

DISCUTIENDO LA IDENTIDAD DEL “MAESTRO DE ALZIRA”. GASPAS GODOS, PINTOR DEL RETABLO DE SANTIAGO (VALENCIA, 1538)¹

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO

Universitat de València
mercedes.gomez-ferrer@uv.es

Resumen: La localización del contrato fechado el 23 de febrero de 1538 con el pintor Gaspar Godos para el retablo de Santiago puede ayudar a confirmar la hipótesis de que este autor es el anónimo conocido en la bibliografía como Maestro de Alzira. Tres tablas de este retablo se encuentran en la National Gallery of Ireland y otra en la colección particular Laia-Bosch. Formaron parte de uno de los retablos más importantes de este maestro, que ahora sabemos procedía de una capilla situada en el monasterio de San Francisco de Valencia, patrocinada por la noble Yolant Serra y de Centelles (h. 1480-1547), sobrina del cardenal Jaume Serra (h. 1427-1517). Gracias a estas aportaciones se permite ahondar en la personalidad de este artista Gaspar Godos/Maestro de Alzira cuya trayectoria discurre entre Valencia y Aragón durante la primera mitad del siglo XVI.

Palabras clave: Gaspar Godos / Maestro de Alzira / National Gallery of Ireland / retablo de Santiago / pintura renacentista / Valencia.

DISCUSSING THE IDENTITY OF THE “MASTER OF ALZIRA”. GASPAS GODOS, PAINTER OF THE ALTARPIECE OF SANTIAGO (VALENCIA, 1538)

Abstract: The location of the contract dated 23 February 1538 with the painter Gaspar Godos for the altarpiece of Saint James might help to confirm the hypothesis that he is the anonymous artist known in the bibliography as the Master of Alzira. Three panels from this altarpiece are at the National Gallery of Ireland and another in the Laia-Bosch private collection. They were part of one of the most important altarpieces by this master, that came from a chapel in the monastery of San Francisco of Valencia. It was sponsored by the noblewoman Yolant Serra y de Centelles (h. 1480-1547), niece of Cardinal Jaume Serra (h. 1427-1517). Thanks to these contributions, it is possible to delve deeper into the personality of this artist Gaspar Godos/Master of Alzira whose career took place between Valencia and Aragon during the first half of the 16th century.

Key words: Gaspar Godos / Master of Alzira / National Gallery of Ireland / altarpiece of Saint James / Renaissance painting, Valencia.

La National Gallery of Ireland custodia un conjunto de tablas pertenecientes a un desmembrado retablo de Santiago pintadas por ambas caras. Estas tablas fueron recortadas y se encuentran incompletas, *Paisaje con dosel y legionario* en el recto y *La Aparición de la Virgen a Santiago* en el verso; *Paisaje con ángel y corona* en el recto y *La conversión de Hermógenes* en el verso; *La degollación de San-*

tiago en el recto y en el verso, *La familia de María Cleofás y Alfeo con sus hijos, Santiago el menor, José, Simeón y Judas Tadeo*. A las que se suma en colección particular, la tabla con *El Juicio de Santiago* en el recto y *La familia de Santiago* en el verso, con Santa Ana y Salomé, María Salomé y Zebedeo y sus hijos Santiago y Juan. Los estudios de Isabel Mateo² y Rosemarie Mulcahy³ lo relacio-

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2022 / Fecha de aceptación: 5 de mayo de 2022.

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto PID2021-126266NB-100 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER. Una manera de hacer Europa.

² MATEO, Isabel, 1984.

³ MULCAHY, Rosemarie, 1988, p. 67-74.

naron con un anónimo, el maestro de Alzira, un pintor activo en Valencia durante la primera mitad del siglo XVI. Su figura se construía a partir de un retablo de los Gozos de la Virgen procedente de la iglesia del convento de San Agustín de Alzira (Valencia), del que cinco tablas se conservan en la actualidad en la sacristía de la capilla de las Escuelas Pías de Gandía. Una de las tablas principales, el banco, y los profetas y sibilas (Fig. 1) de los guardapolvos, desaparecieron, pero en el profeta David, Post pudo ver la fecha de 1527.⁴ Por afinidad estilística se le adscribían un nutrido grupo de pinturas. En el museo de la catedral de Valencia unas portezuelas de un retablo dedicado a la Magdalena procedente del convento servita de Sagunto y que a su vez podía venir de una de las dos cartujas valencianas, Portaceli o Valldecris;⁵ la tabla de la Coronación de espinas⁶ y las puertas de acceso al transagrario de la catedral con los Santos Vicentes.⁷ En el Museo de Bellas Artes de Valencia el Cristo muerto de la colección Orts-Bosch⁸ y una gran tabla de San Miguel.⁹ En Gandía una tabla de los atributos de la Pasión que se ha propuesto relacionar con una Oración en el Huerto, hoy en la colección Fundación Bancaja.¹⁰ Una tabla de la Dormición de la Virgen en el Museo de Guadalest (Alicante).¹¹ Otras tablas se encuentran en colecciones particulares como la Aparición de Cristo a los Padres del Limbo,¹² un Cristo sostenido por ángeles en colección privada de Londres¹³ o una Sagrada Familia en Nicolás Cortés.¹⁴ Una Sagrada Familia que pertenecía a la colección Marquesa de Heredia,¹⁵ igual que la tabla de los



Fig. 1. Gaspar Godos, Sibila Delfica, Guardapolvos del retablo de los Gozos de Alzira, 1527. Tabla desaparecida. Archivo Amatller, Mas, C-71326.

Principados procedente del convento de la Consolación de Xàtiva que estaba en la colección Viñals, se conocen por fotografías.¹⁶ Otras han ido apareciendo en recientes subastas, como un tondo de la Sagrada Familia¹⁷ y un San Juan Bautista en Sotheby's¹⁸ o un Nacimiento de la Virgen en una

⁴ POST, Chandler Rathfon, 1953, p. 292. TORMO, Elías, 1923, p. 201, las describía en la quinta capilla de la derecha, de la comunión como hermosas tablas de un discípulo de Hernando Yáñez de la Almedina por 1520 en un retablo moderno.

⁵ BARBERÁ, Antonio, 1923, p. 18; BENITO, Fernando, 2006, p. 238 apunta la posibilidad de que puedan proceder de una cartuja.

⁶ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 264, se desconoce su ubicación original pero pertenecía a la catedral.

⁷ BENITO, Fernando, 2006, p. 252-254.

⁸ De la colección González Martí pasó a través de la donación Orts-Bosch al Museo en 2004.

⁹ Tabla de 134 x 66 cm, de procedencia desconocida.

¹⁰ SAMPER, Vicente, 2016, p. 85-95.

¹¹ Tabla de 210 x 188 cm se conserva en el Museo Municipal casa Orduña de Guadalest.

¹² DÍAZ, Matías; PADRÓN, Aida, 1983, p. 210-214; BENITO, Fernando, 2006, p. 236; antes en colección Lassala, después en colección particular madrileña y recientemente subastado en Ansorena. *Catálogo de subasta pintura y artes decorativas*, 16 de junio de 2021, p. 40-41.

¹³ Venta en Londres por Hazlitt, Gooden and Fox, "Master of Alzira, The deposition", en colección privada.

¹⁴ GÓMEZ FRECHINA, José, 2019, p. 74-75.

¹⁵ Archivo Mas, RM-421.

¹⁶ DÍAZ, Matías; PADRÓN, Aida, 1983, p. 211-214; CEBRIÁN, Josep Lluís, 2021, p. 52. Esta última en comercio del arte, subastada el 13 de octubre de 2022.

¹⁷ Sagrada Familia con San Juan Bautista, tondo de 64 cm, vendido en Sotheby's el 4 de julio de 2019, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/old-master-day-119034/lot.129.html>, (5-2-2022)

¹⁸ San Juan Bautista en un paisaje, 102 x 67 cm, vendido en Sotheby's el 4 de julio de 2019, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/old-master-day-119034/lot.128.html> (5-2-2022)

casa de subastas sevillana.¹⁹ Todas ellas de temática religiosa, a la que suma la tabla de la Alegoría de las Pasiones del Museo de Budapest, pieza excepcional por su carácter alegórico y profano.²⁰ Recientemente a este corpus que advertimos es bastante desigual y con obras de calidades muy variadas, se sumaban otras relacionadas con el medio aragonés conocidas por fotografías antiguas como un retablo de la Natividad del monasterio de Casbas (Huesca)²¹ o el retablo de almas del castillo de Montearagón de Quicena (Huesca), actualmente en el MNAC.²² Propuestas que venían a añadirse a hipótesis establecidas hace ya tiempo en las que se indicaba que el maestro de Alzira debía tener conexión con el medio aragonés, ya que se intuía también su posible participación en el retablo mayor del Monasterio de Sigena (Huesca),²³ posiblemente como miembro del gran taller de Rodrigo de Sajonia nombre que se escondía tras el que hasta no hace mucho se conocía como Maestro de Sigena.²⁴

Una de las mayores incógnitas que hasta ahora existía sobre el posible nombre del pintor se centraba en la cartela cortada que se ubicaba en la parte inferior de la tabla del Juicio de Santiago que fue vendida en Sotheby's en 2007 y actualmente está en la colección Laia-Bosch. Tenía una frase incompleta *an la ajuda de Deu... -ra lo pitor*, y una fecha que había sido interpretada como 1553 y luego como 1528.²⁵ Esto había llevado a una búsqueda durante mucho tiempo relacionada con pintores cuyo apellido o nombre pudiera estar terminado en -ra. En la bibliografía más reciente, esta propuesta había sido descartada y se pensaba que esta palabra inacabada antes de la terminación podría no corresponderse con un nombre y tratarse de un verbo, por ejemplo: [l'acaba]-rà lo pitor; eludiendo el tener que ceñir la búsqueda a esas terminaciones. En cuanto a la fecha, la lectura había planteado dificultades porque el número parece haber estado modificado. De hecho el 2 se incrusta en un dígito mínimo, y los otros números son también dudosos, aceptándose finalmente como 1528.²⁶ Al tratarse de una cartela incompleta no

permitía tampoco ninguna conclusión definitiva, ya que la última frase *la dexa com...*, la dejó como... podía tener varias interpretaciones. Por tanto, al no tener que ceñirse a terminaciones en -ra para apellido o nombre del pintor, la búsqueda se había ampliado notablemente, al tiempo que se reducía la cronología del artista al cambiar la fecha.

Al tratar de dar un nombre a este anónimo se había barajado la posibilidad de encontrar un pintor que cumpliera con las premisas de conexión entre el medio aragonés del entorno de Sigena y el medio valenciano, dada la dependencia de este Maestro de Alzira con respecto a los principales autores de comienzos del siglo XVI en Valencia como San Leocadio y los Hernandos, con los que tenía deudas evidentes. La principal propuesta era vincularlo con Gaspar Godos (h. 1480-1547), cuya personalidad pictórica y trayectoria biográfica podía ser compatible con esta hipótesis.²⁷ Un pintor de probable origen aragonés pero con una formación inicial de tres años en el taller de Pere Cabanes a partir de 1501, con una estancia documentada en el monasterio de Sigena en 1514 y contratos para retablos en otros lugares de Huesca, presencia en Valencia en 1521 en las reuniones de pintores en la Germania, e idas y venidas posteriores a Aragón, pero con base en Valencia donde estableció un taller con aprendices a partir de 1527. Una trayectoria pictórica que abarca la primera mitad del siglo hasta su fallecimiento en Valencia en 1547. Esta hipótesis además venía avalada por las similitudes estilísticas advertidas en lo que se conocía a partir de las fotografías antiguas del retablo de la Natividad de Casbas (Huesca) y los retablos que se relacionaban con su figura en la zona valenciana. Su principal problema consistía en la falta de documentación que uniera de forma clara su nombre con las obras que se le asignaban. Y en este sentido, parecía haber más noticias para las obras aragonesas, algunas de las cuales eran pinturas de retablos aunque ninguna era concluyente. Se conocía su estancia en Sigena en las fechas en las que se estaba pintando el retablo mayor, en cualquier caso obra de un gran taller. Del re-

¹⁹ Isbylia, Subastas de Arte, 29 y 30 de octubre de 2019, p. 19.

²⁰ MATEO, Isabel, 1994; ARCINIEGA, Luis, 2021.

²¹ DEL ARCO, Ricardo, 1922, p. 153-154.

²² GÓMEZ ARRIBAS, Antonio, 2019, p. 32; Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), 009916-000.

²³ TOLÓ, Elena, 2006.

²⁴ MORTE, Carmen, et al., 2019.

²⁵ CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, 2013.

²⁶ TOLÓ, Elena, 2016, p. 164. Menciona la reflectografía realizada en la tabla y las numerosas correcciones que se aprecian.

²⁷ GÓMEZ ARRIBAS, Antonio, 2019; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2021.

tablo de la Natividad del monasterio de Casbas (Huesca) solo conocido por una fotografía antigua no se tenía contrato seguro, aunque se sabía que Godos había pintado un retablo de Santa Ana para ese mismo monasterio en 1516.²⁸ Y de otros retablos contratados como el de Sena (Huesca) solo se conservaba el documento de 1542.²⁹ Las noticias valencianas de Gaspar Godos parecían ser incluso de menor entidad ya que ninguna era explícitamente por retablos. Además del contrato de aprendizaje por tres años con Pere Cabanes, el resto de referencias eran fundamentalmente biográficas y de su participación en las Germanías en 1521, un pleito inquisitorial en 1529 con uno de los miembros de su taller o datos de obras menores en la catedral, pintura de banderas o iluminación de libros en los años 30. Realmente, no había trascendido ningún contrato para la realización de un retablo en el medio valenciano, aunque sí que la documentación de su taller y varios documentos más lo mencionaban como pintor retablista.

Por tanto, hasta ahora en la documentación valenciana no había nada seguro que pudiera asociar el corpus que hoy se atribuye al maestro de Alzira con Gaspar Godos. Y sin embargo, esta hipótesis podría corroborarse ya que hemos podido localizar un contrato compatible con una de las obras más importantes de la producción del maestro de Alzira, el citado retablo de Santiago de Dublín y colección particular, con el que abríamos este texto, que se firma en 1538 con Gaspar Godos.

La capilla de Santiago de Yolant Serra y de Centelles en el monasterio de San Francisco de Valencia

El 23 de febrero de 1538 se cerraba un contrato para la pintura de un retablo dedicado a Santiago entre el maestro Gaspar Godos y doña Yolant Serra y de Centelles, para una capilla del monasterio de San Francisco en la ciudad de Valencia.³⁰ Pero para poder comprender el origen del encargo y las vicisitudes de esta obra es necesario hacer re-

ferencia al lugar para el que fue concebida y a la persona que lo encarga.

La capilla de Yolant Serra y de Centelles se situaba en el monasterio de San Francisco, edificio completamente demolido en el siglo XIX que ocupaba los terrenos de lo que es actualmente la plaza del Ayuntamiento de la ciudad de Valencia. Uno de los grandes conventos, fundado al poco tiempo de la conquista cristiana y que había ido creciendo convirtiéndose en los siglos XV y XVI en un lugar de enterramiento para importantes familias nobles. Tanto en las capillas de la iglesia, como en las de los claustros, las familias se disputaban, llegando incluso al pleito, el privilegio de un espacio significativo en el monasterio donde ubicar sus capillas funerarias. Y en ese sentido, la intención de Yolant Serra y de Centelles no debió ser diferente. El 10 de agosto de 1536 conseguía cerrar un contrato con el prestigioso cantero Domingo de Urteaga para construir una capilla abierta a la gran Aula Capitular, con acceso desde el claustro principal, que pasaba a tener así tres capillas en su cabecera, como podemos ver en el plano inédito del convento conservado en el Archivo General Militar de Madrid.³¹ (Fig. 2) La central y más significativa, la de Yolant Serra, entre la capilla de los Ribelles y la que unos años antes, en 1469, Aldonza de Montagut había mandado realizar al gran Francesc Baldomar, dotada con un retablo de la Sagrada Cena encargado a Joan Reixach.³² Según este contrato con Urteaga, la capilla se componía de un tramo de bóveda de crucería estrellada con siete claves, una de las cuales debía recaer sobre la entrada de la capilla y las armas de la noble señora en los arranques de los cruceros moldurados con sus boceles.³³ Las obras debieron seguir un curso relativamente rápido porque Urteaga fue cobrando puntualmente los cien ducados de oro que se estipularon en diversas pagas a lo largo de 1536, 1537 y 1538.³⁴ Urteaga, reconocido principalmente por sus obras de la iglesia de Jávea y Cocentaina, estaba establecido en la ciudad de Valencia desde 1525 donde trabajaba en la Lonja, el Baluarte del Grao

²⁸ AVELLANAS, Julián, 1924, p. 5-7.

²⁹ GUEDEL, Rafael, 1930, p. 127-128.

³⁰ Archivo Corpus Christi de Valencia, ACCV, notario: Onofre Çapena, notal 480, 23 de febrero de 1538, ver apéndice documental, documento nº 2.

³¹ Archivo General Militar de Madrid, V-04/18, Plano del Cuartel de San Francisco para Infantería y Caballería, D. Francisco Ulloa y D. José Navarro, año 1847.

³² CORBALÁN DE CELIS, Juan, 2006.

³³ ACCV, notario: Onofre Çapena, notal 476, 10 de agosto de 1536, ver apéndice documental, documento nº 1.

³⁴ ACCV, Onofre Çapena, 16016, 10 de agosto de 1536, primer pago a Urteaga; 16015, 25 de enero de 1537, segunda época a Urteaga, 16014, 21 de octubre de 1538, época a Urteaga. Las dos últimas épocas se encuentran también en el Archivo Diocesano de Valencia, AD, Pergaminos 175 y 168.

y también en palacios privados como el de los condes de Cocentaina. No fue la única obra que realizó en el monasterio de San Francisco puesto que al acabar la capilla de Yolant Serra labró el arco del coro alto de la iglesia.³⁵

El retablo fue pagado al carpintero Luis Muñoz que se encargó también de las claves de madera.³⁶ Este carpintero era el hijo del maestro homónimo introductor del lenguaje "a la romana" en los inicios del siglo XVI de la ciudad de Valencia, cuya formación completaría en Zaragoza con el célebre escultor Damián Forment.³⁷ Se le reconoce como autor de algunos otros retablos en fechas más tardías.³⁸ Se contrató una reja con el rejero de Xàtiva Gaspar Ferrer³⁹ que fue dorada por el pintor Paulo Rigo, quién también doró las claves y las insignias de los ángulos.⁴⁰ Otras obras de madera sin especificar fueron realizadas por el carpintero Jaume Llagostera.⁴¹ La capilla parecía totalmente concluida en 1540, fecha de finalización del último de los pagos.

La comitente Yolant Serra y de Centelles

Todas estas obras fueron contratadas con maestros de primera fila en la Valencia del siglo XVI por la citada Yolant Serra y de Centelles, nombre con el que aparece la comitente en los diversos contratos y épocas de pago a los artífices señalados. Pero, ¿quién era esta noble señora de la que no se sabía prácticamente nada hasta la fecha?

Yolant Serra y de Centelles se cita en toda esta documentación como viuda de Enrique de Centelles con el que sabemos estaba casada en segundas nupcias desde 1517.⁴² La capilla en un principio podría haberse supuesto asociada a una man-

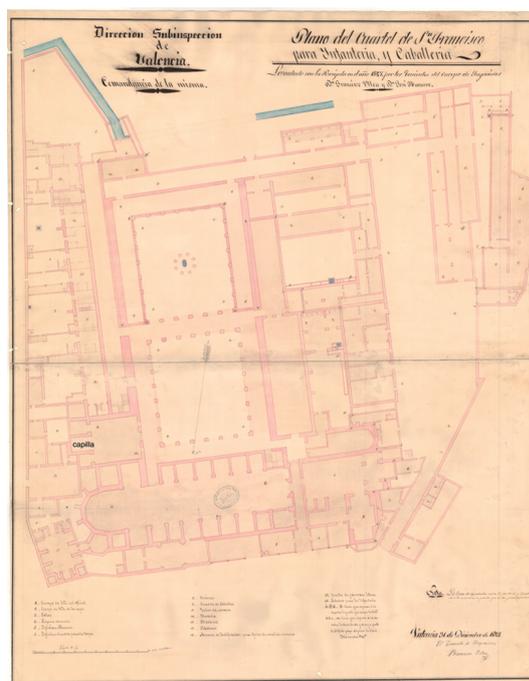


Fig. 2. Plano del Cuartel de San Francisco para Infantería y Caballería, D. Francisco Ulloa y D. José Navarro, año 1847, Archivo General Militar de Madrid, V-04/18.

da testamentaria de su esposo, fallecido en noviembre de 1533.⁴³ Pero por su testamento sabemos que él deseaba ser enterrado en la capilla que su primo Nofre de Centelles tenía en el convento de Santo Domingo, por lo que la construcción de la capilla en San Francisco perteneció enteramente a la voluntad personal de la dicha Yolant Serra. Su marido Enrique de Centelles era hijo de Baltasar de Centelles y María de Vilaragut,⁴⁴

³⁵ LÓPEZ, Víctor Daniel, 2021.

³⁶ ACCV, Onofre Çapena, 16017, 2 de mayo de 1539, pagos a Luis Muñoz y AD, P. 140.

³⁷ SOLER, 2020, p. 92, lo confunde con su padre al creerlo el mismo que trabajaba en el Palacio de Oliva en 1511, pero sabemos que el primer Luis Muñoz fallece en 1531. ABIZANDA, Manuel, 1915, p. 97-98, transcribe el contrato de aprendizaje de 1524 con Damián Forment por tiempo de cinco años.

³⁸ ACCV, Joan Alamany, 5841, 5 de septiembre de 1554, Pago de 55 libras por la imagen del Salvador para la ermita de Onda, que pintaría luego Juan de Juanes. Y ACCV, Joan Bellot, 11694, 20 de febrero de 1565, imagen de San Antonio para la iglesia de Alginet.

³⁹ ACCV, Onofre Çapena, 480, 13 de mayo de 1538, contrato con Gaspar Ferrer, herrero y relojero de Xàtiva para la reja de la capilla que da al aula capitular del monasterio.

⁴⁰ ACCV, Onofre Çapena, 16017, 26 de abril de 1539, época al dorador y pintor Paulo Rigo de 840 sueldos por dorar la reja, 399 por dorar las claves y 84 por dorar las armas en los ángulos de la capilla.

⁴¹ En SERRA, Xavier, p. 168, estaba publicado como Magostera, pero comprobado en AD, P. 141, es Jaume Llagostera

⁴² ACCV, Lluís Masquefá, 18619, el 12 de febrero de 1517 ya figura como *uxor* de Enrique de Centelles.

⁴³ ACCV, Onofre Çapena, 16011, 25 de noviembre de 1533, testamento de Enrique de Centelles, donde se menciona a su esposa Yolant, a su padre Baltasar y a su hijo, Serafín, al que llama *fillet* y que deja al cargo de su esposa. Especifica el deseo de ser enterrado en la capilla de su primo Nofre Centelles.

⁴⁴ Archivo Histórico Nacional, AHN, Nobleza, Fernán Núñez, C.258 D. 6. Venta otorgada por Baltasar Centelles y María de Vilaragut a favor de Andrés Sart en 1492.

descendientes de los señores de Beniatjar, los Sentllir de Centelles pero no era heredero del señorío, que había pasado a su tío Juan Sentllir de Centelles y Brianda de Vilaragut, padres del citado Nofre.⁴⁵ Por tanto, esta familia era una rama muy secundaria de la prestigiosa familia Centelles, y dentro de la misma, Enrique de Centelles aún ocupaba un lugar menor.

Lo que no se sabía era que Yolant Serra y de Centelles antes se había llamado Yolant Serra y de Pallás o Pallars de la que había más noticias que la identificaban como hermana de Jaume Serra (c. 1427-1517), cardenal de Oristano y uno de los prelados más influyentes en la Roma de los Borja, ya que fue favorecido por Rodrigo de Borja con quién estaba emparentado.⁴⁶ Gracias a la localización de las capitulaciones matrimoniales de Yolant con su primer marido, Roger de Pallás, en 1505, sabemos que Yolant era en realidad sobrina del cardenal.⁴⁷ El cardenal Jaume Serra a través de hombres de su confianza fue el encargado de cerrar este enlace matrimonial. En 1505, los canónigos Jaume Conill, Juan de Alfagerí y Luis de Borja, concertaron con los señores de la baronía de Cortes de Pallás y de Otanell, doña Elvira y Luis de Pallás, hijo de los vizcondes de Chelva, Jaume de Pallás y Caterina Centelles, el matrimonio de Yolant y Roger de Pallás. Para su dote el cardenal dispuso nada menos que 4.500 ducados de oro, que guardaba en la sacristía de la catedral de Valencia.⁴⁸

La relación de tío/sobrina de Jaume Serra con Yolant va a ser fundamental para comprender su capacidad económica y tantos otros aspectos de su vida, en los que por supuesto también está la propia capilla. El cardenal estuvo velando por su bienestar desde que ella era doncella. Hay constancia de donaciones anuales para su sustento y alimentos desde 1498 en que estaba al cuidado de Francisco Serra, alcaide del castillo de la Gallinera, posiblemente también emparentado con el cardenal.⁴⁹ En 1510, el cardenal hizo un legado de la importante suma de 10.000 ducados de oro al hijo primogénito de Yolant y Roger, Jaume Serra y de Pallás, que tenía entonces cuatro años. Como condición el apellido Serra debía ir siempre en primer lugar, por delante de Pallas, y en las armas, las de Serra debían figurar también en lugar privilegiado.⁵⁰ Para el segundo hijo, Roger, consiguió el título de abad y comendador perpetuo del monasterio cisterciense de San Bernardo en 1516,⁵¹ con lo que el niño menor de edad, sustituía a su tío abuelo en un cargo que antes había sido ostentando por él. En 1534, Roger abandonaba su condición de clérigo para casarse con Margarita de Artes,⁵² aunque el fallecimiento prematuro de su esposa en 1537, le hizo intentar regresar al cargo de comendador de San Bernardo. Las posibilidades económicas también permitieron que Yolant Serra casara a su hija Yolant/Violant con Guillem Ramón Pujades, señor de Finestrat.⁵³ Una política de enlaces matrimoniales para conseguir entroncar

⁴⁵ AHN, Fernán Núñez, C. 148, D. 2, Cláusula de la herencia de Onofre Sentllir de Centelles, hijo de Juan Sentllir en 1543. PALLAS, José Miguel, 2015, p. 140.

⁴⁶ PONS, Vicent, 2005, p. 89-93; GARÉS, Vicente, 2017a, p. 27-47; FERNÁNDEZ DE CORDOVA, Álvaro, 2021, p. 752; GARÉS, Vicente, 2017b, <https://elrecre.wordpress.com>. (5-2-2022)

⁴⁷ ACCV, Lluís Masquefá, 18590, 6 de mayo de 1505 y repetidas el 19 de noviembre porque al ser enviados los capítulos al cardenal se advirtió una discrepancia en las formas de pago. "(...) Luis de Pallars senyor de la Baronia de Cortes et de Otanell, e don Roger de Pallars fill de aquell sobre lo matrimoni de aquell entre lo dit noble don Roger e la noble dona Yolant Serra, neboda del dit reverendísimo señor cardenal de Oristany (...)".

⁴⁸ Archivo Catedral de Valencia, ACV, Protocolo, Jaume Esteve, 3689, 12 de febrero de 1506.

⁴⁹ ACCV, Lluís Masquefá, 19259, 31 de enero de 1498, Francisco Serra alcaide de la Gallinera recibe de Egidio Munyos *librario* procurador del cardenal Jaume Serra 24 libras, "racione expense et alimentis a Yolanti donicella", que se repite en ACCV, Lluís Masquefá, 18582, 23 de enero de 1500, con el pago de 12 libras y el 16 de noviembre de 6 libras. En ningún momento se nombra al padre de Yolant y hemos pensado también que pudo ser hija natural del cardenal. De este Francisco Serra desconocemos el parentesco con el cardenal, solo sabemos que habitaba el castillo de Gallinera, donde se debió criar Yolant. RI-CHART, Jaume, 2004, recoge un inventario en el que se constata un amueblamiento residencial.

⁵⁰ ÚBEDA, Xavier, 2018. Utiliza una documentación posterior, pero el acta de donación se encuentra en el ACV, Pergamino 7177, que ha sido consultado y donde se especifican más detalles.

⁵¹ BRONSEVAL, Claude de, 1993, p. 87 y ACCV, Onofre Çapena, 15994, 19 de diciembre de 1516, se indica que el nombramiento se había efectuado en Roma el 27 de junio de 1516.

⁵² ACCV, Onofre Çapena, 16011, 31 de enero de 1534.

⁵³ ACCV, Onofre Çapena, 16013, 15 de abril de 1535, se mencionan los capítulos nupciales que se habían firmado el 30 de octubre de 1528. A partir de esta boda se conoce como Yolant Serra y de Pujades.

con diversos nobles de la escena valenciana de la primera mitad del siglo XVI. Yolant Serra testó en noviembre de 1546 y falleció el 3 de marzo de 1548,⁵⁴ cuando ya tenía enteramente a su disposición una capilla funeraria propia que nada tenía que ver con sus maridos. A su muerte se producirán una serie de pleitos entre los descendientes del primer matrimonio, los hijos de Roger de Pallas que murió prematuramente y sin testar en 1516, y Serafín de Centelles, hijo del segundo matrimonio, como consecuencia de la suculenta herencia que se disputaban.⁵⁵

En este resumen familiar, lo que consideramos es la importancia en la vida de Yolant Serra de su tío el cardenal Jaume, a quien le debe su sustento cuando era doncella, su dote matrimonial, la donación a su primogénito, al que puso por nombre Jaume, y el puesto de abad y comendador alcanzado por su segundo hijo. Nos permite entender su capacidad económica que le permitió fundar una capilla propia, independiente de la de su marido. No se puede valorar de otra forma esta devoción a Santiago, dedicación de la capilla funeraria elegida por Yolant Serra, la misma que el propio cardenal Jaume Serra lógicamente había elegido para su enterramiento en la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma. La capilla de Santiago patrocinada por el cardenal en Roma fue construida por Antonio da Sangallo. Presidida por un altar con una escultura de Sansovino, flanqueada por un ciclo de frescos realizados por Pellegrino da Modena, pintor del taller de Rafael, que contaban la historia de Santiago y que actualmente se encuentran en muy mal estado, pero en los que es posible ver algunos de los temas habituales de la iconografía del santo. El cardenal sería enterrado en ella a su muerte en 1517. Apenas 20 años separaban una fundación de otra.⁵⁶

El retablo de Santiago

Hasta ahora se había especulado con la posibilidad de que este retablo de Santiago tuviera relación con alguna de las capillas o iglesias que en Valencia tenían esta dedicación, la capilla de San Jaime

de la catedral valenciana o la iglesia de Santiago de Uclés, en realidad más bien un capilla de reducidas dimensiones, vinculada a la orden militar de Santiago. Hipótesis esta última que había sido rebatida ya que la descripción de su retablo en la visita de 1556 no coincidía con la iconografía del que estamos estudiando.⁵⁷ Nada se conocía de una capilla dedicada a Santiago en el convento de San Francisco y menos en la zona del claustro y aula capitular, ya que los pocos datos que han trascendido sobre este convento se corresponden con la iglesia y con obras pictóricas más tardías.⁵⁸

Lo cierto es que una vez construida la capilla y aparentemente con el mueble de madera concluido, ya colocado y reconocido por el pintor, se firman unas capitulaciones el 23 de febrero de 1538 con el maestro Gaspar Godos.⁵⁹ Conocemos el contrato aunque el documento se encuentra en bastante mal estado de conservación, con algunas partes quemadas, pero aún así es posible leer sus términos. Al leer su descripción constatamos que no se corresponde exactamente en su disposición con las tablas conservadas, aunque sí en los términos de la iconografía. No obstante, la coincidencia de un retablo dedicado a Santiago con los temas de las tablas que se conservan, la figura del pintor Gaspar Godos, del que ya se sospechaba que pudiera ser el maestro de Alzira y la cronología, nos inducen a pensar de que se trata de la documentación para el retablo conservado en Dublín y en colección particular.

El retablo debía tener una espiga con Cristo crucificado, la Virgen María, San Juan, la Magdalena y los dos ladrones y por encima, en lo más alto, Dios Padre con el Espíritu Santo. En la parte izquierda, la degollación de San Jaime, en la central la edificación (sic) de la Virgen María del Pilar, en la derecha, se habla de la primera escena o casa con la conversión de Fileto y sin especificar ubicación, la genealogía de San Jaime con San Juan Bautista; a los pies del retablo los siete gozos de la Virgen, y en las *po/seras* doce santos, San Francisco, San Antonio de Padua, San Jerónimo, San Gil de Provenza, San Erasmo, San Vicente Ferrer, San Bernardo,

⁵⁴ AD, Pergamino 144, 7 de abril de 1548, es una donación al Hospital General por parte de Serafín de Centelles, hijo de Yolant Serra y de Centelles, donde se indica que ella había testado en noviembre de 1546, (el día está en blanco) ante el notario Jacobo Juan Pellicer. Consultado el protocolo correspondiente, el cuadernillo de noviembre no se conserva, por lo que no hemos podido localizar el testamento.

⁵⁵ Archivo del Reino de Valencia, ARV, Procesos de Madrid, Letra S, expediente 18.

⁵⁶ BELTRAMINI, María, 2016; CONTI, Cristina, 2018.

⁵⁷ ARCINIEGA, Luis, 2021, p. 192.

⁵⁸ LLABRÉS, Vicente, 1926; SARTHOU, Carlos, 1943, p. 90.

⁵⁹ Apéndice documental, documento 2.

San Cristóbal, San Pedro Mártir, San Sebastián y San Roque. Debía ser pintado por un precio de cien ducados, en cuatro pagas de veinticinco ducados de oro cada una: al principio, a los dos meses, a los cuatro meses y al acabar la obra, sin fecha precisa. Ese mismo 23 de febrero Gaspar Godos recibía la primera paga de 25 ducados, equivalente a 525 sueldos;⁶⁰ el 13 de mayo recibiría una segunda paga por la misma cantidad,⁶¹ el 1 de octubre se le pagan 294 sueldos⁶² y la última el 30 de abril de 1539 de 904 sueldos y 6 dineros.⁶³ En esta última se advierte que son parte de paga de un total de 2394 sueldos, equivalente a 120 libras, cantidad ligeramente mayor que los 100 ducados acordados inicialmente que corresponden a 105 libras.

A partir de los pagos por la carpintería podemos intuir un cambio de proyecto, de un retablo tradicional como el que se describe a otro distinto como parece deducirse del que se conserva con tablas pintadas por ambas caras. Cuando se está capitulando la pintura se menciona que el retablo ya está construido y colocado en la capilla, por lo que lógicamente se trataría de un retablo que ya debía haber sido contratado y pagado con anterioridad; sin embargo, un año y tres meses más tarde del contrato de pintura, en mayo de 1539, hay un pago por las siete claves de madera de la capilla y el retablo al carpintero Luis Muñoz.⁶⁴ Un precio reducido, 525 sueldos por el retablo y 189 por las siete claves de madera y dos ángeles. Al costar el trabajo de madera del retablo tan solo 26 libras entendemos que tendría que ser un mueble muy sencillo, una simple estructura en madera que albergara las tablas para ser pintadas por los dos lados. Esta estructura debió tener unas puertas que se abrían, pudiendo custodiar en el centro, una tabla pintada o quizá una posible

imagen de San Jaime que pudo haber sido costeada aparte. Podría interpretarse así el pago de 35 libras por obras de madera sin especificar que cobra el carpintero Jaume Llagostera el 17 de abril de 1540, un maestro dedicado a las labores de techos, pero también de talla.⁶⁵

No es la primera vez que encontramos variaciones entre lo inicialmente capitulado y lo finalmente realizado. En el retablo del gremio de armeros de la capilla de San Martín de la catedral constatamos un cambio similar al que se aprecia en este de Santiago. De ser un retablo, con su espiga y cuatro tablas pictóricas, una escultura central, guardapolvos y banco, tal y como se capituló inicialmente con Joan de Borgunya, pasó a ser un retablo escultórico cubierto por unas puertas sobre sargas pintadas por Nicolás Falcó.⁶⁶ Y es que los retablos con sus puertas fueron relativamente frecuentes en el medio valenciano, y a los tradicionales en forma de tríptico a pequeña escala se sumaron estos de grandes dimensiones como el citado de armeros o el retablo mayor de los Hernandos que custodiaba el gran altar de plata. Otras soluciones eran los armarios relicarios como el de los Santos Médicos también de los Hernandos, con las puertas externas pintadas con las figuras de San Cosme y San Damián y banco en la parte baja.

La iconografía elegida para este retablo es muy particular ya que no aborda asuntos tratados en otros retablos dedicados a Santiago en el medio valenciano como el de la iglesia de Villarreal. Realizado por el taller de Pablo de San Leocadio y su hijo a partir de 1512, además de las consabidas escenas de juicio y degollación, incluía otras muy distintas como su predicación, el milagro del joven Jacobo en la horca, el cuerpo del santo ante

⁶⁰ ACCV, Onofre Çapena, 16014, 23 de febrero de 1538.

⁶¹ ACCV, Onofre Çapena, 16014, 13 de mayo de 1538.

⁶² ACCV, Onofre Çapena, 16014, 1 de octubre de 1538.

⁶³ ACCV, Onofre Çapena, 16017, 30 de abril de 1539, "Sit omnibus notum ego Gaspar Godos pictor civitatis Valencie habitator scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis domne Yolante Serra et de Sentelles dicte civitatis licet absentis et vestris ego que a vobis confiteor habuisse et recepisse voluntati realiter numerando per manus Bartholemi Lobrech alumni vestri nonaginta quator solidos et sex denarios monete regalium Valencia qui sunt ad complementum omnium milliorum duorum mille trecentorum nonaginta quatuor solidorum et sex denariorum dicte monete quos vos michi dare et solvere tenemini pro pictura, auro, manibus, coloribus retabuli capelle per vos noviter constructe in monasterio sancti Francisci dicte civitatis cuius porta venit ad capitulum dicti monasterii et pro deuratione duarum imaginum angelorum et etiam unius fenestre dicte capelle nech non pro deuratione et laboribus armorum sive signorum vestrorum situatorum supra hostium dicte capella sive in rexa (...)"

⁶⁴ ACCV, Onofre Çapena, 16017, 2 de mayo de 1539, "(...) quingentos viginti quinque solidos pro ligno manibus et opere cuiusdam retabuli sive retaule quod feci ad capellam per vos noviter constructam in monasterio Sancti Francisci dicte civitatis cuius porta venit ad capitulum dicti monasterii et centum octuaginta novem solidos pro septem clavibus quas feci in tecto dicte capelle et etiam pro duobus imaginibus angelorum in dicto retabulo fixis (...)"

⁶⁵ AD, Pergamino 141. GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1997, p. 332-333.

⁶⁶ GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2011.

la reina Lupa o la aparición en la batalla de Clavijo.⁶⁷ O como el que había en la ermita de Santiago de Uclés con historias de Santa Elena y Santiago.⁶⁸ Lo solicitado a Gaspar Godos se centra en el martirio, en la aparición de la Virgen del Pilar, la genealogía de la familia del santo, y la conversión de Fileto, que se corresponde con algunas variantes que se debieron producir durante el ajuste final con las tablas conservadas.

La primera escena mencionada en el contrato es directamente la degollación, que ante el cambio de estructura se tuvo que completar con el juicio. En principio, se tratarían de las escenas principales que en la interpretación de Isabel Mateo serían las que se verían con el retablo abierto. Mateo también insiste en la idea de que el centro estaría ocupado por una tabla de mayores dimensiones relacionada con el final de la vida del santo y que pudo ser o la traslación del cuerpo de Santiago o su aparición en la Batalla de Clavijo. Otra interesante hipótesis planteada recientemente por Vicente Samper es que la tabla de los Atributos de la Pasión custodiada en Gandía formaba una sola pieza junto a la tabla de la dormición en el huerto de la colección Bancaja y que pudo ser la central de este retablo.⁶⁹ Realmente la iconografía no parece corresponderse con la tabla central de un retablo dedicado a Santiago, por más que Santiago estuviera presente entre los apóstoles que acompañan a Cristo en la oración del huerto y las medidas tampoco encajan, porque cerrado el ancho total de las tablas ocupan unos 260 cm por unos 300 cm de altura.⁷⁰ Para este autor, sin embargo, las escenas de Juicio y Degollación serían las que se verían con el retablo cerrado y las diversas escenas secundarias serían las visibles con el retablo abierto. En esta idea de privilegiar en la parte exterior Juicio y Degollación coincide con Mulcahy que sin embargo, plantea la hipótesis ya sugerida por White de que ambas escenas formaban una única tabla, a modo de gran *palla*, visible en el frente y con las secundarias en la trasera.⁷¹ Esto obligaría a

una colocación en una iglesia con deambulatorio o con posibilidad de rodear el mueble, como las iglesias de peregrinación, pero esta disposición es del todo ajena al mundo valenciano y desde luego inviable en el tipo de capilla funeraria que estamos contemplando. Lo que sí es cierto es que las escenas relacionadas con el juicio y la degollación eran las de mayor empaque, con figuras de mayores dimensiones y son las que más sufrieron en la mutilación. Las puertas se debieron cortar privilegiando las escenas menores que podrían así venderse por separado, las dos santas estirpes, la Aparición de la Virgen del Pilar y la Conversión de Hermógenes; mientras que las escenas principales que formarían una composición de conjunto perdieron su sentido, con las partes superiores de paisajes y cielo y algunas cabezas de personajes y el juicio y degollación abajo. Dependiendo lo que custodiara el retablo pueden comprenderse de una forma u otra; si se privilegia un retablo con puertas cerradas, como los retablos que custodian reliquias, las pinturas principales estarían en el exterior. Si se trataba de un tríptico que en la mayor parte de las ocasiones se presentaba con las alas abiertas, como el tríptico de Acqui Terme de Bartolomé Bermejo, sí que sería lógico que Juicio y Degollación se vieran con el retablo abierto, aunque se perdería el sentido unitario que parecen tener ambas composiciones.

Las tablas conservadas

Las escenas del Juicio y la Degollación tenían una escenografía grandiosa en la que las partes narrativas del primer plano se insertaban en unos paisajes más amplios que se corresponden con las otras dos tablas, la que se conoce como *Paisaje con dosel y legionario*,⁷² (Fig. 3) probablemente la parte alta del *Juicio de Santiago*;⁷³ (Fig. 4) y la que se denomina *Paisaje y ángel con corona del martirio*,⁷⁴ (Fig. 5) la parte alta de la *Degollación*⁷⁵ (Fig. 6). Ambas comparten una misma forma de componer paisajes con rocas, escenarios de arquitecturas rui-

⁶⁷ COMPANY, Ximo, 2006, p. 341-347.

⁶⁸ ARCINIEGA, Luis, 2021, p. 192.

⁶⁹ SAMPER, Vicente, 2016.

⁷⁰ Todas ellas tienen unas dimensiones parecidas, Degollación 142 x 132 cm, Aparición de la Virgen del Pilar, 150 x 130 cm, Conversión de Hermógenes, 139,4 x 130,5, Juicio 150 x 129, 5 cm. Se necesitaría una tabla central de enormes dimensiones, mucho mayor que la suma de las tablas de Gandía 121 x 137 y de Bancaja, 79 x 126, cuya altura total sería de 200 cm y quizá una anchura de otros 200 cm, con los posibles añadidos tras las pérdidas. Nos inclinamos más bien por una escultura.

⁷¹ MULCAHY, Rosemarie, 1988, p. 71.

⁷² National Gallery of Ireland, como *Landscape with canopy and legionary*, NGL. 4025, Adquirida 1971.

⁷³ Colección Laia Bosch, *Juicio a Santiago*, en el verso *la Sagrada Estirpe*.

⁷⁴ National Gallery of Ireland, *Landscape with an angel bearing the crown of martyrdom*, NGL. 4026, adquirida en 1971.

⁷⁵ National Gallery of Ireland, *Martyrdom of Saint James*, NGL.354. Adquirida en 1894.



Fig. 3. Gaspar Godos, *Paisaje con dosel y legionario*, Tabla del retablo de Santiago, 1538, National Gallery of Ireland, NGI. 4025.



Fig. 5. Gaspar Godos, *Paisaje y ángel con corona del martirio*, Tabla del retablo de Santiago, 1538, National Gallery of Ireland, NGI. 4026.



Fig. 4. Gaspar Godos, *Juicio de Santiago*, Tabla del retablo de Santiago, 1538, colección Laia Bosch.



Fig. 6. Gaspar Godos, *Degollación de Santiago*, Tabla del retablo de Santiago, 1538, National Gallery of Ireland, NGI. 354.

nosas, pequeñas figuras, frondosos árboles con troncos nudosos, nubes y cabezas de angelitos, pájaros posados en las ramas y otras aves revoloteando en el cielo. El dosel estaría por encima del lugar que ocuparía Herodes encargado de juzgar al apóstol, cercano a una mujer que gira la cabeza como apartando su vista de la escena y la cabeza de un soldado romano, con precisión en el casco, muy parecida al tratamiento de la tabla de la Coronación de espinas de la catedral valenciana. Se aprecia la punta de una espada, junto a una filacteria incompleta y una cartela que pende de un árbol con conchas y bastones de peregrino en aspa. En la parte inferior completaría la escena la figura de Herodes sentado bajo ese dosel del que casi solo se puede ver un brazo y el pie, en una composición bastante similar a la misma tabla catedralicia, que tiene unas grandes figuras monumentales en primer término y una escena de Pilatos sedente en un segundo término con una relación un poco desproporcionada. Otras grandes figuras son las encargadas de dirigir la escena, a ambas les falta la cabeza, tanto al personaje con túnica blanca que extiende su mano cogiendo lo que parece ser una cuerda como al que va vestido con calzas rojas, quizá uno de los judíos que acusaron al Apóstol. En el paisaje del ángel que porta la corona del martirio, destaca una bandera en primer término con una escena mitológica de raptó de doncella por un centauro que nos recuerda otras obras del maestro de Alzira como la Alegoría de las Pasiones del Museo de Budapest; por debajo se situaría la escena de la degollación que se conserva más completa en la parte derecha de la tabla, con el santo arrodillado mientras que el verdugo le agarra por los pelos para degollarlo, frente a ellos dos soldados de espaldas, uno sentado y otro de pie con una gran espada, otro personaje con túnica y turbante se acerca al grupo, quizá este puede ser Aliatar el sacerdote que inició el proceso contra el santo. La escena se complementa con la llegada de numerosas figuras con lanzas y estandartes en un plano más alejado.

Son las escenas que para Mulcahy tienen más calidad y que le llevaron a concluir que eran de dis-

tinta mano que las escenas más reducidas del verso. En un principio, las consideraba obra de un artista anónimo valenciano, distinto del anónimo conocido entonces como Maestro de Alzira, para el que reservaba las escenas secundarias. Mateo sin embargo, las situaba todas en el entorno del mismo Maestro de Alzira. En la actualidad, el museo irlandés no parece reconocer siquiera la propuesta de Mulcahy y lo que podemos ver en las fichas de la colección *online* es que atribuyen, tanto las del recto como las del verso a otro maestro que denominan Pseudo-Master of Alcira y miembros de taller.⁷⁶ Ahora podemos apuntar a una mayor actuación del taller en las escenas más secundarias y la mano del maestro en estas escenas de mayor empaque.

Las escenas menores se pintan en la parte trasera de las grandes tablas de juicio y degollación. La especificada en el documento como "edificación" de la Virgen del Pilar, parece una errata del escribano que debería haber escrito la "Aparición" de la Virgen del Pilar (Fig. 7).⁷⁷ Corresponde a la iconografía tradicional del santo arrodillado ante la Virgen que se aparece sobre una nube, arropada por una tela que sustentan unos angelitos. A la izquierda, otros discípulos que lo habían acompañado en la oración en las afueras de la ciudad de Zaragoza, completan la escena, que se desarrolla ante un fondo de paisaje urbano, muy idealizado. La Virgen ante una tela en damero, las perlas y joyas que la rodean, las pequeñas arquitecturas relacionan esta tabla muy directamente con la de San Vicente Mártir de la catedral valenciana, advirtiéndose similitudes en el tratamiento de todos estos elementos.

Otra escena citada en el documento es la conversión de Fileto, que en la tabla conservada de Dublín se corresponde con la conocida *Conversión de Hermógenes*.⁷⁸ (Fig. 8) Y es que tanto Fileto como el mago Hermógenes fueron dos de los principales personajes convertidos al regreso de Santiago a Jerusalén. El santo de pie a la izquierda y reconocible por el gesto y por el sombrero con la concha de peregrino, está acompañado por sus siete discípulos. El Codex Calixtinus describe como primero Santiago convirtió a Fileto, quién era discípulo de Hermógenes.⁷⁹ El mago furioso quería que

⁷⁶ <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/7678/the-martyrdom-of-saint-james-the-major?ctx=0f4aa366-0b01-4ac4-841f-4b3cf9242058&idx=0>, (4-2-2022). Todas tienen la atribución al Pseudomaster of Alcira and companion. Las fechas también están incorrectas, fechando la del martirio y Sagrada Estirpe en 1520 y las otras dos en 1553.

⁷⁷ National Gallery of Ireland, *The apparition fo the Virgin to Saint James the Greater*, recto de *Landscape with Canopy and Legionary*, NGL. 4025, Adquirida 1971.

⁷⁸ National Gallery of Ireland, *Saint James the Greater and Hermogenes*, verso de *Landscape with an angel bearing the crown of martyrdom*, NGL. 4026, adquirida en 1971.

⁷⁹ Codex Calixtinus, Libro I, Capítulo IX; consulta en 3-2-2022 <http://www.caminosantiagoencadiz.org/index/CodexCalixtinus/LibroI/CapIX.html>

sus demonios trajeran a ambos, pero sucedió lo contrario, encadenado fue conducido por sus propios demonios hasta Santiago, que ordenó a Fileto que soltase a su maestro, que acabó convirtiéndose también. La escena se ha reconocido como la conversión de Hermógenes por la presencia de los demonios, y puede corresponder al momento en que Hermógenes se presenta ante el santo y se arriepiente. Las posibilidades de representación de esta escena son varias, aunque una de las más frecuentes y con mayor capacidad narrativa es esta en la que aparecen los demonios. Así los vemos en el retablo aragonés de Grañén pintado por Pedro de Aponte a partir de 1511,⁸⁰ mientras que en el de Siresa, de cronología anterior, atribuido a Blasco de Grañén, parece más la de Fileto sin los demonios. En el de Martín Bernat realizado hacia 1480-90, quizá procedente del Pilar de Zaragoza, una de cuyas tablas se conserva en el MNAC el momento elegido es el bautismo de Hermógenes.⁸¹

En la parte baja de ambas tablas, es decir, a uno y otro lado, la solicitada genealogía de Santiago con San Juan Bautista se desdobló en dos escenas de la temática conocida como *Santa Estirpe*. Por un lado, el grupo de Santa Ana y su tercer marido Salomé, la hija de ambos, María Salomé y su esposo Zebedeo y sus hijos Santiago el Mayor y Juan evangelista.⁸² (Fig. 9) Al otro lado, también en la parte baja y enlazando con la escena anterior, otra representación del grupo familiar, de María Cleofás, que era otra de las hijas de Santa Ana, pero en este caso habida con su segundo marido, Cleofás; la acompaña su marido Alfeo y cuatro de sus hijos, Santiago el menor, José el Justo, Simón y Judas Tadeo.⁸³ (Fig. 10) Se había indicado que este tema de la santa Estirpe es extremadamente raro en el arte español y es mucho más habitual en la pintura germánica. No sorprende que los pocos ejemplos españoles conservados estén relacionados con el mundo his-

panoflamenco como el anónimo retablo de la Santa Parentela, actualmente en el museo Arocena de México de fines del siglo XV⁸⁴ o el que el holandés Hernando de Esturmio pintara en 1549 para Sanlúcar.⁸⁵ Pero debemos advertir que este tema existió también en la pintura valenciana. Con una composición mucho más simplificada en la que tan solo se representa a María Salomé y sus hijos Santiago y Juan, se conserva una tabla en el monasterio de Santa Clara de Gandía del entorno de Nicolás Falcó de comienzos del siglo XVI.⁸⁶ Mucho más completa era la tabla de la Sagrada Parentela del perdido retablo de Santa Ana de Xàtiva del maestro de Perea, con la Virgen acompañada por María Cleofás, con sus cuatro niños delante y María Salomé y sus hijos, San Juan y Santiago.⁸⁷ El propio Godos también en 1516 había suscrito un contrato de retablo para el monasterio de Casbas que debía incluir la genealogía de Santa Ana siguiendo un papel que la abadesa le había dado por muestra, por lo que desconocemos exactamente cómo se representó el tema.⁸⁸ Otros pintores relacionados con el medio valenciano como el anónimo maestro de Calviá, ahora identificado con Mateo López, pintor cordobés formado en Valencia también incluía una sagrada parentela en la predela del perdido retablo de Valldurgent (Mallorca).⁸⁹

El retablo debió permanecer en la capilla hasta la desamortización de 1835 en que los monjes tuvieron que abandonar el convento y este pasó a manos del ramo militar convertido en cuarteles de infantería y caballería ya desde 1844. Poco a poco irían desapareciendo sus obras de arte que debieron ser enajenadas y vendidas. En 1860 ya se había demolido la iglesia y el resto del edificio acabó en la piqueta en 1891.⁹⁰ Algunas obras engrosaron los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia, otras fueron a parar a manos de particulares y su-

⁷⁹ Codex Calixtinus, Libro I, Capítulo IX; consulta en 3-2-2022 <http://www.caminosantiagoencadiz.org/index/CodexCalixtinus/LibroI/CapIX.html>

⁸⁰ MORTE, Carmen, 1992.

⁸¹ Martín Bernat, Santiago el Mayor bautiza al mago Hermógenes, h. 1480-90, MNAC, 251561-000.

⁸² National Gallery of Ireland, NGL 354, reverso de *El Martirio de Santiago*. Adquirida en 1894.

⁸³ Colección Laia Bosch, verso de *El Juicio a Santiago*.

⁸⁴ Retablo santa Parentela, museo Arocena, México, [https://web.museoarocena.com/pieza-del-mes-anteriores/259-febrero-16-\(26-1-2022\)](https://web.museoarocena.com/pieza-del-mes-anteriores/259-febrero-16-(26-1-2022)).

⁸⁵ Hernando de Esturmio, Políptico de la Sagrada Estirpe, 1549, Parroquia de Nuestra Señora de la O, Sanlúcar de Barrameda.

⁸⁶ COMPANY, Ximo, 1985, p. 143-144.

⁸⁷ SARALEGUI, Leandro de, 1949.

⁸⁸ AVELLANAS, Julián, 1924.

⁸⁹ POST, Chandler Rathfon, 1953, p. 160-162.

⁹⁰ Archivo Militar de Valencia, Y6/81, ya se indica la demolición de la iglesia en 1860. Son datos procedentes de la investigación sobre el monasterio de San Francisco de Valencia que estamos preparando.



Fig. 7. Gaspar Godos, *Aparición de la Virgen del Pilar*, Tabla del retablo de Santiago, 1538, National Gallery of Ireland, NGI. 4025.



Fig. 8. Gaspar Godos, *Santiago y Hermógenes*, Tabla del retablo de Santiago, 1538, National Gallery of Ireland, NGI. 4026.



Fig. 9. Gaspar Godos, *Santa Ana y Salomé, María Salomé y Zebedeo, y sus hijos Santiago y Juan*, Tabla del retablo de Santiago, 1538, National Gallery of Ireland, NGI. 354.



Fig. 10. Gaspar Godos, *María Cleofás, Alfeo y sus cuatro hijos*, Tabla del retablo de Santiago, 1538. colección Laia Bosch.

ponemos que en ese momento es cuando se debió vender el retablo ya que las tablas se encontraban en manos irlandesas desde el siglo XIX. Fueron adquiridas por un comerciante de corcho Mr Grive D. Christie hacia 1870-1885 y fueron pasando por varias manos hasta que la del Martirio y la familia de Santiago fue comprada por la National Gallery de Dublín en 1894, otras dos permanecieron en el Richmond Hospital y no fueron compradas por el mismo Museo hasta 1971.⁹¹ La cuarta, con el juicio de Santiago y la Sagrada Estirpe estuvo en manos de coleccionistas particulares hasta su salida a pública subasta en Sotheby's en 2007, en que pasó de nuevo a colección particular.

El pintor Gaspar Godos, maestro de Alzira

Podemos confirmar que este contrato llena un vacío existente entre los años 1531 y 1542 en la trayectoria que se había publicado para Gaspar Godos.⁹² De posible procedencia aragonesa y formado entre 1502 a 1505 en el taller valenciano de Pere Cabanes, debió permanecer adscrito a talleres locales, hasta que empezó a contratar obras de forma independiente. De los primeros años nada se conserva y su marcha de Valencia parece coincidir con la disolución del taller de Llanos y Yáñez con los que quizá pudo colaborar. En 1514 ya se encuentra en el entorno de Sigena hasta 1516 en que marcha al monasterio de Casbas (Huesca) donde debió pintar al menos dos retablos. En 1518, su hija fallece en la ciudad de Valencia y las noticias de su presencia en la ciudad se multiplican a partir de 1521 coincidiendo con las reuniones de pintores para la Alemania y con el encargo de una bandera de campo relacionada con este conflicto. Aún así en 1522 vuelve a ausentarse y se encuentra en Huesca, apareciendo en calidad de testigo de la concordia de Damián Forment para el retablo mayor de la catedral. No sabemos cuánto tiempo debió quedarse en tierras aragonesas pero posiblemente unos cuantos años, porque hasta 1527 no se le vuelve a documentar en la ciudad de Valencia, esta vez ya

para comprar una propiedad que sería su casa y taller. Un taller en el que debía haber varios pintores como nos alerta el pleito inquisitorial de 1529 contra Cornelio de Gante empleado desde unos meses antes en el mismo y en el que también se menciona a Jerónimo de Monserrat.⁹³ A partir de entonces se localizaban una serie de noticias menores que salpicaban la documentación valenciana en 1530 en la catedral y 1531 en la Generalitat, que le encarga la iluminación de un libro. Entre 1531 y 1542 en que se encontraba de nuevo en tierras aragonesas no se había localizado ningún documento. Estas últimas visitas a Aragón debían ser incursiones cortas porque el mismo año de 1542 en que está haciendo un retablo para la iglesia de Sena (Huesca) está pagando el impuesto de la tacha real de Valencia que nos indica que está viviendo allí hasta 1547 en que fallece.

La década de los años 30 debió constituir la parte esencial de su quehacer como pintor retablista en la ciudad con un taller reconocido y encargos importantes, incluso para poblaciones alejadas de la capital. En 1530 se encargó la tabla de la Dormición de Guadalest que estaba ya terminada en 1532;⁹⁴ de 1538 es el retablo de Santiago y en torno a estas fechas situaríamos la producción de mayor calidad. Ya se ha señalado también las relaciones de las tablas de Santiago, con la de los atributos de la pasión de Gandía, con la magnífica tabla de la catedral de la Coronación de espinas y con las dos de los Santos Vicentes, incluso con la Alegoría de las Pasiones del Museo de Budapest. Constituyen todas ellas parte de la producción de mayor nivel del maestro en la que destacamos también las portezuelas de la historia de la Magdalena o el San Juan Bautista en un paisaje, de colección particular. En cualquier caso, todo lo atribuido al Maestro de Alzira deberá revisarse porque como ya hemos advertido la producción es muy desigual, y mientras que estas tablas de Santiago constituyen unas obras de altísima calidad, hay otras muchas, en especial, las que le dieron nombre que podrían hasta cuestionarse como salidas de la misma mano.

⁹¹ MULCAHY, Rosemarie, 1988, p. 69.

⁹² Esta trayectoria en GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2021.

⁹³ FALOMIR, Miguel, 1992. THOMAS, Werner, 2001, p. 184-185, aunque considera a Godes, francés, sin fundamento alguno.

⁹⁴ ORDUÑA, Joseph, manuscrito del siglo XVIII, f. 196. Agradezco a Juan Corbalán de Celis que me advirtiera sobre este manuscrito donde se cita que "mosen Jayme dels Orts mandó hazer en Valencia años 1530 la pintura del lienzo de la muerte de Maria Santissima con el apostolado, el que se trajo el año 1532 y se colocó en la capilla mayor que es el retablo mayor que oy tenemos, (...) y la pintura es de Joannes, y pare que costó diez ducados y la hizo Mestre Real, manuscrito fol. 45". Indicando como fuente un manuscrito de Capbreves y títulos de la Iglesia del propio Mosén Orts, vicario en esos años. La referencia a la pintura por parte de Juan de Juanes trescientos años más tarde es habitual en la historiografía de esas fechas en la que cualquier pintura de cierta calidad del siglo XVI se consideraba realizada por el maestro, la alusión a mestre Real, no sabemos si se corresponde con el carpintero del retablo.

Su obra denota un aprendizaje integrado de lo que había visto en los talleres valencianos a comienzos del siglo XVI, sabiéndose despojar bastante rápidamente del estilo más tradicional del taller de Cabanes para adoptar otras fórmulas más avanzadas presentes en la obra de Vicente Macip o elementos más renacientes de San Leocadio, los Hernandos o Miguel Esteve, e incorporando incluso el gusto minucioso de fondos decorativos de Juan de Borgunya. También fue capaz de sumar lo trabajado en Sigena con el maestro Rodrigo de Sajonia, con figuras de mayor empaque y rotundidad. Precisamente esa relación con un maestro nórdico y el hecho de que encontremos algunos nombres propios en el taller, uno de ellos de ascendencia flamenca, a los que difícilmente podemos considerar meros aprendices, ratifica esta producción tan variada, con obras que alcanzan un grado de interés y una madurez que lo convierten en uno de los pintores más significativos en los años inmediatos a la irrupción de Juan de Juanes.

Muchas fórmulas compositivas están tomadas de los Hernandos, como la idea de colocar las figuras sobre una tarima alfombrada y un fondo de tejidos que aparece en la santa estirpe o algunos detalles de naturaleza muerta que se repiten en varias de sus obras.⁹⁵ Es también bastante reiterada la forma de componer los paisajes del fondo, poblados de pequeñas figuras y construcciones de casas que a veces parecen de inspiración nórdica, en unos fondos en los que predomina un cierto tono azulado, con recreación en los árboles y en los cielos en los que abundan nubes con cabezas de querubines. Son también muy abundantes las cartelas escritas en latín, aunque también las hemos visto en castellano o valenciano.⁹⁶ Otros elementos de naturaleza en primer término puede ser muy detallados, plantas, rocas, o troncos partidos en los que podemos llegar a apreciar los nudos o anillos, como en la escena de la Degollación. Se le identifica fácilmente

en algunas fórmulas para la construcción de las figuras en las que abundan los rostros de perfil recortado y nariz recta.⁹⁷ En algunas tablas se observan ciertas incorrecciones anatómicas, pero en las de mejor calidad, las figuras están bien construidas, aplomadas sobre el suelo, y este es el caso de las del retablo de Santiago, donde presentan variadas posturas y buena relación proporcional entre manos y cabezas. Demuestra también una cierta familiaridad con las novedades de la pintura profana y alegórica que debió conocer en la corte virreinal valenciana como denota el estandarte con el rapto del centauro en la tabla de Dublín y la tabla del Museo de Budapest, que se piensa pudo ser la tapa de un instrumento musical.⁹⁸

Podemos realizar también gracias a este documento un cierto recorrido que analiza la evolución de sus obras desde las más tempranas que podrían considerarse las más deudoras de los Hernandos como la citada del nacimiento de la Virgen en casa de subastas sevillana, o el retablo del nacimiento del Bautista, flanqueado por San Juan y Santiago de la colección Mateu que fue publicado por Post como de un seguidor de los Hernandos y que también pensamos que pueda ser de Gaspar Godos en su etapa inicial.⁹⁹ Para pasar luego por la etapa aragonesa de Sigena y el monasterio de Casbas, en cuyo retablo de la Natividad por las fotografías del archivo Amatller es posible distinguir las características de ese momento inicial, deudor de su formación valenciana. A su regreso a Valencia y tras el asentamiento del taller es cuando el pintor alcanzaría una mayor madurez con las tablas de mejor calidad entre las que se encuentran las de Santiago, las de la catedral o el San Miguel del Museo de Bellas Artes. Todo ello nos indica ese saber integrar los aprendizajes realizados en Valencia y Aragón que constituyen una de las señas de identidad de este maestro de Alzira, al que finalmente pensamos en poder identificar con el pintor Gaspar Godos (h. 1480-1547).

⁹⁵ En la santa Estirpe utiliza una tela nazarí muy parecida a la de los Hernandos en la tabla del Tránsito de la Virgen del retablo mayor de la catedral. MORENO, Araceli, 2018. El borde con cenefa decorativa de la Aparición de Santiago tiene una inscripción prácticamente idéntica, a la de la túnica de San Felipe de la tabla de Felipe y doña Sancha del retablo mayor de Sigena. TOLÓ, Elena, 2006, p. 123.

⁹⁶ RUIZ GARNELO, Isabel, 2016.

⁹⁷ Un análisis de las relaciones y afinidades de Gaspar Godos/Maestro de Alzira con esta tradición pictórica en GOMEZ-FERRER, Mercedes, 2021.

⁹⁸ NYERGES, Eva, 2013, p. 58-59. Las últimas consideraciones sobre esta tabla en ARCINIEGA, 2021. Nosotros nos inclinamos a pensar en la posible conexión con obras profanas que se encontraban presentes en la corte virreinal valenciana.

⁹⁹ POST, Chandler Rathfon, 1953, p. 359-360. Perteneció a la colección particular de Damián Mateu pero no pasó a los fondos del castillo de Peralada. Desconocemos su ubicación actual. El Dios Padre del tondo superior tiene una relación evidente con el verdugo del retablo de Santiago.

Bibliografía

- ABIZANDA, Manuel. *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón*. Zaragoza: La editorial, 1915.
- ARCO, Ricardo del. *Catálogo Monumental de España. Huesca*. Madrid: CSIC, 1922, Tomo de fotografías.
- AVELLANAS, Julián. "El archivo de Casbas". *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, 1924, p. 5-7.
- ARCINIEGA, Luis. "La alegoría del Maestro de Alcira, una obra de concordia marital y connotaciones políticas". En: ARCINIEGA, L.; SERRA, A., (coords.). *Imágenes y espacios en conflicto: las Germanías de Valencia y otras revueltas en la Europa del Renacimiento*. Valencia: Tirant, 2021, p. 189-246.
- BELTRAMINI, María. "Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli a Roma". *Firenze Architettura*, 2016, p. 118-125.
- BENITO, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La memoria recobrada*, (Museo de Bellas Artes de Valencia 27 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006). Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.
- BRONSEVAL, Claude de. *Viaje por la Valencia del siglo XVI*. Edición de CALERO, F.; SALA, D., Valencia: Ajuntament de València, 1993.
- CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís. "La primera etapa del mestre d'Alzira: les taules xativines" en *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis*, Actas de las IV Jornades d'Art i Història. Játiva: Ulleye, 2013, p. 117-160.
- CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís. "De retaules perduts, documentació i algunes taules soltes (segles XV i XVI)". En: FERRER, A. (coord.) *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos*, Madrid: Sílex, 2021, p. 49-65.
- COMPANY, Ximo. *Pintura del Renaiximent al ducat de Gandia*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1985.
- COMPANY, Ximo. *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaximent a Espanya*. Gandia: CEIC, 2006.
- CONTI, Cristina. "Antonio Pellegrino da Modena e la bottega di Raffaello: la cappella Serra in San Giacomo degli Spagnoli a Roma". En: BELTRAMINI, M.; CONTI, C. *Antonio da Sangallo il Giovane*. Cremona: Officina Libraria, 2018, p. 70-82.
- CORBALÁN DE CELIS, Juan. "La capilla de los Montagut en el convento de San Francisco de la ciudad de Valencia". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo LXXXVI, 2006, p. 289-304.
- DÍAZ PADRÓN, Matías; PADRÓN MÉRIDA, Aida. "Miscelánea de pintura española del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*, 1983, n°238, p. 193-219.
- DÍAZ PADRÓN, Matías; PADRÓN MÉRIDA, Aida. "Pintura valenciana del siglo XVI. Aportaciones y precisiones". *Archivo Español de Arte*, 1987, n° 238, p. 105-136.
- FALOMIR, Miguel. "Aspectos de la actividad artística valenciana en el proceso inquisitorial al pintor Cornelio de Gante (1528-1530)". En: *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992, p. 377-383.
- FERNÁNDEZ DE CORDOVA, Álvaro. "La trayectoria del cardenal Serra (c. 1427-1517): Clientelismo, gobierno y promoción artística Hispana en la Roma del Rencimiento". *Cultura, Wetteren*, 2021, pp. 745-803.
- GARÉS, Vicente. *Aproximació a la vida, heretatge i descendència de D. Manuel de Vilanova i Serra*, Alzira: Ajuntament d'Alzira, 2017a.
- GARÉS, Vicente. VIII. "Els Serra: ascens social i l'ocàs biològic d'una estirp". *El Recer* (en línea) 2017b. En: <<https://elrecer.wordpress.com>>. (24-01-2022).
- GÓMEZ ARRIBAS, Antonio. *Gaspar Godos. Un desconocido pintor de retablos*. Valencia: Antonio Gómez Arribas, 2019.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *La arquitectura del Hospital General y sus artífices*. Valencia: Albatros, 1997.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "La capilla del gremio de armeros de la catedral de Valencia (1492-1505)". *Ars Longa*, n°20, 2011, p. 69-82.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "A vueltas con Gaspar Godos (1480-1547). Una posible respuesta al maestro de Alzira". En: FERRER, A. (coord.) *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos*. Madrid: Sílex, 2021, p. 187-219.
- GÓMEZ FRECHINA, José. *Seven centuries of spanish art*. Madrid: Nicolás Cortés, 2019.
- GUDEL, Rafael. "Sena". *Aragón*, 1930, p. 127-128.
- LLABRES, Juan. "Notas para la historia de Valencia. Sepulturas, capillas y altares del demolido convento de San Francisco de Valencia. Sus dueños y poseedores en el año 1771". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1926, p. 825-837.
- LÓPEZ LORENTE, Víctor Daniel. "La iglesia de San Bartolomé de Jávea y la muestra del Maestro Domingo de Urteaga". *Archivo de Arte Valenciano*, 2021, p. 37-50.
- MATEO, Isabel. "Unas tablas del Museo de Dublín, atribuibles al Maestro de Alcira". *Archivo Español de Arte*, 1984, n° 228, p. 367-375.
- MATEO, Isabel. "Algo más sobre la Alegoría de las Pasiones humanas del Museo de Budapest". *Ars Longa*, 1994, n° 5, p. 21-23.
- MORENO, Araceli. "Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema 'Izz li-mawlana al-sultan' en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia". *Espacio, Tiempo y Forma* n° 6, 2018, p. 237-258.
- MORTE GARCÍA, Carmen. "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Grañén". En: *El retablo de Grañén*. Huesca: Diputación de Huesca, 1992, p. 17-84.
- MORTE, Carmen; et al. "María de Urrea, priora y mecenas de las artes en el Real Monasterio de Sijena (1510-1521)". *Emblemata, Revista aragonesa de emblemática, ERAE*, XXV, 2019, p. 421-437.
- MULCAHY, Rosemarie. *Spanish paintings in the National Gallery of Ireland*. Dublin: National Gallery of Ireland, 1988.
- NYERGES, Eva. *Spanish Paintings. The collections of the Museum of Fine Arts, Budapest*. Budapest: Museum of Fine Arts, 2013.
- ORDUÑA, Joseph. *Noticias históricas que conducen al castillo y villa de Guadalest sacadas de diferentes autores...* [Mss/48], Biblioteca Valenciana, manuscrito del siglo XVIII.
- PALLÁS y GÓMEZ, José Miguel. "Epítome nupcial de linajes valencianos siglos XV y XVI". *Boletín de la Academia Valenciana de Genealogía y Heráldica*, XXI, 2015, p. 131-160.
- PONS, Vicente. *Cardenales y prelados de Xàtiva en la época de los Borja*, Xàtiva: Centro de Estudios Borjianos, 2015.
- POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*, volumen XI, Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- RICHART, Jaume. "Inventari del Castell de Gallinera". *Aguaites*, 2004, p. 171-178.
- RUIZ GARNELO, Isabel. "La personalidad artística del Maestro de Alcira. Necesidad de una revisión". *Archivo de Arte Valenciano*, 2016, p. 67-84.

- SAMPER, Vicente. "Una inédita oración en el Huerto del Maestro de Alzira y algunas consideraciones más". *Archivo de Arte Valenciano*, 2016, p. 85-95.
- SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia*. Valencia: Vives Mora, 1909.
- SARALEGUI, Leandro de. *El maestro de Santa Ana y su escuela*. Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1949.
- SARTHOU CARRERES, Carlos. *Monasterios Valencianos*. Valencia: Diputación Provincial, 1943.
- SOLER, Abel. *L'esplendor d'Oliva*. Oliva: Ajuntament, 2020.
- THOMAS, Werner, *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*, Leuven: Leuven University Press, 2001.
- TOLÓ, Elena. "El maestro de Sigena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)". En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *De pintura valenciana (1400-1600)*. Alicante: Juan Gil-Albert, 2006, p. 101-132.
- TOLÓ, Elena, *El mestre de Sixena i el mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaiximent*, Tesis Doctoral, 3 vols, Universitat de Lleida, 2015.
- TORMO, Elías, *Levante*, Madrid: Guías Calpe, 1923.
- ÚBEDA Y REVERT, Xavier. "Els 12.000 ducats de Jaume Serra. El legat del cardenal alzireny en mans dels comtes de Real". *Algezira-Xucar*, 2018, p. 35-40.

Apéndice documental

Documento nº 1: Contrato con Domingo de Urteaga para la construcción de una capilla de Yolant Serra y de Centelles en el monasterio de San Francisco de Valencia

ACCV, notario: Onofre Çapena, notal 476
10 de agosto de 1536

Jovis X augusti Anno MDXXXVI

Sapien quants les presents veuran com la noble dona Yolant Serra e de Centelles viuda muller del noble don Henrich Centelles quondam habitador de la ciutat de València de una part e mestre Domingo de Urteaga pedrapiquer habitador de la dita ciutat de part altra sobre la obra de pedra picada fahedora en la capella que la dita noble dona Yolant novament vol construir e obrar en la claustra del monestir del glorios Sent Francesc de la dita ciutat la qual traou porta en lo capitol del dit monestir e está junt a la capella apellada dels Ribelles scientment y de bon grat han fet entre si los pactes, stall avinençes y concordia immediate següents: a saber es, que lo dit mestre Domingo ha de posar la pedra, mans e jornals axí de la sua persona com de altres obrers e manobres que mester serán per a fer obrar e laborar la obra de la dita capella en la forma e manera desus especificada, en la qual ha de fer quatre formalets e dos cruers principals de pedra picada en los que y ha de haver set claus ab ses mollures dobles de dita pedra, aço declarat que en lo cruer principal ha de haver dos bocells y mosqueta y en los altres dos copades y dos migs bocells e quatre arcades e tots les altres obres han de començar de les represes, totes les quals obres han de esser fets de

pedra picada juxta e segons la mostra y traça que la dita dona Yolant te en son poder e aço be y perfetament. Item que lo dit mestre Domingo ha de fer les claus planes ab un bocell, copada y filet e en cascuna de aquelles ha de dexar loch o forat per a assentar les claus de fusta que la dita dona Yolant fara fer a sa voluntat, les quals claus de fusta lo dit mestre Domingo ha de assentar, clavar y ficar a propies despeses de aquell e encara lo dit mestre Domingo ha de donar y liurar quatre peces o pedres picades grans, bones y lavorades e de tal manera que en aquelles se puixen entretallar y laborar les armes les quals la dita noble dona Yolant volrà fer, laborar y entretallar e lo laborar y entretallar de dites armes ha de esser a carrech y despesa de la dita noble dona Yolant e lo dit mestre Domingo les dites pedres axí lavorades e entretallades ha de donar posades e asentades a ses propies despeses, totes les quals obres lo dit mestre Domingo se es obligat e a cautela ab los presents scrits se obliga e promet donar fetes e acabades dins tres mesos contadors de huy en avant e a la fin e acabament dels quals ha promes tenir quatre homens continus per a laborar obrar, continuar e acabar dites obres e fahena, los quals homens començaran a laborar e fer dita fahena de huy avant e continuament e fins sia acabada e la dita noble dona Yolant es obligada e ha promes donar axí com ab los presents scrits se obliga tot lo algeps, cals, arena, raiola, fusta, axí per a les sindries y voltes com per a tota la altra obra fins sia acabada e del tot feta de manera que lo dit mestre Domingo no ha de posar sino la pedra y les mans segons dit es e encara la dita noble dona Yolant ha promes donar e pagar al dit mestre Domingo per raho del dit stall e obra, mans e pedra cent ducats de hor los quals ha promes donar e pagar ço es en continent, vint y cinch ducats e feta la quarta part de la dita obra altres vint y cinch ducats e feta la mitat de la dita obra altres vint y cinch ducats e acabada la dita obra los altres vint y cinch ducats e compliments als dits cent, totes les quals coses prometteren fer e cumplir la una part a la altra e l'altra a l'altra presents y acceptants per les quals coses atendre fer e cumplir obligaren la una part a la altra e altra a la altra tots los bens, drets mobles, immobles etcétera, les quals coses foren fetes en la ciutat de Valencia etc.

Presentis testimonis foren a les dites coses o fermes dels prenomenaren qui junctament fermaren los honorables en Juan de Valladolid bancaleer e Berthomeu Lobrech scuder habitadors de Valencia.

Documento nº 2: Contrato con el pintor Gaspar Godos para realizar un retablo de Santiago para la capilla de la noble Yolant Serra y de Centelles

ACCV, notario: Onofre Çapena, notal 480
23 de febrero de 1538

Die sabbati XXIII februarii anno MDXXXVIII

Anno a nativitate domini millesimo quingentésimo tricessimo octavo die autem sabbati intitulato vicésimo tercio mensis ffebruarii la noble dona Yolant Serra e de Centelles vidua muller del noble don Henrich Centelles habitador de la ciudad de Valencia de una part e lo ho-

norable en Gaspar Godos pintor habitador de la ciutat de Valencia de part altra sobre la pintura del retaule desus escrit, an fet entre si los pactes avinença, concordia e designe immediate següents: ço es, que lo dit Gaspar Godos a promes com ab los presents scrits promet e se obliga a la dita noble dona Yolant present y acceptant, pintar e donar acabat perfetament de pintura de or fi y colors lo retaule que la dita noble señora te fet de fusta e lo qual el dit Gaspar Godos dix te ben vist y reconegut dins la capella que es de la dita dona Yolant la qual es construhida dins lo monestir de Sent Francesc de la dita ciutat, la qual trauporta al capitol del dit monestir, la qual pintura a de fer y obrar desta manera, ço es tota la masoneria, guarnicions y mollures de or fi e los campers de colors fines e les diademes per lo semblant de or, la qual pintura ha de esser així, en la spiga del dit retaule les imatges del crucifix ab la de la Verge Maria, sent Juan, sancta Magdalena e los dos dels dos ladres, alt en lo frontispici Deu lo pare, ab la del sant sperit, a la part squerra la degollació de Sant Jaume, en la (miga? quemado) la edificació de la Verge Maria del Pilar, en la part dreita de la primera casa, la conversió de Fileto, la genealogía de Sant Jaume ab sant Juan Batiste, en lo peu de dit retaule los set goigs de la Inmaculada Verge Maria, en les polseres dotze images de dotze sants ço es sant Francesc, sant Antoni de Padua, sant

Hieronim, sant Miquel, sant Gil de Prohença, sant Erasme, sant Vicent Ferrer, sant Bernat, sant Cristofol, sant Pere Martir, sant Sebastiá, sant Roch les quals dits ymatges axí del retaule com de polseres haien de tenir les dyademes de or o brocat ab fresos en les vestes aquelles emperoymatges que o requiren la qual obra e pintura promet donar acabada ab tota sa perfectio lo dit Godos per tot lo primer vinent mes de setembre e si aquella no donara acabada segons es dit vol encorrer en pena de deu ducats de or aplicadors a la dita dona Yolant per dan, pena e interés de aquella e la dita dona Yolant a promes axí com ab los presents capitols promet donar e pagar al dit Gaspar Godos present e acceptant per totes la dita pintura, or, colors e mans cent ducats de or en esta manera, vint y cinch ducats de ací a dos mesos, vint e cinch ducats de ací en quatre mesos, vinct y cinch ducats ço es de compliments al dit tenint acabada la obra segons es dit, prometent la una part a l'altra a l'altra a l'altra ad invicem et vicisim fer cumplir totes les dites coses e sengules de aquelles segons es dit (resto mal estado)...

Present per testimonis lo honorable en Juan Bautista Puig labrador habitador de la orta de Campanar e Pere Gaçull veguer de la cort de la batlia general del Regne de Valencia.