

Resumen / Abstract



Nuevas aportaciones a la pintura del gótico internacional: Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)

Berenguer Mateu es un pintor de la Escuela Valenciana del Gótico Internacional, poco conocido, con una actividad artística centrada en el segundo cuarto del siglo XV. Gracias a los nuevos documentos recientemente exhumados en los archivos valencianos podemos vertebrar su biografía y personalidad artística. Se trata de un pintor perteneciente a una importante familia de pintores cuya obra está influenciada indirectamente por el estilo del maestro Pere Nicolau a través de su hermano Jaume Mateu. La documentación que aportamos constata la autoría del retablo de San Jorge conservado en el Museo Municipal de Jérica (Castellón).

Palabras clave: Gótico Internacional, Retablo, Pintura, Valencia.

New contributions to the International Gothic painting: Berenguer Mateu and the altarpiece of Saint George of Jérica (Castellón)

Berenguer Mateu as an artist of the Valencian School of the International Gothic, little-known, with an artistic focus in the second quarter of the 15th century. Thanks to new documents recently exhumed in the Valencian files we can backbone of his biography and artistic personality. It's a painter belonging to a prominent family of painters whose work is influenced indirectly by the style of Master Pere Nicolau through his brother Jaume Mateu. The documentation that we provide consists the authorship of the altarpiece of Saint George retained the Municipal Museum of Jérica (Castellón).

Keywords: International Gothic, Altarpiece, Painting, Valencia.



El cáliz de oro, esmaltes y gemas preciosas donado a la Seo de Zaragoza por el racionero Juan de Arruego

El presente artículo da a conocer una fabulosa pieza que se encuentra entre las joyas de la Catedral del Salvador zaragozana: se trata de un cáliz de oro cuya tipología resume las novedades del Renacimiento, enriquecidas por una decoración aplicada en esmaltes guarnecidos por gemas preciosas, exponente del más suntuoso Barroco. El documento de donación del cáliz – hasta ahora inédito – recoge las condiciones que impuso el racionero Juan de Arruego (1600-1673), al donar tan preciada alhaja y su intención de obsequiar a Dios con los más valiosos materiales.

Palabras clave: cáliz, esmaltes, diamantes, racionero, Barroco.

The golden, enameled and precious stoned chalice donated to the Seo of Zaragoza by the prebendary Juan de Arruego

This research article publishes a fabulous object that is part of the jewels of the Cathedral of the Salvador of Saragossa: it's about a golden chalice which typology sums up the innovations of the Renaissance, decorated with enamels and gemstones as a model of the luxurious Baroque. The donation certificate of the chalice – unpublished until now –, covers the conditions that the prebendary Juan de Arruego (1600-1673) imposed for the donation of the invaluable jewel and his intention of giving God the most precious materials as a present.

Keywords: chalice, enamels, diamonds, prebendary, Baroque.



Arquitectura novatrix: propuesta de relectura “oblicua” y “anatómica” del Transparente de la Catedral Primada

Una obra que la crítica internacional reconoce como una de las cumbres del Barroco europeo, el Transparente de la Catedral de Toledo, se planteaba hace más de medio siglo para Fernando Chueca como una “incógnita”. Prestando especial atención a la trayectoria del mecenas de la obra, el cardenal Diego de Astorga, este trabajo aspira a profundizar en la misma a través de una relectura crítica de los textos conmemorativos que se imprimieron en 1732. Sin quitar protagonismo a Narciso Tomé, el Transparente debió mucho al fermento *novator* que impregnaba a las élites españolas en las tres primeras décadas del largo reinado de Felipe V.

Palabras clave: España bajo los primeros Borbones, Catedral de Toledo, Narciso Tomé, Anatomía en el arte, Arquitectura oblicua.

Arquitectura Novatrix: An “Oblique” and “Anatomical” Reconsideration of the Transparente at the Cathedral of Toledo

The Narciso Tomé's spectacular Transparente in the ambulatory of the Cathedral of Toledo enjoys an international reputation as a masterpiece of Baroque art. Yet in 1962 Fernando Chueca described it as an art-historical enigma. A new interpretation is proposed here on the basis of a critical reappraisal of the various texts penned in 1732 to mark its conclusion. Close attention is paid to Cardinal Diego de Astorga who commissioned and supervised the lavish altarpiece and to the inroads into the Spanish elites made by the pre-Enlightenment *novatores* in the first three decades of Philip V's long reign (r. 1700-1746).

Keywords: Mosen Early Bourbon Spain, Cathedral of Toledo, Narciso Tomé, Anatomy in Art, Oblique Architecture.



La participación de Goya en el contexto de los concursos de la Academia de Parma

Partiendo de las últimas investigaciones de 2008 en torno a Goya e Italia, y a la luz de nueva documentación procedente del Archivo Estatal de Parma, he aquí una revisión del concurso desde sus inicios, una década antes de la participación de Goya, hasta un lustro después, con el perfil medio de los participantes y la semblanza de los miembros del jurado. Se ubican, además, los contactos de Goya en Roma, avanzando una hipótesis fundamentada en el análisis del proceso creativo del *Anibal* en el *Cuaderno italiano*, y en la identificación de los textos clásicos manejados para ello.

Palabras clave: Goya, viaje a Italia, cuadernos de artista.

Goya in the context of competitions at the Academy of Fine Arts in Parma

Starting from the latest research from around 2008 regarding “Goya and Italy”, and in view of new documents from the State Archives of Parma, here it is a review of the competition since its inception, a decade before Goya's arrival in Italy up to five years later, with the average profile of participants and the “portrait” of the jury members. Goya's contacts are located in Rome, advancing a hypothesis based on the analysis of the creative process of his canvas *The victorious Hannibal* in his *Cuaderno italiano*, and the identification of classic texts managed to do so.

Keywords: Goya, journey to Italy, sketchbooks.



La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964

Para la arquitectura moderna española, el pabellón proyectado por el arquitecto Javier Carvajal Ferrer para la Exposición Universal de Nueva York en 1964, representa en su contexto histórico, el esfuerzo por sintetizar la modernidad arquitectónica y artística del país. El edificio obtuvo el Premio de Arquitectura de la Exposición y su éxito era el reconocimiento a la coherencia del lenguaje vanguardista de las artes plásticas que se integraron en la concepción arquitectónica del edificio convirtiéndolo en una obra de arte total. La arquitectura sirvió como marco para la programación de un evento cultural que convirtió al pabellón español en el gran protagonista de la Feria.

Palabras clave: Arquitectura, Artes Plásticas, Javier Carvajal.

The assimilation of the arts in the pavillion of Javier Carvajal for the New York World's Fair of 1964

In its historical context, the pavilion designed by the architect Javier Carvajal Ferrer for the 1964 New York World's Fair represents, for modern Spanish architecture, an effort to synthesize the architectural and artistic modernity of the country. The building won the Exhibition Architecture Award and its success also lay in the recognition of the coherence of the avant-garde language of the plastic arts assimilated in the architectural design of the building, converting it into a total work of art. The architecture served as the framework for the organization of a cultural event that saw the Spanish pavilion play a leading role in the Fair.

Keywords: Architecture, Visual Arts, Javier Carvajal.

Nuevas aportaciones a la pintura del gótico internacional: Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)¹

· JOAN ALIAGA MORELL Y STEFANIA RUSCONI ·

Universidad Politécnica de Valencia y Università di Cagliari

La escasa repercusión que el pintor Berenguer Mateu ha tenido por parte de los estudiosos de la historia del arte valenciano se debe a que las referencias documentales que hasta ahora disponíamos de él apenas permitían perfilar una mínima biografía y, mucho menos, poder relacionarlo con alguna obra concreta que nos mostrara su estilo artístico. Los pocos y sucintos datos conocidos están relacionados con trabajos efímeros destinados sobre todo a las instituciones municipales y algunas pinturas inconexas.

A principios del siglo XX comenzaron a publicarse las primeras referencias sobre Berenguer Mateu. En 1909 José Sanchis Sivera aportaba noticias sobre distintos trabajos u obras menores, más relacionadas con tareas decorativas y técnicas artísticas que con la pintura de retablos². No fue hasta 1966 cuando Luis Cerveró exhumó un documento en el que Berenguer se comprometía a realizar un pequeño retablo dedicado a Santa Lucía para los vecinos de la población de Jérica³. Sin embargo, este dato tampoco aportaba luces sobre su identidad artística. Recientemente el equipo del *Centre de Investigació Medieval i Moderna* (CIMM) de la Universidad Politécnica de Valencia ha podido localizar nuevos documentos sobre Berenguer Mateu, entre ellos el acuerdo para pintar el *Retablo de San Jorge* de la villa de Jérica que, actualmente y por fortuna, se conserva en el Museo Municipal de la misma población castellanense.

NUEVAS NOTICIAS DOCUMENTALES

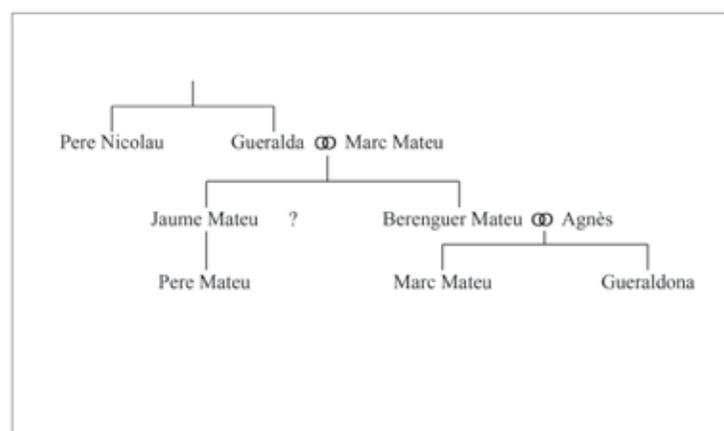
Un total de 46 documentos nos proporcionan datos biográficos precisos sobre Berenguer Mateu y nos permiten conocer a distintos miembros de su familia como a su madre, Gueralda, hermana del pintor Pere Nicolau, casada con Marc Mateu (fig. 1).

Del matrimonio nacieron, al menos, dos hijos, los pintores Jaume y Berenguer⁴. El primero de ellos es mucho más famoso ya que en los últimos años tanto la crítica especializada como distintas tesis doctorales defendidas en la Universidad de Valencia han profundizado en su estudio con nuevos datos que han permitido una aproximación a su obra⁵. Estas investigaciones han despertado el interés por la pintura gótica valenciana y en concreto hacia Jaume Mateu que en la actualidad debe

ser considerado como un pintor fundamental de la transición de la primera a la segunda generación del gótico internacional valenciano y decisivo en la introducción de la nueva corriente flamenca⁶. En cambio, Berenguer Mateu, seguramente más joven que su hermano Jaume, es prácticamente un desconocido. Ahora sabemos que estuvo casado con Agnès, hija de María Calbò, con la que tuvo un hijo, Marc, de oficio boticario, y una hija, Gueraldona. A ambos descendientes les pusieron el nombre de los abuelos paternos⁷.

La actividad profesional ejercida por Berenguer Mateu está vinculada a los pintores Nicolau Querol, Joan Esteve y, especialmente, Jaume Fillol, pintor y *perpuntero*, con quien colabora en diversos trabajos de decoración. Pero su trabajo más importante como pintor es la participación en los murales de la capilla mayor de la Catedral de Valencia junto a un numeroso equipo de pintores entre los que se encuentran Miquel Alcanyís y Gonçal Peris Sarrià. Otros pintores como Miquel Crespí, Domingo Tomàs, Joan Peris, Lleonard Crespí o los Sarrià, Gonçal, Garcia y Francesc, están relacionados en la valoración y tasación de trabajos ejecutados por Berenguer.

La familia Mateu procedía de poblaciones cercanas a Barcelona (Sant Martí de Sarroca, Igualada, Capellades). Todos sus miembros fueron inmigrando de forma progresiva a las tierras valencianas en un periodo en el que el Principado sufría una profunda crisis económica que provocó la despoblación de las



1

1 Árbol genealógico de la familia Nicolau-Mateu.

2 Berenguer Mateu: *Retablo de San Jorge*, fotografía de principios del siglo XX. Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona.



zonas rurales deprimidas. A finales del siglo XIV la capital del reino, ya recuperada, se había convertido en una de las ciudades portuarias más importantes del Mediterráneo. Su prosperidad permitió desarrollar un mercado artístico potente y de calidad. Los promotores de la pintura de retablos, cada vez más exigentes en la calidad de las obras, atrajeron hasta la ciudad a maestros de distintas procedencias entre ellos el alemán Marçal de Sas (ca. 1391), el florentino Gherardo Starnina (ca. 1395), o el catalán Pere Nicolau (ca. 1390). Jaume Mateu fue el segundo miembro de su familia que se instala en Valencia (ca. 1394) y lo hizo pocos años después de su tío. La información precisa sobre la llegada a Valencia y su formación como pintor la conocemos con detalle por los testimonios de los declarantes en

3 Berenguer Mateu: *Retablo de San Jorge*, 1431. Museo Municipal, Jérica.

sendos procesos del *Justícia Civil* de Valencia (1408-1409), en los que Jaume reclama la herencia de Pere Nicolau, fallecido trágicamente el día de San Jaime de 1408⁸.

Aparte del gran interés que provoca la redacción de ambos procesos, tema que ha sido tratado ampliamente por la bibliografía más reciente y que no desarrollaremos aquí⁹, destacamos algunas noticias que sitúan la llegada del pintor a Valencia en solitario. En el primer litigio, iniciado muy pocos días después del asesinato de Pere Nicolau, Jaume Mateu declara que en aquel momento él era el único pariente del difunto que se encontraba en Valencia: “dice que en la dicha ciudad de Valencia ni en su reino no hay ningún pariente más próximo al fallecido Pere Nicolau que el dicho Jaume Mateu”¹⁰. Esta declaración, justificando la legitimidad de su herencia, refleja la inquietud provocada por las dramáticas circunstancias del momento y también está motivada por la prisa que tiene Jaume Mateu para poder ser declarado heredero universal de los bienes de Pere Nicolau, antes de que su madre y su hermano se instalaran en Valencia y reclamaran su parte. En el segundo pleito, ya siendo heredero exigiría a Gonçal Peris, albacea del testamento de Pere Nicolau, el salario por los años trabajados al servicio de su tío y maestro. La fortuna archivística nos ha permitido encontrar, en fechas recientes, otros documentos por los cuales sabemos que Pere Nicolau fue asesinado la noche del 25 de julio de 1408 en medio de una revuelta de bandos a manos de Ramon Torres, el cual fue denunciado por Jaume Mateu y encarcelado en la prisión de Castellón¹¹.

Por lo que respecta a la nueva documentación sobre Berenguer Mateu, aportamos noticias que localizan al matrimonio Mateu-Nicolau en 1416, ya en Valencia, gestionando la venta de un violario de cincuenta sueldos a Francesc Monfort, mercader, Antoni Roca, candelero de la Catedral de Valencia, y a García Ganzen, mercader de Santiago de Compostela. En el contrato figura Gueralda como prestadora a cambio de una pensión vitalicia de cincuenta sueldos anuales: “50 sueldos de moneda real de Valencia anuales de violario durante toda vuestra vida y la de Jaume Mateu, pintor, vuestro hijo, y de cualquier otro sobreviviente o último en morir”¹². La inclusión en el contrato de Jaume Mateu y no la de su segundo hijo, Berenguer, puede ser



3



4

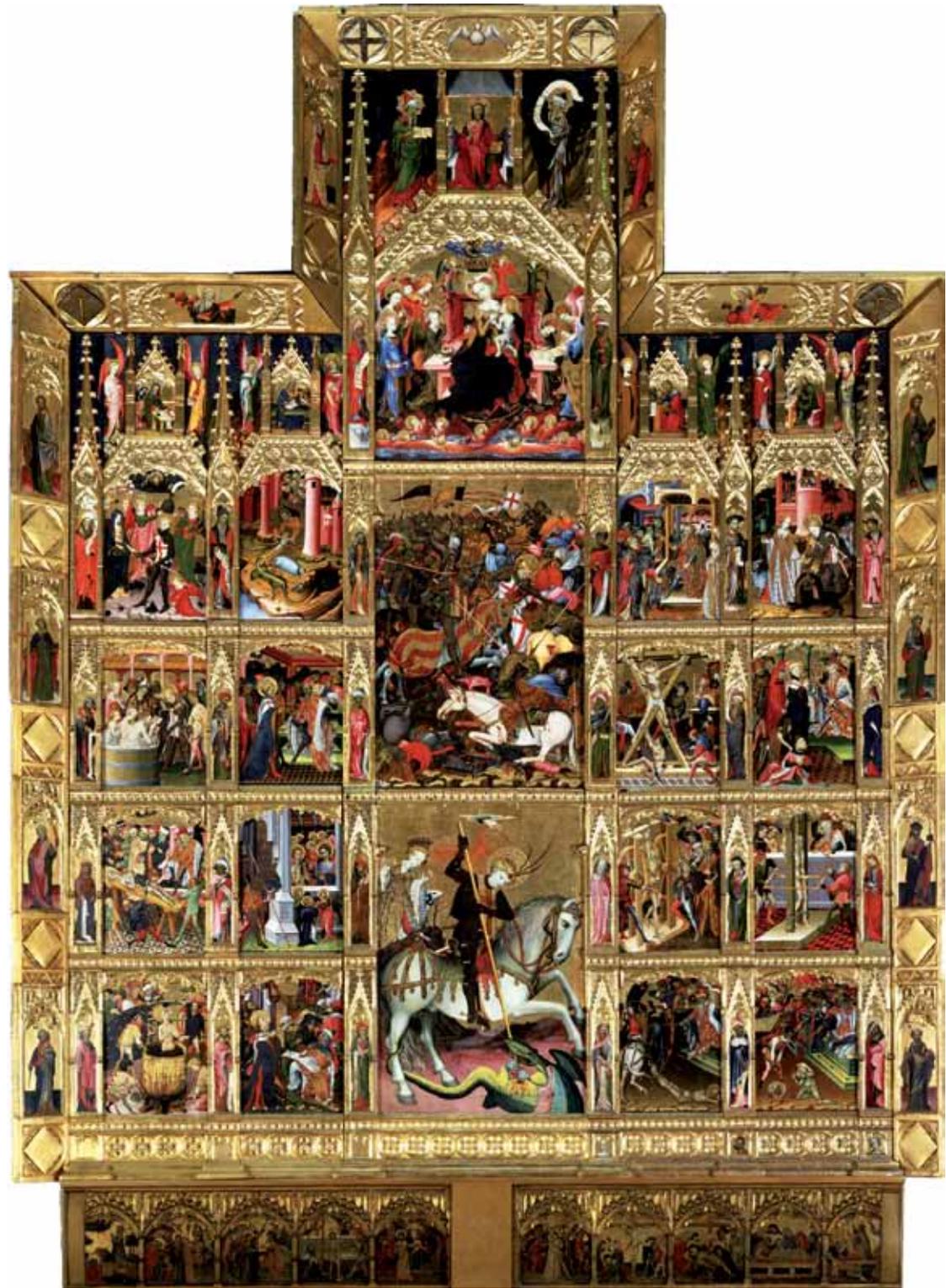
un indicativo de que este último todavía no se encontraba en la ciudad. Este dato permite la estimación de llegada aproximada de nuestro pintor a Valencia después del año 1416. Es muy probable que, previamente, el joven pintor hubiera permanecido unos años aprendiendo el oficio en algún obrador catalán y que, una vez finalizado el supuesto contrato del periodo formativo, decidiese probar fortuna en la ciudad donde se encontraban sus padres y su hermano que dirigía un prestigioso taller heredado de su tío con una clientela asegurada.

La primera vez que se constata la presencia física de Berenguer Mateu en la capital es el 10 de abril de 1423, cuando interviene como testigo en un acto del notario Martí Coll relacionado con un contrato sobre la venta de cerámica de Manises¹³. Esta testificación no es relevante en sí misma pero certifica la presencia del pintor *in situ*. Por otros documentos del 23 de marzo de 1431 y del 22 de noviembre de 1432 sabemos que en estas fechas, los padres, Marc Mateu y Gualda, habían muerto y el óbito pudo haberse producido pocos años antes¹⁴. La primera referencia pertenece a un recurso presentado por el curtidor Pere Sobirats contra el *Justícia Civil* de Valencia, en el que pide que no se subasten los bienes de su esposa Caterina, con los cuales se pretende pagar a Berenguer Mateu treinta y tres florines que se le deben por un antiguo violario que contrató su madre. Caterina todavía debía a su marido cien florines de dote y este consideraba que tenía preferencia sobre la deuda contraída con Berenguer, heredero de Gualda. En ese momento la madre del pintor ya había fallecido tal y como se expresa en el documento: “Berenguer Mateu, pintor, hijo y pretendiente heredero de Gualdona, su fallecida madre”¹⁵. En el segundo documento todavía se hace alusión al mismo violario contratado en 1416 por la madre y se explicita que Berenguer “fue heredero de la fallecida doña Gualda, mujer de don Marc Mateu”¹⁶. Así pues, a la muerte de su madre, Berenguer buscó la consecución de su legado y fue declarado heredero. En esta noticia no hay ninguna alusión a su hermano Jaume, bien porque se encontrara ausente, trabajando fuera del reino, o bien porque pudo existir un pacto familiar al haber recibido en su día todos los bienes de su tío. Las referencias documentales de Jaume Mateu durante estos años son bastante continuadas, sabemos que en 1424 estaba pintando un retablo para Cañete, población situada en el Reino de Castilla, y en 1428 pintaba otro retablo para Villar del Cobo (Teruel)¹⁷.

A su llegada a Valencia, durante los primeros años del segundo cuarto del siglo XV, Berenguer Mateu pudo contar con el apoyo profesional de su hermano que se había convertido en el cabeza de un potente obrador que dominaba el mercado pictórico. El impulso de una ciudad próspera y la ayuda familiar tuvo que ser un estímulo para el joven Berenguer. A pesar de ello se constata una relación singular entre los hermanos que se manifiesta por escrito en los documentos de los últimos años de sus vidas. Es en el testamento de Jaume Mateu, redactado el 4 de junio de 1445, siete años antes de morir, donde expone las dudas y cautelas para asegurar que Berenguer respete el deseo de que su hijo, Pere Mateu, sea declarado legítimo heredero suyo¹⁸. En las últimas voluntades del pintor se advierte cierta inquietud ante la posibilidad de que su hermano impugnase el testamento debido a que su hijo Pere era “hijo natural, procreado y nacido de soltero y soltera”¹⁹. Por otro lado, Jaume deja a su hermano Berenguer cien libras reales de Valencia con la condición de que no interponga demandas al heredero y pide que, en el caso de que lo hiciese, los albaceas revocasen la parte de su legado, dejándolo sin nada. Es interesante advertir que cuando Jaume nombra heredero

4 Berenguer Mateu: *San Jorge luchando contra el dragón*, tabla central del *Retablo de San Jorge*. Museo Municipal, Jérica.

5 Marçal de Sas et alii: *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*, ca. 1400. Victoria and Albert Museum, Londres.



5

a su hijo, insiste en que no haya discrepancias con Berenguer ni con nadie “y si por casualidad se hiciera alguna objeción al dicho hijo y heredero mío por parte de mi hermano o de cualquier otra persona a causa de la dicha herencia diciendo que este hijo mío no puede ser mi heredero ni puede heredar mis bienes”²⁰. En la última parte del otorgamiento reitera que si por algún motivo su hijo Pere no pudiese heredar, se cancelase todo el testamento, quedando sus bienes en manos de los albaceas, Andreu Garcia y Vicent Granulles²¹. El beneficiado

de la Catedral de Valencia, Andreu Garcia, es una de las personalidades más relevantes en el mundo de la creación artística del gótico valenciano durante la primera mitad de siglo XV y tuvo una estrecha relación con los pintores más importantes del momento como Miquel Alcanyís, Gonçal Peris Sarrià, Joan Reixach, Jacomart o los hermanos Mateu, entre otros. Fue mentor y mediador en el contrato de numerosas obras, marcando las pautas iconográficas en la ejecución de retablos hasta su muerte en 1452²².



6

Las posibles rencillas familiares debieron desaparecer pronto ya que poco después, en 1447, Jaume Mateu nombró procurador a su hermano, síntoma de total confianza en una relación fraternal bien avenida²³. Las vicisitudes del destino cambiaron y las previsiones de Jaume Mateu por la protección del legado de su hijo no fueron necesarias puesto que Berenguer murió antes que Jaume y fue este último quien heredó de su hermano. El dato lo encontramos en una certificación del Racional de

Valencia de 1449 según la cual se notifica una deuda contraída con Jaume Fillol y el difunto Berenguer Mateu. El adeudo consistía en el trabajo que ambos realizaron consistente en pintar unos cirios para la procesión del Corpus Christi. En ese documento, Jaume Mateu, ya como heredero, recibe la parte del sueldo que le correspondía a su hermano fallecido. El legajo cita, además, la existencia del testamento de Berenguer efectuado por el notario Bertomeu Roca el 1 de diciembre de 1448 y

publicado tras su muerte. Lamentablemente, esta documentación no se ha conservado²⁴.

Por lo que respecta a las numerosas noticias que nos aportan los archivos sobre la actividad pictórica de los hermanos Mateu, hasta la fecha no tenemos constancia de que colaboraran o realizaran juntos ningún trabajo. Incluso en los proyectos como la decoración del porche de la Casa de la Ciudad en 1425 o las pinturas murales de la Catedral en 1432, en los que interviene un número destacado de artistas y artesanos, en ningún momento coinciden los dos hermanos Mateu. El primer proyecto lo encontramos documentado en el libro memorial del *Porxe de la Ciutat* conservado en el Archivo Municipal de Valencia redactado por el administrador de las obras de la cubierta y del porche del Ayuntamiento. La obra atiende al requerimiento del *Consell* de construir un “bello soportal alto en la Sala del Consejo de la ciudad”²⁵. Los jurados controlan y detallan los gastos que ocasionan los trabajos realizados y, entre ellos, los pagos a los pintores Joan Esteve, Antoni Carbonell, Martí Llopís, Pere d’Osca, Berenguer Mateu, Joan de Caffa, Joan Vicent, Pere de Caffa, Bartomeu de Canet, Joan Roig, Joan Peris, Pere de Canet, Bernat Solom, Francesc Peris, Ferràn de Pullà, Pere Guillem, Ferràn de Culler y Pere Cerdà²⁶. De abril a agosto se van anotando los pagos de las distintas jornadas de trabajo manteniendo un orden similar: se cita en primer lugar a Joan Esteve seguido de Berenguer Mateu y a continuación el resto de los pintores. Esteve percibe una remuneración de cinco sueldos frente a los cuatro de los demás.

El segundo caso, mucho más importante, se data entre los meses de julio y septiembre de 1432 cuando el cabildo de la Catedral de Valencia puso en marcha los trabajos para pintar la bóveda de la capilla mayor en la que un amplio equipo de pintores desarrolló un completo repertorio iconográfico de ángeles portando los instrumentos de la Pasión sobre un fondo azul; además, sabemos que en una de las paredes se representó al Colegio Apostólico. Tan solo hacía un año que se había rematado la última parte del retablo mayor de la Catedral, una magnífica y costosísima obra de plata, esmaltes y piedras preciosas, dedicada a la Virgen María, iniciada en la segunda mitad del siglo XIV bajo la dirección del orfebre Pere Bernés y terminada ochenta

años después por su discípulo, Bertomeu Coscollà²⁷. Al igual que hizo Bernés en Gerona poniendo su firma en el retablo a los pies la Virgen, Bertomeu Coscollà fue autorizado por el Cabido para que firmara el retablo mayor de Valencia. Este honor de personalizar la factura de una obra de tanta relevancia, indica el rango y consideración social de los orfebres valencianos por encima de los pintores.

Los guardapolvos del retablo fueron pintados bajo la dirección de Gonçal Peris Sarrià, el pintor más destacado que quedaba en ese momento en la ciudad. En los libros de obras de la Catedral de Valencia de este periodo se registran en esta ocasión hasta 26 pintores trabajando en la obra iniciada el día 9 de julio de 1432, fecha en la que Miquel Alcanyís, Felip Porta y Berenguer Mateu comenzaron a dibujar sobre papel los ángeles que después se trasladarían al techo²⁸. Estos tres pintores, junto a Peris Sarrià y Joan Esteve, son los que perciben un pago más elevado, seis sueldos, frente a los cuatro que reciben los demás operarios. Sin lugar a dudas, estos datos indican un cierto grado de liderazgo por parte de los pintores más creativos, con más oficio y una evidente revalorización de Berenguer Mateu con respecto al trabajo anterior en la *Casa de la Ciutat*. Es significativo que los honorarios de Berenguer fueran idénticos a los de Gonçal Peris Sarrià, el principal maestro, y a los de Miquel Alcanyís. Pero lo que denota su aptitud artística y creativa es el hecho de ser uno de los autores que trazan y dibujan los modelos sobre papel: “comenzaron a trabajar en el Cabildo para trazar y dibujar ángeles en el papel”²⁹.

En aquel momento Berenguer Mateu ya era un maestro consolidado y estaba al frente de un taller propio, como lo demuestra que en 1435 aceptara al joven Lucas, hijo de Joan Dariés, como aprendiz para enseñarle el oficio de la pintura hasta que cumpliera los veinte años de edad³⁰. Realmente no se trata de un compromiso de aprendizaje sino la expresión de la voluntad de un padre enfermo, que en sus últimos días busca asegurar la estabilidad de su hijo y quiere que aprenda a pintar instruido por una persona de su confianza. Esta voluntad la expresa a través de un codicilo testamentario y además indica el tiempo que permanecerá comprometido el joven con su maestro, “hasta que cumpla veinte años de edad”³¹. Dado que los contratos de



7

aprendizaje tenían un procedimiento regulado legalmente, no siendo este el caso, advierte que no se cometa ninguna injusticia: “no pueda ser injusto por alguna persona habiendo o no mucha o poca jurisdicción”³².

BERENGUER MATEU, PINTOR DE RETABLOS

Hasta el momento, los documentos de archivo exhumados nos han proporcionado información sobre la contratación de tres retablos por parte de Berenguer Mateu. Dos de ellos realizados para la misma población de Jérica (Castellón) y otro para Oliva (Valencia), en un periodo de apenas tres años (entre 1428 y 1431).

Es destacable la coincidencia de la realización de dos obras para la misma localidad que se podría interpretar como un cierto dominio del mercado en la zona o, al menos, la incuestionable satisfacción del resultado del primer retablo que incentivaría el encargo del segundo. El precio de las obras pactado entre el pintor y los clientes es de 28 florines en el retablo de Santa Lucía de Jérica, 47 florines en el de San Jorge de la misma población y 50 florines en el de San Vicente y San Antonio de Oliva³³. La diferencia económica está justificada por el tamaño de las obras encargadas; nueve palmos de altura (203 cm) en el primer retablo frente a los trece palmos (293 cm) en los otros dos. La equivalencia del palmo valenciano es de 226 milímetros aproxi-

madamente³⁴. Aunque en el valor de estos muebles intervienen numerosos factores y coyunturas, algunas de ellas difíciles de predecir, las cantidades percibidas por Berenguer en los tres retablos documentados no difieren mucho de los pagos percibidos por otros pintores contemporáneos como Miquel Alcanyís, Gonçal Peris Sarrià o su mismo hermano Jaume Mateu. Alcanyís, por ejemplo, en 1426 cobró 30 libras (el equivalente aproximado a unos 46 florines) por un retablo que pintó para Francesc Mestre, rector de la iglesia de Castelló de la Ribera³⁵. Peris Sarrià en 1430 cobraba 59 florines por un retablo para sor Isabel Baró de Xàtiva³⁶. Y Jaume Mateu, como hemos citado anteriormente, en 1428 pintó un retablo para Villar del Cobo por 35 florines³⁷.

Por fortuna, la prospección documental en los archivos valencianos ha proporcionado noticias sobre otros retablos del periodo gótico internacional realizados para la villa de Jérica. Además de los dos aludidos de Berenguer Mateu, sabemos que entre 1394 y 1395 Llorens Saragossà pintó el retablo del altar de Santa María y Santa Águeda encargado por el Consejo de la Villa por una elevada suma de dinero, 200 florines. La coincidencia iconográfica de este retablo documentado con el que se conservó hasta 1936 en la ermita de San Roque de Jérica con escenas de la Virgen entronizada, Santa Águeda y San Martín, permitió a José María Pérez Martín relacionar la obra con el documento, aunque la propuesta fue desmentida posteriormente³⁸. También conocemos un contrato por el que Pasqual Domingo, pintor, vecino de Segorbe, se comprometía a hacer un retablo en 1396 dedicado a San Bartolomé para la iglesia de Santa Águeda de la misma población, que en 1398 aún no estaba terminado³⁹. Según el Barón de Alcahalí, en 1420 Antoni Peris pintó un retablo para la parroquia del pueblo con historias de la vida de Cristo⁴⁰. Por último, el contrato fechado el 30 de octubre de 1421 por el que Bartomeu Terol, clérigo de Jérica, y Miquel Alcanyís convienen pintar un retablo dedicado a San Miguel⁴¹. Se trata de uno de los datos del pintor valenciano-mallorquín cuya interpretación ha suscitado controversias en la crítica de la pintura gótica valenciana. Precisamente en este documento aparece el presbítero Andreu Garcia como mediador, del cual se conserva una carta autógrafa con la descripción iconográfica que debía contener la obra⁴². El precio convenido por este retablo es de 30 libras sin contar con la madera; “dicho retablo tiene 9 palmos de ancho y alto por su tercio”⁴³, o sea, 9 palmos de amplitud por un tercio de su altura. Las condiciones generales, precio, plazos, tamaño de la obra, se asemejan a las pactadas unos años más tarde en el retablo de Santa Lucía que pintaría Berenguer Mateu. Es interesante la implicación de Garcia en el retablo que pinta Alcanyís y seguramente también pudo tener alguna relación con los dos pintados poco después por Mateu en la misma población. Ahora conocemos la estrecha relación entre Berenguer Mateu y Andreu Garcia gracias al inventario *post-mortem* de los bienes del presbítero, entre los que figuraba un libro de pintura, unas tablillas y un dibujo realizado a pluma sobre papel “de mano de Johannes”⁴⁴ que pertenecieron a Mateu y dejó en prenda a Garcia por un préstamo de seis florines del cual le fue devuelto la mitad⁴⁵. Sin lu-

7 Berenguer Mateu: *Llegada a la ciudad de Silca de San Jorge y la princesa*, detalle del *Retablo de San Jorge*. Museo Municipal, Jérica.

8 Berenguer Mateu: *San Jorge en la prisión consolado por Cristo*, detalle del *Retablo de San Jorge*. Museo Municipal, Jérica.



8

gar a dudas, la opción de interpretar el dato como la existencia de un dibujo de Jan van Eyck en un taller valenciano, a finales del segundo cuarto del siglo XV, resulta por fuerza atractiva, aunque no necesariamente pudiese ser una obra original. Otra cosa muy distinta sería reconocer la influencia que dicha obra pudo ejercer en Berenguer Mateu y en el resto de pintores afines al círculo del presbítero García. Lo cierto es que la obra que ahora conocemos de Mateu muestra discretamente los primeros síntomas de cambio hacia la moda flamenca, evolución que la pintura valenciana experimentó de forma decisiva a finales de la década de 1430 de la mano de Jacomart y de Joan Reixach. Este último se encontraba en Valencia en 1438 y, junto a Gonçal Peris Sarrià y García Sarrià, tasaron la pintura de una

clave realizada por Lluís Dalmau para Alfonso el Magnánimo. Unos años después, Reixach terminó de pintar el retablo de San Miguel de Burjassot que Jacomart en 1441 dejó inacabado por tener que viajar a Nápoles. Jacomart y Reixach formaron un binomio que permitió el desarrollo del nuevo estilo hispanoflamenco unido a una intuitiva renovación clásica⁴⁶. Estas noticias son la prueba de aquello que comienza a visualizarse en la pintura en el momento de cambio.

Como indicamos anteriormente, el primer retablo pintado por Berenguer Mateu que conocemos documentalmente es el realizado para la villa de Jérica, dedicado a Santa Lucía y de formato mediano. Fue contratado con Pere Bosch y Ciprià Benet, veci-



9 Berenguer Mateu: *San Jorge torturado con una sierra*, detalle del *Retablo de San Jorge*. Museo Municipal, Jérica.

nos de la localidad, el 13 de mayo de 1428⁴⁷. Entre los acuerdos escriturados se comprometía a realizar un retablo dedicado a la santa de la luz y acabarlo antes de su festividad en el mes de diciembre. La imagen de Santa Lucía debía presidir el panel central y, sobre esta, se debía representar la Crucifixión. Además pintaría seis escenas con historias sobre la leyenda hagiográfica de Santa Lucía.

Los dos clientes se comprometieron a entregar al pintor el retablo ya fabricado en madera y pagarle 28 florines en tres plazos, primero 9 florines, otros 9 en el mes de septiembre y el resto cuando el retablo estuviese terminado. A pesar de tratarse de un retablo más bien pequeño (aproximadamente 190 cm de altura) en comparación con los otros conocidos del mismo autor, sorprende el poco tiempo que se estipula para su realización, apenas dos meses, lo que nos induce a pensar que el pintor disponía de un obrador consolidado y dotado para producir obras sin problemas. No cabe duda de que la pintura terminada debió ser del agrado de los clientes y vecinos ya que dos años después los cofrades de San Jorge encargan un nuevo retablo al mismo pintor.

EL RETABLO DE SAN JORGE DE JÉRICA

Un nuevo documento recientemente exhumado en el Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi de Valencia, sobre la pintura de un retablo dedicado a San Jorge a manos de Berenguer Mateu para Jérica, aporta la luz necesaria para conocer la personalidad artística de nuestro pintor gracias a la obra que todavía se conserva en el museo municipal de dicha localidad (fig. 3). El 14 de diciembre de 1430 se registra en Valencia el acto notarial según el cual Berenguer Mateu se comprometía a pintar un retablo para el altar de la cofradía de San Jorge de

Jérica⁴⁸. El contrato se pacta con el mayoral, Jaime González, y detalla aspectos importantes de la obra responsabilizando al pintor tanto de la construcción como de la pintura del retablo, “hacer, construir y pintar un retablo o altar”⁴⁹, es decir, que Berenguer tenía que asumir también el coste de la carpintería en madera. La obra debía tener un tamaño de trece palmos de altura y en sus calles se exige que pinten historias de la vida de San Jorge. La predela estaba compuesta por cinco escenas con el tema de la Pasión de Cristo. Todo el trabajo debía realizarse en un plazo de poco más de seis meses para que estuviera terminado en la festividad de San Juan del año siguiente. Por un lado Jaime González se comprometía a pagar al pintor 47 florines (658 sueldos) en tres plazos, 100 sueldos a la firma del contrato y el resto en dos mitades, una cuando estuviera dibujado y la otra cuando finalizase la obra. Por el otro, el pintor, dejaba al notario una muestra pintada con el diseño del retablo como garantía del trabajo que se obligaba a realizar. Este detalle no es infrecuente en los contratos, cabe recordar que ese mismo año, en el retablo citado anteriormente, encargado por Isabel Baró, Gonçal Peris Sarrià presentaba al notario un modelo en papel que servía de presentación del proyecto de la obra⁵⁰. Se trata de un dibujo de referencia que adquiere un valor legal, garantizando de esta forma al cliente un producto terminado con las características pactadas. También puede ser interpretado como un aval que muestra las aptitudes del artista para realizar el encargo con éxito⁵¹. Por lo que respecta al retablo que nos ocupa resulta muy interesante un dato proporcionado en el documento sobre el dibujo inicial de la obra, cuando se detallan sus fases de ejecución para fijar el momento de los pagos; una de ellas se establece cuando el retablo “será azulado o dibujado”⁵², lo que puede interpretarse como que el pintor realizó el

10 Berenguer Mateu: *San Jorge arrastrado desnudo por un caballo*, detalle del *Retablo de San Jorge*. Museo Municipal, Jérica.



10

dibujo preparatorio con pigmento azul sobre la base de estuco. También es posible que respondiera a una indicación del color en que debía pintarse en algunos lugares como sucede en otros ejemplos conservados.

Gracias a los encargos que ahora conocemos, podemos afirmar que el taller de Berenguer Mateu durante este periodo tuvo que tener una actividad bastante intensa. Después de este último contrato con los cofrades de San Jorge, el pintor se comprometía de nuevo a realizar otro retablo el 18 de enero de 1431, esta vez para Oliva, al sur de Valencia, a una considerable distancia de Jérica. Así pues, el azar nos ha permitido localizar la documentación de tres retablos pintados en un breve periodo, los dos últimos fabricados simultáneamente. Además, los datos evidencian la existencia de un taller consolidado como se corrobora en 1435, cuando acoge al hijo de Joan Darriés como aprendiz. El último retablo, dedicado a San Vicente y San Antonio, se solapa con el de San Jorge en el tiempo de ejecución. Las dos obras se contratan con algo más de un mes de diferencia y ambas debían estar terminadas para el 24 de junio. El precio del retablo de Oliva es superior a los dos anteriores, seguramente por el tamaño y formato de la obra. Este tenía una estructura distinta a la de los trípticos anteriores, mayor anchura que altura y, en esta ocasión, cada santo titular ocupaba una tabla central rematada con doseletes. Las calles laterales complementaban la iconografía con tres historias de la vida de cada santo y, para la base, se encargó un banco de nueve escenas con imágenes de santos en cada una de ellas.

El retablo dedicado a San Jorge que conserva el Museo Municipal de Jérica encaja perfectamente con las características

descritas en el contrato que aportamos. La tabla principal del conjunto representa el tema más significativo de la iconografía de San Jorge: el santo caballero armado luchando contra el dragón en un campo abierto, representado aquí por un paisaje inspirado en la moda del gótico internacional (fig. 4). Al fondo se aprecia la ciudad de Silca amurallada, y ante sus puertas, en una arboleda, permanece la joven princesa orando para que el santo venza a la bestia diabólica. La figura del caballo marca una amplia diagonal que junto al jinete dominan por completo la composición espacial, dejando la línea de horizonte muy elevada y minimizando así el efecto dorado del cielo.

Alrededor de la tabla central se distribuyen siete pasajes de la vida del santo titular, tres de ellos en cada lateral y uno sobre la escena principal. Se ha perdido la predela y el guardapolvo –en caso de que originalmente lo tuviera– en fecha incierta. Las fotografías de archivo que conserva el Instituto Amatller de Arte Hispánico, realizadas por Gudiol en la segunda década del siglo XX, demuestran que en aquel momento ya no se conservaban estas partes del retablo (fig. 2). Dichas fotografías reflejan el deficiente estado de conservación del conjunto cuando fue estudiado por Chandler Rathfon Post y Leandro de Saralegui. La ausencia de una escena representando el Calvario en la parte superior, un tema muy frecuente en la iconografía retablística, se ajusta a las estipulaciones del contrato según el cual, en la predela, ahora perdida, se debía pintar un ciclo de escenas de la Pasión que evidentemente ya es un programa completo de la crucifixión. El orden de las escenas coincide, aunque de forma simplificada, con el monumental retablo de San Jorge del *Centinar de la Ploma* conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres. Este retablo, encargado por la cofradía de los ba-



11

llesteros de Valencia, desarrolla un programa iconográfico muy completo con 42 escenas y una predela dedicada también a la Pasión de Cristo (fig. 5). Con toda seguridad Berenguer Mateu no pudo ver a los pintores trabajar en el retablo de los ballesteros y es muy probable que no conociera personalmente a Marçal de Sas, uno de los maestros que lideraron dicha obra. Pero

no cabe duda de que Mateu, o su mentor, se inspiraron en este gran retablo que debió de tener mucha fama durante todo el siglo XV. Así, la primera escena narrativa del retablo de Jérica, al igual que ocurre en el monumental retablo de Valencia, se inicia con la historia en la que la Virgen arma caballero a San Jorge acompañada por un séquito de ángeles (fig. 6). Este pasa-

je procede de la tradición legendaria pero no está narrado en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine⁵³. Lo mismo hicieron los artífices del retablo del *Centenar de la Ploma*; aquí, nuestro pintor se inspira en este referente, pero sin copiar los mismos modelos compositivos, formalmente se aleja del estilo de la generación anterior. Resulta consonante plantear la hipótesis del asesoramiento que pudo tener Berenguer Mateu por parte de Andreu Garcia, buen conocedor de la pintura del momento, el cual pudo instruir al pintor en el programa iconográfico del retablo tomando como modelo el del *Centenar de la Ploma*⁵⁴. Cabe recordar la estrecha relación personal entre ambos personajes que se revela en los testamentos anteriormente citados. No obstante, el citado retablo del museo londinense pudo estar en la mente de muchas otras personas cuando se contrató el retablo de Jérica, tanto Berenguer Mateu como los cofrades de San Jorge de la villa castellanense pudieron contemplarlo y tenerlo en cuenta como referencia para la obra contratada en 1430.

En el retablo que nos ocupa, el segundo episodio representa a San Jorge y la princesa llegando a la ciudad de Silca con el dragón domesticado y atado del cuello (fig. 7), a partir de esta escena el programa iconográfico toma como fuente la *Leyenda Dorada*. Cuatro de los seis fragmentos de las calles laterales narran escenas del martirio, lo que confiere a la obra un carácter marcadamente piadoso: Cristo reconfortando a San Jorge en la cárcel después de haber sido martirizado (fig. 8), el santo torturado con una sierra (fig. 9) y arrastrado desnudo por las calles con un caballo (fig. 10) y su decapitación por orden del prefecto Daciano.

En la escena superior encontramos como remate la representación de la batalla del Puig, en la que San Jorge asiste al rey Jaime I en el combate cristiano-musulmán para librar la conquista de Valencia (fig. 11). En definitiva, se trata de una adaptación de la *Leyenda Dorada* sobre la historia de San Jorge en Antioquía según la cual, este se apareció a los soldados cristianos y les alentó para luchar contra los sarracenos para conquistar Jerusalén⁵⁵. En la versión de Jérica, el caballero que aparece en primer término lleva las armas del rey Jaime I y uno de los soldados porta su estandarte, lo que adapta el tema a la batalla valenciana del Puig en 1237. Es necesario reseñar,

de nuevo, la deuda con el retablo del *Centenar de la Ploma* pintado en el cambio de los siglos XIV-XV en la ciudad de Valencia por los grandes maestros de la primera generación del gótico internacional valenciano. La mayor parte de la crítica que se ha ocupado del estudio de nuestra obra coincide en remarcar la relación con el retablo londinense e incluso establecer algunos paralelismos estilísticos que en algunas ocasiones no dejan de ser meras obsesiones. Leandro de Saralegui advertía, acertadamente, que el único vínculo entre los dos retablos es iconográfico y “no tiene el menor contacto de composición lo que demuestra su independencia de Marçal”⁵⁶.

El retablo de Jérica, pintado tres décadas después del conservado en el Victoria and Albert Museum, no posee la calidad técnica del políptico de Londres y emplea una paleta cromática menos intensa. Frente al diseño esbelto e ingravido de las figuras de principios de siglo, Berenguer Mateu opta por imágenes volumétricas y contundentes que buscan la adaptación al espacio.

El documento que presentamos también nos permite confirmar las hipótesis que la historiografía local planteó sobre la procedencia del retablo de la iglesia de San Jorge, conocida popularmente con la advocación de la Sangre de Cristo. Francisco del Vayo, cronista de Jérica en el siglo XVI, relata la existencia de una iglesia dedicada a San Jorge junto al camino real antes de 1401⁵⁷. También se hace referencia al mismo inmueble en una visita pastoral de 1663, donde el obispo de Segorbe cita un templo dedicado a “la Sangre de Cristo y de San Jorge”. Es muy probable que las reformas de la segunda mitad del siglo XVII y XVIII conllevaran la pérdida de la primitiva advocación de esta iglesia para pasar a denominarse únicamente iglesia de la Sangre de Cristo. A pesar de que la noticia del siglo XV que aportamos, no especifica directamente el lugar de destino de la pintura, sí que deja claro que el encargo del mayoral es para el altar mayor de la cofradía, “altar para la obra de la dicha cofradía de San Jorge de dicha villa”⁵⁸, y no para una capilla; por tanto, queda excluida la iglesia parroquial.

Cuando la primitiva iglesia de San Jorge perdió su advocación original por la de la Sangre, el retablo debió de ser trasladado a la iglesia mayor donde permaneció durante muchísimo tiempo

12 Berenguer Mateu: detalle del *Retablo de San Jorge*, 1431. Museo Municipal, Jérica.

13 Maestro de Almonacid (¿en colaboración con Berenguer Mateu?): detalle del *Retablo de San Valero*, ca. 1440. Museo Catedralicio, Segorbe.

olvidado. En 1935, Pérez Martín, buen conocedor de la historia del arte en la comarca, mostró la obra a Post y a Saralegui⁵⁹. En aquel momento la pintura y el soporte de madera presentaban un lamentable estado de conservación, como puede observarse en las fotos de archivo (fig. 2). Todavía tuvieron que pasar unas décadas para que se acometiera su primera restauración integral en el Departamento de Restauración del Museo del Prado. La parte central del retablo y, especialmente la tabla principal, tenía una gran laguna vertical que había perdido casi un tercio de la superficie pictórica en el lateral izquierdo y, prácticamente, había desaparecido toda la mitad trasera del caballo. Esta primera intervención tuvo un carácter estrictamente conservador, consolidando las partes dañadas tanto del soporte como de la película pictórica, reintegrando las pérdidas con tintas neutras y el acabado con una abstracción cromática que permitía la comprensión de las formas sin recrear aquellas zonas que las circunstancias y el tiempo habían borrado. La escasa atención prestada a la obra después de la restauración, así como la poca prevención en el espacio expositivo provocó un proceso de degradación que obligó a nuevas restauraciones. Entre 1998 y 2000 fue intervenida de nuevo en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En esta ocasión, se optó por un acabado más arriesgado restituyendo los volúmenes de la carpintería perdida, los dorados y reconstruyendo de forma injustificada la pintura perdida de las grandes lagunas siguiendo un criterio de reintegración cuestionable.

La crítica especializada que se ha ocupado del estudio del retablo de San Jorge de Jérica ha situado la obra en diferentes contextos de la pintura del gótico internacional valenciano, siendo variadas y divergentes las adscripciones a distintos autores, desde el anónimo Maestro de Jérica, pasando por un supuesto Gonçal Peris II, o los pintores Antoni Peris y Llorens Saragossà. Estas dos últimas atribuciones estaban motivadas por los documentos conocidos sobre la actividad pictórica de ambos artistas en los otros retablos de Jérica citados anteriormente. Saralegui en primer lugar, y Post después, relacionaron la iconografía con la del gran retablo del *Centenar de la Ploma*, remarcando las diferencias estilísticas y de calidad. Post, además, buscó cierto paralelismo estilístico con el retablo de San Valero, que se conserva actualmente en el claustro de la Catedral de

Segorbe y, que en aquel momento se encontraba expuesto al culto en la parroquia de Vall de Almonacid, identificando a su autor como el denominado Maestro de Almonacid⁶⁰. Los mismos argumentos fueron seguidos por Saralegui quien destacaba un claro influjo de Pere Nicolau, sin llegar a descartar que se tratara de una obra de su propia mano. Unos años más tarde José Gudiol propuso como autor a un supuesto Gonçal Peris II, un pintor que según el estudioso era un “seguidor tardío y mediocre de Marçal de Sax”, a cuya mano también atribuía la tabla de Santiago de Algemés que conserva el Museu Nacional d’Art de Catalunya. La misma propuesta fue recogida después por Camón Aznar⁶¹. La tesis de Gonçal Peris II se construye descartando otras opciones como Llorenç Saragossà, Marçal de Sas, Pere Nicolau y optando por un discípulo de Pere Nicolau como Gonçal Peris o Jaume Mateu, pero este último en aquel entonces todavía era poco conocido. Dado que la obra relacionada en aquel momento con Peris no correspondía exactamente con el estilo del retablo de Jérica, Gudiol intuyó la posible existencia de un segundo pintor dentro del corpus de obras atribuidas a Gonçal Peris y, como ejemplo, lo ilustró con la tabla de San Jaime del MNAC que evidentemente rompe con la línea estilística del maestro y apunta a un autor diferente⁶². Más recientemente A. José Pitarch situó la obra en el contexto de Antoni Peris y Matilde Miquel en el de Blasco de Grañén⁶³.

El estilo que Berenguer Mateu revela en este retablo se caracteriza por la elegancia, especialmente en el panel principal, y la capacidad de organizar las escenas con numerosos personajes. La tabla central es una obra autógrafa de un maestro que es capaz de resolver exitosamente los elementos compositivos: San Jorge reforzado con una lanza en diagonal y el caballo encastrado forman un aspa que reposa sobre el pequeño dragón. Alejados, en el fondo, la princesa y sus padres contemplan la escena. Las otras composiciones están repletas de figuras y en ellas el dorado es casi inexistente. La profundidad espacial la resuelve elevando la línea de horizonte y de esta forma incorpora nuevos elementos a escala en el paisaje. No hay duda de la dependencia de los modelos compositivos del taller de Pere Nicolau, que todavía prevalecen, aunque evolucionados y reinterpretados, unas décadas después de su muerte. San Jorge en la prisión asistido por Cristo es un claro ejemplo de la deuda



12



13

con el fundador de la escuela valenciana; las arquitecturas rosáceas también recuerdan a Gonçal Peris Sarrià en el retablo de la Virgen de Rubielos de Mora (Teruel) (1418)⁶⁴. Es evidente que en las muestras y modelos que posee el artista, aún dominan los diseños antiguos que tanto éxito tuvieron a principios de siglo y que los clientes todavía demandan. Sabemos, documentadamente, que Berenguer poseía muestras en papel de modelos y entre ellos figuraba un dibujo de *Johannes van Eyck*. Desde hacia un tiempo el gusto por la moda flamenca y la importación de obras de Flandes era un hecho entre los clientes valencianos más exigentes. Aunque la obra que tratamos encaja estilísticamente en el periodo del gótico internacional maduro, sí advertimos determinados detalles que podemos considerar “flamenquizantes” y denotan una nueva sensibilidad plástica. Estos indicios de cambio se visualizan por ejemplo en el modelo del vestido de la princesa o en el realismo del caballo de la tabla central que llega a superar el que pintó Gonçal Peris Sarrià unos años más tarde en el retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Berenguer Mateu es un pintor que investiga la perspectiva y trata de dotar a los personajes de cierto naturalismo. Técnicamente trabaja con pinceladas consistentes y densas, por lo que el modelado adquiere un resultado más duro, concretamente

en determinados personajes representados de espaldas o en posiciones forzadas.

La propuesta de Post relacionando el retablo de San Jorge con el Maestro de Almonacid, retablo de San Valero –y también el retablo de San Jerónimo del Museo de la Catedral de Segorbe–, debe ser tenida en consideración aunque con las reservas oportunas. Los dos retablos de Segorbe debieron pintarse con posterioridad pero hay detalles comunes en la indumentaria de las figuras, las coronas, pañuelos, o atributos iconográficos, en definitiva soluciones de patrón, que beben de la misma fuente y por lo tanto relacionan dichas obras entre sí. No podemos descartar la participación de Berenguer Mateu en ellas. El detalle de San Jorge en comparación con la Santa Catalina del retablo de San Valero demuestra la deuda entre ambas obras (figs. 12 y 13).

El retablo de Jérica debe entenderse como una obra articuladora del cambio entre el final del gótico internacional y la primera influencia del estilo hispanoflamenco que pocos años después desarrollarán Jacomart y Joan Reixach. Berenguer Mateu marca el final de una etapa esplendorosa de la pintura valenciana; su muerte (ca. 1449) coincide con la de otros importantes protagonistas: Gonçal Peris Sarrià (1451), Andreu Garcia (1452) y Jaume Mateu (ca. 1450). ♣

- ACV:** Archivo de la Catedral de Valencia.
AMV: Archivo Municipal de Valencia.
APCCV: Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi de Valencia.
ARV: Archivo del Reino de Valencia.
- 1 Este estudio se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+i del Ministerio de Educación y Ciencia e Innovación de España, que lleva por título: *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199), cuyo investigador principal es el Dr. Ximo Company, catedrático de Historia del Arte de la Universitat de Lleida. También ha contado con el soporte del equipo científico internacional del “Centre d’Art d’Època Moderna” (CAEM) y del Grup de Recerca Consolidat de la Universitat de Lleida, reconocido por el Departament d’Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya: *Art i Cultura d’Època Moderna* (2009 SGR 348), dirigido por el profesor Company.
 - 2 J. Sanchis Sivera, *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1909, p. 463 y “Pintores medievales en Valencia”, *Estudis Universitaris Catalans*, vol. 6, 1912, pp. 223-224.
 - 3 L. Cerveró Gomis, “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, p. 22.
 - 4 La existencia de una hermana casada con Pere Sobirats es un dato erróneo que publicó L. Cerveró Gomis, “Pintores...”, cit. supra. El documento aludido se halla en el ARV, *Governació Litium*, núm. 2.243, m. 3ª, ff. 28-30. Se encuentra en mal estado de conservación pero se puede entender el recurso para evitar el pago de una deuda a Berenguer Mateu, en ningún momento se cita a la supuesta hermana.
 - 5 Cabe destacar las tesis defendidas por Nuria Ramón (2005), Matilde Miquel (2006), Carme Llanes (2011) y Encarna Montero (2013) dirigidas por el profesor Amadeo Serra Desfilis.
 - 6 A esta puesta en valor ha contribuido sin lugar a dudas la aportación realizada por Carme Llanes en su tesis doctoral que ha permitido comprender objetivamente la figura del pintor dejando atrás propuestas infundadas sobre rivalidades y acuerdos inexplicables. Véase: C. Llanes, *L’obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral inédita defendida en la Universitat de València, 2011.
 - 7 Todos los nombres propios citados en el presente artículo se transcriben en su lengua autóctona.
 - 8 ARV, *Justicia Civil*, núm. 3.703, mano 11, ff. 16-16v, 34-36v, y *Justicia Civil*, núm. 3.700, mano 8, f. 10-10v; mano 9, ff. 17-24v, y mano 10, ff. 25-26v. El primer documento fue publicado parcialmente por L. Cerveró Gomis, “Pintores...”, 1968, p. 97. La transcripción completa de ambos documentos se puede localizar en J. Aliaga, *Els Peris y la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, pp. 145-174. Una transcripción revisada y actualizada en L. Tolosa et alii, *Documentos de la pintura valenciana medieval i moderna III*, Valencia, 2011, doc. 381, pp. 183-188, y doc. 428, pp. 214-217.
 - 9 Entre los diferentes estudios cabe citar a M. Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, Valencia, 2008. C. Llanes, *L’obrador... J. V. García Marsilla, Art i societat a la València medieval*, Afers, Barcelona-Catarroja, 2011. E. Montero Tortajada, *La transmissió del coneixement en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, tesis doctoral inédita de la Universitat de València, 2013.
 - 10 “diu que en la dita ciutat de València ni en lo regne de aquel la cesa haver alcun parent tant ne pus prohíisme del dit quòndam en Pere Nicholau com és lo dit en Jacme Matheu”.
 - 11 Un estudio del documento y su transcripción completa puede verse en J. Aliaga et alii, “The Medieval and Modern Investigation Centre (CIMM). Documentary contributions”, *Imago Temporis: medium Aevum*, Publicacions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2014, pp. 327-355.
 - 12 “quinquaginta solidos monete regalium Valencie anuales de violario de tota vita vestra et Iacobi Mathevi, pictoris, filii vestri et alterius superiventis seu ultimo morientis mortem”.
 - 13 APCCV, *Protocolo de Martí Coll*, núm. 19.784. Publicado por L. Tolosa et alii, *Documents...*, doc. 1.166, p. 647.
 - 14 Se encuentra en ARV, *Governació Litium*, núm. 2.243, mano 3ª, ff. 28-30.
 - 15 “Berenguer Mateu, pintor, hijo y pretendiente heretero de Gualdona, su fallecida madre”.
 - 16 “fue heredero de la fallecida doña Gualda, mujer de don Marc Mateu”.
 - 17 Ahora conocemos un nuevo retablo en la zona contratado por Jaume Mateu en 1416 para la villa de El Cuervo. Vid. E. Montero Tortajada, *La transmissió...*, pp. 78 y 79.
 - 18 El documento ha sido publicado por C. Llanes, *L’obrador...*, vol. II, pp. 103-105.
 - 19 “fill natural, procreat e nat de solt e solta”.
 - 20 “e si per ventura al dit fill e hereu meu era feta qüestió per lo dit germà meus o per alguna altra persona per causa de la dita heretat dient que aquell dit fill meu no pot ésser mon hereu ni pot heretar los dits béns e drets meus”.
 - 21 En este caso transcribimos el apellido “García” sin acento siguiendo el criterio de citar los nombres propios en la lengua autóctona.
 - 22 Para una información más completa sobre Andreu García vid. J. Ferre i Puerto, “Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seva relació amb Andreu Garcia”, *L’artista-artesa medieval a la Corona d’Aragó*, Actes del Congrés de Lleida (14, 15 y 16 de enero de 1998), Lleida, 1999, pp. 419-426. E. Montero Tortajada, *La transmissió...*
 - 23 APCCV, *Protocol de Joan Comes*, núm. 22.094.
 - 24 Die iovis XXIII^o novembris dicti anni [1447], Valencie.
Iacobus Matheu, pictor, civis Valencie, gratis et cetera, fecit procuratorem Berengarium Matheu, fratrem ipsium, presentem et cetera, ad petendum, habendum, exhibendum in quacumque parte quevis peccunie quantitates et cetera, de receptis apocas et cetera, et ad lites largo modo cum posse substituenti ad lites tantum.
Testes, Bernardus Olesa, sartor, et Miquel dal Forge, pictor, Valencie degentes.
 - 25 Se conservan protocolos de Bertomeu Roca en el APCCV, pero no el legajo correspondiente a 1448. En las certificaciones del Racional de Valencia, el 10 de septiembre de 1449 consta AMV, *Certificacions del Racional*, núm. qq-4, f. 38: En Jacme Fillol e en Jacme Matheu, pintor hereu d’en Berenguer Matheu son germà.
A l’honorat e discret en Jacme Beneyto, notari etc., Manuel Suau, racional etc., certifich vos que en Jacme Fillol e a n Jacme Matheu, jermà quòndam d’en Berenguer Matheu e hereu de aquell ab testament rebut en València en poder del discret en Berthomeu Roqua, notari, lo primer de deembre de l’any MCCCCXLVIII e publicat après mort de aquell dit en Berenguer Matheu, segons ab scriptura de mà de aquell e ab son acostumat signe, són stat certificat són deguts CCCCLXXVI sous de reals de València per pintar ell, dit Jacme Fillol, e en Berenguer Matheu, mentres vivia, los ciris en les festes de Corpore Christi, axí los que porten los XXIII^o Reys com los que porten los caps dels oficis, e altres entorxes per misatgeries e brandons per servitut de la dita ciutat. De les quals pintures los desus dits és pactat donar compte de menut, lo qual, sumat e verificat, roman conservat en l’archiu de la dita ciutat perquè, si us plaurà, farets albarà dreçat a l’honorat en Johan Amalrich, clavari, per lo qual pague a los desus dits en Jacme Fillol e al dit en Jacme Matheu, hereu del dit en Berenguer, los dits CCCCLXXVI sous o les faça compliment ab ço que bestret pagar los haurà per la dita rahó. Scrit a X de setembre anno predicto. Manuel Suau, racional.
 - 26 “bell porche alt en la Sala del Consell de la ciutat”.
 - 27 El documento pertenece al AMV, *Llibre d’obres del porxe de la Casa de la Ciutat*, v2-5. La transcripción parcial se encuentra en L. Tolosa, *Fuentes de información y documentos de la pintura valenciana (1238-1525): Análisis y propuesta metodológica para la creación de un sistema de información artística*, tesis doctoral inédita defendida en 2003 en la Universidad Politécnica de Valencia.
 - 28 Sobre este retablo vid. J. Aliaga y N. Ramón, “Bertomeu Coscollà and the main altarpiece of the cathedral of Valencia. New documents”, *La Corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, Jonathan Burgoyne, The Ohio State University, 2014, pp. 15-51.
 - 29 “començaren a obrar en lo capítol per traçar e deboxar àngels en paper”.
 - 30 1435, agosto, 20. Valencia.
Codicilo al testamento de Joan Dariés, tapinero de Valencia, en que nombra tutores de sus hijos Ausiàs Noguera, panadero, y Berenguer Mateu, pintor, y ordena que su hijo Luquet permanezca hasta la edad de veinte años en el taller de Berenguer Mateu para que aprenda el oficio de pintura.
APCCV, *Protocol de Vilba*, núm. 23.682
Die sabbati XX^o augusti, anno a Nativitate Domini M^oCCCCXXXV.
Com a cascú sia lícit e permès segons fur ans e après son testament fer e ordenar los codicils, per ço yo, en Johan Dariés, tapiner, ciutadà de València, detengut de malaltia senyera, stant emperò en mon bon seny e memòria i entega e loquela manifest, recordant-me haver fet testament en poder d’en Gabriel Bonet, notari, a [en blanco] del present mes, e considerant en lo dit meu testament no haver provehit de tutor e curador a mes fills e hereus, pertal ab los presents meus codicils a instant al dit meu testament, done e assigne en tutors e curadors a les persones e bens de mos fills e hereus en Berenguer Matheu, pintor, e n-Ausiàs Noguera, forner, ciutadans de la dita ciutat, als quals prech que procuren etcètera, segons yo conficé d’ells. Encara, vull e man que lo dit n-Ausiàs Noguera sia marmessor e distribuïdor de ço que yo m’i prech per la mia ànima ensemps ab lo dit en Berenguer Matheu. Derrera, vull e man que Luquet, fill meu, stigua e ature ab lo dit en Berenguer Matheu e aprenga son ofici fins que haja edat de vint ans, en axí que no li puga ésser tolt per alguna persona havent o no havent juridicció, gran o pocha. Les altres coses en lo dit testament contengudes romanints en sa força e valor. Aquest és lo meu darrer codicil etcètera, lo qual vull que valla etcètera, lo qual fon fet en València etcètera.
Presentes per testimonis foren a les dites coses convocats e per lo dit codicellant pregats en Bernat Vicent, carnicer, en Johan Celles, tapiner.
 - 31 “fins que haja edat de vint ans”.
 - 32 “no li puga ésser tolt per alguna persona havent o no havent juridicció gran o pocha”.
 - 33 1431, enero, 18. Valencia.
Compromiso contraído entre Berenguer Mateu, pintor, ciudadano de Valencia, y Berenguer Savall, vecino de la villa de Oliva, para pintar un retablo con las

- imágenes de San Vicente y San Antonio por el precio de 50 florines (700 sueldos)*. APCCV, *Protocolo de Terriça*, núm. 25.677.
- Die iovis XVIII ianuari, anno a Nativitate Domini M^o CCCC^o XXXI^o.
- Berengarius Matheu, pictor, civis Valencie, promitto et cetera vobis, Berengario Çavall, vicino ville d'Oлива, presenti et cetera, quod hinc ad festum Sancti Iohannis mensis iunii primo venturi faciam sive pintabo unum *retuale* decem palmorum de latitudine et tredecim palmorum de [texto tachado: "latitudine"] longitudine in et sub hac forma, videlicet, in tabula media dicti retabuli et in medio ipsius pintabo cum effectu duas ymagines, quarum una erit ymago Sancti Vincencii, reliqua vero Sancti Anthoni, cum istoriis eorundem ad latera vide licet, tres istories, in qualibet intra de istoria sui Sancti et in medio, super capita dictorum sanctorum, quadam tuba de opere de talla, in quare infradictum retabulum facere et pictare unum scachum sive *banch*, in quoquidem scagno erunt novem domus sive *cases* cum una ymagine in qualibet domo. Et quod vos, dictus Berengarius Çavall, teneamini michi dare pro opere dicti retabuli, ex pacto inter me et vos inhito et convento, quinquaginta florenos regalium Valencie in tribus solutionibus sive terciis, videlicet, in continentis prima tercia sive *solucio*, et alia cum dictum retabulum sive *retuale* erit *deboxat* et *daurat entorn per acabat de colors*, et residuum vero ad complementum dictorum quinquaginta florenorum quando dictum *retuale* fuerit cum effectu perfectum. Quod nisi fecero, volo incidere penam ducentorum solidorum, rato pacto et cetera, fiat executoria et cetera, obligamus et cetera.
- Ad hec autem ego, dictus Berengarius Çavall, suscipiens supradictum retabulum cum et sub illis [texto tachado: "formis"] pactis, formis et cetera, promitto vobis solvere dictam quantitatem in dictis terminis sive diebus de supra specificatis sub honorum obligatione. Insuper ego, dictus Berengarius Matheu, dono in fidanciam et securitatem vestri, dicti Berengarii Çavall, ad forum Valencie venerabilem Rambau de Cruilles, civem dicte civitatis, presentem et cetera, obligans et cetera.
- Testes huius rei sunt Iacobus Bernat et Iohannes Sabastia, cerdo, Valencie cives.
- 34 Sobre las comparaciones de precios y medidas entre retablos valencianos del gótico internacional pueden consultarse los trabajos de M. Miquel Juan, *Retablos...* y J. V. García Marsilla, *Art i societat...*
- 35 ACV, *Notal de Jaume Pastor*, núm. 3.546. Publicado por J. Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia (continuación)", *Estudis Universitaris Catalans*, 1912, p. 315. Este retablo finiquitado el 4 de mayo de 1426 no debe confundirse con el contratado por Bertomeu Pomar el 26 de junio de 1426 que finalmente fue pintado por Felip Porta y Joan de la Casa. En este segundo caso Miquel Alcanyis se encargó únicamente de peritar la correcta ejecución del trabajo.
- 36 ARV, *Protocolo de Berenguer Cardona*, núm. 471. Publicado por J. Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia", *Estudis Universitaris Catalans*, tomo VI, 1913, p. 84.
- 37 ARV, *Protocolo Guillem Cardona*, núm. 505. La transcripción del documento y un estudio sobre un retablo conservado en la localidad de Villar del Cobo puede verse en J. Aliaga y C. Llanes, "Jaume Mateu y el Retablo de San Sebastián de Villar del Cobo (Teruel)", *Ars Longa*, 23, 2014, pp. 29-39.
- 38 Vid. J. M. Pérez Martín, "El retablo de la ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 20, 1934, pp. 27-50. Antoni José argumenta que el retablo pertenece a una época posterior, vid. A. José Pitarch, "Les Arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I, ed. E. Llobregat y J. F. Yvars, Valencia, 1986, pp. 168-239.
- 39 Vid. J. M. Pérez Martín, "Pintores valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1935, pp. 294-295; y X. Company et alii, *Documents de la pintura valenciana medieval y moderna I*, Valencia, 2005, pp. 423-424 y 455.
- 40 Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 238. El autor afirma que el contrato se formalizó con el notario de Jérica Lope de Monatlavá. No se conserva.
- 41 ACV, *Protocolo de Joan Llopi*, núm. 3.666. Fue publicado por J. Sanchis Sivera, "Pintores...", 1912, p. 314, 1914, p. 55, 1929, p. 30, 1930, p. 92; L. Tolosa et alii, *Documents...*, pp. 606-608.
- 42 La probable identificación del retablo del documento con el conservado en el Museo de Bellas Artes de Lyon ha sido motivo de discusión, vid. A. José Pitarch et alii, *Obra recuperada del trimestre. Retaule de la Santa Creu*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1988. La procedencia exacta del retablo del museo francés no está registrada documentalmente y, por otra parte, entre las fotografías antiguas de los retablos de Jérica no se encuentra el retablo de San Miguel, lo que podría interpretarse como el indicativo de un origen diferente como sostiene A. José Pitarch.
- 43 "Io dit retuale ha nou palms de ample e de alt per sos terços".
- 44 "de mà de Johannes".
- 45 La transcripción del documento y un estudio pormenorizado se puede consultar en E. Montero Tortajada, *La transmisión...*
- 46 Un estudio reciente sobre la relación entre Jacomart y Reixach puede verse en X. Company et alii, "Una Flagelación de Joan Reixach de la colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach", *Archivo Español de Arte*, 340, 2012, pp. 363-373.
- 47 APPV, *Protocolo Felip Lleopard*, núm. 23.685. El documento fue publicado por L. Cerveró Gomis, "Pintores...", 1966, p. 22.
- 48 1430, diciembre, 14. Valencia. *Compromiso contraído entre Berenguer Mateu, pintor, ciudadano de Valencia, y la cofradía de San Jorge de la villa de Jérica, representada por su mayoral Jaume González, para pintar un retablo con las imágenes de San Jorge y de la Pasión de Jesús por un precio de 47 florines (658 sueldos)*. El 17 de agosto de 1431 el acto se cancela por voluntad de las dos partes. APCCV, *Protocolo de Joan Gil*, núm. 18.866.
- Die iovis XIII^o decembris, anno predicto M^o CCCC^o XXX^o.
- Berengarius Mathei, pictor, civis Valencie, ex certa sciencia promitto, pacto speciali solemniter stipulacione vallato, vobis, Iacobo Gonçalvez, maiorali confratrie Sancti Ieorgii ville de Xericha, presenti, acceptanti ac stipulanti, et vestris successoribus absentibus et notario et cetera, operari, facere ac construere et pingere unum *retaulum* sive *altare* ad opus dicte confratrie Santi Ieorgii dicte ville. Quodquidem *retaulum* habeat de altitudine XIII palmos et suum cayrum vel tercium seu amplitudinem concedentem iuxta dictam latitudinem, cum istoriis Sancti Ieordii et in scanis sive *banchs*, V istorie Passionis Domini. Et quod teneat operari hinc ad festum Sancti Iohannis mensis iunii primoventuri / sub pena centum solidorum et cetera [...] et cetera /, et teneamini michi dare pro dicta constructione seu factura XXXXVII florenos / regalium Valencie / solvendos hoc modo: nunc centum solidos, residuum medietatem quod dictum *retaulum* erit adzuratum seu *deboxatum*, et alteram medietatem in fine. Quod nisi feceritis, quod incurritis penam quinquaginta solidorum et cetera, et soluta et cetera, rato et cetera. Ad hec autem ego, dictus Iohannes Gonçalvez, acceptans et cetera, promittens et cetera. Que omnia et singula pacistimur et cetera, in posse et manu notarii infrascripti et cetera. De cuiusquidem forma dicti *retauli* tradiderunt michi, notario, in una papiro depicta et cetera. Fiat executoria largo modo ex utraque parte et cetera. Actum est hoc Valencie et cetera. Testes inde fuerunt Iohannes Alvarez, scutifer, et Iohannes Ferrer, scriptor, degentes Valencie.
- Die veneris XVII augusti, anno XXXI, fuit cancellatum de voluntate parcium. Testes, Miquel Ceriol, mercator, et Iohannes Vilalba, scriptor Valencie.
- 49 "facere ac construere et pingere unum *retaulum* sive *altare*".
- 50 J. Aliaga Morell, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, doc. 44, p. 194.
- 51 El tema de la *mostra* ha sido estudiado por E. Montero Tortajada, "El sentido y el uso de la *mostra* en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCIV, 2004, pp. 221-254.
- 52 "erit adzuratum seu *deboxatum*".
- 53 S. Voragine, *Leyenda Dorada*, vol. II, Alianza, Madrid, pp. 248-253. En el inventario de los bienes de Andreu Garcia se hace referencia a un *Flos Sanctorum* que tenía el presbítero.
- 54 Consideramos que el referente del retablo de Londres es clave a la hora de inspirar la iconografía del retablo de Jérica. Otros autores apuntan a una relación del retablo con la nobleza y la monarquía e incluso con Francesc Sarsola, justicia de Aragón, propuestas que ahora deben desestimarse. Vid. J. Ferré i Puerto, "El Retablo de San Jorge" en *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 146.
- 55 Acerca de la figuración en la batalla del Puig puede verse A. Serra Desfilis, "Abrecont de grans gestes. Sobre les imatges de la historia i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", *Afers*, 41, 2002, pp. 15-35 y M. Serrano Coll, "Falsas historias, proposiciones certeras. Dominio visual e imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón", *Codex Aquilarensis*, 27, 2011, pp. 191-212.
- 56 L. de Saralegui, "Pedro Nicolau", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1942, p. 135.
- 57 R. Gómez Casañ (ed.), *La "Historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, Segorbe, 1986, pp. 234-235.
- 58 "altare ad opus dicte confratrie Santi Ieorgii dicte ville".
- 59 Apenas un año antes José María Pérez Martín había publicado un artículo sobre el retablo de la Virgen, Santa Águeda y San Martín. Seguramente en aquel momento todavía desconociera la existencia del retablo de San Jorge, puesto que no lo cita. Vid. J. M. Pérez Martín, "El retablo..."
- 60 Algunos autores han propuesto la identificación del Maestro de Almonacid con Jaume Mateu. Esta atribución hasta el momento no se ha podido demostrar. Vid. A. José Pitarch, "29 Retablo de San Valero" en *La Luz de la Imágenes. Segorbe*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, pp. 304-307.
- 61 Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. VI, Cambridge, Massachusetts, 1935, pp. 582-584; L. de Saralegui, "Pedro...", pp. 133-137; J. Gudiol i Ricart, *Pintura Gótica. Ars Hispaniae Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. IX, Plus-Ultra, Madrid, 1955, p. 156; J. Camón Aznar, *Pintura medieval española. Summa Artis*, vol. XXII, Madrid, 1966, p. 296.
- 62 Un estudio en profundidad sobre los pintores Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrrià puede verse en J. Aliaga, *Els Peris...* La tesis de Joan Aliaga ha sido cuestionada por algún autor y otros han mostrado sus reservas.
- 63 A. José Pitarch, "32 Retablo de San Jorge" en *La Luz de la Imágenes. Segorbe*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, pp. 316-317. M. Miquel Juan, "El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya*, 336, 2011, p. 208.
- 64 La obra ha sido documentada por C. Llanes, *L'obrador...*, vol. II, pp. 68 y 69.