EL MUNDO ARTÍSTICO DE AUSIÀS MARCH *

LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA
(Corresponent de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, València)

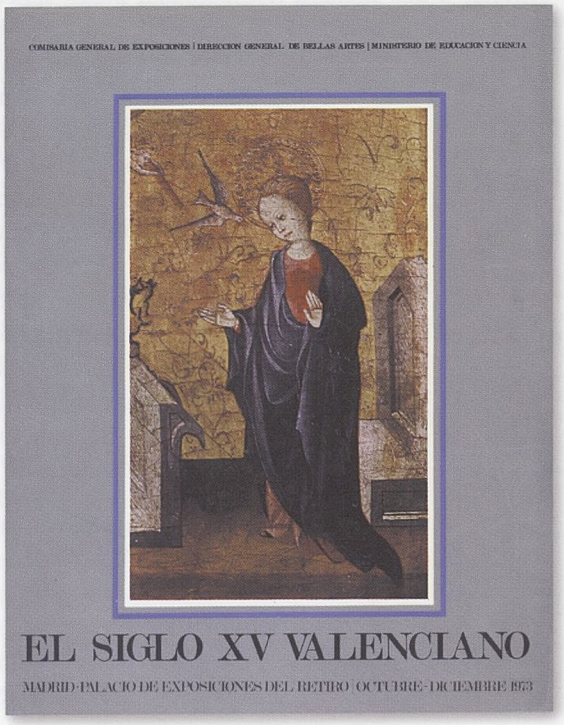
I.- Una época de cambios: *"Ut pictura poesis"* (Horacio).

La secuencia vital del gran poeta valenciano Ausiàs March (Valencia o Gandía c.1397 - Valencia, 1459), coincide prácticamente con la de su rey Alfonso el Magnánimo (1396 - 1458), bajo cuyo reinado, desde 1416, la Corona de Aragón alcanza su máxima expansión territorial y la ciudad de Valencia se transforma en una de las más importantes urbes europeas, configurándose el siglo XV como el momento más brillante en el terreno del arte y la cultura de toda su historia.

Desde finales del XIV y a lo largo de toda la centuria siguiente, el antiguo Reino de Valencia acomete en distintas partes de su territorio la renovación de viejos edificios o la construcción de otros de nueva planta, tanto bajo el impulso burgués y ciudadano, como aristocrático y especialmente rural, tanto civiles como religiosos, públicos o privados, que provocará un incremento en la demanda de artes menores, especialmente de pintura[1].

* *Agradezco a Vicent Casanova, compañero en el Instituto Politécnico de Alicante, el que me pusiera en contacto con alguna bibliografía básica sobre Ausiàs March, así como la lectura y revisión de este artículo.*

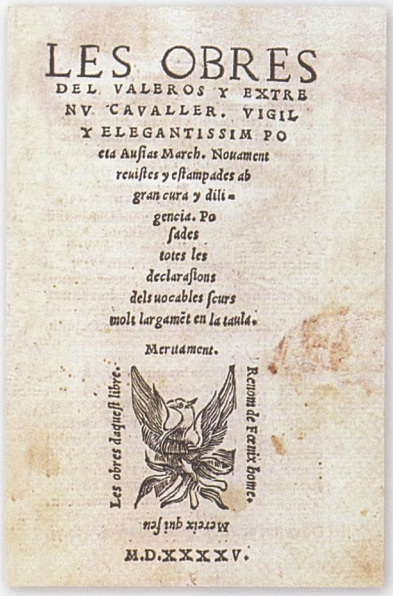
[1] La primera gran muestra sobre el arte del período, se llevó a cabo con la exposición *El siglo XV valenciano*. Valencia, Museo de Bellas Artes, Mayo - Junio, 1973. *Vid.* catálogo de la misma, pp. 9 -30.



Ausiàs March fue testigo de este gran momento del arte valenciano y como él también reflejaría en su obra poética un período caracterizado por profundos cambios, que acabarían por cerrar definitivamente la puerta de la Edad Media. La antigua clase señorial, a la que March pertenece, se va contagiando de la mentalidad individualista burguesa (que impulsará el nuevo humanismo y el Renacimiento), de su sensualidad y de la reivindicación de la personalidad contra el ascetismo medieval, la proclamación del placer de la vida y la emancipación de la carne, aspectos que se advierten en su poesía, cada vez con más insistencia, a lo largo de su producción en el tiempo. El idealismo cortesano que representa el gótico internacional y que defiende el mundo aristocrático (representado en pintura por Llorens Zaragoza, Marzal de Sax, Pere Nicolau, Miquel Alcanys, Gonzal Peris, etc), que se desarrolla desde la segunda mitad del siglo XIV, va a dar paso poco antes de mediar la centuria siguiente al naturalismo flamenquizante del gótico florido, apoyado por Alfonso V el Magnánimo y expresión de la burguesía valenciana: Lluis Dalmau, Maestro de Bonastre/ Joan Pons, Jacomart, etc.[2] El tópico trovadoresco, el esquema repetido o la composición pictórica estilizada y reiterante, el idealismo, serán permutados por el racionalismo, la realidad, lo intimista: ¿no son acaso todos estos elementos que podemos encontrar en la poesía de Ausiàs March, un tanto contradictoria, más bien sincrética, compuesta de tradición e innovación, la que se refleja en los lentos cambios artísticos de su época? La vida del poeta coincide con esta transición y no se puede explicar su obra sin tenerla en cuenta. El mundo literario de Ausiàs baraja imágenes, conceptos, símbolos de este final de la Edad Media: junto a las referencias bíblicas y a la doctrina cristiana (ángeles, David, Juan el Bautista, el pecado, el Juicio Final, Apocalipis, etc), imágenes guerreras, de animales, condenados a muerte y suplicios etc., que tan rica expresión plástica tuvo en la pintura valenciana del momento[3], el poeta introduce elementos icónicos clásicos (Ticio, Venus...) y cita al gran Dante.

II. Imágenes y textos.

No obstante lo afirmado, hay que puntualizar que las relaciones que pudieron tener la pintura y la literatura en la Valencia de los siglos XIV y XV, salvo quizá alguna excepción, en cuanto a los temas que tratan, obedecen mejor al reflejo del espíritu de una época más que a influencias mutuas, aunque, como ha escrito José i Pitarch, ambas "estan plens de concomitances puntuals i permeten estendre ponts de relació que en certa manera justifiquen les obres plàstiques, les quals, a la vegada servirien per exemplificar, d'una manera fragmentada, peces senceres o trossos literaris"[4]. Esto es, por ejemplo: en el poema de Pere March, padre de Ausiàs, "L'Arnés del cavaller", se exponen todas las armas ofensivas y defensivas de un caballero, así como su simbolismo, que son las que vemos en la mayoría de los soldados de las escenas de la Crucifixión en retablos próximos a 1400, en la figura del caballero de la familia Valterra, en su sepulcro conservado en la seo de Sogorb, en el retablo del Centenar de la Ploma, etc.[5] Con todo, los escritores permiten conocer la mentalidad colectiva de la sociedad valenciana del momento. Como ha advertido X. Company, "ellos como nadie –quizá junto con los pintores a quienes de algún modo podríamos considerar poetas visuales– traducen parte de los sentimientos, de la psicología e incluso de los anhelos más íntimos y recónditos de aquel mundo valenciano"[6].


LES OBRES
DEL VALEROS Y EXTRE
NV CAVALLER. VIGIL
Y ELEGANTISSIM PO
eta Ausias March. Nouament
reuistes y estampades ab
gran cura y dili=
gencia. Po
sades
totes les
declarasions
dels uocables scurs
molt largamẽt en la taula.
Meruament.
Les obres daquest libre.
Renom de Fermix home.
Merecix qui fen
M.D.XXXXV.

[2] Véase para el gótico internacional: HERIARD DUBREUIL, M. : *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 vóls. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987. Sobre el gótico hispanoflamenco, COMPANY, X.: *La pintura hispanoflamenca*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

[3] ALDANA FERNÁNDEZ, S.: "Lo maravilloso en la pintura gótica valenciana (I y II)". Valencia, *Archivo de Arte Valenciano*, 1995 y 1996.

[4] JOSÉ I PITARCH, A.: "Imatge i text a l'art valencià dels segles XIV i XV". En *La Corona d'Aragó. El Regne de València en l'expansió mediterrània (1238 -1492)*. Cat. de la exposición. Palau de les Corts Valencianes, Abril - Juny, 1991. València, 1991; p.148.

[5] *Ibíd.* pp. 149- 150.

[6] *Vid.* COMPANY, X.: "Los Osona. Historia, sociedad y arte". En *El Mundo de los Osona (ca.1460-ca. 1540)*. Cat. de la exposición. Valencia, Conselleria de Cultura, 1994; p. 25.

"Retaule de fra Bonifaci Ferrer", *ca.* 1396-1402. (Museu de Belles Arts, València).

III.- Tradición y *ars nova*.

Es evidente que en los cambios de mentalidad y estética del mundo valenciano del tiempo que recreamos, va a adquirir especial relevancia la cada vez más constante presencia en el mismo de lo italiano: la conquista de Nápoles en 1443 por Alfonso el Magnánimo, culmina una política de expansión por Italia, por el Mediterráneo, en cuyas campañas (Cerdeña y Córcega, en 1420 y en Sicilia en 1424) ha participado el poeta. El *ars nova*, a partir de entonces, vendrá de Italia, primero con muy tímidas incorporaciones (la obra de ¿Jacomart?, el Maestro de la Porciúncula/ Bertomeu Baró, Pere Reixach, etc.) y más tarde irrumpiendo de lleno en el último tercio de la centuria: Paolo de San Leocadio. Bien es cierto que en los años finales del siglo XIV, ya se nota la presencia de artistas italianos en la capital del antiguo Reino, caso del florentino Gherardo Starnina, que residió en Valencia entre 1395 y 1401, a cuya estadía quizá se deba la aparición de una personalidad artística anónima de primer orden: el autor del "Retablo de Fray Bonifacio Ferrer", la obra maestra del gótico internacional valenciano, que se llevó a cabo entre 1396 y 1398 para la capilla del prior Bonifacio Ferrer, hermano de San Vicente, en la Cartuja de Porta-Coeli (hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia)[7]. Sin embargo, esta "italianización" será lenta, dirigiéndose el gusto artístico de la ciudad de Valencia, durante casi todo el siglo XV, hacia el mundo flamenco, prueba de lo cual fue el escaso eco que tuvo el retablo de alabastro que el florentino Giuliano Poggibonsi realizó para su catedral en las tempranas fechas de 1417 y 1424, "un intento fallido de protorrenacimiento escultórico en novedosa clave ghibertiana"[8]. En 1439 ya se encuentra avecindado en la capital del Reino el pintor de Brujas Luis Alimbrot, "mestre Luis lo flamenc"; en 1494 adquiría el Ayuntamiento de la misma la tabla de "El Juicio Final y las obras de Misericordia", del pintor de Bruselas Vrancke Van der Stockt (c. 1420-1495), con lo que se demostraba la pervivencia del gusto "oficial" hacia lo flamenco en las postrimerías de la mencionada centuria.

[7] *Vid.* HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia y el Gótico Internacional*, *op. cit.*

[8] COMPANY, X. y GARÍN LLOMBART, F. V.: "Valencia y la pintura flamenca", en *Historia del Arte Valenciano*, tom. II. "La Edad Media: el Gótico". Valencia, Biblioteca Valenciana, 1988, p. 238.

Tras su conquista, Nápoles se convertirá en un centro artístico y cultural de primer orden, configurado por aportaciones del Renacimiento italiano y del Gótico hispano, valenciano para ser más explícitos: Pisanello, Laurana, Jacomart, G. Sagrera, etc. Es bien sabido que el gusto del monarca, Alfonso el Magnánimo, se decanta por lo flamenco: el pintor Luís Dalmau aparece documentado en 1428 como pintor de la Ciudad de Valencia y miembro de la Casa del Señor Rey, quien le envía en 1431 a Flandes, donde profundizaría en la obra de Jan Van Eyck, al que probablemente conocería años antes, tal vez en la misma Valencia en 1427. En 1444, el mismo monarca adquiría en la capital del Reino un "San Jorge" del mismo Van Eyck. Ya en la Corte de Nápoles, nada más conquistada, se documenta la persona de Jaume Baco, Jacomart, donde en 1443 el propio rey lo nombra como "fiel familiar y pintor de cámara nuestro"[9]. Es probable que a través de los valencianos se introdujera el arte eyckiano en Italia, via Valencia, tras el traslado de la corte aragonesa a Nápoles[10]. Por el contrario, una vez establecido en Italia, el Magnánimo tratará de convertirse en un Príncipe del Renacimiento, intentando que Donatello le erija una estatua ecuestre, recibiendo por parte de los Médici el regalo de una pintura de Filippo Lippi, trabajando para él Antonio di Puccio, "il Pisanello"...

"Alfonso V", boceto de Pisanello. Códex Vallandi (Musée du Louvre, París).

Pero no se trata de hacer una síntesis de la Historia del Arte valenciano en la época de Ausiàs March, cada vez más clarificado por la investigación, aunque todavía existan importantes lagunas, caso de la identificación de numerosos maestros anónimos. Pocos de ellos, muy pocos, firman sus obras: la concepción colectiva del trabajo artesanal, gremial, la práctica, de hecho, de esta mentalidad en la participación de los talleres en las obras, típicamente medieval, impiden personalizar autores. Socialmente, incluso, están considerados como artesanos, aunque ésta es una problemática que no es el momento de abordar. No, se trata de ensayar sobre el ambiente, la circunstancia artística que pudo conocer en vivo el gran poeta; si pudo interesarle las artes plásticas, si ejerció como mecenas, si se relacionó con pintores, escultores, arquitectos, etc. Lo que si es cierto, es que contactó con la "inteligencia" de la época (Luis de Vilarasa, Andreu Fabrer o Jordi de Sant Jordi, el magnífico autor del *Tirant*, que fue su cuñado), aunque en esta "inteligencia" no formaran parte los trabajadores manuales, los pintores...

No obstante lo afirmado, tenemos constancia de la labor de mecenazgo de miembros de la familia del poeta. Por un lado, su padre, Pere March, contribuyó con bienes propios a la edificación del monasterio de jerónimos de Cotalba, como veremos. Doña Alamanda de Vilarig, suegra de Joan March, hijo de Pere, encargó en 1403 un retablo desaparecido de "San Juan Bautista y San Juan Evangelista" al famoso pintor Antoni Peris (que trabajará también para la colegiata de Gandia), por el precio de 65 florines de oro[11]. Berenguer March, tío de Ausiàs, era propietario de uno de los libros más importantes del siglo XIV valenciano, *Fori et privilegia Valentiae*, con miniaturas de autor desconocido, de clara influencia francesa, que fue donado a su muerte a la catedral[12].

[9] Una síntesis sobre la vida de Jacomart y sus relaciones con Joan Reixach en GUDIOL RICART, J.: "Pintura gótica", vol. IX de *Ars Hispaniae*. Madrid, Ed. Plus - Ultra, 1955, pp. 243 -250.

[10] PEMÁN Y PEMARTÍN, C.: *Juan Van Eyck y España*. Cádiz, 1969.

[11] *Vid.* GARCIA, F. y LA PARRA, S.: "Documents per a una Història de la Safor". *Ullal*, nº 4 (1983), p. 95.

[12] *Vid.* ALEIXANDRE, F. y FERRANDO, A. "La cultura literaria i llibresca de la València quatrecentista", en "Ausiàs March i el seu temps", cat. de la exp. Museu de Belles Arts de València, 13 d'octubre al 30 de novembre de 1997; p. 43.

IV.- Un supuesto retrato del poeta.

Los datos biográficos del escritor que estudiamos son escasos y aluden a su persona como un caballero, un militar, un duro y "coherente" señor feudal, un hombre perteneciente a la aristocracia rural más rancia. Sólo en su poesía vemos al hombre despojado de armadura, al enamorado, esclavo de la carne, arrepentido de sus pecados, íntimo, personal y contradictorio. Recientemente, algo se ha intentado por conocer cuál pudo ser el mundo visual, plástico, que pudo contemplar el poeta[13].

Empecemos por una tradición. Durante muchos años, se ha considerado la pintura alusiva a San Sebastián (compañero de la de Santa Elena, ambas sobre tabla), en la colegiata de Xàtiva, como la posible figura y efigie de Ausiàs March, tradicionalmente considerada obra de Jacomart[14] y hoy en la órbita del prácticamente desconocido Pere Reixach[15]. El personaje que alude al santo es un hombre adulto, se engalana como un cortesano y hombre de armas, como lo atestiguan la espada y la daga que ciñe a la cintura y el arco y las flechas que sostiene en sus manos (estos últimos, atributos iconográficos, por aquel entonces, de San Sebastián, como lo representa, por citar un ejemplo, el Maestro de Altura en el retablo de San Miguel de la parroquial de esta localidad, en Castellón). No hay razón documental para afirmar el supuesto retrato: en realidad, el autor de la tabla nos muestra la fidedigna figura de un caballero de la época, como habían hecho otros pintores en la retablística gótica del momento. Pero también es verdad que sostiene tres flechas; no una, ni dos, ni cuatro, sino aquellas con las que el Amor "pot ferir les seues víctimes amb tres colps de qualitat distinta: hi utilitza fletxes d'or, de plata i de plom"[16]: "D'or e de plom aquestes fletxes són / e d'un metall que s'anonema argent:/ cascú d'aquest dóna son sentiment / segons que d'ells diferença ha en lo món./En aquells temps que primer d'aquest fón, / les fletxes d'or Amor totes llançà,/ e, desmembrat, una se n`aturà/ ab què em ferí, de què viure abandon." (LXXIX, 13). Edad del retratado de herir y ser herido por las flechas del amor ¡Qué maravilla considerar este retrato como el de Ausiàs March y pintado por el pintor de Cámara de Alfonso V el Magnánimo! Ni es Ausiàs, ni probablemente fue pintado por Jaume Baco.

Supuesto retrato de Ausiàs March. "San Sebastián" (Museu de la Col·legiata de Xàtiva).

[13] *Vid.* CASIMIRO, J. C; LÓPEZ, T; SANSALONI, E y SENDRA, F.: *El temps d'Ausiàs March. Pervivències del passat.* Gandia, 1997. También: *El gust d'Ausiàs March.* Exposició. Palau dels Borja. Gandia, 14 de novembre de 1997 al 15 de febrer de 1998.

[14] TORMO, E.: "Levante". Madrid, Guías Calpe, 1923, p. 206. Vid. *El siglo XV valenciano*, op. cit., núms. 44 y 45.

[15] La ya de por si compleja y confusa trayectoria artística de Jacomart y sus estrechas relaciones con Joan Reixach, que dieron lugar en su momento a tratar la obra de ambos como propia del "binomio Jacomart- Reixach", ha venido a complicarse con el hallazgo por parte de González Baldoví, en el Archivo di Stato de Roma, de un documento en el que se hace constar el pago, el 21 de junio de 1452, de la cantidad de 30 libras al pintor casi desconocido Pere Reixach a cuenta de "lo retaule de Santa Anna de la capella de Xàtiva", que estaba sufragando en aquel momento el Cardenal Alfonso de Borja. *Vid.* GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.: "Les empremtes del mecenatge dels Borja", tom. 1, p. 246 y COMPANY, X.: "Retaule de Santa Anna o del cardenal Alfons de Borja", tom. 2, pp. 101 -109, ambos en *Xàtiva, els Borja. Una projecció europea*". Catálogo de la exposición. Xátiva, Museu de l'Almodí, 4 de febrer al 30 d'abril, 1995. En este catálogo se reproduce la tabla de San Sebastián de la seo como obra de Pere Reixach (tom. 1, p. 99) como consecuencia del mencionado descubrimiento documental, que ha hecho dudar de la obra tradicionalmente atribuida a Jacomart (entre ella el mencionado retablo de Santa Ana), situándola ahora bajo la órbita del citado Pere Reixach. Pensamos que el problema del binomio Jacomart - Joan Reixach no está resuelto con este hallazgo, al que más bien se incorpora un autor poco documentado, como Pere Reixach. En realidad, estamos tratando con la forma de trabajar de un taller de pintura medieval, en el que participan varias manos y en el que seguramente la investigación tendrá siempre muy difícil el personalizar autores.

[16] *Vid.* FUSTER, J.: *Antología de Ausiàs March. Poesies.* Sueca, ed. de Bancaixa, 1997, p.17.

Monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

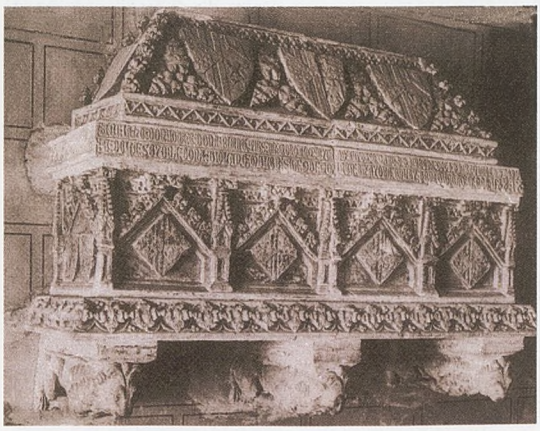
V.- Los March y el Monasterio de Jerónimos de Cotalba. Obras coetáneas en Gandía.

Ensayemos. El padre de Ausiàs, el también poeta Pere March (muerto, al parecer envenenado, en Balaguer el 1413), señor del lugar de Beniarjó y de las alquerías de Pardines y Vernissa, en La Safor, que a su muerte heredaría el hijo, era hombre de confianza de Alfons "El Vell" y contribuyó con bienes propios a la edificación del monasterio de Cotalba, fundación de su señor el Duque de Gandía, cuya construcción hubo de supervisar. Desde seguramente 1388 hasta 1410, se erigiría su primera fase arquitectónica. La lápida de la torre del homenaje nos dice en inscripción que el monasterio fue fundado en 1388 "a honor de Deu e de Sant Jeroni" por "lo molt alt Senyor Don Alfons, fill de l' Infant Pere, Duch de Gandia, Marques de Villena, Comte de Ribagorça i de Denia". Sabemos que el 8 de enero de 1403, Alfons "El Vell" ordena a Pere Martorell que entregue a Pere March dos mil florines de Aragón para las obras del monasterio[17], lo que demuestra la directa implicación del padre del poeta en las obras del cenobio. Meses más tarde, el 31 de octubre de 1404, el mismo Duque ordena también a Pere Martorell que pague a Benet Oliver cierta cantidad por obras que ha llevado a cabo en el lugar, así como a Guillem Vives por el retablo de madera que está realizando para el mismo[18]. Nada sabemos de estos artífices: el primero, Benet Oliver, seguramente el encargado de la edificación del cenobio en aquel momento y el segundo, probablemente, escultor y carpintero, que obraría seguramente un retablo en el que posteriormente se situarían pinturas, tal vez emparentado con el Joan Vives, "mestre d'imatges i retaules en fusta", que trabajaba por aquel entonces en la iglesia de Gandía[19].

En este monasterio pidió ser enterrado Pere March y fue también sepultada la primera mujer de Ausiàs, Isabel Martorell. En las claves del claustro inferior bajo, de estilo gótico-mudéjar, con nervaduras de ladrillo aplantillado, y en otras dependencias, se advierte el escudo del Duque fundador.

Pieza de gran interés y de la época, que todavía se conserva en el monasterio, es el sarcófago de piedra, destinado a contener los restos de Juan y Blanca, hijos de Alfons "el Vell" y que fue labrado en Xàtiva por Pere Andreu en 1380 y costó 90 florines[20]. Típico lucillo del siglo XIV, en forma de arqueta, de piedra, sostenida por tres cabezas de león, emblema heráldico de la soberanía y relacionado en el simbolismo cristiano con la Resurrección entre otras acepciones, muestra en la zona superior tres escudos de armas de Alfons "el Vell"[21]. Estas obras son de las pocas que con toda seguridad contemplaría el poeta...

Y también, parte de la colegiata de Gandía. Desde la segunda mitad del siglo XIV y primeros del XV los Duques Reales (sobre todo Alfons "el Vell") están erigiendo la iglesia



Sepulcro de los hijos de Alfons el Vell, duque de Gandia, en el monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

[17] CAMARENA MAHIQUES, J.: *Colección de documentos para la historia de Gandía y su comarca*. Gandía, 1959-1961, fasc. I, doc. XIII.

[18] CUENCA ADAM, A.: "Un registro de los Duques de Gandía (1402-1406). Regesta e índices". Castellón, *Estudis castellonencs*, nº 2, (1984 -1985), pp. 493 -587.

[19] *Vid.* COMPANY CLIMENT, X. y JOSÉ PITARCH, A.: "La Col·legiata de Gandia: Sociologia d'un espai". *Ullal*, nº 4 (1983), p. 60.

[20] Perles supuso que este sarcófago estaría destinado, en un principio, a la iglesia de Gandía, ya que en 1380 seguramente no estaría concluido el templo del monasterio. PERLES MARTÍ, F. G. "El monasterio de San Jerónimo de Gandia". Gandía, 1988-1989, p.56.

[21] El escudo de armas de Alfons el Vell: partido y semicortado: 1, los palos de Aragón, por su abuelo Jaume II, entado de Anjou (lises y lambel) por su abuela Blanca de Nápoles; 2, mano de águila con espada flamígera y 3, león rampante (Marquesado de Villlena), *Vid.* PERLES MARTÍ, F. G., *op. cit;* p.27.

(después en 1499 colegiata) de Gandía, sobre todo su cabecera, templo que constituye uno de "los más interesantes monumentos ojivales del Reino de Valencia", según palabras de Tormo[22]. La iglesia (ampliada a lo largo y a los pies a principios del XVI) sigue el modelo arquitectónico de las iglesias góticas valencianas de una sola nave con capillas entre contrafuertes. Entre 1350 y 1420, se lleva a cabo la mayor parte de su primera etapa constructiva, cuyas fases y la distinta participación de artífices están lejos de quedar aclaradas. Bajo la dirección del maestro de obras Nicolau Esteve se erigirían los cinco primeros tramos de la iglesia, trabajando a sus órdenes un conjunto de canteros, escultores y pintores, como Johan Franch, Antoni Peris, pintor que contrata en 1416 un retablo de la "Trinitat i la Santa Creu" (cuya tabla central se conserva en el Museo de Vic), Bernat de Vilaur, pintor de todas las claves de las bóvedas de crucería y autor de diversos retablos (del que queda la pintura de una de las claves, con una "Resurrección"). También se localizan en el Museo de Arte de Cataluña, cuatro esculturas (San Pablo, San Mateo, San Lucas y San Juan Evangelista), al parecer del antiguo coro de la iglesia, obra de Joan, Martí y Pere Llobet (hermanos y padre), llevado a cabo en aquellas fechas[23]. Estos autores trabajaron en la primitiva puerta de los Apóstoles distintas esculturas, al parecer documentadas en 1386 (sustituidas en 1500-1507 por otras de Damián Forment), de las que se conservan algunas en el Museo Kunsthindustrie de Copenhague y en el de Arte de Cataluña[24].

De esta época es la portada de Santa María, obra de Nicolau Esteve y de los Llobets (también atribuida a Joan Franch, maestro lapicida), sobria, con diferentes arquivoltas y una imagen de la Virgen en un gablete triangular con adornos vegetales de piedra, de hacia 1387, cuya composición evoca la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia, en la que trabaja en 1432 como "mestre de obra de talla", Joan Lobet[25], uno de los "Llobet" documentados en Gandía. Según la leyenda, Ausiàs March se enamoró de Teresa un viernes santo, al verla salir de la iglesia precisamente por esta puerta (como se enamoraron, en la Semana Santa, Dante y Petrarca).

Del tiempo del poeta sería parte del Palau ducal (la iglesia y algunas pocas dependencias, la portalada), ya que el grueso de su construcción es posterior, en vida de los Borja; la iglesia y hospital de San Marcos, de fines del siglo XIV, que mantiene la estructura de los hospitales del gótico catalán con arcos diafragmas; el convento de Santa Clara, establecido en 1429, con algunos restos góticos, etc.

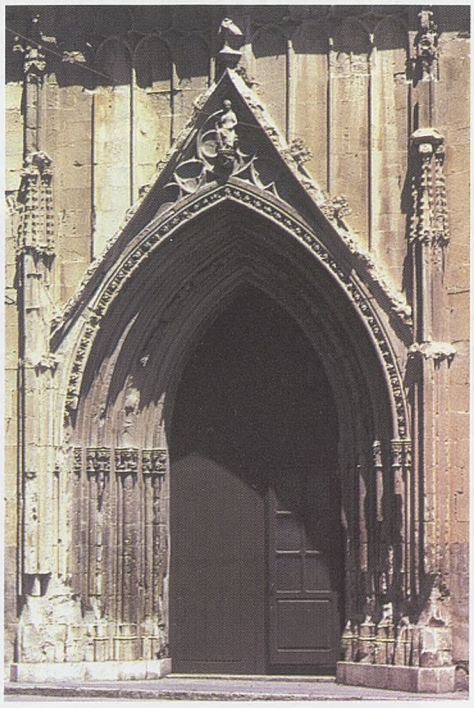
"San Pablo". (Museu d'Art de Catalunya, Barcelona).

[22] TORMO, E.: *Levante*, op. cit. p. 239.

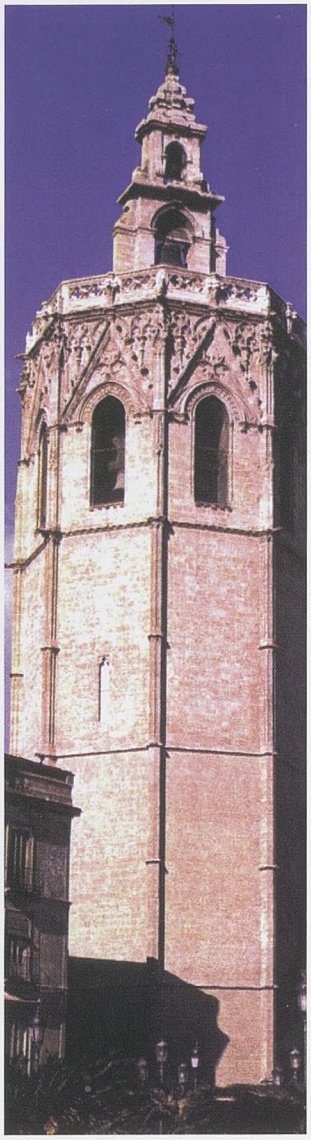
[23] *Vid.* COMPANY CLIMENT, X. y JOSÉ PITARCH, A.: "La Col·legiata de Gandia", op. cit. p. 60. Estos escultores o miembros homónimos de su familia, debieron trabajar en la catedral de Valencia. En 1429 y 1431, Juan "Lobet" trabaja como escultor en la puerta de los Apóstoles. Martín Lobet, por otro lado, se documenta entre 1424 y 1458, en distintos obras para la misma seo.Vid.SANCHIS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia.* Valencia, 1909, pp. 195, 558 y 563.

[24] *Vid.* CATALÀ GORGUES, M. A.: "Escultura medieval" en "La Edad Media: El Gótico", en *Historia del Arte Valenciano, op. cit.*, tom. 2, p. 113

[25] SANCHIS SIVERA, J. *La catedral.., op.cit.* p. 54.



Portada de la iglesia colegiata de Santa María, Gandía.



El "Micalet", Catedral de València.

VI.- De Beniarjó a Valencia: una ciudad pensada en Gótico.

Nada queda apenas del castillo señorial de los March en Beniarjó, que fue demolido. Parece ser que se trataba de un edificio enorme, junto el rio Serpis, con un gran patio, escalera monumental, con amplias habitaciones, lóbregos calabozos en la planta baja y una torre del homenaje cuadrada y alta. También ha desaparecido derribada en 1962 (aunque se conoce por vieja fotografía) la ermita de San Marcos, también en Beniarjó, seguramente construida por los March, de traza gótica, con el escudo de esta familia en las claves de los arcos de crucería[26].

Es evidente que por razones de su rango, cargos en la Corte, la propia administración del señorío, Ausiàs March debió viajar con frecuencia a la capital de Reino, antes de fijar su residencia en la misma, donde murió en 1459. Por el inventario de sus bienes sabemos que su casa, hoy desaparecida, se encontraba cerca de la iglesia de Santo Tomás, de dos plantas, con puerta que daba a la actual calle "dels Cabillers".

No se trata de recrear cómo era la ciudad de Valencia en esos momentos. De la urbe que pudo transitar Ausiàs, "pensada en gótico", según feliz expresión de Garín Ortiz de Taranco[27], quedan algunos restos de su antiguas murallas, como las Torres de Serranos, llevadas a cabo en el momento de nacer el poeta, entre 1392 y 1398, por Pere Balaguer, que sigue el modelo de la Puerta Real del monasterio de Poblet, que deriva a su vez de ejemplos genoveses, y las Torres de Quart, erigidas en el momento de su muerte, de la época de Alfonso V, entre 1441 y 1460, inspiradas en el Castel Nuovo de Nápoles, reconstruido por el mallorquín Guillem de Sagrera para el Magnánimo, de influencia provenzal[28]. Ambos ingresos sirven de testimoniales ejemplos de una ciudad que crecía mientras vivieron Ausiàs March y su rey, período en el que se construyeron numerosas iglesias, capillas, torres, murallas, acueductos, puentes, a lo largo y ancho del antiguo Reino y que reflejaban paso a paso la estética que imperaba en el creciente imperio, a cuya extensión, ya se ha señalado, colaboró el poeta en distintas campañas militares. Como símbolo de todas las construcciones del momento, la torre del Miguelete de la catedral, cuyas obras se iniciarían en 1381 bajo la dirección de Andrés Juliá, Maestro de la seo de Tortosa y se concluirían en 1414, atribuyéndose el cuerpo de campanas al maestro Pedro Balaguer, a quien se le había pagado los gastos de viajes hechos a varias ciudades "con objeto de ver campanarios y tomar de ellos lo más hermoso y conveniente para el de Valencia"[29]. Desde lo alto, pudo contemplar el poeta el Mediterráneo, el lago de la Albufera...

[26] CASIMIRO, J. C; LÓPEZ, T; SANSOLINI, E y SENDRA, F.: "El temps d'Ausiàs March", *op. cit.* pp. 38-43.

[27] GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: "Arquitectura y urbanismo", en "La Edad Media: El Gótico", tom. II de la *Historia del Arte Valenciano*, *op, cit.* p. 52.

[28] *Ibíd,* pp. 54 y 55.

[29] SANCHIS Y SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*. Valencia, 1909, p. 95.

Torres de Serrans, València.

Torres del Quart, València.

VII.- El poeta y la imagen de su Rey.

"En temps dels deus, els homes le adoraren" (Ausiàs March)

Ausiàs March, ya hemos advertido, es coetáneo de su gran rey Alfonso el Magnánimo. Entre ellos debió de existir algun lazo de amistad: eran de la misma edad, Ausiàs había participado junto a su persona en las campañas militares y el monarca le había recompensado en 1426 con el cargo de "falconer major de la casa del senyor Rei"; nombramiento que implicaba una extremada confianza, teniendo en cuenta la importancia que en aquella época tenía la caza, que tanto gustaban a él y a su señor[30]. El mismo poeta, ya viejo, le había pedido un halcón al mismo rey, su antiguo compañero de cacería, enviándole un curioso poema: "Tots los delits del cos he ja perduts/ e no atenc als propis d'espirit:/en los mitjans ha d'ésser mon delit / e, si no l'he, jo romanc decebuts. / E sol d'aquests me resta lo caçar,/ per què us suplic, mon car e bon senyor, / que del falcó me siau donador, / un pelegrí lo qual te nom Suar" (CXXXIIa, 1-8).

¿Cuál es la imagen del Rey al que tantas veces vería en campaña y en la Corte nuestro excelso poeta? El monarca desde Nápoles, en 1452, escribe al dux de Venecia, solicitándole su mediación en la disputa entre Donatello y el hijo del "Gattamelata", con el fin de que el primero pudiera trasladarse a Nápoles y ejecutar una estatua ecuestre suya que deseaba. No se hizo. En el Arco del Castel Nuovo de Nápoles, se representan en relieves los episodios de las campañas que precedieron a la toma de la ciudad, obra escultórica dirigida por Francisco Laurana. En ellos, se describe la entrada triunfal del monarca en la ciudad el 26 de febrero de 1443, que aparece sedente, en un carro tirado por blancos corceles, sosteniendo un globo, seguido del cortejo de sus feudatarios sicilianos y guerrilleros moros valencianos, que le habían seguido en la empresa[31]. Muestra el rostro casi en tres cuartos, sin barba, con el pelo abundante y liso, a la moda italiana de la época. Esta obra, llevada a cabo a la muerte del rey, se hacía eco del mismo perfil que recogían las célebres medallas de Pisanello, una de ellas, acuñada en 1449 (Gabinete de Medallas, Biblioteca Nacional de Paris), "Triumphator et Pacificus", con aire de "condottiero", rasado y con melena corta –como advierte A. Miró–, que serviría seguramente de base al tondo en bajorrelieve que se conserva en el Museo Arqueológico

[30] Sobre los posibles lazos de amistad entre Ausiàs March y el rey Alfons el Magnànim, vid. GARCÍA, A.: "La València d'Ausiàs March i Alfons V. L'espai social i les minories", en *Ausiàs March i el seu temps*, *op. cit.* pp. 81 -84.

[31] *Vid.* PIJOAN, J.: "Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento", vol. XIII de *Summa Artis*. Madrid, Espasa Calpe, 1950, 9ª ed., 1994, p. 339.

[32] *Vid. Ausiàs March i el seu temps, op. cit.* pp. 86 y 269.

[33] *Vid.* IGUAL ÚBEDA, A.: *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*. Valencia, 1950. Sobre su posible representación en la tabla alcoyana, MIRÓ, A.: "La Virgen de Gracia, obra de Jacomart". Alcoy, Diario *Ciudad*, 23 y 25 de enero de 1975. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: "Catálogo obra pictórica", en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1990, pp. 152-153.

Nacional de Madrid. Un boceto de Pisanello, seguramente para algunas de estas medallas (Códex Vallandi, Museo del Louvre), lo muestra en su época de madurez, fiel reflejo del retrato escrito que hizo del rey Eneas Silvio Piccolomini en su obra "De Europa"[32].

Más difícil resulta identificarlo en el grupo de personajes reales, que se muestran como donantes en la hermosísima tabla de la Virgen de Gracia de Alcoy, atribuida a Jacomart y realizada después de 1455, donde parece verosímil advertir el retrato de Calixto III, el Papa valenciano[33].

Tondo con bajorrelieve de "Alfonso V" (Museo Arqueológico Nacional, Madrid).

"Callen aquells que d'amor han parlat"

Poesia XXII

Siegfried Reich an der Stolpe

"Aquell semblant vostre per qui só pres"

Poesia CIX

Lluís Plà