

Un pintor holandés en la Corona de Aragón:

Johan Utuvert, pintor de retaulas de Utrecht

Matilde MIQUEL JUAN¹

Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
Universidad Complutense de Madrid
matilde.miquel@ghis.ucm.es

RESUMEN

El hallazgo de un documento inédito en el que *Johan Utuvert, pintor de retaulas de Utrecht* aparece en 1399 en la ciudad de Valencia introduce un nuevo personaje que proporcionará una mejor asimilación del proceso de aparición y evolución del gótico internacional en el reino de Valencia. Su posible influencia diluida entre los artistas florentinos, sieneses, sajones, chipriotas, catalanes, mallorquines, y aragoneses se planteaba como un interrogante, que ahora es posible abordar con mayor justificación. Su formación en el condado de Utrecht, próximo al ducado de Guelders, lugar de origen de los hermanos Limbourg, permitirá comprender la realización de determinadas obras de arte dentro del contexto valenciano como el políptico de *San Jorge del Centenar de la Ploma* (Victoria and Albert Museum, Londres), y la conexión que presenta con el cuaderno de dibujos del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (Florencia).

Palabras clave: Gótico internacional, *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*, Cuaderno de dibujos, Johan Utuvert, Reino de Valencia.

ABSTRACT

The discovery of the unknown document in which *Johan Utuvert, pintor de retaulas de Utrecht* appear in 1399 in the city of Valencia introduces a new artist that will allow us to better understand the process of the assimilation and the evolution of the international gothic style in the Kingdom of Valencia. His possible influence on a mixed group of florentine, siennese, Cypriot, saxon, catalan, balearic and aragonese artist has been in question, but which is now demostrable with new evidence. His training in the county of Utrecht, near the duchy of Guelders, where the Limbourg brothers apprenticed, will allow us the comprehend the realization of the Saint George polyptych for the hundred crossbowmer's guild (Victoria and Albert Museum, London), and the connection it has with the notebook of drawings in the Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (Firenze).

Keywords: International Style, *Saint George polyptych*, Notebooke of drawings, Johan Utuvert, Kingdom of Valencia.

En 1388 el rey Juan I de Aragón solicita a Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, los servicios de su ministril Jehan Visée para que durante unos meses residiera en la corte catalano-aragonesa, pero se sabe que también llegaron a venir a

¹ Artículo realizado dentro del proyecto de investigación HAR2009-08901 aprobado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Agradezco al profesor Juan Vicente García Marsilla su ayuda en la correcta comprensión de la documentación de archivo empleada en este estudio.

la península, o al menos se solicitaron los servicios de ministriles al príncipe de Gales, al conde de Armañac, al conde de Flandes, a los reyes de Francia, al duque de Bar, al duque de Lorena, al conde de Foix, al duque de Borbón, a la duquesa de Brabante, al duque de Baviera, al rey de Escocia, al rey y la reina de Navarra, al rey de Inglaterra, al duque de Bretaña, o al mismo duque de Berry². A este rico panorama de intercambios musicales, se suman los enlaces matrimoniales entre las respectivas casas reales europeas, el intercambio de regalos y objetos suntuarios, el viaje de artistas entre un territorio y otro, además de un ambiente proclive a la imitación de los grandes gestos dinásticos de la monarquía Valois en territorio catalano-aragonés, como aspectos que jugarán un significativo papel en el desarrollo de experiencias artísticas, y en la explicación de determinadas obras de arte y personalidades procedentes de toda Europa³.

Desde la segunda mitad del siglo XIV la Corona de Aragón se convirtió en un foco de atracción y recepción de artistas de las más variadas procedencias, como el italiano Guerau d'Angelo, pintor de Pedro IV; el sienés Pietro Giacomo ("Jacobi") que aparece trabajando en Barcelona en 1397; Joan de Bruselas que pintó al servicio de Lope Fernández de Heredia en Zaragoza en 1379 y del monarca Martín I entre 1388 y 1390; Gerard de Bruna, de Brabante, y Joan Duxana, de Alvernia, confeccionaron un retablo para el obispo de Segorbe, Francesc Riquier; el pintor brujense Louis Allymbroot, aparece en Valencia; los escultores picardo-flamencos Joan de Valencines, Rich Alamant y Pere de Sant Joan están documentados en el portal del Mirador de la catedral de Mallorca; el arquitecto-escultor normando Charles Gauter, conocido como el maestro Carlí, viajó a Barcelona (1408), Lleida (1410-1427) y Valencia (1429); el vidriero florentino Filippo de Ghizar se cita en Valencia (1405), o Joan de Roure, de Amberes, en Barcelona (1427). Y, concretamente los principales pintores que aparecen activos en la ciudad de Valencia las últimas décadas del siglo XIV son en su mayoría foráneos: el florentino Gherardo di Jacopo, llamado Starnina, de Pisa Nicolao d'Antonio, de Siena Simone di Francesco, de Chipre se considera a Esteve Rovira, de la zona alemana procede Marçal de Sas, y de territorios de la propia Corona de Aragón están el catalán Pere Nicolau, el aragonés Llorens Saragossa, y el mallorquín Francesc Comes⁴. Pero además,

² M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa Real Catalano-Aragonesa, 1336-1442*, vol. I, Barcelona, 1979, pp. 71-73, sobre la primera referencia del duque de Borgoña p. 61.

³ Para las relaciones entre Francia y la Corona de Aragón: F. ESPAÑOL BELTRÁN, "Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia", C. COSMEN, M.V. HERRÁEZ y M. PELLÓN, *El Intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 253-294. En el mismo volumen destaca el estudio del doctor Joan Domenge sobre el intercambio de regalos de orfebrería entre ambas cortes principescas: J. DOMENGE I MESQUIDA, "Regalos suntuarios: Jean de Berry y las cortes hispanas" (pp. 343-363), en el cual se citan los trabajos anteriores del mismo autor sobre los esmaltes *sur ronde-bosse*.

⁴ Para un análisis del periodo del gótico internacional en la ciudad de Valencia: M. MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y Mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, 2008. Sobre los maestros foráneos en la Corona de Aragón: J.V. GARCÍA MARSILLA, "Maestros de ultra-

ahora y gracias al hallazgo de un documento inédito se puede también incluir al holandés Johan Utuvert, procedente de Utrecht⁵.

No se conocen más noticias referentes a la actividad de Johan Utuvert, únicamente este escrito en el que se cita expresamente en 1399 como pintor de retablos, residente en Valencia, y originario de Utrecht, ciudad perteneciente al imperio germánico, y por el que establece con Caterina, viuda de Pasqual Bou, maestro carpintero, e hija del también difunto Pere Pastor, de Castellón, un acuerdo de comunidad de bienes de su matrimonio. En dicho documento es sintomático que Johan Utuvert se calificara asimismo de pintor de retablos, especificando y marcando una diferencia con el resto de pintores de la ciudad, que podían dedicarse a muy variadas actividades pictóricas como la decoración de cofres, cortinas, vidrieras, escudos, estandartes, interiores domésticos, los cuales, por cierto, aglutinaban a la mayor parte de los pintores-artesanos. Si además se atiende a otros artistas del periodo internacional valenciano se observa que son muy pocos los maestros que se califican como pintores de retablos: Marçal de Sas en 1399; “pictores ymaginum sive retabulorum” a Marçal de Sas y Gonçal Peris por un retablo de la Natividad, San Judas y San Simón, en 1404; a Antoni Peris en 1407; y a Gonçal Peris en 1414 y 1422, es decir, gran parte de los grandes maestros que habían contratado retablos en Valencia, pero en muy escasas ocasiones. Lo más habitual es que aparezcan como pintores de Valencia, o ciudadanos de Valencia. Esto confirmaría la actividad de Utuvert como pintor de retablos, o al menos, la capacidad para confeccionarlos, considerando llamativo que Johan Utuvert en un documento que no tiene ninguna relación con su profesión se defina como pintor de retablos, intentando acreditarse, llamar la atención sobre algo que él, o el notario, considera significativo.

Otra cuestión es la posibilidad que tuvo Johan Utuvert en la ciudad del Turia para contratar retablos de forma independiente, puesto que en 1399 el obrador de Pere Nicolau comenzaba a ampliarse y a vincularse con importantes clientes como la Casa de la Ciudad y la Catedral⁶. Sería, pues, lógico pensar en unos inicios relacionados con otro gran maestro, y quizá no demasiado aventurado conectarlo con Marçal de Sas, un pintor alemán documentalmente presente en Valencia desde 1390-1391, primero en colaboración con Pere Nicolau (1393, 1399), poco después

mar: artistas italianos y franceses al servicio de la monarquía aragonesa (siglos XIV y XV)”, *La Mediterrània de la Corona d’Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004: XVIII Congrés d’Història de la Corona d’Aragó (València 2004, 9-14 setembre)*, vol. 2, Valencia, 2005, pp. 1907-1921; o dentro del territorio catalán: F. RUIZ I QUESADA, *Pintura II: el corrent internacional, L’art gòtic a Catalunya*, Barcelona, 2005, pp. 26-39. Una aproximación a las consecuencias e innovaciones de estos artistas foráneos en la Corona de Aragón: M. MIQUEL JUAN, “El viaje de artistas y obras de arte catalanas en el Mediterráneo occidental en el siglo XV”, *La presència catalana a l’espai de trobada de la Mediterrània medieval. Noves fonts, recerques i perspectives*, Barcelona (en prensa).

⁵ Valencia, Archivo del Reino de Valencia, sign. 3200, notario Joan Tomás (1398-1399), 29 de octubre de 1399.

⁶ Sobre el ascenso e importancia del taller de Pere Nicolau en la ciudad de Valencia: M. MIQUEL JUAN, *op. cit.*, 2008, pp. 127-151.

acordando retablos de forma independiente (1396, 1397, 1399, 1400), en 1404, en el retablo para Pere Torella junto con Gonçal Peris y Joan Peris, y por último en 1405 en otro conjunto de la Natividad con Guerau Gener y Gonçal Peris⁷. En 1410 ya se le cita en unas precarias condiciones, que quizá ya se puedan detectar en estos dos últimos acuerdos, y en la dependencia económica que Sas tenía con Pere Nicolau, el más importante taller de pintura en Valencia en la primera década del siglo XV⁸. Durante la Edad Media era frecuente la asociación, unión o colaboración entre personas de una misma “nacionalidad” o procedencia en una nueva ciudad, siendo por tanto lo más coherente para Johan Utuvert vincularse con el también germánico Marçal de Sas, que con grandes y lucrativos encargos en estas fechas de 1399 pudo gozar de cierto bienestar, y hacer partícipe a otro extranjero de un espacio artístico de intercambio y enriquecimiento mutuo con otros pintores de la urbe.

Documentalmente no se puede adjudicar ninguna de las obras a la actividad profesional de Johan Utuvert, pero sí que es posible vislumbrar en algunos retablos y piezas pictóricas conservadas la influencia que pudo ejercer sobre sus contemporáneos. En el estudio de la pintura valenciana medieval hay algunas obras que han llamado poderosamente la atención de los historiadores, y que no han podido ser completamente explicadas más allá de la personalidad de cada uno de los pintores documentados y conocidos. La finalidad, por tanto, de este estudio es iniciar un camino de trabajo aventurando estilísticamente la presencia de Johan Utuvert, procedente de Utrecht, en el reino de Valencia, y ayudar a comprender la *koiné* de influencias y estilos presentes en los retablos valencianos de 1400.

Indicio I: El Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma

Una de las obras maestras de la pintura valenciana del periodo del gótico internacional es el *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma* (fig. 1). El conjunto refleja la amalgama de artistas e influencias que se produjeron en la ciudad de Valencia. A pesar de ser considerado como uno de los más bellos y significativos retablos del gótico internacional hispano fue estudiado en 1970 por Michael Kauffman sin que haya tenido posteriores análisis monográficos que terminasen de desentrañar su autoría, estilo e iconografía hasta muy recientemente⁹. El políptico expuesto en el Museo Victoria y Alber-

⁷ La confusión de estos dos retablos recientemente ha sido esclarecida por: C. LLANES I DOMINGO, *L'Obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, 2 vols, tesis doctoral inédita, 2011, pp. 503 (vol. I), 30-31, 33-34 (vol. II).

⁸ Para un análisis de la trayectoria de Marçal de Sas, y la dependencia económica establecida con Pere Nicolau, véase: M. MIQUEL JUAN, *op. cit.*, 2008, pp. 132-134, 151-154.

⁹ Bibliografía del *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*: J.C. ROBINSON, *Catalogue of the special loan exhibition of spanish and portuguese ornament art*, South Kensington Museum, 1881, London, p. 119; J.F. RIAÑO, *Classified and descriptive catalogue of the art object of Spanish production in the South Kensington Museum*, London, 1872, pp. 70-71; *Guide of the Victoria and Albert Museum*, South Kensington, 1909, p. 29; E. TORMO, *Levante*, Madrid, 1923, pp. CXXXIII-CXXXIV; Ch.R. POST, *A History of a spanish painting*, vol. III, Cambridge (Mass.), 1930, pp. 58-68; L. SARALEGUI, “La pintura valenciana medieval (Con-



Fig. 1. Miquel Alcanyis, Marçal de Sas, et alii, *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*, ca. 1400-1405, témpera y oro sobre madera, 6,50x 5,50 m (Victoria and Albert Museum, Londres).

to de Londres desde 1864 tiene unas dimensiones de 6,60 por 5,50 metros, y está formado por 5 calles, donde la central narra la batalla del Puig que daría la victoria cristiana a Jaime I y la conquista de Valencia en 1238, ante un San Jorge ataviado con las insignias de la milicia de los ballesteros de la ciudad, que encargaron el conjunto. La otra tabla principal muestra a San Jorge matando al dragón ante la asustada princesa, y en las calles laterales 16 escenas cuentan la historia y martirio del santo romano de Capadocia al rebelarse a la autoridad de Diocleciano. En la tabla cimera central se sitúa la Virgen de la Victoria; una imagen de la Virgen de la Leche con el Niño sobre un trono que está siendo coronada por la Trinidad, mientras  ngeles entonan cantos de alabanza y ta en instrumentos musicales.

En las entrecalles se disponen 24 profetas, la mayoría identificados por una cartela, y en el guardapolvo los 12 apóstoles, alternados con el emblema de la cruz de San Jorge y una ballesta. Finalmente, en la predela se representan diez escenas de la Pasion de Cristo, a falta de una parte central desaparecida que debió de ser un tabern culo¹⁰.

tinuación). Lorenzo Zaragoza", *Archivo de Arte Valenciano (=AAV)*, 1936, pp. 32-39; C.M. KAUFFMANN, "The altar-piece of St. George from Valencia", *Victoria and Albert Museum. Yearbook II*, 1970, pp. 64-100; C.M. KAUFFMANN, *Catalogue of foreign painting of Victoria and Albert Museum I. Before 1800*, London, 1973, pp. 179-184. Una recopilación de las noticias anteriores recogidas por C. RODRIGO ZARZOSA, "Aspectos históricos, estilisticos e iconogr ficos del retablo del 'Centenar de la Ploma', Londres", *AAV*, vol. 64 (1984), pp. 24-28. Sobre la relación entre texto escrito, leyenda y tradición oral y su traducción en imágenes referido al retablo: A. SERRA DESFILIS, "Ab recon de grans gestes. Sobre les imatges de la historia i de la llegenda en la pintura g tica de la Corona d' Aragó", *Afers*, 41 (2002), pp. 15-35, y sobre la representación visual de Jaime I: M. SERRANO COLL, *Jaime I el conquistador. Imágenes medievales de un reinado*, Zaragoza, 2008, pp. 208-226. Más recientemente: M. MIQUEL JUAN, "El gótico internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya, Revista de Arte*, 336 (2011), pp. 191-213.

¹⁰ Las escenas de la predela son: la Oración en el Huerto, la Traición, Prendimiento, Flagelación, Cristo ante Caif s, el Camino al Calvario con la cruz, Crucifixión, Descendimiento, Lamentación, y Resurrección, conservándose las laterales parcialmente. Los emblemas de la cruz roja de San Jorge y la ballesta de la cofra-



Fig. 2. Miquel Alcanyis, Marçal de Sas *et alii*, *Retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma*, predela de la Pasión de Cristo, ca. 1400-1405, témpera y oro sobre madera (Victoria and Albert Museum, Londres).

Una de las escenas del *Retablo del Centenar de la Ploma* es la Resurrección de Cristo en la zona de la predela, último acontecimiento de la Pasión, y actualmente conservada fragmentariamente (fig. 2). Con una composición totalmente ajena a la tradición medieval, Cristo sale del sepulcro de espaldas al espectador aludiendo a una representación sin precedentes en tierras valencianas, y únicamente reproducida en la *Biblia Moralizada* de los hermanos Limbourg (París, Bibliothèque Nationale de France, ca. 1402-1404, ms. Fr. 166, f. 13v)¹¹, en el *Libro de Horas de María de Guelders* (Staatsbibliothek zu Berlin, ca. 1415, ms. Germ. Quart. 42, f. 39v), y parece que vuelve a repetirse en un Libro de Horas holandés (Londres, British Library, ms. Add. 50.005, f. 135v)¹². Dichos manuscritos tienen como origen el

día que se situaban en las polseras laterales igualmente desaparecieron, pero fueron reconstruidos como los conservados en la parte superior.

¹¹ Este manuscrito de los hermanos Limbourg se considera anterior a 1405. La ciudad de Nimega, origen de los Limbourg, dista unos 70 km de la ciudad de Utrecht, procedencia de Johan Utuvert, aunque el contacto entre ambos artistas bien pudo conformarse en otros territorios. Véase: R. DÜCKERS, "The Limbourg brothers and the North. Book illumination and panel painting in the Guelders region. 1380-1435", *The Limbourg brothers. Nijmegen masters at the Franch Court, 1400-1416*, Nijmegen, 2005, pp. 65-83. Hériard Dubreuil ya había puesto en relación el tema de la Resurrección de este manuscrito con la del *Retablo del Centenar de la Ploma*, en un análisis que identificaba a Jacques Coene como el autor del cuaderno de dibujos de los Uffizi. Su análisis sin embargo mostraba de igual forma las conexiones de estos folios con la escuela florentina, francesa y neerlandesa, perdía al lector en la *koiné* de estilos activos en la Valencia de 1400, pero reafirmaba las conexiones con la pintura neerlandesa de principios del siglo XV a partir de sus estrechas relaciones con la miniatura parisina de esos años. M. HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, vol. I, Valencia, pp. 113-156.

¹² El manuscrito atribuido a varios autores anónimos forma parte de la llamada segunda generación de manuscritos iluminados holandeses (ca. 1415-1425). La imagen está reproducida en: U. JENNI, *Das skizzenbuch der internationalen gotik in den Uffizien. Der Übergang vom musterbuch zum skizzenbuch*, vol. I, Viena, 1976, ilustración 34, 16, 57, 77, 80. Un estudio del manuscrito, donde también es posible encontrar

territorio de la actual Holanda, donde igualmente se habría formado Johan Utuvert, y donde es posible atisbar un germen común de aprendizaje.

Desgraciadamente son escasas las obras pictóricas conservadas fechadas entre 1380 y 1400 del territorio de Utrecht que bien ayudarían a conocer este contexto artístico de iniciación, sin embargo es posible citar la tabla conmemorativa de los señores de Montfoort (ca. 1385)¹³. La miniatura de este periodo es la que proporciona más ejemplos, y concretamente es con la *Biblia Pauperum* (ca. 1395-1400, British Library, Kings MS 5), o el *Libro de Horas de Margarita de Cleves* (Lisboa, Museo Calouste Gulbenkian, Ms. LA 148), datados entre 1395-1400¹⁴, con los que se pueden atisbar mayores similitudes.

Indicio II: el Cuaderno de dibujos del Gabinetto de Disegni e Stampe degli Uffizi de Florencia

Estas conexiones, muy propias del Gótico Internacional, que presenta la pintura holandesa de 1400 con el *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma* se reafirman al vincularse esta misma composición de la Resurrección de Cristo de espaldas con uno de los dibujos del cuaderno de dibujos del Gabinetto de Disegni e Stampe degli Uffizi, de Florencia, concretamente el folio 2277F (fig. 3), y con la cautelosa alusión que hacía Ulrike Jenni a un maestro holandés como autor del cuaderno. El cuaderno de dibujos de los Uffizi es una de las obras más significativas del gótico internacional europeo al unir en unas mismas páginas dibujos de artistas de variadas procedencias. El cuaderno que en la actualidad aglutina 21 dibujos más uno doble representa el paso del “libro de muestras” al “cuaderno de bocetos” moderno, y el consecuente cambio en la práctica de la pintura. En las páginas del cuaderno se representan diferentes motivos como escenas religiosas: la Adoración de los Magos, la Pasión de Cristo, la Anunciación; santos como Santa Catalina, o San Jorge; temas laicos, muy dentro del estilo de 1400, con ambientes festivos, o la recogida de la pesca; mitológicas como Hércules en el jardín de las Espérides; o incluso diseños de letras antropomorfas. Los problemas que plantea el cuaderno se deben tanto a esta

una aproximación a la miniatura en el actual territorio de Holanda, en: J.H. MARROW, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, New York, 1990, pp. 63-64, 17-44.

¹³ Puede leerse una ficha y analizar la ilustración en: R. DÜCKERS y P. ROELOFS, *The Limbourg brothers. Nijmegen masters at the Franch Court, 1400-1416*, Ludion, Nijmegen, 2005, pp. 76, 282-283. El análisis de la pieza demuestra las fuertes relaciones entre la pintura holandesa y el norte de Francia en 1380, así como la influencia de artistas como André Beauneveu o Jacquemart de Hesdin en miniaturistas como los Limbourg, o el maestro de María de Guelders.

¹⁴ Una ficha bibliográfica de ambos manuscritos: J.H. MARROW, *op. cit.*, 1990, pp. 27-31. Aunque es posible encontrar paralelismos con esta primera generación de manuscritos iluminados holandés, es concretamente con la *Biblia Pauperum* y el *Libro de Horas de Margarita de Cleves* con los que encontramos más afinidades estilísticas con obras como el *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*, pero también con el *Breviario del rey Martín* (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Manuscrits occidentaux, Rothschild, 2529), ya que no hay que olvidar el carácter tan internacional del manuscrito, así como los contactos que planean sobre uno de los iluminadores del Breviario y la pintura del reino de Valencia.

variedad de temas, como sobre todo a las distintas personalidades que participan, y por tanto a su procedencia, puesto que en los últimos 90 años se ha hablado de maestros de Verona, los Alpes, Holanda, sudoeste de Francia, o Valencia.

Uno de los principales estudios monográficos sobre el cuaderno de dibujos lo hizo Ulrike Jenni en 1976. Aunque no percibió la conexión con Valencia y consideró a un único autor del cuaderno, algo totalmente descartado en la actualidad, su estudio es interesante por la perfecta sintonía que creó entre los dibujos y la pintura europea de 1400, en diseños, modelos e iconografía, comparando los bosquejos con las miniaturas del círculo de la corte francesa, con Holanda, manuscritos ingleses, y retablos de Westfalia y Renania¹⁵. Concreta que frescos italianos del norte se emplearon como modelos para las escenas profanas, y como conclusión, pero de una forma muy cautelosa, alude a un posible maestro procedente de los Países Bajos que en su viaje a Italia, por Francia, tomó nota de ejemplos, modelos, reproduciendo el estilo de los originales que observaba, justificando así la “única mano” que observa en el estudio, y conformando lo que se podría denominar un “cuaderno de viaje”.

El otro gran estudio del cuaderno en el siglo XX se debe a la investigadora Fiora Bellini que prefiere hablar de un cuaderno de dibujos, como una colección



Fig. 3. Maestro holandés?, *Cuaderno de dibujos*, escenas de la vida de Cristo (Cristo con la cruz, Cristo ante Pilatos y Resurrección), San Cristóbal, y joven reina, sign. 2277F, 29x21.4 cm (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia).

¹⁵ U. JENNI, *op. cit.*, 1976. Ulrike Jenni habla de un maestro neerlandés que considera especialmente vinculado por una parte a miniaturistas flamencos del grupo de Ypres (Herman Scheere y el maestro de los santos de Beaufort), y a una serie de manuscritos holandeses realizados entre 1405-1425, de la zona de Utrecht-Guelders, que parece mucho más coherente con la actual documentada presencia de un pintor de Utrecht en Valencia en 1399. Véase también: R.W. SCHELLER, *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam, 1995, pp. 317-330; M. HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, vol. I, Valencia, pp. 113-156, aunque el investigador Heriard atribuyó el cuaderno a Jacques Coene, su análisis y reflexión recoge la bibliografía anterior, además de establecer comparaciones y aportar un considerable número de ilustraciones. La principal crítica que se hizo a Ulrike Jenni fue la confusión y amalgama tan variada de conexiones que estableció, cuestión que sin duda es uno de los grandes problemas al que debe enfrentarse el estudioso de este periodo, su esfuerzo, materializado en su libro y repertorio de imágenes, sin embargo puede servir para comprender mejor la complejidad de esta pintura.

de copias, estudios, bosquejos, notas y creaciones, formado a partir de la actividad de varios artistas, llegando a considerar cinco maestros. Un primer grupo centrado en un pintor valenciano, un segundo de carácter más fantasioso en temas y trazo desenvuelto, el tercero que asocia con el Maestro del Bambino Vispo, retomando la teoría de Longhi, el cuarto con escenas de pesca y clara ambientación paisajística, mientras que el quinto se vincula con la ilustración figurativa de letras del alfabeto, aunque reconoce que existe alguna otra intervención posterior, o que no se relaciona directamente con los grupos anteriores. Resultó de gran interés su análisis centrado en los bosquejos vinculados al maestro del Bambino Vispo, ahora ya identificado con Starnina, coherentes por la presencia de Starnina en Valencia¹⁶.

A partir del análisis de la investigadora Bellini, más recientemente el profesor Andrea de Marchi aludía a la posibilidad de considerar a varios artistas como autores de los distintos dibujos, e intentaba, a partir de una rica ficha de catálogo, avanzar las investigaciones; primero al confirmar la vinculación hecha por R.W. Scheller¹⁷ en los dibujos adscritos al florentino Giovanni di Francesco Toscani, y en segundo lugar, y de forma más monográfica, relacionar el núcleo central del cuaderno de dibujos al *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma* y, por tanto, atribuir los diseños a Marçal de Sas, el pintor que siempre se había considerado el autor del políptico¹⁸.

Teniendo presente lo investigado hasta el momento, sería adecuado centrarnos en dos de estos grupos de dibujos, todos ellos de unas dimensiones similares de 295/272 x 211 milímetros aproximadamente, y que directamente se vinculan con la actividad artística valenciana de principios del siglo XV. El primer grupo de esbozos son los confeccionados por un maestro valenciano, especialmente relacionado con el *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*, autor de los diseños de viejo sentado en un paisaje de montaña (2268Fr), San Miguel y jinete a caballo (2270Fr-v), Lamentación ante Cristo (2271Fv), Santa Catalina y Virgen anunciada (2272Fr-v), Desvanecimiento de la Virgen a los pies de la cruz y Adoración de los reyes (2274Fr-v), y el ángel de la anunciación con estudio de la cabeza de Cristo crucificado (2276Fr)¹⁹. Sus principales características son el tipo de trazo, la ducti-

¹⁶ F. BELLINI y G. BRUNETTI, *I disegni antichi degli Uffizi: I tempi del Ghiberti*, Florence, 1978, pp. 8-26. Un estudio fundamental que marcó una gran distancia respecto al análisis anterior, y definió una nueva pauta de trabajo al considerar 5 grupos de dibujos, que fueron el punto de partida para la propuesta posterior de Andrea De Marchi.

¹⁷ R.W. SCHELLER, *op. cit.*, 1995, pp. 317-330.

¹⁸ A. De MARCHI, "San Miguel arcángel: estudios para la crucifixión; santa Catalina mártir vence al emperador Maximiliano; Virgen anunciada; Dios Padre y ángel anunciante; Adoración de los Reyes Magos y estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la cruz", *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, pp. 161-169.

¹⁹ Que *grosso modo* corresponde con el primer grupo que analiza Bellini, y considera de la mano valenciana. La autora además añade: 2273F r, 2278F r, 18304F r, los cuales están relacionados con el autor o el momento cronológico, pero que preferimos dejar en un plano hipotético.

lidad y enérgica ejecución, el preciosismo y detallismo en el dibujo de los ropajes, cabellos y diseño del rostro, no exento en ocasiones de cierta caricaturización.

La participación de Miquel Alcanyç en el *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*, junto a Marçal de Sas, y otros pintores²⁰, obliga a replantear la atribución de este primer grupo de bosquejos del cuaderno a Marçal de Sas, puesto que los recientes análisis de dibujo subyacente de la única tabla documentada, y conservada, de Marçal de Sas, se alejan de estos diseños y parecen conectar mejor con el dibujo subyacente de otras piezas de Miquel Alcanyç como el *Retablo de la Santa Cruz*, del Museo de Bellas Artes de Valencia, o las que se le pueden adscribir en el conjunto londinense. Las conexiones que presenta este *Retablo de la Santa Cruz* con piezas como las tablas laterales del Museo de Bellas Artes de Lyon, cuya tabla central debe de corresponder al *San Miguel* del Metropolitan Museum, de Nueva York, y la crucifixión en paradero desconocido, y el propio políptico de *San Jorge del Centenar de la Ploma*, afianzan una personalidad, que progresivamente se deslinda de Marçal de Sas²¹.

El segundo maestro es el que la investigadora Bellini calificaba como más fantasioso por la variedad de temas, y de trazo más desenvuelto y abocetado, confeccionando por tanto unos diseños muy desdibujados. Su mano se advierte en el grupo de esbozos que se forma alrededor de la Resurrección de Cristo, detalle de un folio con composiciones de la Pasión y escenas cortesanas (2277F) (fig. 3), que se vincula con otros bosquejos, concretamente con el dibujo de dragón (18306Fv), dos leones, un ciervo dentro de un paisaje, y los ángeles de la parte inferior del vuelto (18324Fr-v), Virgen de la Anunciación, y león, ángeles y damas en escenas cortesanas (2275Fr-v, fig. 4), Virgen con el Niño y castillo, y San Jorge con



Fig. 4. Maestro holandés?, *Cuaderno de dibujos*, ángeles y damas en escenas cortesanas y cabeza coronada (de Miguel Alcanyç), sign. 2275F, 27.2 x 21.4 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia).

²⁰ M. MIQUEL JUAN, *op. cit.*, 2011, pp. 191-213.

²¹ Para una primera aproximación del dibujo subyacente de estas piezas, y sobre todo la atribución de Miquel Alcanyç de estas piezas y un análisis del retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma: M. MIQUEL JUAN, *op. cit.*, 2011, pp. 201-213.

la princesa (2280Fr-v) (figs. 5-6), y quizá también con el Hércules y el robo de las manzanas de las Hespérides (18305Fv)²².

El análisis de Andrea de Marchi indicaba que las diferencias entre los dos primeros grupos se debía al empleo voluntario de dos registros, pero también consideraba otras divergencias que le inducía a pensar en la posibilidad de dos pintores trabajando “en estrecha colaboración y más o menos sintonía”. Esta teoría es la nos gustaría retomar al considerar en el estudio del *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma* la participación de Miquel Alcanyis y Marçal de Sas, como los principales autores, pero también la de un posible artista holandés colaborador en la confección general del retablo, y perceptible de una forma más nítida en la predela con la composición de Cristo saliendo de espaldas al espectador, reproducida igualmente en el cuaderno de dibujos. El cuaderno es el testimonio de las prácticas, copias, imitaciones, y esbozos que ambos pintores ejecutaban en su práctica diaria, que empleaban como estímulo y fuente de modelos y *praxis*.

Una de las características principales del cuaderno de dibujos es la reinterpretación de elementos, pero ciertamente se debe precisar que es concretamente entre este primer y segundo grupo en el que constantemente se aprecia una progresiva copia y emulación de elementos, formas, o ideas que se reescriben, como así ocurre con el bosquejo de un león (Miquel Alcanyis: 2277Fv, maestro holandés: 2275Fv, 2280Fv—fig. 5); en el mismo folio de las escenas cortesanas hay un dibujo de cabeza coronada que parece querer fantasear sobre el modelo de la figura principal (2275F, fig. 4). Incluso hay tres representaciones de la Virgen anunciada, donde el maestro holandés se aprecia en el folio 2275Fv, y Miquel Alcanyis en el folio 2272Fr, pero en este caso ambos lo hacen de una forma personal, como enseñando-



Fig. 5. Maestro holandés?, *Cuaderno de dibujos*, San Jorge luchando contra el dragón ante la princesa, sign. 2280F, 29.2x21.5 cm (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia).

²² Coincide con el segundo grupo de dibujos que establece Bellini, considerándolos como las composiciones más fantásticas, de trazo más desenvuelto.



Fig. 6. Maestro holandés?, *Cuaderno de dibujos*, Virgen con el Niño con paisaje de castillo, sign. 2280F verso, 29.2x21.5 cm (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia).

se sus trabajos, aprendiendo el uno del otro²³. Por último, hay otros dos folios del posible maestro holandés que llaman poderosamente la atención, uno es el 2277Fv (fig. 3) donde se representa a Cristo camino al calvario, Cristo atado a la columna, escena ante un gobernador sentado, San Cristóbal con el Niño sobre su cabeza cruzando un río, Santa Catalina con espada, y Resurrección de Cristo de espaldas al espectador, que evocan algunas de las escenas de la predela del *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*. A excepción de la Resurrección, que es más clara, las otras no son exactamente iguales, pero sí muy sugerentes e inspiradoras para una predela de estas características. Y lo mismo sucede con los dibujos del folio 2280Fv (fig. 5) que ante un paisaje rocoso, donde se vislumbra al fondo un castillo, se representa la lucha de San Jorge frente a un no-dibujado dragón en presencia de la princesa. La tabla central de San Jorge y la princesa del

Retablo del Centenar no está copiando este dibujo, pero hay elementos como la postura del caballo que lo insinúa, o el castillo entre rocas sobre la gruta que se ha empleado como fondo de la segunda escena del *Retablo del Centenar de la Ploma* cuando una oveja y un niño son entregados al dragón que sale de la gruta, situada debajo del castillo.

Por otra parte, son igualmente notables las relaciones de los dibujos del cuaderno con algunas obras de Miquel Alcanyis, por ejemplo, el estudio de los dos crucificados del folio de jinete a caballo (2270Fr) con Dimas y Gestas de la crucifixión del *Retablo de la Santa Cruz* (Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia), mientras que el esbozo de la cabeza de Cristo se encuentra en el folio 2276Fv; el bosquejo de la lamentación (2271Fv) se vuelve a encontrar en la tabla de la predela del conjunto de la Ascensión, San Gil y San Vicente, de Miquel Alcanyis (y la tabla central de la Ascensión de Starnina) del Metropolitan Museum e Hispanic Society, de Nueva York; la composición de la adoración de los reyes (2274Fv) es posible

²³ Estas relaciones y similitudes, y otras, fueron pormenorizadamente puestas de manifiesto en el estudio de F. BELLINI y G. BRUNETTI, *op. cit.*, 1978, pp. 8-26.

relacionarlo con la misma escena de las tablas de la antigua colección Bukowski, el San José de la Natividad con el viejo entre montañas (2268Fr), o como ya se ha dicho la figura del ángel de la Anunciación (2276Fv) con el ángel de las mismas tablas Bukowski²⁴, actualmente en paradero desconocido, que se deberían vincular a la mano de Miquel Alcanyç.

Igualmente es llamativo otra de las composiciones del conjunto de *San Jorge del Centenar de la Ploma*, concretamente la escena de la cimera del retablo donde una imagen de la Virgen de la Leche está siendo coronada por la Trinidad. Lo habitual es encontrar la escena de la Virgen de la Leche con el niño, o la Coronación de la Virgen, pero esta unión tiene escasos precedentes. Únicamente se ha podido encontrar un paralelismo con la escena de la Virgen de la Leche, que está siendo coronada por ángeles, en el *Libro de Horas de Milán-Turín*, y atribuida al Maestro del Paramento de Narbona. Estas vinculaciones de algunos elementos del *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma* ya se habían puesto de manifiesto, pero sobre todo lo relacionaban con el ambiente bohemio que pudo haber conocido Marçal de Sas, pero en este caso se enlaza con piezas del círculo de la corte francesa, un rico ambiente que pudo haber conocido Johan Utuvert en su viaje hacia el sur, y con los que los territorios holandeses presentan conexiones, como se ha establecido con las composiciones de los manuscritos de la *Biblia Moralizada* de los hermanos Limbourg, o el *Libro de Horas de María de Guelders*.

Conclusión

Las dificultades de inserción de un artista foráneo dentro de una nueva ciudad y mercado laboral hicieron especialmente importante su asociación o vinculación con maestros de la ciudad, con un taller, clientela y poder suficiente para confeccionar grandes retablos. Johan Utuvert, pintor de retablos de Utrecht, tuvo que acogerse a este sistema profesional para iniciar su trayectoria en la ciudad, y quizá participar de un obrador más amplio, o con un artista con encargos como pudo ser el alemán Marçal de Sas. Su capacidad y personalidad artística trasciende en obras como el *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*, y su influencia es posible analizarla a partir de algunos diseños del cuaderno de dibujos del Gabinete de diseños de los Uffizi, permaneciendo sin embargo su actividad diluida dentro de uno de los entramados artísticos más interesantes e internacional del arte de 1400.

²⁴ A. JOSÉ I PITARCH, "Noticia de unas tablas valencianas", *AAV*, 1980, pp. 21-22; J. GÓMEZ FRECHINA, *El retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad*, Valencia, 2004, pp. 39-40. Mientras que Antoni José i Pitarch las vinculaba con obras que actualmente se adscriben a la mano de Miquel Alcanyç, José Gómez, tras la atribución del cuaderno de dibujos de Andrea De Marchi a Marçal de Sas las acercaba al entorno del alemán.

La europeización de las formas durante el periodo del gótico internacional en la ciudad de Valencia ha hecho diluir el estilo y aunar unas elegantes y lujosas formas artísticas que se fusionan magistralmente en el *Retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma*. Una obra paradigmática por los problemas de estilo que planteaba, y que ha hecho que permaneciera en silencio durante 40 años. Poco a poco es posible ir desvelando los interrogantes que suscita gracias a la labor de archivo, las pistas que puede proporcionar la documentación, y las modernas tecnologías que ponen a nuestro servicio nuevos elementos de investigación y comparación estilístico-formal. Aunque la presencia de Johan Utuvert en Valencia sea hasta ahora meramente documental, las propuestas que se han esgrimido en el presente estudio a partir de investigaciones anteriores pretenden articular el conocimiento del complejo engranaje de la pintura valenciana medieval, abriendo puertas y ventanas de observación, y justificando una posible influencia holandesa en la pintura valenciana del gótico internacional.