

RETABLO DE LA SANTA CRUZ

Uno de los retablos góticos más apasionantes del Museo de Bellas Artes de Valencia es el de la Santa Cruz. El impacto que ofrece su tabla central con las tres cruces del Calvario, recortadas sobre el fondo dorado que acentúa el dramatismo de la escena, y la multitud de figuras que abarrotan la parte inferior del cuadro, con actitudes diversas y rica variedad de tipologías, todas ellas reflejando el dolor y el hondo patetismo del momento, es sorprendente.

Procede de la Capilla de Nicolás Pujades, Bayle General de Valencia de 1397 hasta el año de su muerte en 1409, de los Pujades Señores de Pedreguer, en el Convento de Santo Domingo de Valencia. Este descubrimiento se debe al Barón de San Petrillo, a través del escudo que sostienen los ángeles en su parte superior, que consiste en monte de oro, sumado de lis del mismo metal, en campo de gules y bordura componada de oro ⁽¹⁾.



ATRIBUCION

Es un retablo que ha atraído siempre la curiosidad de los historiadores del Arte y son numerosos los estudios realizados y variadas las atribuciones por ellos señaladas:

- 1909: Berteaux lo emparenta con artistas franceses y flamencos, más que con sieneses y florentinos ⁽²⁾.
- 1915: Tramoyeres, en su *Guía del Museo*, lo atribuye a Nicolau ⁽³⁾.
- 1923: Tormo, en su *Guía Levante*, lo atribuye a Nicolau ⁽⁴⁾.
- 1928: Mayer, en *La Pintura Española*, lo atribuye a Marzal ⁽⁵⁾.
- 1930: Post, en *History of Spanish Painting, III*, lo atribuye a Marzal ⁽⁶⁾.
- 1932: Tormo, en *Valencia: sus Museos*, lo atribuye a P. Nicolau ⁽⁷⁾.
- 1934: Marqués de Lozoya, lo atribuye al maestro del Centenar ⁽⁸⁾.
- 1939: Sánchez Cantón, en *De Barnaba de Módena a Francisco de Goya*, señala la atribución de Post a Marzal, sustituyendo a la de Tramoyeres en favor de Nicolau ⁽⁹⁾.
- 1954: Saralegui, en *El Museo Provincial*, a Alcañiz ⁽¹⁰⁾.
- 1955: Camón Aznar, en *Suma Artis*, lo atribuye a Alcañiz ⁽¹¹⁾.
- 1955: Garín, en *Catálogo-guía* ⁽¹²⁾.
- 1965: Gudiol Ricart, a Alcañiz ⁽¹³⁾.
- 1978: Heriard Dubreil lo atribuye a Alcañiz ⁽¹⁴⁾.
- 1980: Pitarch, en *Noticia de unas tablas valencianas*, lo atribuye a Nicolau ⁽¹⁵⁾.

- (1) Barón de San Petrillo: "Filiación historia de los primitivos valencianos". En: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, n. 22, pp. 6-9.
- (2) BERTEAUX, E.: En: *Histoire de l'Art de André Michel*. París, 1909, v. III, pp. 768-169.
- (3) TRAMOYERES, L.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, 1915, p. 17.
- (4) TORMO, E.: *Levante*. Barcelona, 1923, p.
- (5) MAYER, A.: *La pintura española*. Barcelona, 1928, p. 44.
- (6) POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Mass), 1930, v. III, p. 68.
- (7) TORMO, E.: *Valencia, sus Museos*. Valencia, 1932, p.
- (8) LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico*. v. II. Barcelona, 1934, pp. 332-333.
- (9) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *De Barnaba de Módena a Francisco de Goya: Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*. Madrid, 1939, pp. 22-23.
- (10) SARALEGUI, L. de: *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1954.
- (11) CAMÓN AZNAR, J.: *Summa Artis*, v. XXII, Barcelona, 1984, pp. 274-276.
- (12) GARÍN ORTIZ de TARANCO, F. M.: *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1955, p.
- (13) GUIDIOL, J.: "La pintura gótica" En: *Ars Hispaniae*, v. IX. Madrid, 1955, pp. 149-150.
- (14) HERIARD DUBREUIL: "Du nouveau sur un primitif espagnol". En: *L'Oeil*, 270-271, 1978, pp. 53-54.
- (15) PITARCH, J.: "Noticia sobre unas tablas valencianas". En: *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, pp. 20-22.

Por todo ello vemos que se barajan tres nombres: Nicolau, Marzal y Alcañiz No es extraño, porque se trata de tres pintores que han colaborado juntos. Nicolau está documentado en 1390-1408, en que muere; Marzal, entre 1393-1410, en que muere, enfermo y alojado por beneficencia del Ayuntamiento. Colaboran juntos en los retablos de San Jaime y Santa Agueda, de la Catedral de Valencia, en 1399 ⁽¹⁶⁾.

La documentación de Alcañiz comienza con un documento publicado por Cerveró Gomis en 1964 ⁽¹⁷⁾, que transcribimos a continuación:

1408 (2-IV). "En Gabriel Sanç, mercader, ciudadá de Val. e en Ferrando Pereç, pintor, constituinse principals pagadors e deutors en la quantitat deus scrita ab duis ensemps e cascu per lo tot, voluntariament se obligaren en donar e pagar an Pere Nicolau, pintor, ciudadá de la dita ciutat, present, quinze florins dor comuns d'aragó los quals Miquel d'Alcanyz deua e deu per prestech de soldada, lo qual lo dit en Pere Nicolau, hauia fet al dit en Pere (sic), qui ab ell será afermat a pagar a la festa de Sent Johan de juny propviniend, sots pena del quart". (ARV. Just. de CCC sols, leg. 30, mano 5).

Las restantes fechas de los documentos son las siguientes:

- 1415: Ciudadano de Barcelona.
- 1420: Pintor en Mallorca.
- 1421: Contrata el retablo de San Miguel de Jérica.
- 1426: Cobra 20 libras por el retablo de Villanueva de Castellón.
- 1431: Trabaja en la pintura de la Puerta de los Apóstoles.
- 1432: Está ocupado con la pintura de la Capilla mayor de la Catedral.
- 1433: Mallorca. Predella del retablo de San Bartolomé, de Sóller.
- 1434: Reside en Mallorca, apelándose "nadiu del regne de Valencia y ciudadá de Mallorca".

El nombre de Miguel Alcañiz aparece en documentos de Mallorca hasta 1486. Llompart propone distinguir entre el padre, documentado entre 1433-1447, y el hijo, entre 1461-1486 ⁽¹⁸⁾.

DESCRIPCION

Dimensiones: 359 x 260 cm.
Pintura al temple sobre tabla, con fondos dorados en panes de oro.
Se compone de 8 tablas con las dos custodias de la Anunciación: La tabla central, dedicada a la Crucifixión; encima, el Juicio final, y en el remate, Cristo bendiciendo.

Al lado izquierdo, el Entierro de Adán, el Triunfo de la Cruz y la Invención de la Santa Cruz. En el lado derecho, Combate en el Puente Milvio, Heraclio ante Cosroes y Restitución de la Cruz. Encima de los laterales, la Anunciación desglosada en dos custodias.

CRUCIFIXION

El Calvario con las tres cruces, en el centro Cristo con corona de espinas, aureola crucífera, clavos en las manos y pies, que no apoyan sobre peana. El costado abierto por la lanza chorrea sangre que recoge la Virgen en su manto azul oscuro. Está medio desmayada, en el grupo de la izquierda, con la cara medio tapada por la toca de viuda y el manto, con expresión de dolor. Esta manera de representar el dolor con el rostro medio cubierto es de tradición borgoñona.

También el hecho de representarla desmayada tiene amplia tradición medieval, con raíces italianas en el Púlpito de Pisa, de 1260, por Nicolás Pisano. Sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*, describe a la Virgen desmayada en el Calvario, aunque el ejemplar de la Biblioteca Nacional tenga borradas con tinta la palabra "smortida" en varias ocasiones, como hizo notar Tormo ⁽¹⁹⁾.

La Virgen tiende su manto para recoger la sangre de su Hijo, tal como lo cantara Berceo en el Duelo de la Virgen, y recogieran multitud de devotos como Ludolfo de Sajonia, el Cartoixá, pasando a poetas valencianos del siglo XV, como Roiç de Corella, y al Teatro religioso medieval. Sorprende esta escena por su crudo realismo.

San Juan, de pie, apoya su mano en el hombro de la Virgen, y ésta no cae desmayada en brazos de la Magdalena, al ver atravesar el costado de su Hijo con la lanza, como en las Meditaciones franciscanas de San Buenaventura ⁽²⁰⁾. La Magdalena está en su lugar acostumbrado, a los pies de Cristo, que antes había ungido. Lleva manto rojo, sin cubrir la cabeza y dirige su mirada hacia arriba, a la Cruz. Las facciones de San Juan son exactas al San Jorge de la escena central del Retablo del Centenar de la Ploma, hoy en Londres. Es una cara joven, con melena rubia peinada hacia atrás con raya en medio y gran volumen. Sus facciones son delicadas y de gran encanto, inspiradas en la miniatura del ducado de Borgoña.

(16) SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*. Valencia, 1909, p. 538.

(17) CERVERÓ GOMIS, L.: "Pintores valentinos: su cronología y documentación". En: *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1964, p. 137.

(18) LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina*. v. III. Palma de Mallorca, 1978, pp. 93-95.

(19) Cf. Saralegui, 1954, p. 211, n. 105.

(20) VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada*. Madrid, 1987, p.

Otras reminiscencias borgoñonas podemos apreciar en los ricos trajes del grupo de la derecha, con brocados y sombreros propios de principios del siglo XV⁽²¹⁾.

En primer plano, a la derecha, los sayones sortean la túnica roja de Cristo, en el suelo, con el juego de las pajas. No a los dados, como más tarde veremos en Ribalta, en un cuadro del Museo. La túnica no es morada, como indica Sor Isabel de Villena⁽²²⁾, y más tarde representaría Juan de Juanes en algunos Salvadores.

Los dos ladrones se sitúan a ambos lados atados a sus cruces respectivas, de acuerdo con los cuatro Evangelios. Dimas ha muerto ya, pero Gestas se contorsiona ante horribles dolores. Tienen las piernas quebradas.

Un sayón negroide porta el hisopo con vinagre y hiel, que dieron a beber a Cristo y otro una lanza con la que le traspasó el costado. Soldados con lanzas y cascos medievales, al lado de un negro con turbante. A la derecha, un grupo de personajes ricamente vestidos, destacando uno joven con jaqueta de brocado rojo y mangas sueltas. Parece un personaje salido del retablo del Centenar de la Ploma de Londres, con reminiscencias de la escuela de miniaturistas del Ducado de Borgoña. Un sayón con espada tiene el rostro similar a Gestas, defecto muy frecuente en aquella época y que se procuraba evitar en los contratos advirtiendo que las caras estuvieran bien diferenciadas.

Esta escena central tiene un gran realismo, de origen nórdico, muy en la línea de Marzal. Por otra parte refleja una gran soltura compositiva al agrupar numerosos personajes en un reducido espacio y en actitudes diferentes. Comparando esta escena con la similar del Retablo de Fray Bonifacio Ferrer, situado justo enfrente en la misma sala del Museo, encontramos una mayor soltura en la composición y un realismo mucho más acusado. Aquella composición es más estática, ésta nos muestra los personajes en actitudes gesticulantes que sirven para acentuar el dramatismo de la representación.

Por otra parte, el Cristo Crucificado está inspirado en el de Fray Bonifacio Ferrer, completamente italianizante, en cuanto al tipo, la postura, fisonomía, aureola crucífera, tres clavos sin supedáneo, etc. Lo mismo ocurre con el tipo de la Virgen y de la santa mujer de su lado, con los rostros medio tapados por las tocas y manto, expresando un dolor profundo. Alrededor del Crucificado se coloca una muchedumbre abigarrada: negros mostrando su faz, el mal ladrón se retuerce en estremecedoras convulsiones. La Virgen, tornando su cara desfigurada por el dolor, tiende su manto azul para recoger la lluvia de sangre roja que escurre del costado y de los pies de su hijo. Lo cual demuestra que, a pesar de valerse de modelos italianos, los reanima con un lenguaje trágico, más en la línea de los pintores y miniaturistas del Norte, como puntualiza Berteaux⁽²³⁾.

El fondo es dorado con fino burilado, propio de lo valenciano de la época, careciendo de paisaje. El colorido es de paleta cálida, más bien oscura, con tonos ocres, rojos, sienas, verdes y azules oscuros, quizás debido a su estado de suciedad. No parece el autor tan buen colorista como Nicolau ni como Marzal.

JUICIO FINAL

Cristo, con manto rojo, rodeado de querubines y serafines en mandorla roja y verde gris y dos ángeles con largas trompetas, sobre nubes a la manera italiana, anuncian el Juicio Final. Lleva una mano en la llaga del costado, lo que indica su Misericordia. Preside la Resurrección de los muertos. Estos salen de sus tumbas con diversos ademanes y actitudes diferentes. Los sepulcros están colocados en dos grupos derecha e izquierda, de los que salen los resucitados con desnudos velados, en actitudes contrapuestas. Los situados a la diestra del Cristo Juez muestran confiada súplica y reverente actitud, mientras los de la izquierda reflejan actitudes violentas, una mujer se menea los cabellos, otra gime con los brazos en alto, abundando los gestos de desesperación. Esta angustiosa representación puede ser eco de la atmósfera espiritual creada por el gran predicador valentino San Vicente Ferrer y traduce los sermones dedicados al Juicio Final, uno de los temas favoritos del Santo, y del que es reflejo el "Timete Deum", su lema inseparable. Hemos de tener en cuenta que el retablo que estamos estudiando es de la misma época en la que el Santo predicaba.

Faltan en esta composición los tradicionales intercesores, la Virgen y San Juan, que sí aparecen en el de Fray Bonifacio Ferrer. Llama la atención esta peculiaridad, pues en el arte religioso valenciano de la época predominan las alegorías de la clemencia como en el retablo del Maestro de Artés, Borbotó, Cabanyes, Perea. Tampoco es frecuente ver a Cristo con la mano en la llaga, en vez de mostrarnos los brazos en aspa y las palmas de las manos, postura derivada del arte gótico-francés.

La mano en la llaga del costado significa Misericordia, pero también nos muestra su cólera por no haber querido aprovechar todos los hombres su sacrificio, según advierte Vorágine⁽²⁴⁾.

Encontramos profunda similitud con los modelos italianos del mismo tema. Por ejemplo, con El Juicio Universal de Mónaco, de Starnina; Cristo enseñando la llaga, los

(21) BERNIS, C.: *La indumentaria medieval española*. Madrid, 1956, p. fig. 102-104.

(22) VILLENA, Isabel de: *Vita Christi*, Cap. CLXXII.

(23) BERTEAUX: *op. cit.*, p. 76.

(24) VORÁGINE: *op. cit.*, p.

ángeles con trompetas anunciando el Juicio, y sobre todo, los muertos resucitando de sus tumbas del primer plano, en variedad de posturas y difíciles contrapostos, con principios de desnudos bastante conseguidos.

La composición es paralela a la línea inferior y procura no ser simétrica. Los sepulcros, de colores grises, rosados, con las tapas abiertas o a medio abrir, por las que salen los muertos resucitados, están colocados intentando evitar la simetría tan utilizada en el arte español de la época. Reflejo éste de una influencia exterior. El fondo dorado y burilado resalta el esplendor de la composición.

El tema del Juicio final es uno de los favoritos del arte gótico y renacentista valenciano: Maestro de Villahermosa, Maestro de Artés, de Borbotó, de Cabanyes, Perea, Yáñez de Játiva y Llanos. La fundamental diferencia con éste es la existencia de la Virgen y San Juan como intercesores.

Pero, en este retablo, el drama del Calvario figura como el episodio culminante de una de las más amplias leyendas de la Edad Media, la de la Santa Cruz.

La leyenda está resumida sobre los paneles laterales, remontándose a la muerte de Adán, sobre cuya tumba planta Seth el ramo misterioso que un ángel le había traído del cielo y que debía de formar la madera de la Cruz.

Las escenas son composiciones italianas, muy parecidas a los frescos pintados por Agnolo Gaddi en 1394, en la iglesia florentina de la Santa Croce; pero, por su estilo, este retablo es menos italiano que el tríptico de Bonifacio Ferrer.

En las seis calles laterales se desarrolla la Leyenda de la Santa Cruz, advocación del retablo. Desde los primeros siglos del cristianismo quiso establecerse un paralelismo entre el árbol de Adán y Eva, que perdió a la Humanidad, y el de la Santa Cruz, que la redimió.

ENTIERRO DE ADAN

La primera escena superior izquierda es el Entierro de Adán. Adán en el suelo cubierto con blanco sudario, al que su hijo Seth le clava una estaca o esqueje. Contempla la escena un grupo de personajes, agachados, con túnicas, y las mujeres con mantos tapándose la cara para evitar el putrefacto olor. Todo ello en primer término, mientras que, en segundo plano, en un paisaje rocoso, aparece un ángel en una ciudad amurallada de color rosado, asomado a unas almenas, que entrega un arbolillo a un joven.

Según el Evangelio Apócrifo de Nicodemus, Adán, enfermo después de una vida de penitencia, envía a su hijo Seth al Paraíso, en busca del óleo de Misericordia. No lo consiguió, pero un ángel que solía identificarse con S. Miguel, según Vorágine ⁽²⁵⁾, le da una rama del árbol fatídico para que la plante sobre la tumba de su padre Adán, cuya muerte le anuncia, en el Gólgota, y de allí saldría su

salvación. Esto explica por qué en muchas representaciones del Calvario se ve una calavera al pie de la Cruz.

La composición es primitiva y bastante rudimentaria. Se ajusta a un espacio reducido y relata las dos escenas: el enterramiento de Adán y el viaje previo de Seth al Paraíso donde recibe el árbol. Este paraíso está representado como la Jerusalén celeste, ciudad almenada y fortificada, de color rosado típico del gótico internacional, descrita por el Apocalipsis y profetizada por Isaías.

Ya hay un intento rudimentario de paisaje rocoso y de establecer los diferentes planos de la composición. Escena de género frecuente en el gótico internacional es el fuerte olor del cadáver de Adán y el gesto de taparse la nariz de los asistentes.



TRIUNFO DE LA CRUZ:
VISION Y BATALLA DE CONSTANTINO

Abigarrada composición de batalla con similitud a la de San Jorge, del Centenar de la Ploma. En primer plano, caballeros y caballos con estandartes y gualdrapas de águila imperial en el fragor de la batalla. El Emperador, con corona sobre el yelmo y la visera abierta; soldados con tabardos blancos y cruz roja, tocados con cascos.

Al fondo se representa un campamento con tiendas, y Constantino, arrodillado, orando con las manos juntas, delante de su tienda con doseles estrellados, contempla la visión de la Santa Cruz en el cielo. Rocas sienesas recordadas sobre el fondo dorado al estilo italiano de los Daddi.

El pintor valenciano, economizando espacio, no representa a Constantino en el lecho, como Piero della Francesca, sino arrodillado, mientras que en el cielo aparece la cruz con el lema: *Hoc signus vince*. Vorágine lo sintetiza ⁽²⁶⁾.

(25) VORÁGINE: *op. cit.*, p. 287.

(26) VORÁGINE: *op. cit.*, p. 289.



Constantino manda hacer una enseña militar con la cruz y la lleva él mismo al frente de sus huestes, con la corona sobre el yelmo, alzada la visera. Los soldados con vestes blancas y cruz roja parecen cruzados. Otro anacronismo pintoresco lo forman los soldados de Magencio convertidos en moros con turbantes.

El realismo que encierra esta composición se puede observar en varios detalles, como las diferentes armas de los soldados: espadas los cristianos y alfanjes los bereberes, los caballos con estribos y acicates moriscos, mientras que los cristianos llevan espuelas estrelladas, como hace notar Saralegui ⁽²⁷⁾.

La composición es abigarrada pero está resuelta con maestría, refleja movimiento pero sin confusión entre las numerosas figuras. Lo mismo ocurre con el campamento de segundo plano, con las tiendas bien diferenciadas, destacando la de Constantino, de mayor tamaño, con lonas sembradas de estrellas y profusión de vientos.

Ya hemos comparado esta batalla con la de San Jorge, y no es de extrañar su analogía, puesto que los autores son muy próximos, salvando las distancias en cuanto al espacio, tamaño, etc.; en las dos batallas participa un rey con corona sobre el yelmo y la visera levantada, sobre caballo blanco con gualdrapas de rayas, embistiendo con su lanza al rey moro del primer plano, vestido de rico brocado y con corona, que cae herido en el de San Jorge, o Constantino sobre caballo con águila esplayada en el escudo, gualdrapa y veste similar al caballero que lucha detrás del rey en el retablo de San Jorge. En estas batallas hay detalles de profundo realismo en cuanto a las armas, arneses y arreos de los caballos, incluso en la distinción de tropas y color de los soldados.

LA VERA CRUZ

En el cuadrito siguiente se representan otras dos escenas de la leyenda: El reconocimiento de la Vera Cruz mediante dos milagros. A la derecha, Santa Elena, coronada y rodeada de su séquito con rica indumentaria borgoñona, tiende la cruz hacia una enferma que está sentada en la cama; al fondo, palacios de color rosado que representan la ciudad de Jerusalén, donde se realizó este milagro, según relata Vorágine ⁽²⁸⁾. A la izquierda, Santa Elena interviene en otro milagro con un joven, cuyo cortejo fúnebre se paró ante las cruces y, al tocar su cadáver la Vera Cruz, resucitó. El estado de conservación de esta zona es bastante malo, por lo que no se puede apreciar con claridad la figura del joven.

En los cuadros del lado derecho se relata la exaltación de la Santa Cruz; en el superior, el Combate de Cosroes y Heraclio en el puente Milvio. Heraclio montado en caballo blanco, ricamente enjaezado como el de San Jorge en el

retablo del Centenar de la Ploma, que a su vez refleja fielmente el modelo divulgado por las miniaturas flamencas. Lucha contra Cosroes en un puente de color rosado, al lado del puente aparecen sus respectivos ejércitos simbolizados en dos grupos de curiosos contemplando la lucha, detalle dentro del gusto por las escenas de género del gótico internacional. La escasez del espacio también contribuye a esta simplificación.

Muerte de Cosroes por negarse a devolver la Cruz y a bautizarse. El rey Cosroes, con rico manto brocado y corona, aparece sentado en un trono en el centro de la composición, delante de una hornacina y sobre un estrado de dos peldaños, bajo bóvedas estrelladas con arcos de medio punto, sostenidas por finas columnillas, habituales en el gótico internacional de Nicolau y Marzal. A la derecha tiene la Cruz, y a la izquierda, un pájaro que simboliza el Espíritu Santo, pero que parece una gallinácea. Dos súbditos arrodillados, otros dos de pie con brazos en alto, uno y otro con las manos tapadas en señal de respeto. Heraclio le clava un puñal a la vez que le estira de la barba, en señal de afrenta.

Esta escena se asemeja a la del Pueblo de Silene ante el Rey del retablo de San Jorge, del Centenar de la Ploma. La misma elegancia de indumentaria, variedad de tipos y fisonomías que nos transporta al mundo de la miniatura del ducado de Borgoña, y a la fastuosa corte del Duque de Berry. En el retablo de la Santa Cruz, la composición es más sencilla, los personajes menos definidos en sus tipologías, pero bastante análogos los de los grupos de la izquierda.

El último cuadro representa la Restitución de la Cruz: Heraclio, a pie y descalzo, con camisa y corona, se dirige a Jerusalén llevando la Cruz. La ciudad se extiende a la derecha con sus murallas de color rosado. Acompaña a Heraclio un cortejo ricamente ataviado, un personaje con jaqueta de brocado rojo, lleva el manto de armiño de Heraclio. Al fondo, dos criados negros custodian los caballos blancos o tordos entre paisaje de rocas sienesas. Bernis Madrazo fecha esta escena hacia 1400, por su indumentaria ⁽²⁹⁾. Mayer señala la analogía de esta escena con la Conversión de San Pablo, del retablo de Bonifacio Ferrer; será por los caballos y rocas del fondo.

INFLUENCIAS

En el retablo de la Santa Cruz podemos apreciar las influencias siguientes:

(27) SARALEGUI, 1954, p. 134.

(28) VORÁGINE: *op. cit.*, p. 292.

(29) BERNIS: *op. cit.*, fig. 104.

Las escenas de la leyenda de la Santa Cruz están basadas en composiciones italianas y son muy semejantes a los frescos de Agnolo Gaddi de 1394, en la iglesia florentina de la Santa Croce.

La figura del Crucificado del retablo de Bonifacio Ferrer se repite en el retablo de la Santa Cruz, pero con mayor dramatismo, lo mismo ocurre con la Virgen y una Santa mujer a su lado.

Influencias del Juicio Final, de Starnina, de Munich, pintado hacia 1400, en la disposición de las tumbas y resucitados, con gran preocupación por la variedad en las posturas, y un estudio serio de escorzos y desnudos.

La mayoría de los personajes tiene la nariz larga, como las que los primeros miniaturistas del Duque de Berry colocaban en sus imágenes de santos y en los retratos de sus contemporáneos. Lo mismo ocurre con los elegantes personajes vestidos a la moda borgoñona tan frecuentes en las miniaturas francesas.

Sobre todas estas influencias destaca la de Marzal de Sax en su retablo de San Jorge, de Londres:

Los tipos caricaturescos y narigudos de gesticulación exagerada. El dramatismo y realismo de las escenas del martirio de San Jorge, de raíces germánicas, tiene parangón con la tabla central de la Crucifixión.

La elegancia de los personajes, ricamente vestidos con la indumentaria de la época.

Las escenas de las batallas tienen un cierto paralelismo en ambos retablos, siendo incluso similares los tipos y arreos de los caballos, las armas y enseñas de los caballeros, el fragor de la batalla reflejado en el intrincado movimiento de la composición con violentos escorzos.

Las arquitecturas de ciudades, palacios y castillos de color rosado, propio del gótico internacional.

ESTILO

Predomina el dibujo sobre el colorido. El pintor es peor colorista que Marzal o Nicolau.

El colorido del retablo es cálido, ocre, sienas, verdes y azules con escasos fondos dorados, arquitecturas rosadas y algún detalle de ricos brocados rojos en cada escena, generalmente en los personajes del cortejo.

Indumentaria rica de tipo borgoñón, típica del estilo gótico internacional. Peinados con raya en medio de principio del XV, inspirados en la miniatura francesa del ducado de Borgoña, muy difundida entre los reyes de Aragón. Lo mismo ocurre con los arreos de los caballos, de gran delicadeza, semejantes a los libros de Horas del Maestro de Beaucicault. Pero la mayor similitud es con el retablo de San Jorge, del Victoria and Albert, de Londres.

El pintor dispone con maestría el abigarrado número de personajes de cada escena, se mueven con ademán nervio-

so pero con dignidad y volumen. Utiliza el contraposto en los primeros planos, lo mismo que figuras de espalda y abundantes escorzos. Todo ello indica gran soltura en la composición y un dominio del dibujo.

Destaca el inicio de la representación del paisaje, con rocas sienesas recortadas sobre el fondo dorado al modo de los Daddi, como vimos en el de Bonifacio Ferrer, pero con una gran preocupación por definir los distintos planos de la composición a través del paisaje, sobre todo en las tablas laterales en las que relata dos escenas diferentes como la muerte de Adán, triunfo de la Cruz, milagros de Santa Elena.

Las arquitecturas son palacios, ciudades fortificadas y demás edificios pintados en color rosado habituales en el gótico internacional de Marzal de Sax, Nicolau y su círculo, fuertemente inspirados en la miniatura borgoñona.

El retablo está plagado de tipos medio caricaturescos con larga nariz, tan característicos del retablo de San Jorge y de la tabla de la Incredulidad de Santo Tomás, ambas atribuidas a Marzal, como hace notar Post. A la vez que la tipología es rica y variada, cosa excepcional en la pintura de la época. Destacan los esclavos negros con turbante, realidad cotidiana, precisamente está documentado que Alcañiz contaba con la colaboración de un esclavo negro cuando pintaba para la Catedral en 1432: "Juan Juliá, moro del Maestro Alcañiz" ⁽³⁰⁾.

El movimiento y la gesticulación de estos personajes parece menor que en los de San Jorge.

Por otra parte, el pintor es un buen animalier. Su representación de los caballos en la batalla de Constantino y en el combate de Heraclio con Cosroes, tiene un aceptable nivel, aunque no tan diestro como Marzal en la Batalla central de San Jorge, en Londres.

La carpintería del retablo es sencilla: entrecalles sin personajes, círculos cuatrilobulados como adorno entre dos escenas, y los arcos trilobulados como adorno superior de cada tabla. Falta el guardapolvo y la pedrella. Es la carpintería habitual en el gótico valenciano, menos rica al no llevar personajes en las entrecalles.

En el retablo de la Santa Cruz, la mayor parte de los personajes tiene las largas narices, como postizas, con las que los pintores franceses de Carlos V y los primeros miniaturistas del Duque de Berry han adornado las imágenes religiosas y los retratos de sus coetáneos. Los magos de Cosroes llevan los amplios abrigos y los singulares sombreros de los profetas de André Beauveai.

La pintura de este retablo está más estrechamente emparentada con los franceses y los flamencos de su

(30) SARALEGUI, 1954, p. 208, n. 95.

tiempo, que con los sieneses o los florentinos, aunque tiene influencias compositivas del retablo de Bonifacio Ferrer en la Crucifixión, de Starnina, en el Juicio Final, de los Daddi en las rocas y paisaje recortado sobre el oro del fondo.

La atribución de este retablo a Alcañiz la inició Saralegui, partiendo de unos fragmentos del retablo de San Miguel, actualmente en el Museo de Lyon, que identificó con el contrato de 1421 para Jérica. A partir del estilo de estas tablas, agrupó una serie de pinturas afines como este retablo de la Santa Cruz que estamos estudiando, las tablas restantes del retablo de San Juan del Hospital (Hispanic Society y Metropolitan Museum de New York), el retablo de La Virgen y San Marcos, de la Colección Serra Alzaga, antes en la colección Tortosa, de Onteniente.

En 1956, cuando Saralegui adjudicó el retablo a la Santa Cruz a Alcañiz, aún no se había descubierto el documento que aportó Cerveró Gomis en 1964, en el que aparece Alcañiz como aprendiz de Nicolau el 2 de abril de 1408 y que hemos transcrito por completo arriba. El retablo de la Santa Cruz es una obra de madurez, no puede ser fruto de un aprendiz, y su fecha es de 1400 a 1408, no puede haber sido pintado por Alcañiz, que en 1408, a lo sumo, tendría 16 ó 17 años, pues aún no había alcanzado el título de Maestro. Su madurez corresponde a sus obras a partir de 1421, con el Retablo de San Miguel, de Jérica, y todos los encargos de la Catedral de Valencia, hasta 1432.

Los dos grandes maestros de la pintura gótica valenciana del comienzo de siglo son Nicolau y Marzal, ambos trabajan juntos en varios retablos de la Catedral en 1399, su estilo se deja influir mutuamente, pero el de Marzal es más nervioso y caricaturesco reflejado en la Incredulidad de Santo Tomás, y el de Nicolau más sereno y reposado,

como vemos en el retablo de Sarrión. Nicolau muere en 1408, y Marzal en 1410, por tanto ambos pudieran haberlo pintado a principios de siglo. Pero el estilo es más afín a Marzal y su círculo, que a Nicolau.

CONCLUSIONES

El retablo de la Santa Cruz es una obra de madurez. Su escena central, el Calvario, llena de dramatismo, es una de las obras más conmovedoras del gótico valenciano. Por la indumentaria y su estilo se puede fechar el retablo en la primera decena del siglo XV, entre 1400-1405.

En 1408 Alcañiz era aprendiz de Nicolau, su edad no llegaría a los 18 años, puesto que aún no había alcanzado la maestría, por lo tanto no puede ser el autor del retablo de la Santa Cruz.

Debido a las grandes similitudes con el retablo de San Jorge, lo creemos de la misma mano o taller: los mismos tipos caricaturescos de larga nariz, el dinamismo de las escenas, la agilidad compositiva, el realismo nórdico marzalesco, las arquitecturas internacionales, la elegancia de los tipos e indumentaria.

Estamos de acuerdo con Mayer, que lo consideró "obra de la primera época del autor de San Jorge, en Londres".

El retablo de la Santa Cruz es obra anterior al de San Jorge, tiene los mismos elementos pero sin desarrollar plenamente.

Emplea composiciones italianas del círculo de Agnolo Gaddi, Starnina, Daddi, pero dotándolas de fuerte dramatismo.

Plantea similitud con el de Bonifacio Ferrer en algunas composiciones y tipologías, pero todo ello teñido de un fuerte expresionismo nórdico.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA