libre de los pintores!”).

⁴⁴ Este ha sido también el caso del Maestro del Caballero de Montesa, así conocido por la *Virgen del Caballero de Montesa*; o del Maestro de Sigüenza, por el *Retablo Mayor del Monasterio de Santa María de Sigüenza*. Entre los antecedentes de este mismo Maestro de Alcira, pueden ser citados el Maestro de los Dos Vicentes, por las tablas de *San Vicente Mártir* y *San Vicente Ferrer* del Museo de la Catedral de Valencia; y el Maestro de la Piedad González Martí, por el *Cristo muerto sostenido por tres ángeles* [fig. 3] de esta colección.

⁴⁵ ALBI FITA, *op. cit.*, p. 158 y lám. LVI; FONDAZIONE ZERI: “Compianto su cristo morto. Archivio Fototeca”, 2003, en «<http://www.fondazionezeri.unibo.it/>» (26-III-2014)



Fig. 2.- Maestro de Alcira, *San Miguel* (detalle del escudo), Museo de Bellas Artes, Valencia. (Fotografía: Isabel Ruiz Garnelo).

brocados en oro y el uso de arquitecturas decorativas; aunque reconoció una importante carencia cuanto a los rostros.⁴⁶ Basándose en las influencias de su producción, Albi explicó que se trataría de un pintor español que habría iniciado su formación en Valencia en el taller del Maestro de Cabanyes,⁴⁷ y posteriormente, en torno al 1520, habría realizado un viaje por Ita-

lia, pasando por Roma, Florencia y Lombardía a través de las Marcas.⁴⁸

En cambio, las tablas de la *Aparición de Cristo a la Virgen* [H], entonces en la colección Lassala de Valencia, y el *Cristo muerto con tres ángeles* [fig. 3][N] conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, podrían haber sido fruto del taller, o bien haber sido realizadas por el Maestro de

⁴⁶ ALBI FITA, *op. cit.*, pp. 291-292, 299-300 y 303-304.

⁴⁷ Ch. R. Post y F. Zeri lo identificaron con Vicent Macip, véase de este mismo estudioso pp. 286 y 289. Hay que decir que a día de hoy el Maestro de Cabanyes ha sido reconocido como la primera etapa de Vicent Macip, véase BENITO DOMÉNECH, F.: “El maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera” en *Archivo Español de Arte*, 263 (1993), pp. 223-244.

⁴⁸ J. Albi expone cómo el barón de Alcahalí lo relacionó con Perugino, A. Mayer lo emplazó en la órbita de Bartolomeo Montagna (h. 1450-15023) y Giovanni Buonconsiglio *Il Marescalco* (h. 1465-h. 1535); C. Gamba señaló la influencia de Leonardo da Vinci, B. Berenson lo identificó con Giambattista Benvenuti *Il Ortolano* (h. 1485- posterior 1527), V. Von Loga con Alejo Fernández (h. 1475-h. 1545), R. Longhi con Joan de Borgonya, y F. Zeri con Giorgione (h. 1477-1510). Véase ALBI FITA, *op. cit.*, pp. 286 y 289.

la Piedad de González Martí, quien se habría formado con Vicent Macip y con este Maestro de los Dos Vicentes/Johannes Hispanus.⁴⁹

En segundo lugar, Mateo Gómez interpretó que la fracción “-RA” conservada en la cartela del *Juicio de Santiago* del retablo de Santiago [J] podría estar haciendo referencia al final del apellido del artista, puesto que va seguida de las palabras “LO PI[N]TOR”. Ello le permitió barajar las identidades de Pedro Buera, Juan Bonora, Pedro Bonora, Gaspar Sobera, Joan Boira, Diego Barrera, Pere Serra y Baltasar Galcerán como posibles.

Entre ellos, consideró como más probable a Joan Boira (o Boyra). Este pintor está documentado en un cobro por haber pintado la ventana del archivo de la Catedral de Valencia en 1511. Aunque figura como nacido en Xèrica, se acercó en Valencia el 6 de junio de 1517, en 1521 aparece citado junto a otros pintores de la Germania, y hasta 1527 residió en la calle de Cajeros pues su nombre ya no aparece en la Tatxa Reial de 1528.⁵⁰ Podría pensarse, tal y como explica Cebrián, que las obras del Maestro de Alcira/Joan Boira no ubicadas en Valencia serían anteriores a 1517 o posteriores a 1528; mantenemos esta opción, pero sin dejar de lado que “también podrían haber sido pintadas en esta ciudad [de Valencia] y haber sido trasladadas”.⁵¹

Poco después, en 1998, el Centro Técnico de Restauración liderado por María Frasquet Rosete y Óscar Benavent Benavent identificó la tabla de los *Improperios* de la Catedral de Valencia (que nosotros hemos renombrado como *Coronación de Espinas* [G]) como obra de Onofre Forment (1510-1560).⁵² No explicaron sus motivos, no parece que tuvieran la pretensión de



Fig. 3.- Maestro de Alcira, *Cristo muerto sostenido por tres ángeles*, Museo de Bellas Artes, Valencia. (Fotografía: Isabel Ruiz Garnelo).

⁴⁹ Esta denominación se debe a que la obra sobre la que se leen sus características formales, *Cristo muerto con tres ángeles*, se encontraba en este momento en esta colección particular de González Martí. Véase ALBI FITA, *op. cit.*, p. 298.

⁵⁰ SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia*. Valencia, Imprenta Francisco Vives Mora, 1930, p. 138; FALOMIR FAUS, M. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994, p. 152.

⁵¹ CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 123, nota 13.

⁵² HERNÁNDEZ, A.; BENAVENT, O.: “Onofre Forment (Maestro de Alcira) «Cristo de los improperios»”, en *Arterestauración*, 1998, en «<http://arterestauracion.com/>» (10-VI-2014)

extender esta identificación a todo el corpus y tampoco ha tenido mayor eco en la comunidad científica. Asimismo, resulta inesperada porque en la documentación que se ha conservado este artista está considerado escultor.⁵³ En todo caso, la existencia o no de límites entre las labores de escultura y pintura de un retablo son un tema controvertido y no es el objeto de este trabajo resolverlo.

En su revisión crítica de los trabajos de Mateo, Cebrián propuso en 2007 a Diego Barrera, en vez de a Joan Boira. Este pintor habría residido en Xàtiva entre 1541 y 1544. Cebrián se aventura a decir que el motivo de haber firmado habría sido remarcar su faceta como pintor, frente a su otro oficio como “vergüer dels jurats del Consell de la Ciutat”.⁵⁴ Posteriormente, ofreció una nueva datación a las tablas de Dublín [JJ], pasándolas de 1553 a 1528, y por consiguiente cercanas al retablo de los *Gozos de la Virgen* [A] conservado en los Escolapios de Gandía. Por tanto, deja de considerar plausible la cronología de Diego Barrera, documentado sólo en los años 40;⁵⁵ no consideramos indispensable su exclusión, pues podría haber realizado obras antes de ser documentado en Xàtiva en 1554, aunque tampoco disponemos de ninguna prueba para reafirmarla.

Aparte de Joan Boira, tienen esta sílaba “ra” como final Pedro Bonora, quien aparece en un documento de 1509; Juan Bonora, citado como testigo en 1512; Gaspar Sobera, pintor de la calle valenciana de la Olivera en 1557; o Pere Buera, nacido en Concentaina en 1518, pintor en Valencia desde 1538, documentado como habitante de la ciudad en 1555 y, según Benito, yerno de Vicent Macip.⁵⁶ Pedro Serra sería otro pintor que no fue citado por Mateo, documentado en la pintura de órgano de la catedral en 1513. Y, si tenemos en cuenta la advertencia de Cebrián de que podría tratarse no de un apellido, sino de un nombre, Galcerà de Leonis, vecino de la parroquia del Salvador, y Galcerà(n) Balthasar,⁵⁷ vecino de la parroquia del Santo Tomás, quienes tributaron en la Tatxa Reial de 1513 siete y cinco sueldos respectivamente.⁵⁸

Aparte, hemos de tener en cuenta que en la Tatxa Reial se consignaban los artesanos que según la Concordia de 1484 habían quedado al margen de cualquier asociación laboral (esto es, los pintores retablistas, cortineros e iluminadores), pero en éste de 1513 figuran sólo aquellos activos y residentes en Valencia. Por lo tanto, sería factible que no apareciese el nombre del pintor e identificable con el Maestro de Alcira, de la misma manera que tampoco lo hace Paolo

⁵³ En el *Retablo de la Puridad* realizado para la capilla de la Inmaculada del convento homónimo de Valencia, conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes, nos percatamos de que la documentación distingue entre los trabajos de imaginería de los escultores Pau, Onofre y Damià Forment entre 1500-1503, y la posterior pintura de Nicolau Falcó entre 1507-1515. Esta distinción entre tareas se repite en otros casos, como el retablo para la Cofradía de la Santísima Sangre de Valencia (1539), quienes encargan la base de madera al escultor Baltasar Fortuny, la talla del *Ecce homo* al imaginero Martín Sancho, y la pintura tanto del retablo como de la talla al taller de los Macip. Véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.; CORBALÁN DE CELIS, J.: “Un contrato inédito de Juan de Juanes. El retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)” en *Archivo Español de Arte*, 337 (2012) 1-16, esp. p. 7.

⁵⁴ *Índex general de consells i actes de l'Arxiu Municipal de Xàtiva (1500-1550)* citado en CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 124.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 375 nota 13; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, p. 209. Posteriormente enunciará la posibilidad de que el Maestro de Alcira y los Macip hubiesen trabajado contacto durante sus respectivos trabajos en la Catedral de Valencia, *id.*, p. 234.

⁵⁷ Citado Baltasar Galcerán por SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, p. 139. También han sido consultados, aunque sin éxito, RUIZ DE LIHORY, J.: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Reprod. facs. de la ed. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897. Valencia: Librerías París-Valencia, 1989; y CERVERÓ GOMIS, L. *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*. (Separata de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*). Valencia, Sucesor de Vives Mora, 1964.

⁵⁸ FALOMIR FAUS, *op. cit.* p. 97; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 122.

da San Leocadio por estar en Gandía al servicio de María Enríquez (h. 1474-1539).

Para finalizar, Mulcahy hizo referencia a una hipótesis de Company recogida en el archivo de la National Gallery de Dublín a fecha del 15 de junio de 1987, según la cual habría sido posible el contacto del Maestro de Alcira con la pintura catalana, especialmente a través de Antonio Norri (act. 1ª m. s. XVI) y Pedro Fernández (act. 1ª m. s. XVI), autores del retablo de Santa Elena (1519-1521) de la Catedral de Girona.⁵⁹ Podrían encontrarse paralelismos en las cabezas de algunos angelitos, la confección de los pliegues y las posiciones de algunos personajes, en la paleta y en los fondos.

No obstante, consideramos indispensable reflexionar sobre dónde está el límite entre el contacto directo, la “influencia” y el que estos artistas participasen de un ambiente común y un sistema de aprendizaje basado en la observación y copia de modelos y obras. Muchas de las características compendiadas al inicio del artículo son compartidas con el resto de supuestos discípulos de los Hernandos: el Maestro del Grifo, Miguel Esteve y Miguel del Prado, en zona valenciana; y el Maestro de Sigena y Martín Gómez el Viejo, en Aragón y en Cuenca.

Ya advertía Saralegui sobre la “muy generalizada norma de provisionalmente rebautizar pintores anónimos”,⁶⁰ ejercicio no sólo titánico sino a menudo infructuoso. Atendiendo a los resultados que han desvelado investigaciones más recientes, no podemos pasar por alto que existen múltiples opciones más allá del Maestro de Alcira concebido como artista individual.

Por un lado, que fuese cabeza de un taller, probabilidad que sí que ha sido contemplada en la historiografía. Pero también que algunas de las obras, especialmente aquellas de cierta magnitud, hayan sido confiadas desde el punto de

partida a dos o más maestros con sus respectivos talleres. Podemos citar, como ejemplo paradigmático, al pintor Martín Bernat (doc. 1454-1488), quien colaboró con Bartolomé Bermejo, con Miguel Ximénez (doc. 1462-1505) y con Fernando del Rincón (act. 2ª m. s. XV). En la ciudad de Valencia es bien conocida la colaboración habitual de Francesco Pagano (act. 1472-1481) y Paolo da San Leocadio, Fernando Yáñez y Hernando de Llanos (act. 1506-1525), Miguel Esteve (act. 1º tercio s. XVI) y Miguel del Prado (act. 1º tercio s. XVI).

A la compleja situación existente, derivada de la convivencia de numerosos talleres activos y la formación de asociaciones entre ellos, cabe añadir la confusión de los talleres familiares en los que se entremezclan varias generaciones, como fue el caso de la familia Cabanes, los Osona o los Macip-Joanes. Esta tendencia, nacida ya en época medieval, se incrementará desde finales del siglo XV. Y, por último, no podemos negar tampoco la posibilidad de que se tratase de un artista subcontratado. Tenemos una prueba de esta práctica en Giuliano di Nofri, respecto a Jaume Esteve durante el trabajo de los relieves del trascoro de la catedral.⁶¹

Precisamente viene en ayuda de esta hipótesis otra de las características que suele asociarse, y que ha sido utilizada como elemento de criba o incluso arma arrojadiza entre algunos especialistas: la calidad. Un sector, liderado por el Museo de Bellas Artes de Valencia, defiende la personalidad artística del Maestro de Alcira como una de las más atractivas del panorama pictórico valenciano del segundo cuarto del siglo XVI; mas el resto de la historiografía e inclina por la postura opuesta y lo considera un pintor de recursos modestos y aportaciones poco significativas, más allá de las meramente

⁵⁹ MULCAHY, *op. cit.*, p. 75. Véanse buenas imágenes del dicho retablo en la página web de esta catedral.

⁶⁰ SARALEGUI, *op. cit.*, 1944, p. 29.

⁶¹ GARCÍA MARSILLA, J. V.: “Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral” en *Catedral de Valencia*, 9 (2012) 58-61.

expresivas.⁶² La historiografía anglosajona ha llegado a plantearse si su aportación se limitaría a las zonas de peor calidad, dejando las mejores a algún pintor del Manierismo italiano que se hubiese mudado a nuestra península.⁶³

En un intento de contribuir a la resolución de esta enigmática identidad, se ha diseccionado la documentación inédita del Archivo Municipal de Alcira referente a los años 1525-1530, así como las descripciones del siglo XVIII referentes a los edificios eclesiásticos y las obras de arte en ellos conservadas. Desgraciadamente, no hemos encontrado información deseada. Además, consideramos prudente no olvidar que la calidad entre las obras no resulta uniforme, ni siquiera en los casos de autoría documentada. Podrían existir múltiples motivos, además de los arriba especificados cuanto a la participación de colaboradores en la realización de las obras: desigualdad en la función o el poder adquisitivo del cliente, que pertenezca a momentos diferentes del aprendizaje vital del artista, o que se haya visto agravada por malas restauraciones posteriores, como se ha criticado del *Retablo de los Gozos de la Virgen* [fig. 1] [A].⁶⁴

La identidad –o identidades– de esta etiqueta “Maestro de Alcira”, por tanto, parece todavía muy lejos de ser resuelta.

5 CONCLUSIONES

En primer lugar, hemos de clarificar que no ha sido nuestra finalidad ofrecer un nuevo corpus actualizado del Maestro de Alcira. Somos conscientes de que la voluntad de sistematizar el catálogo de un artista es una tendencia tradicional en nuestra disciplina,⁶⁵ pero nuestro esfuerzo respondía únicamente a la necesidad de reunir las imágenes y las voces de los expertos que nos han precedido, a menudo desperdigadas, y proporcionar una base en la que pudiesen dialogar.

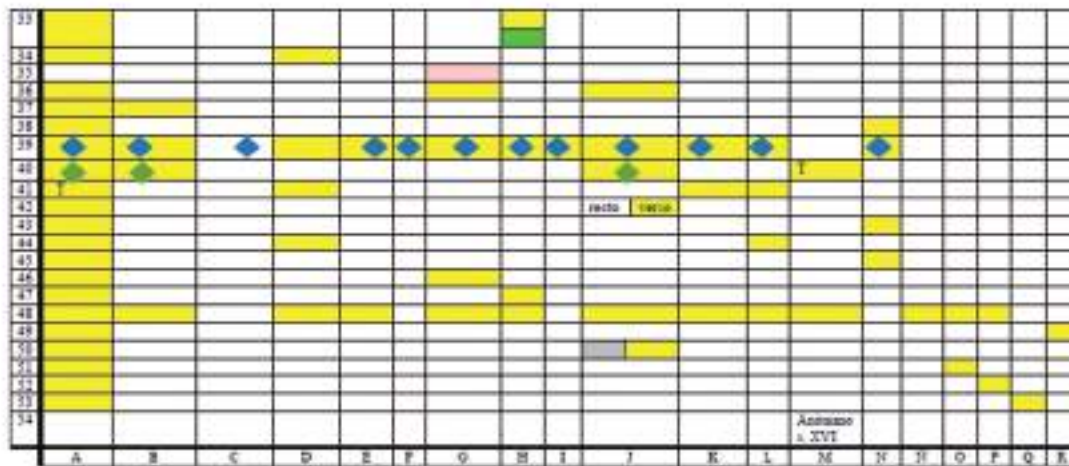
Así, tomando ésta como punto de partida, poder abrir las miras. Por un lado, en la búsqueda de nuevas soluciones a los antiguos problemas de autoría y del discernimiento de las características formales; y, por otro lado, para solicitar un necesario traslado del foco de atención y profundizar tanto en el tipo iconográfico representado como en su significación dentro del contexto cultural en el que la obra fue creada y con el que interactuó –que será objeto de otros trabajos. Por consiguiente, empaparnos de la producción artística del Maestro de Alcira supondría igualmente enriquecer el conocimiento de la pintura y de la vida valenciana de la primera mitad del siglo XVI.

⁶² COMPANY CLIMENT, *op. cit.*, 1985, pp. 188 y 191; *id.*, 1987, p. 51; y TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁶³ MULCAHY, *op. cit.*, pp. 68-71; NATIONAL GALLERY OF IRELAND: “Online collection. Pseudo Master of Alzira”, 2014, en «<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/>» (12-VI-2014)

⁶⁴ PELLICER ROCHER, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁵ Otros ejemplos serían Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, Jacomart y Joan Reixach, la entera familia Cabanes formada por al menos cuatro pintores masculinos, Paolo da San Leocadio y sus hijos Miguel Joan y Felipe Pablo, Rodrigo de Osona padre y sus hijos Jerónimo y Francisco de Osona, Hernando de Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, Miguel Esteve y Miguel del Prado, y Vicent Macip, su hijo Joan de Joanes, y los hijos y seguidores de éste último, entre otros.



■ Diego Barrea	■ Hernandez
■ Joan Boira	■ Joan de Joan
■ Johannes Hispanus	■ Lorenzo De San Severino
■ Maestro de Alcira	■ Maestro de Sigüenza
■ Maestro del Caballero de Montesa	■ Maestro Valenciano de los Santos Vicentes
■ Ochofo Formant	■ Pseudo Maestro de Alcira
■ Rodrigo de Cocas	■ Vicario Micip
■ D	■ T
◆ Discipulo	◆ Taller

Fig. 4.- Isabel Ruiz Garnelo. Tabla sintética del corpus del Maestro de Alcira.

- a) Atribución a Fernando Yáñez de la Almedina, véase POST, Ch. R.: *The valencian school in the early Renaissance. A History of Spanish Painting*, vol XI. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1953, p. 262.
- b) Atribución de Luis Tramoyeres, recogida por TORMO Y MONZÓ, E.: “Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* 27 (1933) 153-187, esp. p. 185.
- c) Aunque se ha citado la atribución de Sarthou Carreres, consideramos que podría estar refiriéndose a CARRERAS CANDI, F.: *Geografía del Reino de Valencia*, vol. 2. Barcelona, Alberto Martín, 1920-1927, p. 396; véase COMPANY CLIMENT, X.: *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: Imatges d’un Temps i d’un País*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1985, p. 192 nota 52.
- d) Atribución de James White de 1975, recogida por MULCAHY, R.: *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*. Dublín, National Gallery of Ireland, 1988, p. 72.
- e) Maestro de la Piedad de González Martí, véase ALBI, J.: *Juan de Juanes y su círculo artístico*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1979-1980, vol. I, pp. 297-298.
- f) Mateo Gómez cita una *Piedad* de colección particular valenciana: teniendo en cuenta que este artículo fue publicado en 1984, creemos que podría tratarse de la *Piedad con tres ángeles* todavía presente en la colección González Martí en 1979 (tal y como fue citada por Albi) y, tras un pasaje por la colección Orts-Bosch, adquirida por el Museo de Bellas Artes de Valencia en 2004; o la *Piedad con San Juan y María Magdalena*, conservada en este museo desde 1986.

REFERENCIAS HISTORIOGRÁFICAS

- o) Referencias citadas por fuentes posteriores.
- 1) TORMO MONZÓ, E.: *Las tablas de las iglesias de Játiva*, ed. facs. de CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís. Játiva, Ulleye, 2007.
- 2) CARRERAS CANDI, F.: *Geografía del Reino de Valencia*, vol II. Barcelona, Alberto Martín, 1920-1927.
- 3) TORMO MONZÓ, E.: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923.
- 4) LEÓN, A. de.: *Guía del Palacio Ducal y de otros insignes recuerdos de los Borja*. Valencia, Tipografía Moderna, 1926.
- 5) SARALEGUI, L.: “Miscelánea de tablas valencianas”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XL (1932) 50-64.
- 6) TORMO MONZÓ, E.: *Valencia: los museos*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932.
- 7) TORMO Y MONZÓ, E.: “Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* 27 (1933) 153-187.
- 8) SARALEGUI, L.: “Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LXVIII (1944) 23-37.
- 9) SARALEGUI, L.: “Sobre algunas tablas de particulares”, en *Archivo Español de Arte* 91 (1950) 185-201.
- 10) POST, Ch. R.: *The valencian school in the early Renaissance. A History of Spanish Painting*, vol XI. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1953.
- 11) ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento*. *Ars Hispaniae*, vol. 12. Madrid, Plus Ultra, 1954.
- 12) GARÍN ORTIZ DEL TARANCO, F. M.: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. [Valencia], Institución Alfonso el Magnánimo, 1955.
- 13) ROIG D’ALÓS: *Informe de la restauración*, 1955. Citado por BOSCH ROIG, L.; GUEROLA BLAY, V.; MADRID GARCÍA, J. A.: “Luis Roig d’Alós (Valencia 1904-1968) en el ámbito de la restauración de pintura de caballete de las colecciones, museos e iglesias de la ciudad de Valencia”, en *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 6-7 (2011-2012) 23-30.

- 14) AGUILERA CERNI, V.: “Catálogo artístico de la Exposición Vicentina”, en MONBLANCH GONZALEZ, Francisco (coord.): *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia, Junta pro V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer, 1957, pp. 178-179.
- 15) GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- 16) HARASZTI TAKÁCS, M. “Escuela Española”, en GARAS, Klár; GENTHON, Istràn; HARASZTI TAKÁCS, Mariana (coords.): *Museo de Bellas Artes de Budapest*. Madrid, Aguilar, 1966, p. 175-223.
- 17) CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis, historia general el arte*, vol. 24. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- 18) WHITE, J., 1975. Citado por MULCAHY, R.: *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*. Dublín, National Gallery of Ireland, 1988.
- 19) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Yañez de la Almedina, pintor español*. Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1978.
- 20) ALBI, J.: *Juan de Juanes y su círculo artístico*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1979-1980.
- 21) MONTAGUD PIERA, B.: *Alzira: arte en su historia*. Alcira, Asociación de padres de alumnos del I.N.B. Rey D. Jaime, 1982.
- 22) DÍAZ PADRÓN, M.; PADRÓN MÉRIDA, A.: “Miscelánea de pintura española del siglo XVI”, en *Archivo Español de Arte*, 56 (1983) 193-219.
- 23) PERLES MARTÍ, F. G.: “Cinco tablas en Gandía del Maestro de Alzira”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 64 (1983) 46.
- 24) MATEO GÓMEZ, I.: “Unas tablas del Museo de Dublin atribuibles al Maestro de Alcira”, en *Archivo Español de Arte*, 228 (1984) 367-375.
- 25) COMPANY CLIMENT, X.: *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: Imatges d'un Temps i d'un País*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1985.
- 26) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. “Sobre una Piedad del Maestro de Alzira”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 67 (1986) 8-11.
- 27) COMPANY CLIMENT, X.: *La pintura del Renaixement*. València, Alfons el Magnànim, 1987.
- 28) MULCAHY, R.: *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*. Dublín, National Gallery of Ireland, 1988.
- 29) MATEO GÓMEZ, I. “La Virgen y el Niño con los Santos Juanitos de Martín Gomez el Viejo”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, 1 (1990) 27-33.
- 30) *Guía de Museos de la Comunidad Valenciana*, 1991, en: «<http://www.cult.gva.es/gcv/catedral/museo.html>» (20-VI-2014)
- 31) MATEO GÓMEZ, I. “Algo más sobre la Alegoría de las pasiones humanas del Museo de Budapest”, en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 5 (1994) 21-23.
- 32) ALIAGA MORELL, J.: “Retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva”, en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano; PONS ALÓS, Vicent (coords.) *Xàtiva. Els Borja: Una projecció europea*, 2 vol. (Catálogo de la exposición celebrada en Xàtiva, Museu de l'Almodí, 4-II-1995 al 30-IV-1995). Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995.
- 33) CATALÀ GORGUES, M. Á.; SAMPER EMBIZ, V.: “La iconografía de la primera aparición en la pintura valenciana”, en *Saitabi*, 45 (1995) 93-108.
- 34) BENITO DOMÉNECH, Fernando. (coord.): *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Museu de Belles Arts de València- Fundació Central Hispano, 17-X-1996 al 1-XII-1996). València, Generalitat Valenciana, 1996.
- 35) HERNÁNDEZ, A.; BENAVENT, O.: “Onofre Forment (Maestro de Alzira) *Cristo de los improperios*”, en *Arterestauración*, 1998, en «<http://arterestauracion.com/pinturas-restauradas/joan-de-joanes/onofre-forment-maestro-de-alzira-cristo-de-los-improperios/>» (10-VI-2014).
- 36) SOLER D'HYVER, C.: “Los Improperios (Maestro de Alcira)”, en BENITO DOMÉNECH, Fernando, SANCHO ANDREU, Jaime

- (coords.): *La luz de las imágenes. "Sublime"*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Catedral de Valencia, 4-II-1999 al 30-VI-1999). Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 458-459.
- 37) BENITO DOMÉNECH, F.: "Maestro de Alzira. Portezuelas de un altar de Santa María Magdalena", en BENITO DOMÉNECH, Fernando (coord.): *La memoria recobrada: Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. (Celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 27-X-2005 al 8-I-2006; Salamanca, Sala de Exposiciones Caja Duero, del 9-II-2006 al 19-III-2006). Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, p. 238-241.
- 38) BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. "Mestre d'Alzira. Crist sobre el sepulcre amb tres àngels". *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Museo de Belles Arts de València, junio 2006 a enero 2007). Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 60-61.
- 39) TOLÓ LÓPEZ, E.: "El maestro de Signa y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)", en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 101-132.
- 40) CEBRIÁN I MOLINA, J. Ll.: "Las tablas... 100 anys després", en TORMO MONZÓ, Elías: *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Játiva, Ulleye, 2007, pp. 1-18 (edición facsímil).
- 41) PELLICER ROCHER, V.: *Pietat i Art: II Centenari de l'Escola Pia de Gandia*. Gandía, Fundació Pare Leandro Calvo, 2007.
- 42) SOTHEBY: lote 234, 08-06-2007.
- 43) MARCO GARCÍA, V.: "La colección de pintura antigua del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí", en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 19(2010) 95-108.
- 44) Museu de Belles Arts de València, en «<http://www.cult.gva.es/mbav/data/eso6068.html>» (14-VI-2014)
- 45) Museu de Belles Arts de València, 2011, en «http://museobellasartesvalencia.gva.es/index.php?option=com_content&view=article&id=599%3Acristo-sobre-el-sepulcro-con-tres-angeles&catid=54%3Arenacimiento-pleno&Itemid=80&lang=es» (14-VI-2014)
- 46) BOSCH ROIG, L.; GUEROLA BLAY, V.; MADRID GARCÍA, J. A.: "Luis Roig d'Alós (Valencia 1904-1968) en el ámbito de la restauración de pintura de caballete de las colecciones, museos e iglesias de la ciudad de Valencia", en *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 6-7 (2011-2012) 23-30.
- 47) PUIG SANCHIS, I.; VELASCO GONZÁLEZ, A.: "Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de La aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo", en *Ars longa: cuadernos de arte*, 21 (2012) 143-164.
- 48) CEBRIÁN MOLINA, J. Ll.: "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines", en CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís (coord.). *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis*. (Actas de las IV Jornades d'Art i Història, Játiva, 2-VIII-2012 al 4-VIII-2012). Játiva, Ulleye, 2013, pp. 117-160.
- 49) LA NOSTRA TERRA: *La pintura a les col·leccions particulars d'Ontinyent i la Vall d'Albaida*. (Catálogo de la exposición celebrada en Ontinyent, 3-V-2013 al 31-V-2013). Ontinyent, Caixa d'Estalvis d'Ontinyent, 2013.
- 50) NATIONAL GALLERY OF IRELAND: Online collection, en <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/view/objects/asitem/175/1/displayDate-asc?t:state:flow=af84b1b0-931a-4377-8208-26c5f316b9d5> (12-VI-2014)
- 51) AJUNTAMENT DEL CASTELL DE GUADALEST: Casa Orduña, Sala de la Virgen, en «<http://www.guadalest.es/patrimonio.php>» (20-I-2014)
- 52) FUNDACIÓN BANCAJA: "Colección Fundación Bancaja. Oración en el Huerto", 2014, en <http://www.fundacionbancaja.es> (27-VI-2014)
- 53) HAZLITT, GOODEN & FOX: "Master of Alzira, *The Deposition*". Información e imagen facilitadas por José Gómez Frechina.

54) XÀTIVA “HISTÓRICA Y MONUMENTAL”: Iglesia de San Pedro, en < http://www.xativaturismo.com/Parte_Publica/Contenidos/Pub_Contenido_Estatico/_Njv6_Eo_XGp8qvnVRdTRoTjLp_VnTcysZ5wjKHM7q-Y > (22-VI-2013)

OBRAS

- A) *Retablo de los Gozos de la Virgen*
- B) *Tríptico de María Magdalena*
- C) *Presentación de María en el templo*
- D) *San Miguel*
- E) *Alegoría de las pasiones humanas*
- F) *Sagrada familia y dos santas*
- G) *Coronación de espinas*
- H) *Aparición de Cristo a la Virgen acompañado de los Padres del Limbo*
- I) *Coronación de los Santos*
- J) *Retablo de Santiago*
- K) *Atributos de la Pasión*
- L) *Piedad con San Juan y María Magdalena*
- M) *Retablo de San Pedro y San Pablo*
- N) *Cristo muerto sostenido por tres ángeles*
- Ñ) *San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer*
- O) *Dormición de la Virgen*
- P) *Cristo muerto sostenido por ángeles*
- Q) *Oración en el Huerto*
- R) *Cristo de la victoria*