

# DOS NUEVAS OBRAS DE JOAN REIXACH EN FRANCIA<sup>1</sup>

ELSA ESPÍN

Musée du Louvre  
elsa.espin@louvre.fr

**Resumen:** Joan Reixach es uno de los artistas más importantes y representativos de la pintura española del siglo XV. Por ello, el descubrimiento de una de sus obras siempre es excepcional, aún más cuando permite reconsiderar la atribución de otras tablas ya conocidas. Esto es lo que nos proponemos hacer en el presente artículo a través del estudio del San Bernardo del Musée Marmottan de París y de un San Pablo conservado en una colección privada.

**Palabras clave:** Joan Reixach / pintura valenciana / siglo XV.

## TWO UNPUBLISHED WORKS BY JOAN REIXACH IN FRANCE

**Abstract:** Joan Reixach is one of the most important and representative artists of Spanish painting of the 15th century. The discovery of some of his works is always an exceptional moment for Art History, even more when it allows us to reconsider the attribution of other panels already known. This is what we propose to do in the present article through the study of the Saint Bernard from the Musée Marmottan in Paris and a Saint Paul preserved in a private collection.

**Key words:** Joan Reixach / valencian painting / 15th century.

En 2021 el Museo del Louvre inició un amplio trabajo de inventariado de las pinturas ibéricas conservadas en las colecciones públicas francesas, el programa RETIB, con el objetivo de identificar y estudiar las obras de dicha procedencia. Su primera fase, dedicada a la región de Île-de-France, ya ha dado lugar a descubrimientos importantes. Entre estos se encuentran numerosas copias de obras españolas realizadas en Francia en la segunda mitad del siglo XVIII, así como la identificación de un retablo de principios del siglo XVII procedente de una iglesia de Ávila<sup>2</sup> y el descubrimiento de una tabla que se puede vincular a Joan Reixach, la cual es pro-

tagonista de este artículo. Se trata de un *San Bernardo de Claraval con una donante*, actualmente conservado en el musée Marmottan Monet en París [fig. 1].

Los museos franceses ya cuentan con algunas obras de este pintor valenciano. Una de las más importantes es el pequeño panel bifaz recientemente adquirido por el Museo del Louvre que muestra la *Verónica de la Virgen y la Santa Faz*.<sup>3</sup> Además se conserva una *Santísima Trinidad* en el Museo de Picardía de Amiens,<sup>4</sup> un fragmento de retablo con la *Crucifixión y la Transfiguración* en el Museo Goya de Castres,<sup>5</sup> y otra tabla que representa la *Virgen*

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2022.

<sup>1</sup> El presente artículo se incluye dentro del proyecto *Recensement des tableaux ibériques dans les collections publiques françaises (1300-1870) – RETIB*, iniciado por el Museo del Louvre y el Institut National d'Histoire de l'Art, en el que participa la autora de este artículo.

<sup>2</sup> Se trata de una *Visitación* anónima, conservada en la iglesia parisina de Saint-Hyppolite.

<sup>3</sup> ALIAGA & NATALE, 2001; CARON, 2020.

<sup>4</sup> PINETTE, 2001, p. 14-15 & 259.

<sup>5</sup> RESSORT, 1986.

de la Peste en la Villa Ephrussi de Rothschild de Saint-Jean-Cap-Ferrat,<sup>6</sup> procedente de la colección de Béatrice Ephrussi de Rotschild. En la colección de Béatrice Ephrussi de Rotschild también se encontraba el *San Bernardo* que nos interesa aquí, un panel que procede de otro retablo que la Virgen de la Peste y que hasta ahora no se había relacionado con la producción de Reixach.

La tabla del musée Marmottan representa a san Bernardo de Claraval, identificado gracias a su hábito blanco de cisterciense, su tonsura y el libro abierto que tiene en la mano izquierda, donde podemos leer el inicio de un himno dedicado al santo: "*Bernardus doctor inclit(us) celos conce(n)dit ho(die) q(uem) atraxit divinit(us) [...] pat(er)ne g(ra)tie*". El santo está acompañado de una donante de rodillas y en oración, una monja, según indica su velo, posiblemente una abadesa. La donante está representada con una escala menor respecto a la del santo, un arcaísmo que tenemos que entender como una declaración de humildad. Los dos personajes están figurados delante un fondo dorado y picado sobre el cual se pintó un rico brocado.

No conocemos el origen de esta tabla. Sin embargo, está claro que debió formar parte de un retablo, tratándose posiblemente de un panel lateral derecho, ya que el santo aparece en una vista de tres cuartos, mirando hacia la izquierda (desde el punto de vista del espectador). Así, el conjunto original podría seguir una tipología similar a la del *Retablo de la Epifanía* de Joan Reixach [fig. 2]. Por su iconografía, entendemos que se trata de un retablo que procede de un lugar cisterciense, probablemente un convento femenino debido a la donante que parece ser una monja. Por ello, entre los posibles lugares de origen de esta se podrían considerar el real monasterio de Zaidía o el de Santa María de Valldigna, Valencia.

Tampoco conocemos las condiciones de su llegada a Francia. Sabemos que esta obra formó parte de la

antigua colección de Béatrice Ephrussi de Rothschild y fue probablemente adquirida por ella entre 1905 y 1921 para decorar la "villa Île-de-France", también conocida como villa Ephrussi de Rothschild de Saint-Jean-Cap-Ferrat, en la Riviera Francesa, donde se conserva aún la mayoría de las pinturas procedentes de esta colección.<sup>8</sup> Fue recortada con fines decorativos al igual que una tabla aragonesa del siglo XV, en la que se figura a san Pedro, que compartió destino con la que nos ocupa. Ambas fueron incluidas en un ensamblaje facticio para adornar el reverso de los paneles laterales del retablo del Maestro de Cesi, también conservado en el Musée Marmottan Monet.<sup>9</sup> El conjunto formado por estas dos tablas ibéricas era denominado las "puertas de Siena". Así, para adaptarse al retablo italiano, las dos tablas fueron cortadas y se les añadieron, en la parte baja, dos pinturas de paisajes historiados de estilo *trobador*<sup>10</sup> [fig. 3].

Este *San Bernardo de Claraval* ha sido prácticamente ignorado por la historiografía. Incluso el historiador norteamericano Chandler R. Post en su amplia *A History of Spanish Painting*, donde publicó numerosas obras inéditas de colecciones particulares, no cita ninguna obra de la colección de Béatrice Ephrussi de Rotschild. La tabla fue estudiada de modo muy breve en el marco del inventario de las pinturas italianas, españolas y alemanas de la villa Ephrussi Rothschild publicado en el libro dirigido por Pauline Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France* (2016). En dicha obra, Esther Moench propone relacionar la tabla de san Bernardo con el anónimo valenciano Maestro de Artés,<sup>11</sup> a veces identificado como Pere Cabanes, una atribución que no nos convence por razones formales y estilísticas. En este caso, creemos apropiado seguir la opinión de José Gómez Frechina, quien identifica a Joan Reixach como el autor.<sup>12</sup>

La observación material de la tabla subraya inmediatamente la alta calidad de la obra con su fondo dorado y punzonado. San Bernardo, aun represen-

<sup>6</sup> Se considera como taller de Reixach, MOENCH, 2016, p. 283.

<sup>7</sup> No conseguimos leer esta palabra. Sin embargo, tendría que ser "*splendor*" o algún sinónimo.

<sup>8</sup> MOENCH, 2016, p. 272.

<sup>9</sup> Maestro de Cesi, *Asunción de la Virgen en los brazos de Cristo* (panel central) y ocho *Escenas de la vida de la Virgen* (paneles laterales), ca. 1300, temple sobre tabla, París, Musée Marmottan Monet, depósito de la fundación Ephrussi de Rotschild, inv. MS P 4731.

<sup>10</sup> La puerta del san Bernardo tiene unas dimensiones totales de 264 x 68,5 cm (el santo y el paisaje unas dimensiones de 218 x 68,5 cm, desconocemos las medidas del santo asolo); la puerta del san Pedro tiene unas dimensiones totales de 262 x 67 cm (el santo y el paisaje unas dimensiones de 217 x 67 cm, desconocemos las medidas del santo asolo).

<sup>11</sup> MOENCH, 2016, p. 282.

<sup>12</sup> Comunicación escrita del 3 de junio 2022. Una copia está conservada en la documentación general del Departamento de Pinturas del museo del Louvre. Aprovechamos para dar las gracias a José Gómez Frechina por su participación como experto en el marco del programa RETIB.



Fig. 1. Joan Reixach, *San Bernardo de Claraval*, hacia 1460-70, óleo sobre tabla, París, Musée Marmottan Monet, depósito de la fundación Ephrussi de Rothschild, inv. MS P 4731 © archivo de la autora.



Fig. 2. Joan Reixach, *Retablo de la Epifanía*, hacia 1469, óleo sobre tabla, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya © Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 3. Anónimo aragonés, *San Pedro*, segunda mitad del XV; Joan Reixach, *San Bernardo de Claraval*, hacia 1460-70, óleo sobre tabla, París, Musée Marmottan Monet, depósito de la fundación Ephrussi de Rothschild, inv. MS P 4731 © Académie des Beaux-Arts – Fondation Ephrussi de Rothschild.

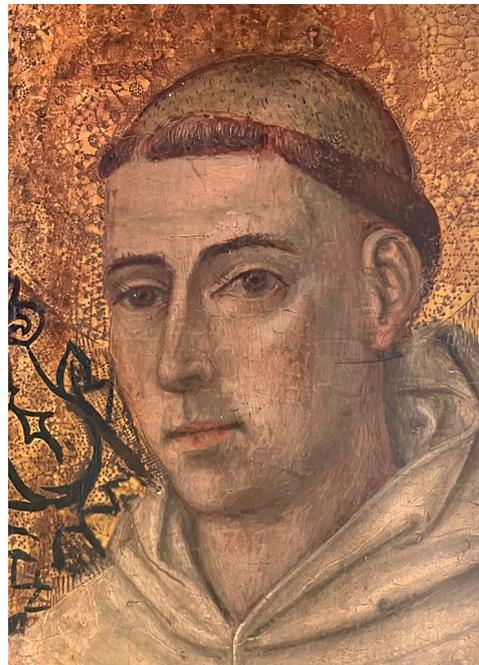


Fig. 4. Joan Reixach, *San Bernardo de Claraval* (detalle del rostro), hacia 1460-70, óleo sobre tabla, París, Musée Marmottan Monet, depósito de la fundación Ephrussi de Rothschild, inv. MS P 4731 © archivo de la autora.

tado con rasgos idealizados, está tratado con gran cuidado, como lo demuestran los detalles que el pintor se ha preocupado de incluir. Al acercarnos, podemos ver que el santo tiene largas pestañas y un pelo incipiente que crece en la parte superior de su cabeza, destacando en una tonsura que requiere un mantenimiento regular [fig. 4]. También es interesante el libro abierto que san Bernardo sostiene en su mano izquierda, pues en él podemos descifrar, como hemos dicho antes, el fragmento de un himno dedicado al santo. Este detalle sobresale aún más si se lo compara con el cuadro aragonés contemporáneo presentado frente a esta tabla, también con la imagen de un santo, Pedro, cuyo libro abierto contiene sólo garabatos.

Estos elementos acreditan una voluntad de ilusionismo, al retomar códigos ampliamente popularizados por los artistas del norte desde las décadas de 1420 y 1430, y en particular por los hermanos Van Eyck. Aquí queremos recordar el ejemplo de Adán y Eva pintados en el interior de los paneles laterales del *Retablo de la adoración del Cordero Místico*. Aunque situado en lo alto e imposible de discernir para el espectador, los pintores habían llevado su preocupación por el detalle hasta el punto de representar el pelo que crece naturalmente en un cuerpo, como atestiguan el torso de Adán o las piernas de Eva [fig. 5].

Junto con Lluís Dalmau, Jacomart (identificado como el Maestro de Bonastre<sup>13</sup>) y el Maestro de la Porciúncula, Joan Reixach fue uno de los artistas más importantes y más prolíficos del siglo XV en Valencia, así como uno de los primeros en introducir el arte eyckiano en esta región de la península ibérica. Para entenderlo hay que recordar que Reixach poseyó una obra de Jan van Eyck, pues un testamento redactado ante notario en 1448 nos dice que entre sus posesiones había “una taula de pintura de la història com Sent Francesch reb les plagues, acabada ab oli de la mà de Johannes” comprada en Valencia por la suma de 15 libras.<sup>14</sup> Realizada por el propio Jan van Eyck o por su taller, la tabla de Reixach debió de ser una versión similar a las que hoy se conocen y se conservan en la Galería Sabauda de Turín (inv. 147) y en el Museo de Arte de Filadelfia (inv. 314).<sup>15</sup> No en vano, Reixach utilizó

la composición de estos dos paneles en varias ocasiones, como la tabla de la antigua colección Balanzó de Barcelona y la predela del *Retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes* que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 015927-CGT). Aunque la posesión de una obra de Jan van Eyck no es suficiente para explicar la adopción del nuevo realismo flamenco, sí pone de manifiesto la facilidad de acceso a esta producción y, por tanto, de imitarla, sobre todo teniendo en cuenta que varios artistas nortehijos contemporáneos estaban de paso o instalados en Valencia, como Louis Allynbrood y Lluís Dalmau,<sup>16</sup> así como la importación de muchas obras septentrionales que influyeron claramente los pintores locales.<sup>17</sup>

Ahora bien, hemos visto que la tabla valenciana del Musée Marmottan adopta códigos ilusionistas sutiles que demuestran la asimilación de la pintura septentrional según se practicaba en Flandes y que Joan Reixach, precisamente por sus conocimientos de la pintura eyckiana, podría ser un candidato perfecto para ser el autor de esta tabla. La comparación de la obra parisina con la producción ya conocida del maestro valenciano permite confirmar su autoría. La manera de hacer los ojos, saltones y disimétricos, es elocuente, de la misma forma que las manos presentadas con ángulos muy marcados y a veces con torsiones poco naturales que dan una sensación de rigidez. Se nota especialmente en la mano izquierda que sostiene el libro abierto, un modelo que encontramos en varias otras tablas de Reixach, como el *San Vicente Ferrer* conservado en el museo de la Catedral de Valencia. La comparación con el *Retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes* es también significativa, aún más puesto que este retablo está firmado por el pintor –la firma se encuentra en un cartel a los pies de santa Úrsula “Johannes Rexach fecit civis Valencie in anno M<sup>o</sup> CCCCLX.octavo”– lo que nos permite corroborar la atribución de la tabla del Musée Marmottan Monet. Centrándonos en el panel central del retablo vemos, en primer lugar, una presentación similar del modelo sobre un fondo dorado picado con brocado; en el suelo es posible apreciar también un solado de azulejos cuyas líneas atraen la mirada hacia el fondo del cuadro y dan así la ilusión de profundidad [fig. 6],

<sup>13</sup> BENITO & GÓMEZ FRECHINA, 2001, p. 31-45; CORNUDELLA, 2016. Sin embargo, esta identificación no es aceptada por todos RUIZ QUESADA, 2017, p. 91-92.

<sup>14</sup> CERVERÓ GOMIS, 1964, p. 93; APPV, Protoc. Ambrosio Alegret, n° 1811.

<sup>15</sup> BENITO & GÓMEZ FRECHINA, 2001, p. 106-117.

<sup>16</sup> Sobre la cuestión de los viajes de artistas septentrionales a la Corona de Aragón, y más precisamente a Valencia, ver CORNUDELLA, 2009; FRANSEN, 2017; ESPIN, 2022, p. 250-293 ; GÓMEZ FERRER, 2022.

<sup>17</sup> Entre otros estudios ver BENITO DOMÉNECH & GÓMEZ FRECHINA, 2001; RUIZ QUESADA, 2017; BREMENKAMP, 2022. Sobre la importación de obras de Flandes ver la reciente síntesis ESPAÑOL, 2018.



Fig. 5. Jan y Hubert van Eyck, *Retablo de la adoración del Cordero Místico* (Adán y Eva, detalles), 1432, óleo sobre tabla, Gante, catedral de San Bavón © Wikimedia Creative Commons.



Fig. 6. Joan Reixach, *Retablo de Santa Úrsula y de las once mil vírgenes* (detalle del panel central), 1468, óleo sobre tabla, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya © Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 7 - Joan Reixach, *Retablo de Santa Úrsula y de las once mil vírgenes* (detalle del rostro de Santa Úrsula), 1468, óleo sobre tabla, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya © Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 8. Joan Reixach, *San Bernardino de Siena con un donante*, hacia 1460-70, Madrid, Fundación M<sup>o</sup> Cristina Masaveu Peterson © Foto Arxiu Mas. Institut Amatller d'Art Hispànic.

un modo de representación ciertamente habitual para la época. El cuerpo de la figura de la santa muestra una cierta rigidez similar al del *San Bernardo* que se traduce especialmente en las manos, tal como se ha dicho antes. Finalmente, los ojos son un elemento clave, pues presentan una disimetría parecida y también las mismas pestañas prominentes [fig. 7]. Todos estos elementos nos animan a atribuir la obra del Musée Marmottan a Joan Reixach.

Esta atribución confirma también la de otra tabla, en concreto un San Bernardino procedente de la colección madrileña Masaveu [fig. 8].<sup>18</sup> Se trata de un *San Bernardino de Siena con un donante* publicado por primera vez en 1913 en el estudio de Elías Tormo sobre Jacomart y la pintura "hispano-flamenca".<sup>19</sup> Esta obra, indudablemente de Reixach<sup>20</sup> –aunque la fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson mantenga la tradicional atribución a Jacomart<sup>21</sup>–, tiene clara afinidad con la tabla del Musée Marmottan-Monet.

Como en el caso de la tabla de París, se trata del panel lateral de un retablo, en concreto el panel derecho, dada la posición del santo que está mirando hacia la izquierda del espectador. Las tablas también tienen dimensiones similares y, por lo tanto, la misma escala, lo que acentúa los paralelos existentes.<sup>22</sup> En esta vemos exactamente la misma composición con el fondo dorado, un suelo de azulejos y un donante representado en rodillas con una escala muy pequeña en comparación con el santo. Los pliegues de los hábitos tienen la misma verticalidad muy marcada. El gesto manual del

santo al aproximar los dedos pulgar e índice para sostener un libro abierto con letras góticas –aquí leemos "*pater manifestavi nomen tu[u]m hominibus*"– es idéntico al de la tabla de París. También son significativos los ojos disimétricos con grandes pestañas y la manera de hacer las manos, como hemos comentado anteriormente [fig. 9].

Al margen del inventario de pinturas ibéricas en las colecciones públicas francesas, hemos descubierto otra pintura valenciana, de gran interés,<sup>23</sup> que parece también pertenecer al rico corpus de Joan Reixach [fig. 10].<sup>24</sup> Sus condiciones de llegada a Francia son indeterminadas. Sin embargo, queda claro que tiene un origen valenciano y que pasó por Barcelona. Dos etiquetas antiguas nos informan sobre la procedencia del cuadro. La primera está bastante dañada, pero nos da informaciones importantes. Indica que la obra viajó en tren puesto que reza "*Ferro-Carriles [...]a Valencia y Tarragona [...]*" [fig. 11]. Es decir, la tabla viajó con la Compañía del Ferrocarril de Almansa a Valencia y Tarragona (ATV).<sup>25</sup> Esta compañía de tren se fundó en 1861, su línea de Valencia a Tarragona se inauguró el 20 de abril 1862 y siguió operando con este nombre hasta mayo de 1891, momento en el cual se fusionó con los ferrocarriles "Norte".<sup>26</sup> Así sabemos que la obra inició su camino hacia el norte en la segunda mitad del siglo XIX y como muy tarde a inicios de 1891. En la segunda leemos: "*Juan Robert, Valencia / A D. Pablo Aixelà / Destino Barcelona*" [fig. 12]. Dicho Juan Robert debía ser el vendedor y Pablo Aixelà el comprador. Desafortunadamente, no hemos encontrado información sobre estos dos personajes<sup>27</sup>. Tampoco te-

<sup>18</sup> Para una reproducción en color ver ATERIDO, 2013, p. 33.

<sup>19</sup> TORMO, 1913, p. 154-156.

<sup>20</sup> Ya en la exposición sobre La clave flamenca en la pintura valenciana, en 2001, Fernando Benito y José Gómez Frechina proponían una atribución a Joan Reixach: BENITO DOMÉNECH & GÓMEZ FRECHINA, 2001, p. 219.

<sup>21</sup> POST, 1935, p. 102; PÉREZ SÁNCHEZ, 1988-89, p. 22-24; ATERIDO, 2013, p. 32.

<sup>22</sup> La tabla de Madrid mide unos 117 x 60 cm (218 x 68,5 cm en el caso de París, pero recordamos que la altura de la tabla ha sido ampliada con la añadidura de otra pintura debajo y que, desgraciadamente, desconocemos con precisión las medidas de la parte del panel atribuible a Joan Reixach).

<sup>23</sup> Queremos aquí dar las gracias al profesor Rafael Cornudella por habernos señalado la existencia de dicha obra.

<sup>24</sup> La tabla tiene unas medidas de 129 x 64 cm. El propietario nos informó que Matthieu Pinette y Gennaro Toscano ya hicieron el paralelo entre esta obra y la producción de Joan Reixach.

<sup>25</sup> En la segunda mitad del siglo XIX era necesario cambiar de compañía en Tarragona para llegar a Barcelona. La línea que conectaba Tarragona con Barcelona se inauguró el 15 de abril 1865 con el nombre de Compañía del Ferrocarril de Tarragona a Martorell y Barcelona (TMB). Dicha compañía se fusionó con la de los Caminos de Hierro de Barcelona a Francia por Figueras (BFF) en 1875 para formar la Compañía de los Ferrocarriles de Tarragona a Barcelona y Francia (TBF).

<sup>26</sup> GONZALO, ROYO & ANDRÉS, 2009.

<sup>27</sup> Hemos encontrado varias incidencias del nombre "Pablo Aixelà" en los periódicos catalanes en la segunda mitad del siglo XIX y principio del XX. Es un nombre y un apellido muy común así que resulta difícil determinar quién pudo ser la persona que nos interesa. Sin embargo, destaca una empresa de transporte llamada "Casa Pablo Aixelà y Mirall" de la cual se encuentra varias publicaciones en el periódico *El Sol* en los años 1850. Cada jueves, esta compañía enviaba una galera hacia Valencia. Resulta entonces tentador ver en el gerente de esta empresa el posible comprador del *San Pablo* por sus vínculos evidentes con la región de origen de esta obra.

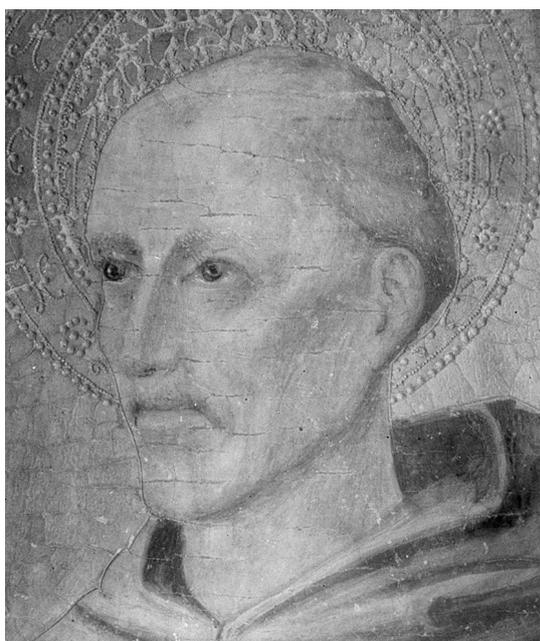


Fig. 9. Joan Reixach, *San Bernardino de Siena con un donante* (detalle del rostro), hacia 1460-70, Madrid, Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson © Foto Arxiu Mas. Institut Amatller d'Art Hispànic.

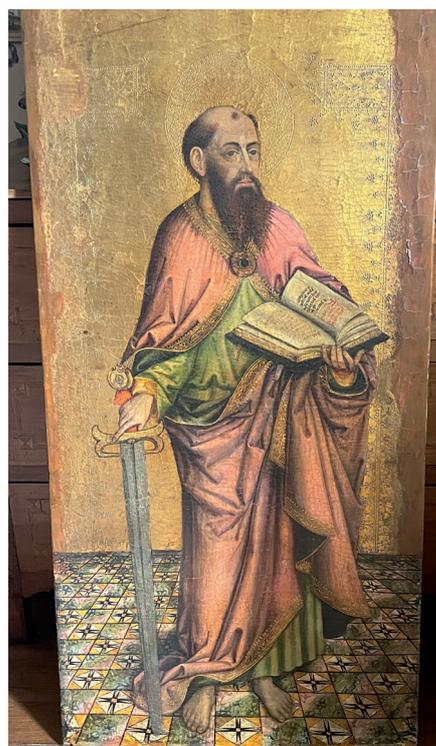


Fig. 10. Joan Reixach, *San Pablo*, hacia 1460-70, óleo sobre tabla, colección particular © archivo de la autora.



Fig. 11. Joan Reixach, *San Pablo* (reverso, primer etiqueta), hacia 1460-70, óleo sobre tabla, colección particular © archivo de la autora.



Fig. 12. Joan Reixach, *San Pablo* (reverso, segunda etiqueta), hacia 1460-70, óleo sobre tabla, colección particular © archivo de la autora.

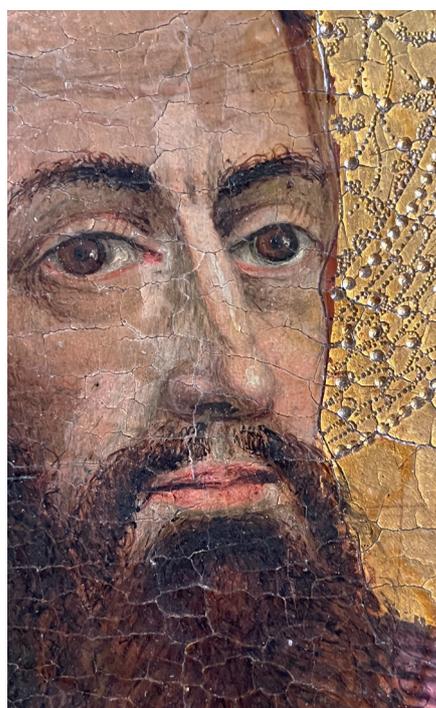


Fig. 13. Joan Reixach, *San Pablo* (detalle del rostro), hacia 1460-70, óleo sobre tabla, colección particular © archivo de la autora.

nemos informaciones sobre el resto del recorrido de esta pintura. Al igual que la mayoría de objetos artísticos exportados desde Valencia y el resto de España a finales del siglo XIX, lo más probable es que fuera a parar a manos de algún marchante domiciliado en París. Actualmente, se conserva en una colección privada francesa en la cual está desde a lo menos sesenta años.<sup>28</sup>

Al igual que las dos tablas comentadas anteriormente, se trata del elemento lateral de un retablo, probablemente un panel situado a la izquierda en función de la mirada del personaje, en este caso san Pablo. Lo podemos identificar gracias a la espada, instrumento de su martirio que lleva en la mano derecha, y al libro abierto que sostiene con la mano izquierda, donde está transcrito un fragmento de la Epístola a los Romanos tal y como lo señalan en rojo sus primeras líneas: "*Lectio ap(os)t (ola) b(ea)ti Pauli ap(os)t(ol)i ad romanos*".

El santo está representado solo y, como en las tablas del Musée Marmottan Monet y de la colección Masaveu, está de pie sobre un suelo de azulejos delante de un fondo dorado y punzonado con un motivo que parece recurrente en la obra de Reixach. Efectivamente, los mismos elementos decorativos se encuentran en los bordes del panel de la colección Masaveu con un friso en el que se aprecia claramente una línea de puntos que serpentea hacia la altura de la cabeza del santo y que termina en un rectángulo saliente, formando una especie de L invertida, todo ello bordeado por palmeras estilizadas. Era frecuente que la realización de los fondos dorados, y por lo tanto del punzonado, incumbiera a una persona distinta del maestro del taller. Sin embargo, la reutilización de un mismo modelo nos indica que estas obras debían salir del mismo obrador.

La observación del san Pablo también apunta en la dirección de Joan Reixach. Los rasgos siguen los modelos ya comentados en cuanto a los ojos disimétricos con largas pestañas [fig. 13]. A pesar de este rasgo característico y recurrente, el pintor también se preocupa de añadir unos destalles más significativos, a saber, la alopecia del santo,<sup>29</sup> que compensa con una abundante barba y cejas pobladas en las que destacan los pelos despeinados. La preocupación por el detalle también se observa en el delicado bordado con hilo de oro del manto rojo

del santo, así como en el tratamiento del broche ornamentado de piedras preciosas. La presentación del libro abierto, donde podemos leer perfectamente las primeras líneas de la epístola de Pablo, coincide también con esta voluntad ilusionista.

Así pues, podemos añadir dos pinturas inéditas al corpus de Joan Reixach. El número elevado de obras ya conocidas de este artista se puede explicar por el hecho de que era jefe de un taller especialmente prolífico, con obras realizadas no solamente para el mercado valenciano, sino también para lugares más alejados, como en el caso del *Retablo de Santa Úrsula y las onces mil vírgenes*, encargado para una de las capillas del Monasterio de Poblet en Tarragona y hoy conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). También son numerosos los retablos encargados y enviados al reino de Aragón.<sup>30</sup>

Aunque las obras conservadas en colecciones públicas europeas son, en general, bien conocidas, no sería sorprendente que en un futuro próximo se descubrieran más obras inéditas de este pintor en el mercado del arte o en alguna colección privada. Podría ser el caso, por ejemplo, de unos elementos de un retablo de los gozos de la Virgen que fueron expuestos en la Galería Española de Luis Felipe de 1838 hasta 1848 y que se vendieron en Londres en 1853.<sup>31</sup>

## Bibliografía

- ALIAGA, Joan y NATALE, Mauro. "Verónica de la Virgen; Santa Faz". En NATALE, Mauro (dir.), *El Renacimiento Mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (Celebrado en Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, del 31 de enero al 6 de mayo de 2001, Valencia, Museu de Belles Arts, del 18 de mayo al 2 de septiembre 2001). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, cat. 3, p. 157-160.
- ATERIDO, Ángel. *Colección Masaveu. Del Románico a la ilustración* (Celebrado en Madrid, Centro Centro de Cibeles, del 23 de noviembre 2013 al 25 de mayo 2014). Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2013.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando & GÓMEZ FRECHINA, José (dir.). *La clave flamenca en los primitivos valencianos* (Celebrado en Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V del 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001). Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.
- BREMENKAMP, Adrian. *Ars nova translata. Altniederländische Malerei in Neapel un der Krone Aragon*, München: Hirmer Verlag GmbH, 2022.

<sup>28</sup> Esta estimación se basa en la edad del actual propietario, que nos ha informado de que la obra pertenecía a su abuelo en el momento de su nacimiento. Lamentablemente, no dispone de más información sobre la fecha de adquisición del panel.

<sup>29</sup> Él mismo en su epístola dice que tiene la frente calva ("*capite calvo*").

<sup>30</sup> GÓMEZ-FERRER, 2021.

<sup>31</sup> GÓMEZ-FERRER, p. 341.

- CARON, Sophie. "Une oeuvre majeure d'un primitif valencien". *Grande Galerie : le journal du Louvre*, otoño 2020, 52, p. 26-27.
- CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, 1964, 49, p. 83-186.
- CORNUDELLA, Rafael. "Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck: pinturas y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón", *Locus Amoenus*, num. 10 (2009), p. 39-62.
- CORNUDELLA, Rafael. "Un ritratto scomparso di Alfonso il Magnanimo, l'influenza eyckiana a Valencia e l'enigma Jacomart". En PIETROGIOVANNA Mari (dir.). *Uno sguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*. Padua: Il Poligrafo, 2016, p. 123-132.
- ESPIN, Elsa. *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon du règne de Jean Ier à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)*. Tesis doctoral bajo la dirección de Lorentz, Philippe y Cornudella Carré, Rafael, Sorbonne Université, Universitat Autònoma de Barcelona, 2022.
- ESPAÑOL, Francesca. "L'obra de Flandes dans les territoires de la couronne d'Aragon. Marché et importations artistiques entre 1450 et 1500", en VELASCO, Alberto y FITÉ, Francesc (ed.). *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, Brill, 2018, pp. 31-70.
- FRANSEN, Bart, « Van Eyck in Valencia », dans CURRIE, Christina, FRANSEN, Bart, HENDERIKS, Valentine, STROO, Cyriel, VANWIJNSBERGE, Dominique (éd.), *Van Eyck Studies. Papers presented at the eighteenth symposium for the study of underdrawin and technology in Painting, Brussels, 19-21 september 2012*, Paris / Louvain, 2017, p. 469-478.
- GÓMEZ FERRER, Mercedes. "Certezas e incertidumbres en la pintura valenciana del siglo XV. Joan Reixach en Xàtiva, Sarrión y Albal. Jacomart y el convento de la Merced de Valencia", *Artigrama*, num. 36 (2021), p. 339-362.
- GÓMEZ FERRER, Mercedes. "El Tríptico con escenas de la vida de Cristo del Prado y Louis Alincbrot, ¿mito o realidad?", *Boletín del museo del Prado*, tomo 38 (2022), p. 6-21.
- GONZALO, Esteban; ROYO, Carlos & ANDRÉS, Enric. "La compañía del ferrocarril de Almansa, Valencia y Tarragona". *Todo Vapor*, 2003, 39, p. 5-10.
- MOENCH, Esther. "Peintures italiennes et espagnoles, 1933". En Prevost-Marcilhacy, Pauline (dir.). *Les Rothschild, une dynastie de mécènes, volumen II, 1922-1935*, Paris : Louvre éditions, BnF éditions, Somogy, 2016, p. 272-285.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (dir.). *Obras maestras de la Colección Masaveu*. (Celebrado en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1988; Madrid, Museo del Prado) Madrid: Museo del Prado, 1989.
- PINETTE, Matthieu. *Couleurs d'Italie, couleurs du Nord. Peintures étrangères des musées d'Amiens*. Musée de Picardie. Somogy éditions d'art, 2001.
- POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting. VI : The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*. Harvard: University Press, Cambridge, 1935.
- RESSORT, Claudie. "Un élément de retable inédit de Juan Rexach". *Revue du Louvre*, 1986, 36, p. 255-257.
- RUIZ QUESADA, Francesc. "El panorama artístico valenciano y la influencia de Flandes en los inicios de Bartolomé Bermejo", en LACARRA, M<sup>ra</sup> del Carmen, *Aragón y Flandes: un encuentro artístico*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, p. 61-108.
- SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-31, XVI, p. 3-116.
- TORMO, Elías. *Jacomart y el arte flamenco cuatrocentista*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1913.

