

# Resumen / Abstract



## El relieve del Tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra de Carles Gonçalbez. A propósito de la escultura valenciana en la transición al siglo XVI

Se analiza el relieve del Tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra adscrita por la historiografía al escultor Alejo de Vahía, y se rectifica la autoría. Se trata de una obra del escultor valenciano Carles Gonçalbez, pieza del retablo del gremio de armeros o de San Martín de la catedral de 1498. Se analiza la trayectoria de este escultor, así como la situación de la escultura de retablos valenciana de este periodo.

**Palabras clave:** Escultura, Carles Gonçalbez, Alejo de Vahía, catedral de Valencia, retablos góticos.

## The relief of the Death of the Virgin of the Valencia cathedral, work of Carles Gonçalbez. About Valencian sculpture in the transition to the 16<sup>th</sup> century

We take into account the bas-relief of the Death of the Virgin of the Valencia cathedral, work that so far has been considered by the sculptor Alejo de Vahía. We propose a new authorship, that of the Valencian sculptor Carles Gonçalbez and we specify that it was a piece that belonged to the main altarpiece of the gunsmith's guild of the cathedral built in 1498. We analysed the works of this sculptor as well as the sculpture of altarpieces in this period in the Valencian area.

**Keywords:** Sculpture, gothic altarpieces, Carles Gonçalbez, Alejo de Vahía, cathedral of Valencia.



## La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su poética visual

En la Castilla bajomedieval, pocos acontecimientos fueron tan publicitados como la guerra de Granada. El conflicto, visto como guerra de religión, fue evocado a través de representaciones teatrales, poemas, sermones y obras de arte. El sepulcro de Martín Vázquez de Arce se ajusta a estos parámetros con una particular iconografía que, en este artículo, es objeto de análisis y de relectura semántica.

**Palabras clave:** Castilla bajomedieval, Granada, Sepulcro de Martín Vázquez de Arce, Memoria fúnebre, Lectura, Texto e imagen, Intellectuales.

## The reading in the Low Middle Age: The tomb of Martín Vázquez de Arce and its visual poetic

In Low Middle Ages Castile, few events were as publicized as Granada's war. The conflict, seen as a war of religion, was also mentioned through plays, poems, sermons and works of art. The Martín Vázquez de Arce's tomb satisfies these terms with a particular iconography that this article is subject to analysis and semantic reinterpretation.

**Keywords:** Low Middle Ages Castile, Granada, Martín Vázquez de Arce's tomb, Funeral Memory, Reading, Text and image, Intellectuals.



## Nuevas obras del miniaturista Pedro de Palma

Un coral y varios folios repartidos por una universidad y una institución americanas y en poder de un anticuario europeo, muestran la mano del miniaturista del primer tercio del siglo XVI Pedro de Palma. Todas sus características aparecen en las obras analizadas existiendo ejemplares idénticos en los libros de coro de la Catedral de Sevilla, del Monasterio de Guadalupe, de la iglesia de San Juan de Marchena y en una hoja suelta que se encuentra en la biblioteca de la Rice University de Houston.

**Palabras clave:** Pedro de Palma, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Pierpont Morgan Library, caballero de Colonia, cofradía del Rosario.

## Illuminator Pedro de Palma new works

A choir book and several folia that belonged to other choir books – all of them currently in an American university library, in an American institution and in an European antique dealer – shows Pedro de Palma's touch, first third part of 16th century miniaturist. All features he used are found in analyzed works and identical model can be found in all choir books which Pedro de Palma worked in. All of them are located in Cathedral of Seville, Monastery of Guadalupe and San Juan's Church in Marchena. The features can also be found in a Rice University Library loose folium.

**Keywords:** Pedro de Palma, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Pierpont Morgan Library, Knight of Cologne, Rosary Confraternity.



## Nuevos retratos de los hermanos Sacchetti por Juan van der Hamen descubiertos en España

Los dos retratos conocidos de los hermanos Sacchetti son los que les habría realizado Pietro da Cortona: el que se supone sea Matteo, de la Galería Capitolina, y el de Giulio Cesare, que existe en el Palacio Sacchetti de Roma. Fueron realizados hacia 1626-27, cuando regresaron con la embajada enviada a Madrid por Urbano VIII, donde ejercía como su nuncio apostólico el cardenal Francesco Barberini. Se dan a conocer aquí dos de colección particular que se suponen sean ellos mismos, realizados en España por Juan van der Hamen, hechos cuando andaban por la corte como acompañantes de la embajada.

**Palabras clave:** Van der Hamen, Retratos, Giulio Sacchetti, Matteo Sacchetti, Cardenal Barberini.

## New portraits of the Sacchetti brothers by Juan van der Hamen discovered in Spain

The two well-known portraits of the Sacchetti brothers are made by Pietro da Cortona: the one supposed to be Matteo, of the Capitoline Gallery, and that of Giulio Cesare, which exists in Palazzo Sacchetti in Rome. They were made around 1626-27, when they returned with the embassy sent to Madrid by Urban VIII, where Cardinal Francesco Barberini was his apostolic nuncio. They are made known here two of the private collections, which are supposed to be themselves, were painted in Spain by Juan van der Hamen, made when they were traveling through the court as companions of the embassy.

**Keywords:** Van der Hamen, Portraits, Giulio Sacchetti, Matteo Sacchetti, Cardinal Barberini.



## El arte al servicio de la Teología moral. El discurso iconológico de las pinturas de la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla

En este artículo se examina el desconocido discurso iconológico de uno de los conjuntos pictóricos más importantes del tardobarroco hispalense: la escalera principal del Palacio Arzobispal de Sevilla. Las pinturas que constituyen este ciclo, obra de Juan de Espinal, fueron encargadas por el arzobispo Francisco Javier Delgado y Venegas, quien planificó meticulosamente un complejo programa iconográfico que transmitía su ideario doctrinal y, con ello, los fundamentos de la Teología moral del siglo XVIII en su lucha contra las herejías protestantes y el pensamiento ilustrado.

**Palabras clave:** Pintura siglo XVIII, Teología moral, Palacio Arzobispal Sevilla, Arzobispo Delgado y Venegas, Juan de Espinal.

## Art at the service of Moral theology. The iconological discourse in painting of the staircase in the the Archbishop's Palace of Seville

This article examines the unknown iconological discourse one of the most important pictorial cycles of Sevillian late baroque: the staircase of the Archbishop's Palace in Seville. These painting are representative of the highest level of quality of Juan de Espinal, the leading artist in the Seville scene time. They were hired by Archbishop Francisco Javier Delgado y Venegas, who meticulously planned its iconographic program. Its meaning is based on the Moral theology of the eighteenth century and in the fight against Protestant heresies and Enlightenment thought.

**Keywords:** Painting of the 18th century, Moral theology, Archbishop's Palace in Seville, Archbishop Delgado y Venegas, Juan de Espinal.



## El triunfo del pintor Isidre Nonell en París (1897-1900). Su relación con Ambroise Vollard, Berthe Weill y Paul Durand-Ruel

Los años que Nonell estuvo en París presentan muchas lagunas respecto a la obra artística que allí produjo, expuso y vendió. Como excepción, el testimonio de las numerosas críticas encomiásticas que él y el pintor Ricard Canals recibieron, en 1898, al exponer una colección de dibujos en la famosa galería Le Barc de Boutteville. A partir de aquel triunfo Nonell entró en contacto con destacados marchantes de arte moderno. Unas cartas inéditas y la revisión de fuentes documentales nos han permitido, en este artículo, arrojar luz sobre un momento decisivo en la trayectoria del pintor.

**Palabras clave:** Nonell, París, pintura, Durand-Ruel.

## The triumph of the painter Isidre Nonell in Paris (1897-1900). His relationship with Ambroise Vollard, Berthe Weill and Paul Durand-Ruel

The years of Nonell in Paris have many gaps regarding the artistic work he produced, exhibited and sold there. As an exception, there is the testimony of the many laudatory reviews that the painter Ricard Canals and Nonell himself received in 1898, when they presented a collection of drawings in the famous gallery Le Barc de Boutteville. From that triumph Nonell made contact with leading dealers in modern art. Some unpublished collected letters and reviewing documentary sources have enabled us, in this article, to shed light on a very important moment in the career of the painter.

**Keywords:** Nonell, París, pintura, Durand-Ruel.

# El relieve del Tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra de Carles Gonçalbez

## A propósito de la escultura valenciana en la transición al siglo XVI\*

• MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO •

Universitat de València

### PREMISAS

Una de las pocas piezas de escultura valenciana del último gótico que ha llamado la atención de los investigadores es el conocido como relieve de la Dormición, Tránsito o Asunción de la Virgen que se conserva en el Museo de la catedral de la ciudad de Valencia (fig. 1). Esta pieza tenida por todos como un hecho excepcional en el ámbito de la escultura valenciana en la transición al siglo XVI, por su altísima calidad, se veía como un ejemplar aislado, absolutamente original en un mundo dominado por la pintura, como era el de los retablos valencianos de la época. Sin embargo, sobre ella, se habían fijado destacados estudiosos, que habían tratado de precisar su cronología y su autoría. Tras varias propuestas había quedado adscrita a un importante escultor del panorama nacional, como era el germánico Alejo de Vahía, un escultor extranjero, activo en la transición al siglo XVI en la zona castellana<sup>1</sup>. Partiendo de esta obra, el presente texto, trata de plantear unas consideraciones que creemos que pueden contribuir a esclarecer cuestiones relativas a la escultura valenciana de los últimos años del siglo XV y primeros del siglo XVI, y que también tratarán de sacar del anonimato a algunos maestros entalladores o *imaginaires*, totalmente eclipsados por la mucho más activa pintura valenciana del momento.

Es cierto que en la esfera del gótico valenciano se han conservado escasos retablos enteramente escultóricos o con un protagonismo destacado de la escultura. La mayor parte de estas estructuras servían para enfatizar las tablas pictóricas y como mucho algunas introducían aislados elementos notables. Casos como el conocido retablo del convento de la Puridad, conservado en el Museo de Bellas Artes, donde el Ara Coeli, los profetas tenantes (fig. 2) y algunas figuras sobre peanas en los pilares parecían incidir en esa excepcionalidad. Tampoco se habían conservado otras piezas escultóricas desgajadas del mundo del retablo, por lo que la escultura ocupa un lugar muy secundario en los estudios de la historia del arte en la zona valenciana de este periodo. Es cierto que había llamado la atención que, en un ambiente tan aparentemente estéril en estas artes, hubiera podido ver la luz una figura de la talla de Damián Forment<sup>2</sup>, pero este nombre era casi el único tenido en cuenta por los estudios dedicados a la producción escultórica. El taller de los Forment



1

parecía una gota de agua aislada en medio de un mar pictórico. Para encontrar alguna referencia escultórica de renombre había que esperar hasta épocas más tardías, y casi siempre protagonizadas por escultores importados; ya fuera castellanos, como Gregorio Pardo Bigarny, autor del relieve de la Resurrección de la capilla del mismo nombre en la catedral valenciana<sup>3</sup>, el mallorquín Juan de Salas, formado con Forment en Aragón, o extranjeros como el flamenco Pere Dorpa<sup>4</sup>, autor de interesantes retablos escultóricos en el entorno castellanense como los de San Mateo o Vinaroz, ya en la segunda mitad del siglo XVI. Y

1 Carles Gonçalbez: *El Tránsito de la Virgen*, 1498. Museo Catedralicio Diocesano, Valencia.

2 Taller de los Forment: *Profeta del retablo de la Puridad*, ca. 1502. Museo de Bellas Artes, Valencia.

3 Carles Gonçalbez: *El Tránsito de la Virgen*, 1498. Detalle de la Dormición. Museo Catedralicio Diocesano, Valencia.



2

como no, por las piezas de mármol importadas o realizadas por escultores genoveses, activos y presentes en el medio valenciano, como en tantas otras partes de España.

Pero, si nos centramos exclusivamente en el mundo del retablo, el estudio tampoco se veía favorecido por las enormes pérdidas. Sustituidos o destruidos en épocas posteriores, apenas se conocían o por documentación o por fotografías antiguas. Con esta situación se hacía muy difícil trazar un panorama claro. Por tanto, el hecho de que una escena escultórica de cierta entidad y calidad se hubiera conservado, la convertía en un objeto de interés que de nuevo se pensaba podía ser fruto de la presencia de un artista extranjero en tierras valencianas. Vamos pues a tratar de explicar lo que conocemos de esta pieza del Tránsito de la Virgen y las consideraciones a que da lugar, a partir de la nueva documentación localizada y de la relectura de ciertos documentos ya conocidos.

### EL RELIEVE DEL TRÁNSITO, DORMICIÓN O ASUNCIÓN DE LA VIRGEN. FORTUNA HISTORIOGRÁFICA

El Tránsito o Dormición de la Virgen y su Asunción al cielo es un relieve de madera dorada y policromada que se halla en una de las salas del Museo catedralicio de la ciudad de Valencia. Es una pieza de dimensiones considerables, 221 x 168 cm en el montaje actual sobre unas tablas de madera, que ha llamado la atención desde fines del siglo XIX y que ha sido expuesta en varias ocasiones. La primera de ellas fue escogida para representar piezas histórico-artísticas de la catedral de Valencia con motivo de la Exposición Histórico-Europea celebrada en Madrid en 1892<sup>5</sup>. Una muestra que se ha estudiado poco, y que suponía un esfuerzo de selección de objetos artísticos de primer orden de las catedrales y museos españoles. Se volvió a exponer en la Exposición Universal de Valencia de 1909 en la sección de arte retrospectivo<sup>6</sup>, aquí también junto a obras de la catedral, parroquias y coleccionistas particulares. Mucho más tarde, en 1973, se seleccionó entre las pocas obras escultóricas exhibidas en la exposición dedicada al Siglo XV valenciano<sup>7</sup>. Más recientemente, en la propia catedral de Valencia en la exposición de la Luz de las Imágenes de 1999<sup>8</sup>, formó parte de la sección dedicada a la Virgen.

Representa un tema habitual de la época, que se explica claramente por la propia advocación de la catedral dedicada a la Asunción de la Virgen, misterio asuncionista por el que en tierras valencianas siempre hubo gran devoción. Aúna el tema de la dormición de la Virgen en el lecho rodeada por los apóstoles (fig. 3) y el ascenso al cielo, donde era recibida por la Trinidad, Padre e Hijo, a falta de la paloma del Espíritu Santo que no se conserva en el ejemplo que estudiamos. En el montaje actual hay unos querubines en la parte superior a los lados de la Asunción que no pertenecen al conjunto.

La obra, citada por Sanchis Sivera<sup>9</sup> en la monografía de la catedral como “un relieve de madera con la Muerte y Asunción de la Virgen, notable trabajo hecho a principios del siglo XVI”, se encontraba en 1909 expuesta en la sala capitular, y por tanto, como pieza tenida desde siempre como perteneciente a la catedral. Tormo fue el primero que trató de dar una atribución y la adjudicó al platero valenciano Francesc Cetina, considerán-



3

dola como un posible retablo provisional realizado para el altar mayor, tras el incendio del antiguo retablo de plata en 1469<sup>10</sup>. Este retablo se había encargado entre otros al platero pisano Mateo de Piero Pone, pero en él habían colaborado plateros locales. En concreto, la escena de la Asunción había sido pactada con el citado Cetina en 1489 y se argumentó que podía ser un retablo previo, colocado en el altar mayor mientras se construía el nuevo retablo de plata, que tardó varios años en acabarse. Almela y Vives en 1927<sup>11</sup> la incluía como obra de Cetina y así fue repetido por varios historiadores posteriores<sup>12</sup>. A partir de los años 70, se abandona esta vieja atribución a Cetina y se empieza a considerar su aspecto nórdico, evitando un nombre concreto. Se denomina como obra del Maestro del Tránsito de la Virgen en el Catálogo de 1973, y en otras citas se señala exclusivamente su estilo tardogótico de acusado germanismo<sup>13</sup>. Sería Yarza<sup>14</sup> en 1982 el que de nuevo llamaría la atención sobre esta pieza al

considerar que no tenía relación con el retablo de plata y que sus características podían ponerse en conexión con la obra de un artista de origen germánico que había empezado a tomar cuerpo historiográfico también a partir de los años 70, el escultor Alejo de Vahía. Tras la adscripción de dos imágenes del retablo de la catedral de Palencia por Vandevivere<sup>15</sup> a este escultor de hipotético origen renano, toda una serie de obras castellanas de escultura tardogótica entre 1490 y 1510 se adscribieron correctamente a Alejo de Vahía, llegándose a un catálogo razonado en 1974 por la profesora Ara Gil<sup>16</sup>. Sin embargo, Yarza añadiría a ese catálogo esta pieza, considerándola anterior a la obra de Vahía en tierras castellanas, y proponiéndola como una de sus realizaciones más tempranas. Para Yarza se trataba de una obra ambiciosa, compleja, que planteaba conexiones directas con el estilo del maestro en el grupo principal de los apóstoles, al tiempo que destacaba por un aire muy germánico en

el remate de la Ascensión. No obstante, reconocía la dificultad de la adscripción por la falta de documentación fehaciente. Lo consideraba como una posible carta de presentación de un escultor recién llegado a España, que sin embargo no debió gustar en tierras valencianas y que marchó con posterioridad a la Tierra de Campos donde sí que tuvo un reconocimiento claro, a tenor de las obras que allí se le atribuyen. Yarza sacaba así esta obra del ámbito local, le concedía una significación importante y contribuía a aumentar el interés historiográfico por la misma. A partir de esta atribución de Yarza, se ha seguido manteniendo la adscripción a Alejo de Vahía<sup>17</sup>, y como tal figuraba en la Exposición de 1999, en la actual cartela del Museo catedralicio y en la bibliografía reciente.

#### **EL RELIEVE DEL TRÁNSITO DE LA VIRGEN, OBRA DEL RETABLO DE ARMEROS DE CARLES GONÇALBEZ**

Como hemos indicado la pieza se encontraba en 1909 en el Aula Capitular de la catedral y por tanto, tenía sentido pensar que era una pieza perteneciente a alguno de sus retablos. Junto a ella figuraba un conjunto un tanto heterogéneo de obras artísticas, entre las que se encontraba el armazón del trascoro, presidido por un crucifijo, con algunas tablas antiguas en lugar de los relieves de alabastro que por entonces seguían encastrados en la estructura neoclásica construida en la reforma del siglo XVIII. También colgaban en el Aula Capitular los 46 retratos de los arzobispos; dos frescos muy estropeados, el de Nicolás Florentí y el de Pagano y San Leocadio, ambos pruebas previas a la contratación de los frescos del presbiterio catedralicio; algunos sepulcros, urnas funerarias, las cadenas de Marsella y varias pinturas más. También las doce sargas tenidas entonces por obra de Pablo de San Leocadio que se creía formaban parte de las puertas de los órganos, con temas de la Vida de la Virgen y de San Martín obispo, y el citado relieve<sup>18</sup>. Ya ha sido aceptado que estas sargas no estaban relacionadas con los órganos y son obras de Nicolás Falcó, realizadas como puertas del retablo de la capilla de Armeros, dedicada a San Martín, que se construyó en la catedral de Valencia a fines del siglo XV. Su historia constructiva, así como los avatares de su decoración, son un capítulo recientemente aclarado pero que convendrá recordar para el propósito que nos ocupa<sup>19</sup>.

La capilla de Armeros fue una de las tantas capillas que se renueva y reconstruye con motivo de su destrucción ocasionada por las obras de la Arcada Nueva de la catedral, el tramo de unión con el Miguelete y el Aula Capitular. En 1492 se concierta su arquitectura con trazas del maestro Pere Compte, siendo ejecutada por los canteros Joan Corbera y García de Vargas. El 9 de diciembre de 1497 se cierra un primer contrato para un retablo de grandes proporciones que tendría que realizar el maestro de retablos Carles Gonçalbez<sup>20</sup>. El retablo de los armeros estaba dedicado a la Virgen, advocación de la catedral, y a San Martín, patrón de la cofradía, cuya escultura en principio debía ocupar el centro de la composición. En este primer contrato, que luego se modificará como veremos, la escultura prácticamente se reservaba a esta pieza central, una imagen del glorioso San Martín a caballo y el pobre, con su espada y manto, todo obrado de talla y esculpido en altorrelieve, en un nicho muy bien proporcionado que tenía forma de capillita con su clave central y sus cruceros, y con unos pilares alrededor que albergaban imágenes esculpidas dentro de pequeños tabernáculos. El resto de la estructura esculpida se reducía a las pequeñas esculturas dentro de sus doseletes que rodeaban los espacios, en principio, reservados a la pintura, y a la figura de la Asunción por encima de la de San Martín, que quedaba de forma imprecisa en este contrato, mencionándose como un elemento a pintar. Aunque el contrato puede invitarnos a deducir que la escena de la Asunción era pictórica, pronto comprobaremos que no fue así, y desde el principio se concibió como un elemento escultórico. A los lados, se repartían inicialmente cuatro escenas pictóricas de la vida del santo, cuyo autor en este contrato aún no se detalla. Los guardapolvos laterales también se componían de dos escenas cada uno que en principio debían ser pintadas y debían estar sustentados por dos figuras de ángeles portadores de los escudos de armas de la cofradía, un sistema que ya se había empleado en retablos valencianos de la época. La obra debía quedar terminada en prácticamente un año, para la fiesta de Todos los Santos de 1498 y por ella el escultor cobraría un total de 86 libras.

Por tanto de todo este documento se deducía que Carles Gonçalbez planteaba un retablo a medio camino entre la es-

cultura y la pintura, con una relativa proporción de imágenes pictóricas que comprendían las cuatro escenas laterales de la vida de San Martín, los guardapolvos y espiga, el banco y el dorado y encarnado de todas las imágenes esculpidas. Esta obra pictórica sufrió un pequeño retraso pero estaba en condiciones de ser contratada en julio de 1503. En principio, el pintor elegido para realizarla era el maestro Juan de Borgunya, que entonces ya se había trasladado a Valencia desde Orihuela y recala en la ciudad antes de su marcha a Barcelona. Por razones que ignoramos se produjeron una serie de desavenencias entre los mayores de la cofradía de armeros y el pintor, que acaban en la rescisión del contrato en mayo de 1505. Por este motivo se produce una modificación de las condiciones iniciales y se decide reestructurar su aspecto. El retablo se concierta de nuevo el 18 de junio de 1505<sup>21</sup> con el mismo escultor Carles Gonçalbez, pero esta vez con una mayor presencia de elementos escultóricos, dejando reducida la pintura al mínimo. Esa pintura se encarga el mismo día a Nicolás Falcó que debía pintar y dorar toda la obra escultórica, realizar los guardapolvos y sobre todo las puertas que cubrirían y preservarían este retablo. Estas son las que se conservan sobre sargas con temas de la vida de la Virgen y de San Martín (fig. 4), con unas dimensiones que coinciden perfectamente con la estructura del retablo. Además a Gonçalbez se le encargaba la clave de la capilla con un relieve en madera de San Martín y el pobre a caballo y también un antependio, o “devant altar”, como el de la capilla catedralicia del Mestre Climent, “tot obrat a ses copades e fullatges”.

¿Qué fue lo encargado a Gonçalbez en el nuevo contrato de 1505? Fundamentalmente, la sustitución de la mayor parte de las escenas que eran pictóricas en el primer contrato por escenas escultóricas. En esencia, cuatro historias con la vida del santo, que se convierten en obra de bulto de ciprés, las imágenes del banco que tendrían temas de la Piedad en el centro apareciéndose a San Gregorio toda rodeada de serafines, y figuras de santos de bulto, tres a cada lado, que no se detallan. Entendemos que no se vuelve a repetir la figura principal de San Martín y el pobre, y la Asunción, que ya se habían mencionado en el primer contrato, porque ya estaba previsto hacerlas en relieve desde el principio. Y presumiblemente en el momento de este nuevo contrato con Gonçalbez ya estaban esculpidas. Para toda esta obra se le daba



4

un plazo de seis años y un pago de 2.900 sueldos, equivalentes a 145 libras, una cantidad bastante considerable, que zanjaba así todos los pagos pendientes con Gonçalbez.

Hasta la fecha se pensaba que lo único conservado de este retablo eran las citadas sargas. Las posteriores investigaciones de archivo han venido a confirmar lo que había sido planteado, que estas sargas eran las del retablo de San Martín, y han permitido que ratifiquemos que el relieve de la Asunción también pertenecía al retablo. Hemos de indicar previamente que la capilla de San Martín o del gremio de Armeros, situada en las inmediaciones del acceso al Miguelete y al lado de la de San Narciso, se mantuvo como tal, con su retablo, hasta la reforma neoclásica de la catedral a fines del siglo XVIII. A partir de esta reforma empieza un proceso en el que se desmontan los retablos antiguos, muchas piezas se venden y otras se recolocan en antiguos espacios catedralicios o en los nuevos cuando se terminaron de construir. Las dos capillas citadas, de San Martín y San Narciso, fueron demolidas y sustituidas por la renovada capilla de San Vicente Mártir donde se colocó

como recuerdo de las anteriores un altar dedicado a San Martín en el muro de la izquierda, con un lienzo pintado por José Vergara en 1796 del Sueño de San Martín y enfrente uno del Milagro de San Narciso, por el mismo autor. Desaparecidos ambos en 1936, se conocen por bocetos preparatorios. Al año siguiente, en 1797, Vergara recibió un pago por la restauración de un total de 21 tablas de pintura antiguas, “que estaban colocadas en las capillas de San Martín y la contigua de la Iglesia Metropolitana”<sup>22</sup>. Sabemos que algunas de ellas pertenecieron al retablo de San Narciso, y que otras eran de la capilla de San Martín.

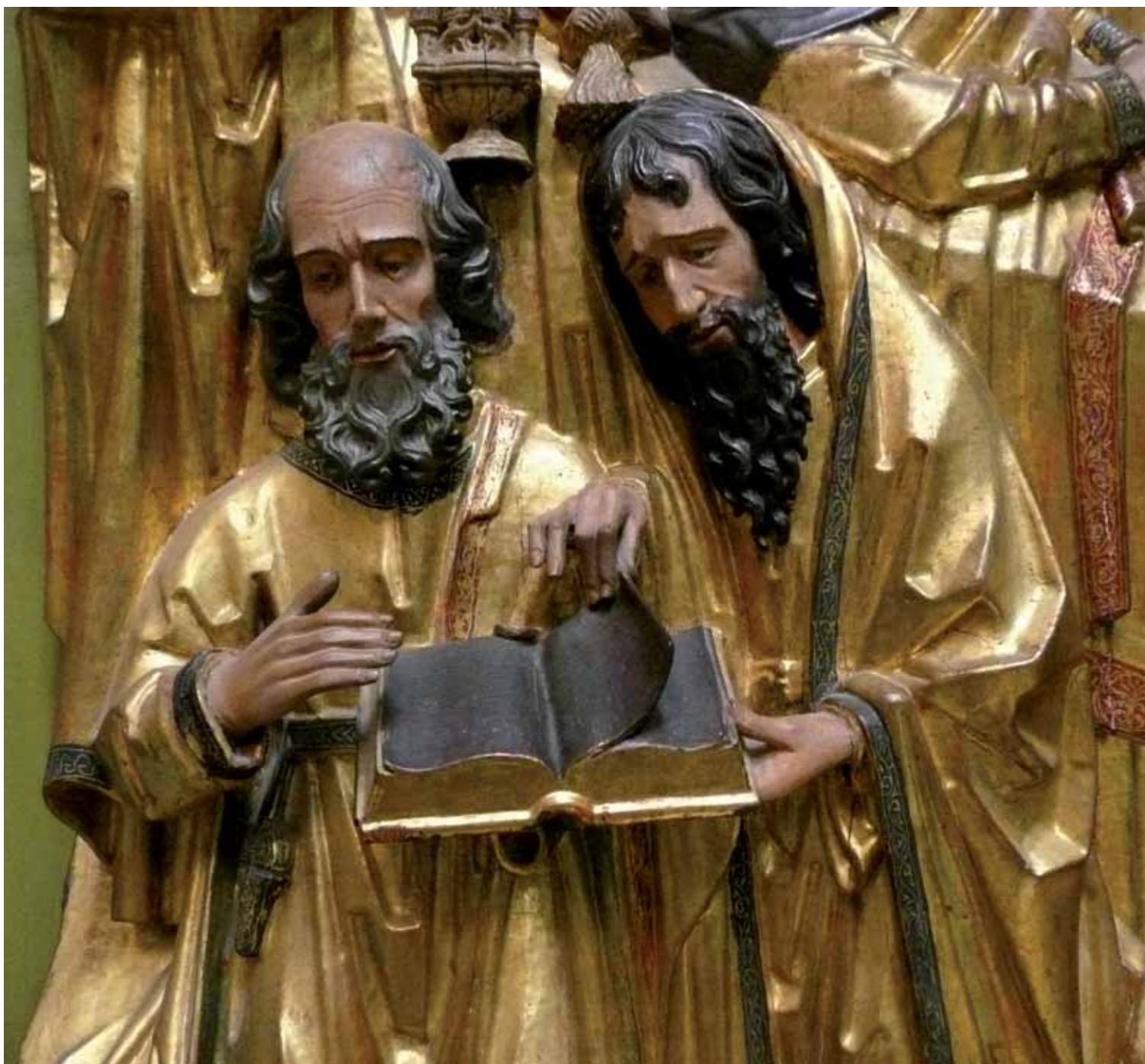
Tan solo de tres años más tarde, consta un inventario de 1800<sup>23</sup> donde se detallan algunas de las obras conservadas, con un recuerdo muy claro del lugar original de donde procedían. Las pinturas de San Narciso se habían colocado en la sacristía de la capilla de San Luis y algunos de los restos de San Martín en el Aula Capitular antigua. En el citado inventario de 1800 se precisa como se conservaban en el Aula Capitular antigua muchas piezas procedentes de las dismanteladas capillas de la catedral tras la reforma neoclásica. Entre otras, “seis (lienzos) que figuran los misterios de la vida de Cristo y Nuestra Señora, y los otros seis figuran pasajes de la vida de San Martín obispo, son pintados al fresco y eran las puertas que servían para serrar el retablo antiguo de la capilla de dicho santo (...); encima la puerta está colocado un bajo relieve de madera dorada que figura la Asunción de Nuestra Señora también desecho del retablo antiguo de San Martín”. Este dato es el que confirma la procedencia del relieve, y al haber localizado los contratos, por ende, sabemos el nombre de su autor, el escultor Carles Gonçalbez. Entendemos que el contrato con el escultor, la conservación del relieve en la catedral y el recuerdo de su procedencia en 1800, tan solo unos pocos años después de que se hubiera dismantelado la capilla, no ofrecen lugar a dudas de que se trata de la misma obra. Como hemos señalado, en el Aula Capitular seguía cuando fue mencionada en la monografía de Sanchis Siuera de 1909.

También y hasta 1936 se conservó en la catedral la escena principal del retablo, el grupo ecuestre de San Martín y el pobre, excelente talla policromada de la que se “ponderó el rigor formal

en la disposición de los ejes principales, la agitación de su espíritu aún gótico, por influjo de elementos nórdicos y el cuidado pormenor ornamental, en los trajes y jaez del caballo”<sup>24</sup>. Características que veremos repetidas en el propio relieve del Tránsito de la Virgen. Esta escena en el inventario de 1800 se había situado en uno de los nichos de la renovada capilla de San Vicente Mártir, en el lado izquierdo formado por restos del altar de San Martín obispo, y se decía que en él estaba “dicho santo de escultura y una figura que representa cuando se le apareció el señor pidiéndole limosna”<sup>25</sup>. Esta obra desapareció en la guerra y no hemos localizado imagen alguna de ella.

#### EL ESCULTOR CARLES GONÇALBEZ

De este autor se habían dado a conocer algunos de sus trabajos de forma documental, sin que se hubiera podido adscribir ninguna obra concreta hasta la que estamos analizando. Uno de sus primeros contratos conocidos fechado en 1483 era el retablo del trasaltar de la catedral de Valencia, nada menos que encargado por Rodrigo de Borja, y conocido como retablo del Corpus Domini. Esta obra era aún un retablo para albergar las pinturas que iba a ejecutar Rodrigo de Osona<sup>26</sup>. No se conoce su capitulación, sino tan solo algunas épocas de pago y referencias de otros retablos que lo toman como modelo. Pero no obstante, podemos intuir que su estructura de madera era mucho más elaborada que un simple armazón de pinturas, aunque no hemos podido adscribir ninguna pieza de las conservadas en la catedral a este conjunto, ni pictórica ni escultórica. Con posterioridad, el contrato más importante publicado de Gonçalbez era de cronología posterior a este del gremio de armeros y sin duda fue el retablo que más claramente se decanta por una concepción de carácter escultórico, el de la iglesia de Santo Tomás concertado en 1498, y concebido posteriormente como modelo de muchísimas obras<sup>27</sup>. No obstante, tampoco se había prestado especial atención a sus características y a su significación. El resto de referencias surgían salpicadas en algunas publicaciones donde se avanzaban datos de algunas de sus obras, en la del gremio de armeros se mencionaba este retablo y el de la capilla de Luis de Santángel al que hacía alusión, concertado en 1491, y en el artículo sobre la intervención de los Hernandos en la capilla de la Colegiata de Xàtiva, se aludía a Carles Gonçalbez como autor de un “scannum” en



5

1498<sup>28</sup>. Vamos pues a tratar de ordenar estas noticias que han ido salpicando las investigaciones para poder recomponer la figura de este autor.

En primer lugar, la documentación lo señala siempre como Carles Gonçalbez, o Carles Gonçales carpintero, entallador, “mestre de obra de retaules”, “fuster e obrer de talla”, que habitaba la ciudad de Valencia, por lo que cabe pensarse que su origen es de la propia ciudad y que aquí fue donde realizó su formación. En ese sentido nos planteamos la posibilidad de que hubiera podido estar emparentado con otro escultor anterior del mismo apellido que trabajó en grandes obras de retablos en años precedentes. Se trata de Fernando Gonçalbo, Gonçales o

Gonçalbez, pues así aparece documentado, trabajando en 1462 para el retablo de la capilla real del convento de Santo Domingo que pintaría luego Joan Reixach<sup>29</sup> o cobrando por un retablo de madera para la seo de la ciudad de Orihuela en 1468 la enorme cantidad de 330 libras<sup>30</sup>. Es un maestro que desde 1461 está también vinculado a la catedral y se le documentan varias intervenciones relativas a tallas para el órgano hasta 1468, cuyas puertas también pintó Reixach<sup>31</sup>. Igualmente capituló en 1480 la renovación de la sillería del coro de la catedral de Segorbe<sup>32</sup>, obra que no pudo concluir porque falleció y fue de nuevo concertada en 1482 con el carpintero Antonio Pérez Terol<sup>33</sup>. De la relación directa con Joan Reixach, además de haber construido el retablo de la capilla real, se puede apuntar también que lo

presenta como su fiador para esta obra del coro. En la documentación se menciona como vecino de la ciudad de Valencia y no es de extrañar que pudiera haber sido padre del escultor que estamos estudiando.

La primera noticia documentada de Carles Gonçalbez es la citada de 1483 del retablo para el trasaltar de la capilla de los Borja en la catedral de Valencia, para un retablo que debía ser pintado por Rodrigo de Osona<sup>34</sup>. Pero a partir de esta, las noticias se suceden y parece ser que Carles Gonçalbez es el artífice de los principales retablos realizados en la ciudad de Valencia, tanto de los que albergaban pintura como de aquellos que podemos considerar más propiamente escultóricos.

El 31 de julio de 1484 concierta el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco<sup>35</sup>. Al parecer el banco y el tabernáculo ya estaban comenzados, pues en 1479<sup>36</sup>, en el testamento de Úrsula Tamarit se indicaba que su marido, el notario Vicente Pedro, ya lo había encargado y que un carpintero de nombre “mestre Anthon” que desconocemos, lo había comenzado. En 1482 Pere Cabanes y Rodrigo de Osona habían instituido una sociedad para poder pintar este retablo, si se diera el contrato, que en parte parece indicar que aún no estaba claro que se fuera a ejecutar. Posiblemente como consecuencia de la interrupción de este retablo o de desavenencias con el escultor anterior, ya que no se indica que hubiera fallecido y además se especifica que, si hubiera que arreglar el banco que ya estaba tallado lo hiciera el maestro Anthon, se contrata a Carles Gonçalbez para que lo continúe. Su encargo se centra en la construcción de todo el retablo desde el banco hacia arriba conforme a una traza de papel que estaba en poder de doña Úrsula Tamarit. El retablo debía albergar espacios para trece historias, y entre ellas tubas y pilares conforme al retablo del Corpus Christi que el propio Gonçales había hecho en la catedral. Con unas polseras amplias para poder poner once historias. Y en la parte de abajo de cada una de ellas, un ángel con el escudo de armas que la señora eligiera. El trabajo tenía que acabarse en el plazo de ocho meses y debía recibir por su hechura un total de 40 libras. Este retablo sí que se realizó pues se volverá a aludir a él como modelo a seguir cuando se le encargue el del convento del Carmen en 1501, como veremos. Nuevamente, no tenemos posibilidad alguna de saber qué fue de este retablo, no se conocen sus pinturas, ejecutadas por la sociedad de dos maestros de reconocido prestigio en la Valencia del momento como eran Pere Cabanes y Rodrigo de Osona, y no sabemos nada de la estructura de madera del mismo. La descripción más temprana del altar mayor de este convento data de fines del siglo XVI, cuando lo visita el rey Felipe III. En esta descripción el cronista Felipe de Gauna menciona la belleza del altar mayor del convento, aunque indica que había sido costeadado por Juana Pallás, señora de Cortes y que su tabernáculo era de alabastro blanco. Esta pieza pudo haber sido renovada y el resto del retablo, del que se admira por sus “hermosas figuras de apóstoles y profetas y diversidad de pinturas”, pudo ser aún el que se hizo a fines del siglo XV<sup>37</sup>.

La siguiente noticia es la referente al retablo de la capilla de Luis de Santángel contratado en 1491<sup>38</sup>, en que se documentaba una de las épocas de pago por la cantidad de 40 libras. No conocemos la capitulación pero debía plantearse con muchas similitudes con relación al retablo del gremio de armeros, ya que en el contrato de este se está aludiendo constantemente como modelo a seguir. Luis de Santángel había empezado a construir su capilla funeraria en el convento de la Trinidad antes de su fallecimiento. Cuando el 19 de diciembre de 1497 entrega testamento menciona que la capilla está terminada y adornada, aunque luego se sigue un pleito complicado sobre el lugar donde se enterraría y de forma provisional parece que lo hace en el convento de Santo Domingo. Sí que sabemos que el retablo se concluyó, pues sus pinturas se concertaron en mayo de 1492 con el pintor Pere Cabanes con temas de San Luis y de San Miguel Arcángel que no se detallan y en este concierto se menciona que el retablo de madera ya estaba acabado<sup>39</sup>. Además, como hemos dicho, hay expresa referencia a este retablo de Luis de Santángel cuando se construye el del gremio de armeros. Si lo comparamos con lo conocido del retablo de armeros, presuponemos que debía tener una imagen central y cuatro escenas laterales dos a cada lado, una espiga en la parte superior, en los laterales sus guardapolvos y en la parte inferior un gran banco para siete compartimentos. Las referencias al de Luis de Santángel proceden del hecho de que debía tener al menos la misma cantidad de ornamentación y de figuras en los doseletes y tabernáculo. Debía repetir los dos ángeles tenantes con escudos que también estaban en este retablo de Luis de Santángel. En el contrato de armeros, también se incluía la obra de talla de la clave de madera de la capilla y de nuevo se aludía que debía ser como la de la capilla de Luis de Santángel. Entendemos que estas similitudes se relacionan con el primer contrato del gremio de armeros, por lo que imaginamos que la escena principal fue una talla de madera y las escenas secundarias, con las historias de San Miguel y San Luis, serían las pintadas por Pere Cabanes. El resto de elementos tallados debieron ser las figuras bajo los doseles, los ángeles tenantes y el tabernáculo.

El siguiente gran contrato es el del retablo de armeros con dos capitulaciones, como se ha dicho, la primera de 1497 y la de 1505 en que se añaden escenas y se amplía el contrato con el maestro Carles. Este retablo también gozaría de gran prestigio en la ciudad de Valencia, y a él se alude en 1518 cuando el afamado entallador Luis Muñoz contrata el retablo para la capilla de la Virgen de la Paz de la iglesia de Santa Catalina<sup>40</sup>. Este fue un retablo escultórico, de grandes dimensiones e importancia, concertado por valor de 150 libras con todas las imágenes de bulto en correspondencia con las del retablo de la capilla del gremio de armeros de la catedral. Se insiste en que esta relación con el retablo de armeros la debía certificar el platero Cetina que examinaría la obra. Por tanto, hemos de entender que la fortuna del retablo de armeros trasciende el fin de la época gótica y alcanza a un escultor como Luis Muñoz al que hemos siempre considerado uno de los artífices de la introducción del

nuevo lenguaje “a la romana”. Desconocemos el alcance de la similitud entre ambos, porque del retablo de la capilla de la Virgen de la Paz tampoco ha subsistido absolutamente nada, ya que debió de perderse en el incendio de la iglesia de 1584, pero deducimos que el trabajo de Gonçalbez fue muy apreciado en época coetánea en Valencia.

Otro gran retablo que podemos considerar enteramente escultórico y de gran relevancia fue el contratado en 1498 para la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santo Tomás<sup>41</sup>, según la muestra que el escultor había dibujado en un pergamino y que aparecía firmada de su mano, con lo que no queda duda de su autoría. Más grande que el de armeros pues tenía de anchura 21 palmos, en lugar de los 15 del de armeros, y de altura 22 palmos sin contar la punta, y sin contar los 9 palmos del banco, en cualquier caso, más que los 27 del total de aquel. Y es que aunque la capilla del gremio de armeros era de un tamaño considerable, este era un retablo mayor para una cabecera de altar, enteramente esculpido, aunque fuera para la iglesia de menores dimensiones de todas las parroquiales valencianas.

El retablo constaba de una escena principal esculpida que representaba la aparición de Jesús a Santo Tomás ante los diez apóstoles, con su nicho decorado. Otras dos historias por encima que no se especificaban, y seis historias más a cada lado de la pieza principal, que no se detallan por referirse a la *mos-tra*, pero que presumiblemente estarían dedicadas a Santo Tomás. Un banco con tres historias a cada lado del tabernáculo perfectamente decorado con toda suerte de chambranas y linternas, además de pilares, polseras, tallas decoradas y sus ángeles, suponemos tenantes, sustentando los guardapolvos. Por toda esta obra recibía un total de 85 libras. Sabemos que el retablo sí que se ejecutó y fue modelo para retablos posteriores. Cuando en 1515, Damià Gonsales, quizá emparentado con Carles, concierta el retablo de Bocairent, se indica que el tabernáculo debe ser como el de Santo Tomás, que era el más bello y proporcionado de todas las iglesias de Valencia<sup>42</sup>. De este retablo no tenemos memoria. La antigua iglesia de Santo Tomás fue totalmente demolida en 1862, pero antes ya había sufrido transformaciones significativas, sin que se tenga constancia de la fortuna del retablo.

Carles Gonçalbez, a pesar de encontrarse empeñado en la realización de estos grandes retablos, ejecutaría algunas obras de menor relevancia como el “scannum” de la capilla de les Febres de la colegiata de Xàtiva de Francisco de Borja y Cardador, obispo de Teano. Este pequeño baldaquino con cuatro columnas de cinco palmos y dos tercios, poco más de 120 cm y cuatro palmos de longitud, menos de 100 cm de anchura y un cuadro en la parte superior, ornamentó la capilla que contaba entre otras piezas con la famosa tabla de la Virgen de les Febres de Pinturicchio. Esta palabra, “scannum”, en documentos posteriores se emplea para definir un banco de altar o retablo, y quizá pueda ser esa su interpretación. Fue encargado el 30 de octubre de 1498<sup>43</sup>, y su último pago data de 15 de diciembre de 1505.

Quizá también a Carles Gonçalbez se le puede adjudicar otro retablo del que tampoco conocemos características, pero que posiblemente albergaba pintura, si fuera el mestre Carles autor del retablo de San Nicolás que debía pintar Pere Cabanes en 1500<sup>44</sup>. Otro de los grandes retablos ejecutados por Carles Gonçalbez fue el de la cabecera mayor de la iglesia del Carmen que se concertaba el 11 de octubre de 1501 siguiendo las medidas y forma del retablo del monasterio de San Francisco por la cantidad de 60 libras. Quizá un retablo pintado por Vicente Macip que aparece como testigo del acto<sup>45</sup>.

Además de grandes retablos encontramos algunas otras noticias que salpican la documentación y que nos confirman su arraigo en la ciudad de Valencia. Algunas de índole personal como la de 1490 en que nos indica que vivía en el lugar de San Vicente de la parroquia de San Juan del Mercado, cerca de la acequia de la Rovella<sup>46</sup>. Que estaba casado con una tal Úrsula<sup>47</sup>. Que también había trabajado para la casa real, realizando pequeñas labores de carpintero, como las cucharas de madera con señales reales encargadas en 1493<sup>48</sup>; para la ciudad, realizando dos escudos o señales con las armas de la ciudad de Valencia en 1500 para la cubierta del Hospital de la Reina<sup>49</sup>.

Entendemos que su fallecimiento no sería lejano a la fecha de 1505 en que se compromete a ampliar el retablo del gremio de armeros, pues ya no hemos localizado más noticias seguras después. Aunque podría ser algo posterior, ya que como hemos indicado, para acabar el retablo de armeros se le daban un total de seis años, y sabemos que sí lo concluyó. Por tanto podría pensarse que también puede ser él el maestro Carles, fuster que trabajaba en las puertas del altar mayor de la catedral en 1507 para que fueran pintadas por los Hernandos<sup>50</sup>. Son varias las noticias que vinculan a un maestro Carles, entallador con la catedral, pues además de en estas puertas también se le menciona trabajando en el retablo de la Longitud, en el tabernáculo que había detrás del altar mayor en 1504 y en 1506 retirando el retablo de los Santos Cosme y Damián. Al estar la capilla de armeros en la catedral, y coincidir en cronología, pensamos que debe tratarse del mismo escultor. También desconocemos el grado de parentesco, si es que lo tuvo, con otros escultores o carpinteros de retablos que con el mismo apellido trabajan en la ciudad de Valencia como son Damià Gonsales, mayor, documentado entre 1515 y 1535<sup>51</sup>, y Damià y Diego Gonsales que lo hacen con posterioridad a esa fecha, y que son padre e hijos entre sí<sup>52</sup>. De ser así, estaríamos ante una familia dedicada a la escultura con cuatro generaciones de tallistas, pero por el momento es una hipótesis.

#### NOTAS SOBRE LA RETABLÍSTICA VALENCIANA DE TRANSICIÓN AL SIGLO XVI

La retablística valenciana de este periodo por lo general está enfocada a destacar las tablas pictóricas y carece de elementos escultóricos relevantes. Esta afirmación en sus líneas básicas es cierta, pero hemos de reconocer que el caso de Gonçalbez no es tan aislado como en principio, se pudiera pensar. Hubo

más retablos escultóricos, o al menos, en los que la escultura no jugaba un papel tan secundario. Además de las citadas obras mencionadas atribuidas o relacionadas todas ellas con el escultor Carles Gonçalbez existen referencias de otros retablos del mismo periodo cronológico. Uno de los primeros es el que realizara un desconocido maestro Joan Bolo para la iglesia de Nules en 1482 y que debía pintar Rodrigo de Osona<sup>53</sup>. En él se menciona alguna obra de talla que también se debía dorar como el tabernáculo y los ángeles tenantes portadores de las armas de los condes de Oliva, patronos del retablo, que sustentaban las polseras. Quizá este maestro Joan fuera el mismo escultor al que se le retira el contrato del retablo de San Francisco de la ciudad de Valencia, que como hemos visto había comenzado un maestro Joan, que no lo acaba, siendo sustituido por el maestro Gonçalbez, que nos ocupa.

Algún reconocimiento debían tener nuestros carpinteros cuando desde Santa María de Alicante mandan llamar al escultor Pere de Ystella en 1484 para que realizara el retablo principal de la iglesia, prometiéndole la respetable suma de 100 libras<sup>54</sup>. Este Pere de Ystella puede identificarse con el maestro escultor que en 1483 escribía con letras góticas en piedra de alabastro el escudo conmemorativo del comienzo de las obras de la Lonja<sup>55</sup>.

Por lo demás, en los años finales del siglo XV y comienzos del XVI, el taller más activo es el de los Forment, que convive prácticamente de forma coetánea con el de Gonçalbez. Sus retablos siguen albergando tablas pictóricas pero se incluyen algunos destacados elementos escultóricos como el enorme Aracoeli en el de la Puridad, con sus profetas y santos, o los ángeles tenantes de los retablos de Gandía. A lo ya publicado sumamos un contrato inédito de Damián Forment para el Hospital d'En Conill el 9 de marzo de 1507<sup>56</sup>. Un retablo para el que Damián Forment se comprometía a realizar seis imágenes obradas de bulto con San Miguel Arcángel, San Jaime, Santa Magdalena, San Onofre, San Sebastián y San Francisco, por treinta ducados de oro. Retablo del que nuevamente nada sabemos y del que carecemos de descripción u otras referencias.

Otro retablo que también ha desaparecido y que contaba con una presencia nada despreciable de obra escultórica fue el retablo principal del altar mayor de la iglesia del monasterio de la Valldigna. En 1512 ya estaba construido cuando se concierta su pintura con el maestro Franci Joan, aunque este maestro no lo pudo pintar y fue de nuevo capitulado con Miguel Esteve en 1519. No hemos localizado el nombre de su autor, pero sí conocemos su disposición<sup>57</sup>. En el centro presentaba una Virgen con el Niño en sus brazos en un nicho y en la parte superior una escena de la Asunción de la Virgen acompañada por los doce apóstoles, un bello tabernáculo, las imágenes de bulto sobre los pilares principales y los ángeles tenantes con los escudos de armas del arzobispo de Zaragoza y de Valencia, patriarca de Jerusalén y abad de la Valldigna. Debía tener todas las imágenes doradas y esmaltadas, ya que a los pintores se les exigió una excelente calidad. En este caso, podemos imaginar que la escena

de la Asunción de la Virgen no distaría mucho de la catedralicia. Además, el resto de la estructura del retablo se corresponde en parte con lo conocido del de San Martín, con lo que podemos imaginar las relaciones y similitudes entre retablos de cronología muy cercana.

Algunos de los maestros encargados de estas obras se definen como “mestres de fer retaules e ymagineria” como es el caso del citado Luis Muñoz, o Pere Gil, otro maestro de retablos y de imágenes, que había fallecido en 1512. A otros como a Jaume Andreu se le define como “mestre de retaules e obra de talla”, por lo que podemos presuponer también que los retablos pudieron tener alguna talla más elaborada. Pero por lo general, no se solía diferenciar excesivamente a los maestros de retablos de otros imagineros, escultores o carpinteros, por lo que a veces resulta difícil distinguir las capacidades de cada uno. Estas denominaciones que hemos referido proceden del pleito por el retablo del gremio de plateros<sup>58</sup> habido entre estos y los Forment por el retablo ejecutado para su capilla en la iglesia de Santa Catalina de Valencia en 1509-1510 y en este tipo de documentación se detalla algo más que en las épocas o en los contratos que son más escuetos. En algún caso, sí que se indica alguna especialización. Cuando preguntado Guillem Gilabert, conocido carpintero de artesanos, por un tema del retablo responde que “lo fet de retaules es art apartat dels fusters” y que no podía dar una opinión porque no “practicaba” este arte.

#### EL RELIEVE DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN DE LA CATEDRAL

El relieve de la Dormición de la Virgen y la Asunción ha sido destacado por sus características nórdicas y es que hay que reconocer la extraordinaria influencia de la corriente flamenca en tierras valencianas. Advertida claramente para la pintura, donde no hay duda de la formación de maestros valencianos directamente en tierras flamencas y de la llegada de piezas importadas, en la escultura tenemos más difícil localizar las referencias previas y la formación de los maestros. Una de las más significativas y que sin duda debió influir en el propio grupo que plantearía Carles Gonçalbez para el retablo de armeros, fue la escultura de bronce de San Martín y el pobre para el nicho de la portada de la iglesia de San Martín, ya que la escena citada es la misma. Esta pieza acababa de llegar a la ciudad de Valencia y había sido colocada tan solo unos años antes en un lugar público. Comprada directamente en Flandes por un mercader llega a Valencia en 1495, y se atribuye al taller de Pierre de Beckere<sup>59</sup>. La portada de San Martín se planteaba con esculturas de piedra, al menos una imagen de San Antonio y una de Santa Elena con la Vera Cruz<sup>60</sup>, y un nicho donde acoger el grupo bronceo. Aunque el material es muy diferente a una obra en madera dorada y policromada, debió ser un modelo para el grupo escultórico del retablo, que no estaría tampoco muy alejado de la misma escena pintada para las puertas del retablo por Nicolás Falcó.

Otras piezas de carácter menor, como retablos de devoción privada, también se importaban de Flandes. Al menos en algunas



6

casas nobles se llega a especificar la existencia de estos retablos devocionales ejecutados en relieve de madera en los inventarios, aunque en otras ocasiones no son tan explícitos y es difícil saber si se trata de piezas importadas o no. En el inventario de doña Yolanda de Proxita y de Perellos de 1491 se indica la existencia de un retablo de Flandes con imágenes de relieve dorado, con temas de la Pasión de Nuestro Señor, y que se cerraba con unas puertas pintadas en lo alto de la espiga, con la salutación y en el resto San Gregorio, San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín<sup>61</sup>. En otros casos, como se ha indicado, no es posible saber si eran obras importadas o locales como en el inventario de los bienes del escribano de la sala del consejo de la ciudad, Gaspar Eiximeno, que en 1530 tenía un retablo de bulto dorado con la Virgen María y los Santos Juanes<sup>62</sup>. Una personalidad interesada por la escultura que patrocinó la obra de la capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia cuyo retablo se encargó a Gregorio Pardo Bigarny.

No obstante, reconocemos esta influencia escultórica de origen nórdico en la pieza conservada y como tal se ha resaltado

por los estudiosos que la han analizado. Yarza destacó el grupo principal de la Virgen con las peculiaridades de los apóstoles que comparten casi todos una misma solución para la cabellera, con un mechón de pelo partido en dos bucles que cae sobre la frente, y que es lo que le llevó a relacionarlos con las figuras de Alejo de Vahía. Pero lo diferenciaba de algunas de sus obras, por el sentido mesurado del grupo abigarrado en torno a María.

Y en efecto, el conjunto se compone de dos partes claramente diferenciadas, como se ha indicado: la dormición propiamente dicha y la Asunción, mucho menor. La dormición sitúa a la Virgen en el centro, en disposición diagonal, con la mayoría de los apóstoles de pie tras ella, dos arrodillados en primer término y un tercero a los pies. Los apóstoles no permanecen impassibles sino que gesticulan y se pueden diferenciar en algunos casos por los atributos que les acompañan. Con papel destacado, San Pedro, revestido con capa pluvial sosteniendo un libro en una mano y un hisopo en la otra (sustituido por un cirio en una restauración desafortunada), ocupa un lugar principal. A los pies otro de los apóstoles lleva el agua bendita. Y en la cabecera, otro



7 Carles Gonçalbez (atrib.):  
*San Jerónimo*, ca. 1506. Museo  
 Catedralicio Diocesano, Valencia.

Es una escena de una narratividad contenida pero conmovedora, enriquecida por la expresividad de los rostros, la calidad de los policromados y dorados, la complejidad de los detalles, minuciosamente representados, como los pliegues del lecho mortuario, las vestimentas de los apóstoles o los objetos que sostienen. Una composición además muy similar a tablas pictóricas que representan esta misma escena, como las de Joan Reixach, donde se reproduce prácticamente la misma disposición de las figuras. A ella se añade en la parte alta la escena de la Asunción con el Padre y el Hijo que acogen el alma de la Virgen, tradicionalmente representada como una pequeña figura casi infantil que asciende a los cielos, a la que le falta la paloma del Espíritu Santo (fig. 6). Es una figura coronada, hecho que también pertenece a la tradición del *Misteri de l'Assumpció* de la propia catedral de Valencia<sup>63</sup>, con lo que la escena aunaba tradiciones representativas propias y conocidas por el escultor que ejecutó la pieza.

Algunos estudios han agrupado en torno a este relieve algunas obras dispersas formando un conjunto de características similares, por su material, madera dorada y estofada, y sus rasgos estilísticos. Junto al relieve de la dormición en la Exposición de 1973 se mencionaba la figura de un San Roque procedente de Denia que estuvo en el museo diocesano y las esculturas de dos santos, San Jerónimo y San Buenaventura, de la catedral. A estas obras otros autores como Pitarch<sup>64</sup> añadían asimismo el grupo de San Martín que estuvo en la catedral de Valencia, que también era mencionado por Miguel Ángel Catalá<sup>65</sup> como parte de un elenco más o menos homogéneo de esculturas. Pitarch las consideraba como un hecho aislado en la estructura del arte valenciano del siglo XV.

un incensario. San Juan, afligido, se sostiene la cabeza con sus manos y reclina el rostro; otros apóstoles gesticulan y acompañan a estos también de pie. Arrodillados en primer término como se ha indicado, dos apóstoles ante un libro abierto completan el oficio funerario (fig. 5). Se ha destacado la ausencia de Santo Tomás en la escena siguiendo la tradición conocida en Valencia y presente por ejemplo en el Misterio de Elche que resalta la ausencia de este apóstol en el velatorio.

De este conjunto podemos destacar porque se conservan las dos figuras de santos de la catedral. Son un San Jerónimo (fig. 7) y un San Buenaventura o San Bernardo (fig. 8) de 90 cm de altura, en madera policromada y dorada que representan también esta particular hibridación que se da en la escultura entre las formas flamencas y la tradición valenciana. Se encontraban en 1909 en las hornacinas de la capilla de San Pedro<sup>66</sup>, pero ignoramos si pertenecían al retablo de esta capilla, al propio de armeros o a cualquier otro de la catedral. Fueron también ex-

puestas en el año 1973<sup>67</sup> y las fotografías de entonces demuestran el deterioro que han sufrido en estos últimos años. Han perdido las aureolas, tienen graves desperfectos en rostros y manos, en el conjunto del dorado, y la maqueta que sostenía en las manos San Buenaventura ha desaparecido. Por su tamaño, mayor al de imágenes de entrecalles de un retablo, podrían ser las del banco que se encargaron a Gonçalbez en 1506 y que eran imágenes de bulto de santos, sin especificar, que se situarían a los lados del tema de la Piedad con la misa de San Gregorio. Consideramos que no deben ser del retablo de la capilla de San Pedro porque su contrato con el carpintero Andres de les Orts en 1466 es demasiado temprano para las formas que presentan estas imágenes, y porque en él tampoco se especifica el tallado de esculturas concretas. Se debieron conservar en esa capilla simplemente cambiadas de lugar, como tantas piezas de la catedral. Son obras interesantes dada la escasez de este tipo de esculturas y de una calidad que las hace parangonables al relieve de la Asunción.

Por otro lado, en la citada exposición de 1973 se atribuía también al mismo autor del relieve de la Virgen un San Roque procedente de Denia, que perteneció a don Roque Chabás<sup>68</sup>, archivero de la catedral, y que estuvo hasta 1936 en el Museo Diocesano de Valencia<sup>69</sup>, y que aún se conserva<sup>70</sup>. Además se ha mencionado el grupo ecuestre de San Martín y el pobre, perdido en el 36 y que ahora con seguridad sabemos que era obra del mismo autor Carles Gonçalbez y del mismo retablo, el de armeros.

Podemos por tanto concluir que en la ciudad de Valencia existió un taller escultórico importante, activo desde 1483 hasta al menos 1507, prácticamente coetáneo con el de los Forment, y dedicado a la obra de escultura en madera dorada y policromada. Su principal protagonista, Carles Gonçalbez, maestro carpintero de origen valenciano –quizá emparentado con un escultor inmediatamente anterior de nombre Fernando Gonçalbez–, supo aunar la tendencia de inspiración flamenca que tanta influencia tuvo en la pintura de la época y aplicarla a la escultura de sus retablos. Estos destacarían por las figuras de santos en doseletes, por los tabernáculos, por los ángeles tenantes sustentando los guardapolvos, por la prolijidad de pináculos, doseletes y chambranas propias de su estructura arquitectónica, pero tam-



8

bién por escenas escultóricas narrativas, que sustituyeron en casos aislados a las omnipresentes pinturas. Otorgamos a este escultor Carles Gonçalbez la autoría del relieve de la Dormición y Asunción de la Virgen de la catedral de Valencia con la correcta datación de 1498 y como obra perteneciente al retablo de la capilla del gremio de armeros o de San Martín de la catedral de Valencia. ♣

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR 2014-54751-P, titulado “Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna”.

**ACV:** Archivo Catedral de Valencia. **APPV:** Archivo Protocolos Patriarcal de Valencia. **AHN:** Archivo Histórico Nacional. **ARV:** Archivo del Reino de Valencia. **AMV:** Archivo Municipal de Valencia.

- 1 Sobre la historiografía referida a esta pieza, cifrar el siguiente apartado del texto.
- 2 C. Morte García, *Damián Forment, Escultor del Renacimiento*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2009.
- 3 R. Candela Garrigós, “La Capilla de la Resurrección de la Catedral de Valencia. Aportaciones documentales”, *Ars Longa*, 21, 2012, pp. 165-176.
- 4 M. Gómez-Ferrer Lozano, “Sobre los inicios de el escultor flamenco Pedro Dorpa en Valencia (act. 1545-1586)”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 85, 2009, pp. 434-439.
- 5 Citado por E. Tormo y Monzó, *Jacomart y el arte hispanoflamenco cuatrocentista*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1913, p. 204. Revisada esta referencia en *Bosquejo de la Exposición histórico-europea en el día de su apertura*, R. Velasco Impresor, Madrid, 1892, de autor desconocido, pp. 34-35. Figura junto a otras piezas procedentes de la catedral de Valencia como altorrelieve de la Asunción de Nuestra Señora del siglo XV.
- 6 *Catálogo de Sección de Arte Retrospectivo*, Exposición regional valenciana, Tipografía Moderna, a cargo de M. Gimeno, Valencia, 1909, con el n° 201 titulado Coronación de la Virgen, relieve en madera del siglo XV al XVI, perteneciente al expositor 666 que era la catedral de Valencia.
- 7 C. Soler, “Maestro del Tránsito de la Virgen”, Cat. Exp. *El siglo XV valenciano*, Museo de Bellas Artes, Valencia, 1973, p. 58.
- 8 J. Redondo, “Dormición o Tránsito de la Virgen”, Cat. Exp. *La Luz de las Imágenes*, Valencia, 1999, pp. 292-295.
- 9 J. Sanchis Sivera, *La Catedral de Valencia*, Imp. Vives Mora, Valencia, 1909, p. 240.
- 10 E. Tormo y Monzó, *Jacomart...*, op. cit., publica la fotografía del grupo entre las páginas 38 y 39 de su libro, como La muerte de María ante los Apóstoles (excepto Santo Tomé), relieve de hasta 0,26 metros en madera dorada. Probable retablo mayor provisional, tras del incendio del de plata en 1469, y acaso del escultor platero valenciano Francisco Cetina.
- 11 F. Almela y Vives, *La catedral de Valencia*, Editorial Barcino, Barcelona, 1927.
- 12 F. Durán y Cañameras, “La escultura medieval en el Reino de Valencia”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1947, p. 80, cita la referencia a Tormo. En F. M. Garín Ortiz de Taranco, *Valencia Monumental*, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1959, p. 37, se fotografía y se indica que es “un excepcional relieve gótico del XV muy entrado y en estilo germanizante, de madera dorada, que representa el Tránsito de la Santísima Virgen y se ha supuesto proceda del retablo, más primitivo, de la Catedral, ya que se refiere al misterio mariano titular de la misma, siendo su probable autor Francisco Cetina”.
- 13 F. M. Garín Ortiz de Taranco, *Historia del Arte de Valencia*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978, p. 146, ya no indica probable autor sino solamente lo define como “representando a lo nórdico, es decir más góticos el relieve estofado en oro de la Dormición de María en la catedral (museo)”. También hace referencia a los dos santos de igual técnica San Buenaventura y San Agustín de los que hablaremos más adelante.
- 14 J. Yarza Luaces, “Alejo de Vahía y su escuela. Nuevas obras”, *Miscelánea de Arte*, CSIC, Madrid, 1982, pp. 46-51.
- 15 I. Vandevivere, “L’intervention du sculpteur hispano-rhénan Alejo de Vahía dans le Retable Mayor de la Cathédrale de Palencia (1505)”, *Mélanges d’archéologie et Histoire de l’Art offerts au professeur Jacques Lavalleye*, Lovaina, 1970, pp. 305-318.
- 16 C. J. Ara Gil, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1974.
- 17 Esta posibilidad fue rápidamente incorporada por E. Pérez Sánchez, *Arte, Valencia*, 1985, p. 197. Se repite en la bibliografía posterior, M. A. Catalá Gorgues, *Escultura, Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1986, pp. 135-136.
- 18 Todas estas piezas enumeradas en la monografía de J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909.
- 19 Sobre la historia de esta capilla, M. Gómez-Ferrer Lozano, “La capilla del gremio de armeros de la catedral de Valencia (1492-1505)”, *Ars Longa*, 20, 2011, pp. 69-82. Las referencias que se presentan a continuación son un extracto de este texto.
- 20 Contrato ya publicado en M. Gómez-Ferrer Lozano, “La capilla...”, op. cit. Indicamos algunos de los ítems importantes de este contrato: “(...) En la qual amplària en la post den mig se faça la

imatge del glorios Sant Martí ab lo cavall e ab lo pobre e ab sa spasa e manto e que sia tot obra de tall e sculptit e sobrellevat ço es dins una pastera e que stiga molt ben proporcionat e molt ben rellevat en axí que la dita pastera stiga quasi com una capella ab sa clau e cruces e ab ses pilars entorn e ab ses tubes e ymatges e tabernacles axí com estan les ymatges del retaule de mosen Sent Angel e que los cruers e claus de la dita tuba tinguen ses represes ben obrades e sobre lo cap de dit sant Martí hi haia una obra de tall que acompanye la dita tuba que eixirà en fora al cap de Sant Martí e que les ymatges de dits pilars sien majors que no son les del dit retaule de mosen Sant Angel e que damunt la ymatge del dit Sant Martí ab sos pilars e tuba on se ha de pintar la assumció de la gloriosa Verge Maria damunt la qual se ha de continuar la spiga del dit retaule ab ses obres e pilars segons stà lo dit retaule, als costats haia a cascuna part dues caixes axí mateix ab ses tubes e pilars molt ben obrades on se puixen pintar les istòries del dit retaule (...).”

- 21 Documento ya publicado en M. Gómez-Ferrer Lozano, “La capilla...”, op. cit., “(...) ço es que en les quatre taules que son en lo compartiment del quadro del retaule ço es del banch en amunt faré quatre ystories de la vida del glorios Sant Martí e aquelles faré de vult de fusta bona de ciprer ben fetes e ben acabades e les ymatges ben proporcionades segons millor se pot es deu fer e ab tantes ymatges quantes volren (...).”
- 22 M. A. Catalá Gorgues, *El pintor y académico José Vergara, (Valencia, 1726-1799)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2004, pp. 334-335. Recibo de José Vergara fechado el 12 de noviembre de 1796 por un importe de 168 pesos a cuenta de la restauración de 21 tablas antiguas que estaban colocadas en las capillas de San Martín y San Narciso de la catedral de Valencia.
- 23 ACV, signatura: 790:77.
- 24 Sobre este relieve, M. A. Catalá Gorgues, *Escultura, Historia del arte valenciano*, op. cit., p. 136.
- 25 ACV, signatura: 790:77.
- 26 VV. AA., *El mundo de los Osona*, Valencia, 1994, p. 243.
- 27 X. Company, *L’art i els artistes al País Valencià modern*, Curial, Barcelona, 1991, pp. 203-205.
- 28 M. Gómez-Ferrer y J. Corbalán de Celis, “Un contrato de los Hernandos para la capilla de la Virgen de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511”, *Archivo Español de Arte*, 314, 2006, pp. 157-168.
- 29 L. Tolosa, M. T. Vedreño y A. Zaragoza, *La Capella Reial d’Alfons el Magnànim*

*de València, Documentos*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 156.

- 30 APPV, notario: Manuel Esparça, Signatura: 11140, 30 de diciembre de 1468, Ápoca de pago a Fernando Goçalbo fuster de 25 libras de un total de 330 por el retablo de fusta de la Seo de la ciudad de Orihuela.
- 31 J. Sanchis Sivera, *La catedral...*, op. cit., p. 227.
- 32 J. Corbalán de Celis, “La sillería gótica de la Seo de Segorbe y otras obras de mejora del obispo Bertomeu Martí”, *Instituto de Cultura del Alto Palencia*, 17, 2004, pp. 37-44.
- 33 Este Antoni Perez en 1484 era maestro carpintero de la catedral de Valencia y fue el encargado de realizar la clave de madera para la arcada Nova que pinta Pablo de San Leocadio. ACV, notario: Juan Esteve, 13 de febrero de 1484, signatura: 3683.
- 34 VV. AA., *El mundo de los Osona*, op. cit., ver APPV, notario: Andreu Cirera, signatura: 20622, 10 de abril de 1483, revisada la transcripción la mención del retablo es la siguiente: “(...) facere quoddam retabulum quod pro reverendis Cardinalis mandat faceri retro altaris maioris sedis Valencie (...)”.
- 35 AHN, notario: Luis Collar, signatura: 1355, caja, 3, 31 de julio de 1484. “(...) faça e sia tengut fer, hun retaule de fusta del banch en amunt de larch de trenta quatre palms e de ample de vint e cinch palms lo pati o fronter del dit retaule, com lo banch de aquell dit retaule sia ja fet per altre mestre (...)” que lo dit en Carles Goçalvez sia tengut fer en lo espay o fronter del dit retaule tantes histories quantes son comparitides o conticarades? en un paper hon esta traçat lo dit retaule, lo qual resta en poder de la dita senyora; ço es tres ystories principals sobre lo banch de dit retaule e sobre la ystoria del mig de les sobre dites tres, una ystoria ques dita migana e altra damunt aquella appellada espiga e sobre cascuna de les dites ystories de sent Francesch en axí que en lo dit fronter del dit retaule haia haver tretze histories entre grans e chiques, (...) tretze tubes entre grans e chiques, ço es cinch principals consemblants a les tubes que son estades fetes en lo retaule del Corpore Christi que es estat posat a les espalles del altar major de la Seu de València e les huyt tubes chiques sien fetes segons los patis que tendran de consemblant fullatge de les altres, en forma que les dites tubes chiques no tinguen frau segons lo viatge de les maiors, (...) faça les polseres del dit retaule de ample tres palms e mig, en les quals haia onze ystories per a poder hi fer onze ymatges e en lo baix de

- cascuna de les dites polseres haia a fer un angel a cascuna part ab un escut ab les armes que aquella volrà, en los dits dos escuts e en quatre lochs de les dites polseres a electió de la dita senyora, (...) faça e sia tengut fer en lo dit retaule tals pilars com son los pilars del sobre dit retaule del Corpore Christi (...)”.
- 36 AHN, notario: Luis Collar, signatura: 1355, caja 1, 11 de junio de 1479, testamento de Úrsula Tamarit, “Lo dit marit meu hagues voluntat e yo haga voluntat de fer lo retaule major de la dita iglesia del dit monestir e aquell haga ja comensat lo dit marit meu vient com haga fet fer lo banch e tabernacle de fust vull e orden que per servey de nostre señor deu e de la sua beneyta mare e de mosen sent Francesc sia acabat lo dit retaule de fusta lo qual me fa mestre Anthon lo qual acabat de fusta vull e mane sia pagat en aquesta manera ço es cascan any sien donades cinquanta lliures per al pintar del dit retaule en manera que cascan any done lo pintor una part pintada del dit retaule e axi cascan any sia continuada fins lo dit retaule dia acabat”.
- 37 Felipe de Gauna, *Relación de las Fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, edición de S. Carreres Zacarés, Valencia, 1926, p. 315.
- 38 ARV, notario: Luis Spinal, signatura: 3096, 23 de enero de 1491, “(...) dicto Carolo pro salario laborum magisteri cuiusdam retabuli ex fuste per vos fiendi ponendi et qonstruendi in quadam capellam dicti magnifici principalis mei constructa in Monasterio Sanctissimi Trinitatis presentis civitatis Valencie teneamini vos dictus Carolus ponere omnia necessaria ex fuste tantum in dicto retabulo (...)”.
- 39 X. Company, *L'art i els artistes...*, op. cit., p. 274-277.
- 40 APPV, Notario: Bernat Gomis, signatura: 18034, 31 de mayo de 1518, capitulación para la construcción del retablo de la capilla de la Paz en la iglesia de Santa Catalina de la ciudad de Valencia, y el maestro Luis Muñoz, “mestre de tall”, “Item es estat pactat e concordat entre les dites parts que totes les ymatges de bulto que lo dit mestre Munyos ha de fer en lo dit retaule hajan de correspondre a les ymatges del retaule que stá en la Seu en la capella de la confraria del armers sots invocacio de sant Martí”, “(...) Item es estat pactat e concordat entre les dites parts que fet e asentat lo dit retaule per a veure y exhaminar si les dites ymatges e istories e altres coses del dit retaule stan perfetament acabades segons la dita mostra de les ymages del retaule de la confraria dels armers volen e plau a les dites parts que aquell sia vist e regonegut per lo dit Cetina les dites parts hajan a estar en la judicatura de aquell”.
- 41 X. Company, *L'art i els artistes...*, op. cit., APPV, notario: García de Uguart, signatura: 20127, 31 de enero de 1498.
- 42 L. Cerveró Gomis, “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano*, 42, 1971, pp. 23-36.
- 43 ARV, notario: Jaume Prats, signatura: 1863, 30 de octubre de 1498, “(...) preficiam operari bene et prefecte quoddam scanum quatuor palmarum cum dimidio latitudinis et quatuor columnas latitudinis videlicet palmarum cinque duorum terciorum cum ómnibus illis operibus, que per vos michi data fuerit in forma als mostra e lo quadro dalt sentrium palmarum in dimidio latitudinis et quatuor palmarum cum dimidio longitudinis (...)”.
- 44 ARV, notario: Juan Campos, signatura: 447, 14 de septiembre de 1500, “(...) Yo en Pere Cabanes pintor habitador de la ciutat de Valencia gratis pren a carrech de pintar y daurar lo banch ab tota la obra que ara novament es estada feta en lo retaule del glorios Sent Nicolau de la ciutat de Valencia per mestre Carles fuster (...)”. Referencia inédita sobre la que estamos preparando un trabajo.
- 45 ARV, notario: Juan Fenollar, signatura: 3105, 11 de octubre de 1501, “(...) En Carles Gonçalvez fuster habitador de València de bon grat et certa sciencia ab lo present publich instrument promès his obliga a frare Bertomeu Ferrando frare del monestir del Carne eo per aquell al venerable en Miguel Celma prior del dit monestir presents, de fer laborar e obrar de fusta un retaule gran per al cap de la sglèsia posant en aquell fusta propia e les mans, lo qual retaule haia de ser de la altària, amplària, lavor e fayçó del retaule major de la sglèsia del monestir de Sant Francesch (...)”.
- 46 APPV, notario: Jaume Guisquerol, 30 de diciembre de 1490, Bartolomeo Joan agricultor le vende a Joan Perales carpintero un hospicio en la parroquia de San Juan del Mercado en el lugar llamado de “Sent Vicent dels porchens dels Ferrers, confrontato cum domibus Michaeli Decima fabri, cum domibus Johane Eiximenis uxoris Petri Eximenis fusterio et cum domibus de Carles Gonçalbes fusterio cum vico de Sent Vicent cequia de na Rovella in medio...”.
- 47 APPV, notario: Joan Jeronim Matali, 25063, 1 de junio de 1502, “Carlos Gonçales et Ursola eius uxor”. En fecha anterior, 21 de abril de 1502, Carles Gonçalbez actúa como albacea testamentario del testamento de Isabel Mata, mujer de Roderici Mata. Isabel era su hermana. Este hecho también viene a incidir que se trata de una familia asentada en la ciudad de Valencia.
- 48 ARV, signatura: Bailia, 57, 7 de enero de 1493, época de pago a Carles Gonçalbez “per culleres de fusta ab senyals reysals”.
- 49 AMV, signatura: 10-2, 12 de diciembre de 1500, “a Carolus Gonçales carpentario de fer dos scuts o senyals ab les armes de la ciutat de Valencia per obs de la cuberta del Spital de la Reyna”.
- 50 ACV, signatura: 1486, Libro de Fábrica, años 1506-1507, se documentan pagos a “mestre Luis per los jornals que ha fet faena ab mestre Carles en les portes del retaule” y también en las puertas de otro retablo, el denominado retablo de la Longitud. No se especifican los apellidos, por otros documentos sabemos que mestre Luis es el carpintero Luis Ferrer, pero mestre Carles ya no vuelve a documentarse en años posteriores.
- 51 Sobre Damià Gonsales ver M. Gómez-Ferrer Lozano, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Albatros, Valencia, 1997, p. 324.
- 52 APPV, notario: Joan Guimerá, signatura: 2692, 26 de octubre de 1533, Damià Gonçales cobra por las obras por él realizadas y por las que hizo su padre en el retablo de la Virgen de la Fe para el monasterio de la Zaidía, “(...) pro manibus et laboribus retabuli per me faci in ecclesia predicti monasterii Virginis Marie de la Fe et etiam ratione quorumcumque laborum per me factorum in dicto retabulo et monasterio per patrem meum...”.
- 53 X. Company, *L'art i els artistes...*, op. cit., pp. 277-283.
- 54 APPV, notario: Joan Pla, signatura: 1556, 18 de junio de 1484, “Sit ómnibus notum Petrus de Ystella fusterius civitatis Valencie scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis honorabile Johanni Aragones habitatore ville Aliquantis operari fabrice ecclesie maioris dicte ville absenti et vestris et per manus magnifico Petru Burgunyo donicelli habitator dicte civitate Valencie dedistis et solvistis micho ego que a vobis habui et recepi mee omni mode voluntati realiter numerando octuaginta lliuras monete regalium ex illis centum libris dicte monete quas michi daturus estis de secunda tertia sive de la segona tertia raciones cuiusdam retabulo quos facio et opera de fusta per dicta ecclesia et quia hec est rei veritas. Testes huius rei sunt discretus Bartolomeus Dominguez notario et Ludovico Mendez scriptor Valencie degens”.
- 55 AMV, Manuals de Consells, signatura: A-42, 9 de mayo de 1483, pago a Pedro de Guistella Fuster por las letras góticas en la piedra de alabastro de la esquina de la Lonja.
- 56 APPV, notario: Vicent Ambros d'Artes, signatura: 20082, 9 de marzo de 1507, “En Damià Forment Fuster vehi de Valencia scientment per concordia feta entre mi de una part e vos noble don Galceran de Mompalau administrador del hospital den Francesc Conill de la part altra, promet a vos dit noble don Galceran de Mompalau present fer sis ymatges obrades de bulto de fusta per al retaule del dit hospital ço es dos ymatges per almg de altaria de cinch palms e mig ço es lo glorios Archangel Sant Miquel e Sent Jaume e quatre altres ço es Sancta Madalena, Sent Onofre, sent Sebastia glorios e Sent Francesch per les quals me sia tengut donar e pagar trenta ducats de or en esta forma ço es la mitat acabada la mitat de la obra e la restant quantitat acabada la obra les quals vos promet donar e liurar de aci a la festa de pasqua (...) e lo dit Galceran de Mompalau en lo dit nom acceptant, promet donar los dits trenta ducats en los dits terminis, se obliga etc fonch fet en Valencia. Testes lo magnifics mosen Vicent de Fachs cavaller e mosen Miguel Furio cavaller habitants de Valencia”.
- 57 Este retablo se capitula dos veces por muerte de su pintor Franci Joan, luego lo pintará Miguel Esteve. En ambos contratos se describen las esculturas que lo componían, ver J. Nicolau Bauzá, “Un retablo para el altar mayor del Monasterio de la Valldigna (1519)”, *Archivo de Arte Valenciano*, 68, 1987, pp. 47-49, donde reproduce la capitulación concertada el 17 de julio de 1519 con Miguel Esteve, y se menciona la de 24 de mayo de 1512 con Franci Johan.
- 58 La documentación sobre este pleito en X. de Salas, “Escultores renacientes en el Levante español”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1943, pp. 35-87.
- 59 F. Pingarrón-Esaín Seco, “Remembranzas sobre el grupo escultórico cuatrocentista titular de la iglesia parroquial de San Martín en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 69, 1988, pp. 34-42 y repetido en la bibliografía, recientemente, alguna nueva precisión en J. J. Gavara Prior, “San Martín y el pobre”, Cat. Exp. *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2001, pp. 328-333.
- 60 APPV, notario: Bertomeu de Carries, signatura: 20431, 24 de mayo de 1485, Testamento de Úrsula Vallseguer, viuda, “(...) quant se fara la obra del portal de Sant Martí sien donades de mos bens vint cinch lliures per a fer una imatge de pedra de Santa Elena ab la vera creu en la ma perque stiga entre altres ymatges de pedra que han de estar en lo dit portal”. Sabemos que ambas imágenes se construyeron.
- 61 APPV, notario: Bertomeu de Carries, signatura: 20445, 22 de octubre de 1491, inventario de la noble Doña Yolanda Proxita y de Perellós, en la capilla, “un retaule de Flandes ab ymatges sobrelevades de maçoneria daurades hon esta figura la Passió Sancta de Nostre Redentor Jesus Christ en la cuberta del qual stan figurades les devocions següents dalt en la spiga del altar la salutacio e en lo baix de les cubertes son pintades Sant Gregori, San Ambros, Sant Hieronim e Sant Agustí”.
- 62 J. Martínez Rondán, *El retaule de la Resurrecció de la Seu de València*, Sagunto, 1998, p. 64, inventario de los bienes del escribano de la sala del Consejo Gaspar Eiximeno de 1530, “un retaule de bulto tot daurat de bulto ab les ymatges o personatges de fusta e daurats de la Inmaculada Verge Maria e dels Sancts Joans”.
- 63 Sobre las representaciones de la Asunción en el arte valenciano ver M. A. Català Gorgues, *La Asunción de la Virgen en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2009, y sobre esta pieza las pp. 301-303.
- 64 A. José i Pitarch, “Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques”, en *Història de l'art al País Valencià*, vol. 1, Tres i Quatre, Valencia, 1986, p. 235.
- 65 M. A. Català Gorgues, *Escultura, Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1986, pp. 135-136.
- 66 J. Sanchis Sivera, *La catedral...*, op. cit., p. 265.
- 67 Cat. Exp., *El siglo XV valenciano*, op. cit., p. 58, figs. 91 y 92.
- 68 Como tal figuraba en la Exposición Universal de Valencia en 1909, expuesta con el nº 156 como San Roque, escultura en madera policromada del siglo XV, presentada por el expositor Roque Chabás.
- 69 E. Tormo y Monzó, “Museo Diocesano”, *Arte Español*, 7, 1923, p. 359. Aparece fotografiado también en el artículo de J. Sanchis Sivera, “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, 10, 1924, p. 18.
- 70 Ha habido cierta confusión en la historiografía sobre su conservación, para algunos era pieza desaparecida en 1936 (Pitarch), mientras que Pérez Sánchez lo cita en la catedral en 1985. Sabemos que la pieza permanece en la catedral, aunque en estos momentos no se encuentra expuesta.