

Pierluigi Leone de Castris

JACOMART

Una Crocifissione tra Valencia e Napoli

FRASCIONE ARTE
1993

Jaume Baço
detto
JACOMART

Valencia, c. 1411/1412-1461

Crocifissione
The Crucifixion

tempera e oro su tavola, 83 x 59 cm
tempera on panel, gold ground, 32.6 x 23.2 in

BIBLIOGRAFIA
LITERATURE

LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *I rapporti Italia-Fiandra (II)*, in "Paragone", 201, 1966, p. 45, fig. 31b.

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, catalogo della mostra, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1997, pp. 20, 54-55, n. 3.

MOSTRE
EXHIBITIONS

Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona
Napoli, Museo Civico di Castel Nuovo, Settembre-Novembre 1997



Nel 1960 la *Crocifissione* che qui si presenta, dipinta a tempera e oro su una tavola di abete di centimetri 83 x 59 che incorpora una cornice dello stesso legno e pur essa dorata (TAVV. 1-6; FIGG. 1, 31), fu attribuita da Stefano Bottari, in una perizia scritta, al pittore napoletano Colantonio, autore - secondo la testimonianza antica della lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel (1524) - dei due *retabli* con *San Girolamo nello studio* e *San Francesco che consegna la regola* e con *San Vincenzo Ferrer e storie della sua vita* realizzati rispettivamente per le chiese cittadine di San Lorenzo Maggiore e San Pietro Martire, maestro di Antonello da Messina e artista capace di «imitar quel che voleva, la qual imitazione ipso avea tutta convertita in le cose di Fian-dra, che allora sole erano in prezzo».¹

Qualche anno più tardi, nel 1966, Liana Castelfranchi Vegas la pubblicò, su segnalazione di Roberto Longhi e sulla rivista da questi diretta, *Paragone*, come opera però non di Colantonio, quanto piuttosto di un pittore iberico, spagnolo, che «intreccia ricordi di Huguët e Colantonio e li aggiorna ai primi riflessi di forme antonelliane nelle figure di Maria e della Maddalena», accostandola al caso per lei rappresentato dall'*Annunciata* del Museo Civico di Como e suggerendone implicitamente una datazione dentro il 1460.²

Nel 1967 Fritz Heinemann ne donò a sua volta una foto, corredata d'una sua attribuzione in pro di Antonello da Messina, alla fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, dove ancor oggi si trova, spostata tuttavia nel *dossier* delle opere di Colantonio.³

Nel 1997, infine, la tavola fu esposta alla mostra *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona* tenutasi in Castel Nuovo e curata da chi scrive, e nel catalogo di quella mostra tentativamente riferita al pittore valenciano Jaume Baço, detto Jacomart, nato attorno al 1411-1412 e attivo - oltre che in patria - a Napoli e in Italia meridionale al seguito del sovrano Alfonso il Magnanimo, del quale, fra il 1442 e il 1448, risulta essere stato «feel familiar e pintor de cambra».⁴

Tutta qui la storia critica di questo notevole dipinto; eppure essa s'interseca, come vedremo, con uno dei problemi più complessi e dibattuti nella storia dell'arte europea del Quattrocento, un nodo che può essere definito cruciale per i rapporti tra l'arte fiamminga, la Spagna e l'Italia meridionale, passata, dal 1442, sotto il dominio appunto aragonese.⁵

Sino alla metà, o poco oltre, degli anni novanta del Novecento la figura e l'opera di Jacomart, per quanto di problematica individuazione, venivano per-





cepitate dagli studiosi dell'una e dell'altra sponda del Mediterraneo come sufficientemente salde. I documenti valenciani, che lo dicevano ancora minorene nel 1429, rimasto orfano del padre - un sarto catalano installatosi nel 1400 a Valencia -, ne attestavano, tra il 1440 e il 1441, appena prima della sua partenza per Napoli, un'attività già intensa e una fortuna già consolidata: era sposato, acquistava due case in città e riceveva commesse qui e in provincia, dove in particolare s'impegnava, agli inizi del 1441, per realizzare entro un anno un *retablo* dedicato a San Michele per la parrocchiale di Burjassot. Rientrato brevemente in patria dall'Italia tra il 1446 e il 1447, e poi definitivamente, dopo un secondo soggiorno italiano, nel 1448, contrattava - tra il 1450 e il 1452 - altri *retabli* per Museros e per Valencia, e nel 1453 avviava con regolarità una serie di lavori per la locale Cattedrale. Le sue ultime opere documentate, per la stessa Cattedrale e per il Palazzo Reale di Valencia, per Xàbia e per Catí, sono del 1460-1461, e il 16 luglio di quest'ultimo anno infine egli moriva.⁶

Fra tutte le opere in un modo o nell'altro attestate, l'unica ancora *in situ* e certamente identificabile dunque come sua è il *retablo dei Santi Lorenzo e Pietro Martire* della parrocchiale di Catí, che nel gennaio del 1460 egli s'impegnava a realizzare entro un anno (FIGG. 2, 8); e sulla base di questo, nel tempo, a lui la critica ha assegnato una serie di opere importanti, tra cui il *retablo di San Martino* delle Agustinas di Segorbe (FIGG. 4, 16, 17, 24), quello con l'*Ultima Cena* per la Certosa di Valdecris, oggi anch'esso nel Museo Diocesano di Segorbe (FIGG. 5, 14, 21), quello con *Sant'Anna Metterza* per il cardinale Alfonso Borja nella collegiata di Xàtiva (FIGG. 29, 30), un *San Benedetto* nel Museo Catedralicio di Valencia (FIG. 27), una *Santa Margherita* nel Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona (FIG. 11) e in ultimo un *San Michele Arcangelo* nella Galleria Parmeggiani a Reggio Emilia (FIGG. 9, 13, 19) che, sulla base di una ricostruzione già del Saralegui, Alfonso Pérez Sánchez ha provato a identificare con uno dei pannelli realizzati dall'artista tra il 1441 e il 1442 per il citato *retablo* di Burjassot.⁷

Agli studi, a cominciare da quelli di Tormo (1906, 1913), Post (1944) e Saralegui (1962), per finire con quelli di Pérez Sánchez (1988, 1994), Company (1990) e Yarza Luaces (1995), non sfuggiva certo l'analogia fra questi prodotti e quelli - che in quei decenni andavano emergendo in numero sempre più ampio - firmati o documentati dell'altro artista valenciano Joan Reixach, nel genere del *retablo di Santa Caterina* della parrocchiale di Villahermosa del Rio, del 1448 (FIGG. 6, 10, 18), di quello per Ludovico Gil oggi al Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile, del 1458 (FIG. 28), o dell'altro con *Sant'Orsola* per il mona-

stero di Poblet, del 1468, poi passato a Cubells ed oggi al Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona (FIG. 12); ma questa stretta analogia veniva allora volta a volta prevalentemente spiegata - ove si eccettuino i precoci tentativi del Saralegui di accorpare le varie opere sotto l'unico nome di Reixach - motivandola come il prodotto di un "binomio" ovvero di un unico *taller*, di una bottega comune, oppure anche individuando in Reixach un «seguace, allievo e volgarizzatore» di Jacomart.⁸

Fra il 1995 e il 2003, però, una serie di scoperte documentarie e di nuove riflessioni scuotevano e rimettevano in discussione l'intera questione, e costringevano un po' tutti gli studiosi della materia a rivedere sin dalle fondamenta il problema del rapporto fra i due pittori.

Nel 1995 Mariano González Baldoví pubblicava, ad esempio, un pagamento del giugno 1452 per il *retablo con la Sant'Anna Metterza* di Xàtiva - che per le sue caratteristiche in qualche modo "italiane" d'inquadrimento prospettico e architettonico era stato sino a quel punto ritenuto una delle testimonianze più esplicite dei viaggi di Jacomart tra Napoli e Roma - ma a favore non di Jacomart, bensì dell'altro e poco noto artista Pere Reixach, documentato come pittore della città di Valencia sino al 1470-1471, morto prima dell'ottobre 1472 e verosimilmente parente - forse fratello - del più conosciuto Joan Reixach.⁹

Tra il 1997 e il 2000 Josep Ferré Puerto rivedeva a favore di quest'ultimo artista l'attribuzione di tre importanti opere sino a quel momento credute di Jacomart: 1) il *San Michele Arcangelo intento a pesare le anime* di Reggio Emilia, che, in base al formato e al soggetto - e a confronto con un *retablo* ancora integro dedicato all'Arcangelo Michele del museo di Vich - andava a suo avviso identificato non, come sino ad allora creduto, con la «peça mitjana» del *retablo* di Burjassot documentatamente conclusa da Jacomart dentro il 1442, quanto piuttosto col pannello superiore destro del medesimo *retablo*, completato a partire dal 1444 da Joan Reixach; 2) il *San Benedetto* del Museo Catedralicio di Valencia, che egli collegava a un'offerta fatta nel 1445 dal canonico e sacrestano della Cattedrale Francesc Sabater in onore appunto del santo e della Santa Croce, nonché a un atto del 1448 nel quale lo stesso Sabater abbonava a Reixach una certa quantità di denaro «ex operis quae per me factis de meum officio»; 3) la *Santa Margherita* del MNAC di Barcellona, per la quale veniva ipotizzata - per altro senza particolari elementi documentari, o relativi all'accertata provenienza - un'identificazione con la «Santa Margarida ab lo drac» citata nel 1456 nel contratto stipulato dal me-





desimo Reixach per un *retablo* destinato alla parrocchiale di Bocairente.¹⁰

Nel 2003, infine, ancora González Baldoví pubblicava un altro pagamento, del dicembre 1452, per il *retablo della Sant'Anna Metterza* di Xàtiva, ma questa volta indirizzato non a Pere, bensì a Joan Reixach.¹¹

Il resto di questa complessa vicenda, di quello che potremmo definire come il "caso Jacomart", è storia degli ultimi dieci anni.

Nel 2001 i cataloghi di due importanti esposizioni spagnole, a Madrid e a Valencia, configuravano due strade e due differenti risposte critiche al problema. Fernando Benito Doménech e José Gómez Frechina, in quello della mostra *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, portavano sino alle estreme conseguenze le riflessioni di Ferré Puerto sull'"annullamento" della figura di Jacomart e la sua "sostituzione", almeno per quanto connesso al *corpus* di opere sino a quel tempo credute di sua mano, con la figura dell'altro pittore Joan Reixach, alla cui mano - in aggiunta e a maggior conforto - una cronaca monastica del 1775 ricollegava fra l'altro anche il *retablo dell'Ultima Cena* della Certosa di Valdecris, poi passato a Segorbe. Quest'ultimo artista, inoltre, non sarebbe stato in rapporto di società o d'altro con Jacomart - ché altrimenti non avrebbe avuto bisogno di sottoscrivere, nel 1444, un nuovo contratto per rilevare l'impresa del *retablo* di Burjassot - e l'avrebbe soltanto e casualmente sostituito, dapprima scelto come perito per valutare la parte sino a quel momento già realizzata, nella realizzazione appunto del *retablo* di Burjassot e poi, nel 1461, di quello di Catí, anch'esso evidentemente da sottrarre - nonostante i documenti - alla mano di Jacomart e i cui caratteri - del tutto affini a quelli delle altre opere in questione - sarebbero tutti da spiegare, dunque, con un'esecuzione nella bottega di Reixach.¹²

Di contro la figura effettiva di Jacomart sarebbe piuttosto da riconoscere, secondo gli stessi autori, in opere tutt'affatto diverse e però caratterizzate da grande qualità e fedele imitazione del dettato fiammingo; per esempio in quelle del cosiddetto, e ancora anonimo, "Maestro di Bonastre", la *Trasfigurazione* del Museo Catedralicio o l'*Annunciazione* del Museo de Bellas Artes di Valencia.¹³

A loro volta Mauro Natale, Gennaro Toscano e Ximo Company, nel catalogo dell'altra mostra madrilenza *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, optavano per una strada più prudente e sfumata, in parte recuperando le nuove ipotesi di Ferré Puerto - ad esempio sulla restituzione a Reixach del *San Michele* di Reggio Emilia, del *San Benedetto* di Valencia e dalla *Santa Margherita* di Barcellona - in

parte conservando a Jacomart opere tradizionalmente a lui riferite - come i due *retabli* di Segorbe - ma soprattutto insistendo sulla possibilità di una "bottega comune", unica; una bottega cui riferire l'esecuzione ad esempio del *retablo* di Catí, quella del trittico di Francoforte ed eventualmente anche quella del *retablo di Sant'Anna* a Xàtiva, ricondotto al misterioso Pere Reixach da Company e invece "difeso" a Jacomart da Natale e Toscano.¹⁴

Questa "seconda via", quella insomma di una certa qual sovrapposizione di modi, di vite e d'iniziative imprenditoriali fra Jacomart e Reixach, è fra le due di certo la meno semplice, quella che più necessita di sottili *distinguo* e di ipotesi difficili da suffragare coi documenti; e tuttavia ha fra i suoi punti di forza - oltre a una minore discontinuità con la tradizione degli studi critici dei decenni precedenti - il fatto di conservare almeno in parte a Jacomart l'unica sua opera effettivamente documentata e ancora *in situ*, il *retablo* di Catí.

Essa è stata articolata e discussa ulteriormente, negli ultimissimi anni, da Ximo Company, che in alcuni suoi interventi, sempre con molta prudenza e senza la pretesa di dirimere la questione una volta per tutte, ha accumulato una serie di osservazioni sensate sulle opere più dibattute. Alcune sono di carattere documentario. Ad esempio, dice Company, l'obiezione relativa al fatto che il *San Michele* di Reggio Emilia non potrebbe essere stato fra le parti del *retablo* di Burjassot realizzate da Jacomart dentro il 1442 perché per dimensioni e iconografia inadatto a figurare in una «peça mitgana», in uno scomparto centrale, e cioè nell'unico da lui completato, cadrebbe di fronte a una lettura più attenta del documento del 1444, secondo il quale l'artista aveva in realtà dipinto, oltre a quello scomparto, «altres obres de aquell [del dessous dit retaule de sent miquel]», per una quantità complessiva di oltre un quarto rispetto al totale. Analogamente l'insistenza sul fatto che il *retablo* di Catí possa quasi con naturalezza essere trasferito *in toto* a Reixach, il quale l'avrebbe rilevato a causa della morte, a poca distanza dalla commessa, di Jacomart, si scontrerebbe con la circostanza che quest'ultimo artista avrebbe proseguito la sua attività sino al giugno o al luglio del 1461, e cioè per almeno sei mesi in più rispetto all'anno concessogli per l'ultimazione di quel complesso nel contratto da lui firmato nel gennaio del 1460. Infine l'esistenza di un rapporto di collaborazione tra Jacomart e Reixach potrebbe essere confermato dal fatto che, il 12 agosto del 1462, la vedova del primo tra i due artisti, dovendo recuperare alcuni crediti del marito ormai morto, chiedeva la testimonianza del figlio dell'altro pittore, Jeronimo Reixach.¹⁵



Altre osservazioni di Company riguardano invece lo stile e soprattutto la qualità delle opere. Facendo anche leva su alcune perplessità avanzate tra il 2001 e il 2002 da Antoni José i Pitarch e Joaquín Yarza Luaces sulla possibilità di riferire a Joan Reixach opere tanto differenti e diseguali tra loro per caratteri e livello d'esecuzione,¹⁶ egli ha ripetutamente, negli ultimi sei anni, messo a confronto a scopo dimostrativo i volti della *Santa Margherita* del MNAC di Barcellona o della Madonna in trono del *retablo dell'Ultima Cena* di Segorbe con quelli delle Sante Caterina ed Orsola dei due *retabli* di Reixach del 1448 e 1468 per Villahermosa e per Poblet, l'uno documentato e l'altro firmato e datato, ricavandone giuste notazioni sulla differenza di fattura e appunto di qualità plastica tra i dipinti più certi di quest'ultimo pittore ed altri complessi che andrebbero invece restituiti, *in toto* o in parte, alla mano di Jacomart o comunque e almeno a una bottega comune tra i due artisti valenciani.¹⁷

Il ragionamento di Company è molto aperto e prudente, e a mio avviso non privo di risultati talora persino discutibili o contraddittori: ad esempio quando, negli atti di un convegno palermitano dedicato ad Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea, desume dapprima, dal su citato confronto tra i volti delle Sante Caterina ed Orsola dei *retabli* di Villahermosa e di Poblet - effettivamente molto simili tra loro nella fattura secca e disegnativa -, l'evidenza che «l'autentico Reixac è sempre stato lo stesso. Non è mai cambiato [...] nei vent'anni che separano le due opere», e poi, poco più avanti, dal confronto effettivamente impari tra la stessa *Sant'Orsola* già a Poblet (1468) e la Madonna del *retablo dell'Ultima Cena* ora a Segorbe, oppure la *Santa Margherita* del MNAC di Barcellona, la contrastante idea che «fin tanto che Jacomart è vivo e lavora a Valencia, Reixac dipinge molto bene. Al contrario, quando Jacomart è assente o è già morto, Reixac comincia a dipingere molto male, o per lo meno ad un livello artistico molto inferiore».¹⁸

In ogni caso tutti questi suoi *distinguo* - ripeto, il più delle volte per me condivisibili - hanno portato a un certo progressivo "recupero" della figura tradizionale di Jacomart; ché se nei citati atti del convegno palermitano del 2003, pubblicati nel 2006, i dipinti di maggior qualità e di più difficile ascrizione al Reixach che meglio conosciamo, come la già ricordata *Santa Margherita* del MNAC o il *retablo dell'Ultima Cena* di Segorbe, sono ancora accompagnati da una prudente didascalia come opere di «Joan Reixac (?)», nei testi subito successivi dello stesso autore, come *La Época Dorada de la pintura valenciana* (2007), le didascalie che accompagnano le immagini dei dipinti un tempo e tradizionalmente riferiti a

Jacomart manifestano con più chiarezza una suddivisione tra opere a suo avviso effettivamente da restituire a Reixach - come il *retablo di San Martino* delle Agustinas di Segorbe -, opere forse dello stesso Reixach accompagnate da un punto interrogativo - come il *San Benedetto* del Museo Catedralicio di Valencia o il *retablo della Sant'Anna* di Xàtiva - e ancora opere ora più decisamente ritenute da confermare a Jacomart - come il *San Michele* della Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia, la *Santa Margherita* del MNAC di Barcellona, i *Santi Giacomo ed Egidio* del Museo de Bellas Artes di Valencia e i *Santi Sebastiano ed Elena* della collegiata di Xàtiva - ed opere infine da assegnare alla collaborazione tra i due artisti, come il *retablo* di Catí o quello dell'*Ultima Cena* già a Valdecrist e ora a Segorbe.¹⁹

È questa - come ho già detto - la strada più convincente, anche a parere di chi scrive, per affrontare quello che oggi si potrebbe definire il "caso Jacomart". E sebbene in pratica tutti gli altri studiosi spagnoli della materia, da Fernando Benito Doménech a Mariano González Baldoví, da David Montolío Torán a José Gómez Frechina e da Joan Molina Figueras a Francesc Ruiz i Quesada e a Rafael Cornudella i Carré, abbiano in questi ultimi dieci anni perseguito invece l'ipotesi opposta e radicale di un'estraneità assoluta di Jacomart al gruppo di opere in questione,²⁰ sarà appunto questa la strada che seguiremo per il nostro approccio all'intricata vicenda, forti di un osservatorio diverso e francamente troppo poco considerato dai colleghi iberici - quello napoletano, della Napoli provatamente frequentata da Jacomart - e forti di un'opera nuova al dibattito, come la *Crocifissione* che qui si presenta, tale da poter suggerire confronti e opportune distanze.

Occorre intanto dire che la nostra *Crocifissione* (FIGG. 1, 31), sebbene - come vedremo - difficilmente parte in origine di un *retablo*, si colloca senza troppa difficoltà all'interno di una "serie" in massima parte costituita dai pannelli apicali, dalle cimase di centro, dei vari *retabli* valenciani sin qui discussi, analoga per struttura, organizzazione spaziale, carattere dei personaggi, soluzioni iconografiche, particolari paesistici e soprattutto linguaggio formale *hispanoflamenco*, eyciano e valenciano, alle scene di soggetto analogo (FIGG. 2-7) che compaiono - in ordine - al vertice dei complessi, più o meno integri, del convento delle Agustinas a Segorbe (1447), della parrocchiale di Villahermosa del Rio (1448), del Museo Diocesano della stessa Segorbe, proveniente dalla Certosa di Valdecrist (c. 1454) e infine della parrocchiale di Catí (c. 1461), o anche a quelle, ormai smembrate dai loro contesti d'origine, della Norton Simon

Foundation di Pasadena o della collezione Ramón Arias a Neguri, Bilbao.²¹

Analogo è il Cristo dal corpo emaciato e sofferente e lo sfondo rialzato di paese, con due monti ai lati di quinta e una città "nordica" e murata da alte torri nel centro. Analoga la campana scura e triangolare della Vergine dolente e la piattaforma di rocce brulla e spaccata su cui è confitta la croce. Simili, pure, le ampie cadute di panni, fittamente piegati "alla fiamminga", le fisionomie ferme e puntute, i tratti nitidamente disegnati dei volti, il decoro ad esili racemi vegetali realizzato sull'oro delle aureole e dei bordi con l'ausilio di un piccolo punzone circolare, gli *estofados* e le applicazioni gemmate delle vesti degli astanti.

E tuttavia anche nell'ambito di queste analogie e di questi confronti, che decretano a sufficienza - io credo - l'appartenenza di tutte le *Crocifissioni* citate a un medesimo orientamento di gusto, per non dire a un'unica bottega, è possibile comunque operare dei *distinguo*.

L'esemplare più vicino al nostro, ad esempio - e non solo per il suo formato e il suo sviluppo in verticale -, mi pare quello di Catí (FIG. 2), e i più "lontani" - per così dire -, i più diversi, quelli invece di Villahermosa, di Neguri e Pasadena (FIGG. 3, 6, 7). In questi ultimi, più che in tutti gli altri, si avverte infatti un'accentuazione umoresca ed espressiva che si traduce in fisionomie accentuate ai limiti della caricatura, talora in smorfie. In quello di Catí, invece - e in qualche modo anche nei due ora a Segorbe - si percepisce all'opposto un maggior rigore compositivo e spaziale, una maggiore parsimonia espressiva, un senso più nitido della forma plastica.

È difficile attribuire queste differenze, queste variazioni all'interno di uno stesso modello iconografico e culturale, a questioni di data, e riferirle dunque allo sviluppo nel tempo di un unico artista. Un'analoga distanza di qualità corre infatti tra le *Crocifissioni* delle Agustinas di Segorbe (1447) e della parrocchiale di Villahermosa (1448), pur vicinissime tra loro per cronologia e soluzione iconografica (FIGG. 4, 6), o anche tra quella tante volte citata di Catí (1461) e le altre di Neguri, di Pasadena e del *retablo di Sant'Orsola* del museo di Barcellona (1468), che di essa sono pressappoco coeve e che da essa verosimilmente dipendono (FIGG. 2, 3, 7).

Sono le stesse differenze - non altre - che Company ha notato confrontando i volti della *Santa Margherita* del MNAC di Barcellona (FIG. 11) o della Madonna in trono del *retablo dell'Ultima Cena* di Segorbe con quelli delle Sante Caterina ed Orsola dei due *retabli* certi di Reixach per Villahermosa e per Poblet del 1448 e 1468 (FIGG. 10, 12). E sono le stesse differenze che io colgo confrontando,

ad esempio, i volti del *San Michele Arcangelo* della Galleria Parmeggiani, del mago giovane nell'*Adorazione dei Magi* già presso Seligmann a New York, del San Martino a cavallo o degli angeli del *retablo* delle Agustinas di Segorbe, tutti degli anni quaranta e tutti a mio avviso di Jacomart (FIGG. 9, 13, 16, 17), con quelli della Santa Caterina, delle sante martiri e degli angeli del *retablo* di Reixach a Villahermosa, documentato al 1448 (FIGG. 10, 18), quasi usciti da uno stesso modello, ma gli uni assai più dolci e a loro modo eyckiani nella resa luminosa degli ovali e della massa dei capelli, e gli altri invece assai più secchi, disegnati e ancora legati all'icasticità manierata del gotico internazionale valenciano di un Gonçal Peris Sarrià; oppure misurando la monumentalità e la matura rotondità plastica - questa sì davvero eyckiana - della Vergine in trono o del San Michele o del San Giovanni Battista del *retablo* di Valdecris (FIGG. 14, 21), pure di collaborazione, a fronte di quella, assai più esile e incerta, delle Madonne analoghe dei pannelli del solo Reixach ora a Francoforte e a Pasadena ovvero dei Santi Michele e Giovanni esemplati su uno stesso modello e presenti ancora nel trittico di Francoforte o nel *politico dell'Epifania* ora al MNAC e un tempo a Rubielos de Mora (FIGG. 15, 20, 22); o infine mettendo a fronte le grinte serie, sode e mal rasate del San Martino in trono del *retablo* di Segorbe, del *San Benedetto* del Museo Catedralicio di Valencia, dei *Santi Giacomo ed Egidio* del Museo de Bellas Artes della stessa Valencia (FIGG. 24-27), o anche del San Lorenzo del *retablo* di Catí, con la *facies* - talora identica, ma come "diminuita" e disseccata sino all'osso - del San Girolamo del trittico di Francoforte o del Sant'Egidio (FIG. 28) del *retablo* documentato di Reixach per Villareal ora a Santiago del Cile (1458).

Si configura e si conferma, insomma, una vicenda "doppia", un probabile intreccio tra due artisti - Jacomart e Reixach - forse di formazione un po' diversa, dalle doti forse non eguali e dalle esperienze almeno nei primi tempi non proprio identiche - l'uno chiamato da Alfonso il Magnanimo a Napoli, e dunque a confrontarsi con gli esiti della pittura moderna fra Napoli e Roma, e l'altro rimasto invece in patria -, ma presto legati da rapporti di collaborazione e da uno sviluppo formale in qualche modo parallelo.

È possibile che questo rapporto sia nato proprio a causa della partenza di Jacomart per Napoli, del suo forzato abbandono del lavoro per il *retablo* di Burjassot e della sua sostituzione con Reixach, che nel 1444 ne avrebbe rilevato l'impegno ed ultimato il complesso. Più tardi, al rientro di Jacomart da Napoli - dapprima nel 1446 e poi definitivamente nel 1448 - questo rapporto di avvi-

cendamento potrebbe essersi trasformato dapprima in un'attenzione reciproca e poi in un rapporto di collaborazione e di mutuo sostegno tra i due artisti e tra le due botteghe: un rapporto probabilmente non sancito necessariamente da un vincolo societario - che infatti non è attestato dai documenti - ma basato sulla ripartizione del lavoro e di singole commesse ottenute dall'uno o dall'altro.

Laddove il documentato *retablo di Santa Caterina* di Villahermosa del Rio, del 1448, mostra - io credo - una comprensibile conoscenza del linguaggio delle prime opere di Jacomart ma un'unità di mano e caratteristiche riconoscibilmente omogenee e originali, proprie di Reixach, vi sono infatti, a partire dai primi anni cinquanta, complessi che le fonti d'archivio riferiscono volta a volta a Reixach ovvero a Jacomart, come ad esempio i *retabli* della collegiata di Xàtiva, della Certosa di Valldecris - che un documento del 1455 ricorda in corso d'esecuzione nella bottega di Reixach²² - o della parrocchiale di Catí, che palesano al loro interno la presenza di più mani e di più livelli di qualità.

Questi casi denunciano con una certa evidenza una organizzazione del lavoro "plurale" - per altro molto diffusa nella Spagna dell'epoca, anche se in genere sancita da accordi contrattuali di tipo societario - ed un'esecuzione da parte di più artisti, così come è d'altronde documentato, nel caso del *retablo di Sant'Anna* della collegiata di Xàtiva, almeno dai pagamenti talora a Pere e talora a Joan Reixach; e lasciano - come s'è detto - spazio all'idea che i due maggiori e più prolifici pittori valenciani di metà Quattrocento abbiano per una decina d'anni deciso non tanto di disputarsi il mercato delle commissioni locali quanto, almeno per le più impegnative, di sostenersi e di collaborare.

La differenza tra Jacomart e Reixach, in questo quadro di ipotesi, non è però solo o tanto una differenza di qualità. È anche un divario di esperienze e di contatti stabiliti; ed è anche in base a questi ultimi, e non solo in base al divario di qualità, che sarà dunque possibile distinguere le opere o le parti dell'uno da quelle dell'altro.

In particolare è ragionevole supporre, anche senza la testimonianza dirimente della pala prodotta nel 1444 da Jacomart per la cappella della Pace, purtroppo perduta, che già la prima presenza a Napoli di questo artista in qualità di «feel familiar e pintor de cambra» del sovrano Alfonso il Magnanimo, all'incirca tra il 1443 e il 1445-1446, avesse forzatamente comportato un confronto col pittore locale cui con ogni probabilità lo stesso Alfonso e nello stesso giro di anni aveva affidato la realizzazione del grandioso polittico per i francescani

di San Lorenzo Maggiore, e cioè con Colantonio.²³ Precedentemente a questo incontro, infatti, alla data del 1441-1442, la *facies* più antica di Jacomart è davvero quella - io credo - che si vede nel *San Michele Arcangelo* della Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia (FIGG. 9, 13, 19), la cui posizione originaria nel *retablo* di Burjassot, al quale si suppone appartenesse, non mi pare necessariamente dover essere quella ipotizzata da Josep Ferré Puerto, in alto a destra, ed il quale, in ogni caso, può ben aver fatto parte, come suggerito dal Company, del quarto abbondante dell'intero lavoro completato da Jacomart prima della sua partenza e saldato nel 1443.²⁴

Nel *retablo* invece di San Martino delle Agustinas di Segorbe - che reca una data letta in passato anche come "1417" o come "1457" ma che a mio avviso deve leggersi come "1447" -, laddove gli angeli e le figure giovanili, come ad esempio quella del santo a cavallo, risultano ancora simili e talora pressoché sovrapponibili al *San Michele* di Reggio Emilia (FIGG. 16-17, 19), il volto concentrato e veridico del San Martino in trono (FIG. 24) ricorda piuttosto da presso, per intensità eyckiana, quelli dei Santi Bernardino e Ludovico o degli altri francescani della *Consegna della regola* di Colantonio per San Lorenzo Maggiore (FIG. 23), al punto da aver indotto in passato a considerare i due complessi come opera della stessa mano;²⁵ e un analogo «fresco contatto con la congiuntura figurativa flandro-francese di stanza a Napoli negli anni Quaranta e soprattutto col Colantonio della pala degli Ordini» mi sembra emerga anche dal volto intenso e dal volume saldo del severo *San Benedetto* del Museo Catedralicio di Valencia (FIG. 27), che sarà pur esso cosa dei tardi anni quaranta del Quattrocento.²⁶

Anche il senso più grandioso e monumentale dello spazio che trapela in alcune opere oramai degli anni cinquanta disputate fra Jacomart e Reixach può a mio avviso trovare spiegazione nei viaggi in Italia - a Napoli e verosimilmente, nel 1447-1448, anche a Roma - del primo fra i due artisti, contribuendo così a rivalutarne la presenza e il peso nell'ideazione e nella realizzazione di quelle stesse opere. È probabilmente il caso del grande spazio centrale dell'*Ultima Cena* del *retablo* di Valldecris (1454-1455), che sebbene - avrebbe detto il Summonte - «cosa catalana», quasi un parallelo delle architetture di Sagrera a Napoli, è comunque davvero inspiegabile a fronte delle più modeste e incongrue costruzioni dipinte di consueto da Reixach; ed è soprattutto il caso del trono del Sant'Ildefonso (FIG. 29) nel *retablo di Sant'Anna* della collegiata di Xàtiva (1452-1453), lontano dai soliti sedili intagliati, tutti cuspidi ed edicole, non solo di Reixach, ma anche di Jacomart, e persino da quello presente nel pannello

gemello col Sant'Agostino dello stesso *retablo* (FIG. 30), ed invece dichiaratamente ispirato - con la sua nicchia a conchiglia e le colonne di marmi colorati - a modelli rinascimentali centro-italiani, per esempio a quelli dell'Angelico, che Jacomart (certo meglio di Reixach) avrebbe potuto vedere nella Roma di Eugenio IV già forse attorno al 1445 e di certo prima del suo rientro definitivo in patria, in occasione del documentato soggiorno in zona del 1447-1448, quasi un omaggio al destino ormai "italiano" del committente, il cardinale Alfonso Borja, di qui a poco papa col nome di Callisto III, che infatti è rappresentato proprio in questo pannello e che Jacomart, da pittore di corte e "familiare" del Magnanimo, dovè certo conoscere e incontrare in quegli anni di persona.²⁷

Anche nella Napoli degli anni quaranta-cinquanta questa presenza *in loco* di Jacomart e questo suo confronto diretto con Colantonio doverono d'altronde lasciare tracce. Il caso più vistoso è rappresentato, come già ebbe modo d'indicare convincentemente Ferdinando Bologna, da quell'anonimo pittore e miniatore ch'egli volle battezzare - dalla sua presenza in uno dei fogli del *Codice di Santa Marta*, quello con lo stemma del protonotaro valenciano ed arcidiacono di Xàtiva Pere Roig de Corella - «Maestro [appunto] di Pere Roig de Corella», autore a suo avviso anche di un trittico molto colantoniano in Santa Maria la Nova (FIG. 33) e più tardi, a parere di chi scrive, forse di altre opere - un *San Bernardino* nel Museo di Capodimonte, una *Madonna in trono col bambino ed angeli* pervenuta con la collezione Johnson al Museum of Art di Philadelphia, alcune miniature del *Libro d'ore* di Alfonso d'Aragona della Biblioteca Nazionale di Napoli - che ne configurano un'attività protratta e d'un certo peso, come pittore e come miniatore, nella capitale del regno aragonese di Sicilia all'incirca tra il 1445 e il 1460, ne caratterizzano la figura come quella d'un artista proprio a mezzo fra Jacomart e Colantonio e ne suggeriscono una possibile identificazione col miniatore di corte di Alfonso il Magnanimo, l'altro spagnolo Alfonso de Cordoba, documentato in città e al lavoro per il sovrano nel 1455-1456.²⁸ Un altro caso, più discusso ma senz'altro di più vasta notorietà, fa poi corpo con le *Madonne Annunciate* da taluni attribuite agli esordi, colantoniani e napoletani, di Antonello da Messina e da altri - come abbiamo visto - a un artista iberico-napoletano²⁹ o addirittura a Jacomart o a Reixach in persona:³⁰ in particolare con quella, assai ben conservata, del Museo Civico di Como (FIG. 34), che, anche a mio avviso opera indubbia di Antonello attorno al 1450 - anticipo flagrante della Vergine della *Crocifissione* di Sibiu e capace, nel volto e nei panni, di perspicuità ottiche e di finezze luminose di marca fiam-

minga sconosciute ai suoi colleghi spagnoli -, pure dichiara, a tutte lettere, e lo studio esperito "in bottega" dal giovane pittore siciliano dei volti di clarisse dipinti dal "maestro" Colantonio nella *pala degli Ordini* in San Lorenzo Maggiore, e la conoscenza, ad esempio nei tipi e nell'apparato decorativo del fondo d'oro, della pittura valenciana e dunque - è da credere - delle opere di Jacomart lasciate a Napoli.³¹

Ma ancora altri casi di sensibilità a questa presenza, meno vistosi e comunque già segnalati in uno scritto di quindici anni fa, si trovano ad esempio nella «poco nota *Madonna dell'Umiltà* del convento francescano di Santa Maria la Nova, dove un pittore non immemore delle finezze decorative di Leonardo da Besozzo e dei marchigiani, e persino del retaggio puntuto e raffinato del gotico internazionale - forse lo stesso che più tardi "imiterà" van Eyck nell'*Adorazione dei Magi* di Torino, e chissà se uno dei tanti napoletani a noi ignoti [di quegli anni], come Antonello del Perrino, o Francesco Alopo o Marchitello Gallo, attivi proprio con Leonardo da Besozzo in Castel Nuovo - sembra allinearsi alle *Clarisse* di Colantonio nella pala degli Ordini e al loro essere "ponte" fra Jacomart e il giovane Antonello. O ancora [... nella] grande tempera su tela del Museo Campano di Capua, che una preziosissima scritta vorrebbe eseguita nel 1449 per un Gabriele Mastrilli "consigliere" di Alfonso, non riferibile certo al pittore valenciano in persona - come si provò a suggerire anni fa Raffaello Causa - ma pure espressione, nell'*Annunciazione* alla fiamminga, nella bonomia degli angeli cantori e nel distacco un po' rigido dei santi, di un fecondo incontro con la sua pittura da parte di un artista locale dalla formazione non troppo dissimile da quella d'un Giovanni da Gaeta, chissà se identico a quell'Antonello appunto da Capua pur esso attivo in Castel Nuovo e ricordato dai documenti aragonesi dell'epoca di Alfonso e di Ferrante».³²

È in questa congiuntura che la nostra *Crocifissione* trova posto e ragion d'essere, in passato attribuita dal Bottari - è bene ricordarlo ancora - a Colantonio in persona, ad Antonello dall'Heinemann, e dalla Castelfranchi (e da Longhi) ritenuta di mano di un «pittore iberico-napoletano» e segnata da una «mescolanza stilistica» analoga a quanto messo in opera nell'*Annunciata* di Como.³³

Il confronto più su esperito con le altre opere di analogo soggetto dipinte da Jacomart e da Reixach, infatti, oltre a rivelare le analogie di fondo e ad indicare la matrice d'origine del dipinto ora a Firenze, non ne cela però al contempo le differenze: il più ordinato e spazioso cerchio di figure attorno alla croce, lo stesso della *Consegna della regola* di Colantonio già in San Lorenzo Maggiore,

la più solenne monumentalità delle figure, e ancora, per finire, la più rotonda solidità di alcuni volti, come quelli della Vergine (FIG. 31) e dell'Evangelista Giovanni, parenti stretti - rispettivamente - degli angeli in volo (FIG. 32), dei francescani in ginocchio o pure del Beato Silvestro dei pilastrini della stessa colantoniana *pala degli Ordini*.

Per tutto quanto detto, è mia convinzione che la *Crocifissione* di cui qui si discute possa aver visto la luce non già a Valencia o in Aragona - là dove la massa dei confronti e dei riferimenti culturali sembrerebbe per parte sua situarla - ma piuttosto a Napoli, attorno o poco dopo il 1445, sotto la spinta di queste circostanze e di questi nuovi sviluppi nella carriera di Jacomart.

Converge con queste conclusioni anche il legno usato per il supporto, quello di abete, laddove a Valencia la specie di norma preferita era invece il pino;³⁴ e non vi osta nemmeno la struttura materiale - e con essa la possibile destinazione - della tavola, che il formato rettangolare, il retro coperto di mestica, l'assenza di tracce di archetti o di strutture intagliate e traforate sovrapposte, la disposizione degli ornati a punzone sul fondo d'oro - per altro di disegno analogo a quelli usati da Jacomart e da Reixach nei retabli di Catí e di Poblet, nella *Santa Margherita* del MNAC di Barcellona o nei *Santi Giacomo ed Egidio* del Museo del Bellas Artes di Valencia, a lievi girali vegetali formati da file di "pallini" impressi - e soprattutto l'esistenza di una cornice in rilievo originale e solidale al dipinto inducono a pensare nata non già come parte di un *retablo*, ma piuttosto come opera autonoma, destinata alla devozione privata.³⁵

Prodotta, dunque, con ogni probabilità a Napoli, negli anni di regno di Alfonso il Magnanimo, la nostra *Crocifissione* ha così una doppia importanza. Quella di aiutare a comprendere meglio la fertile stagione di scambi, sotto l'egida della cultura fiamminga di van Eyck, fra le due sponde aragonesi del Mediterraneo e ancora dentro la prima metà del Quattrocento; e quella insieme di contribuire a sciogliere il nodo di problemi che abbiamo definito come il "caso Jacomart", di fornire un tassello forse fondamentale alla comprensione della misteriosa figura, attiva appunto fra Valencia e Napoli, di Jaume Baço, detto Jacomart.

NOTE

- 1 P. SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel, 20 marzo 1524*, in F. NICOLINI, *La lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, Napoli 1925, p. 161. Per la perizia di Bottari, gentilmente segnalatami dai proprietari del dipinto, si veda già *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, catalogo della mostra, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1997, p. 54.

- 2 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *I rapporti Italia-Fiandra (II)*, in "Paragone", 201, 1966, p. 45, fig. 31b. Nel saggio la Castelfranchi ringrazia Longhi per la segnalazione della tavola con la *Crocifissione*, «mostratami con grande cortesia». Sull'*Annunciata* del Museo Civico di Como, creduta del giovane Antonello da Ferdinando Bologna, da Fiorella Sricchia Santoro, da me e da altri, ma a lui negata in favore di un artista valenciano da vari altri studiosi, si veda più avanti nel testo e, a riassumerne rapidamente la storia critica dai due differenti punti di vista, P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese... cit.* [nota 1], pp. 20, 26, 64-65; M. LUCCO, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, 2006), a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo 2006, pp. 126-127 n. 1; P. LEONE DE CASTRIS, *Mostre: Antonello da Messina, Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo-25 giugno 2006*, recensione, in "Napoli Nobilissima", serie V, VII, 2006, p. 232; F. BOLOGNA, *Piero della Francesca, Antonello da Messina e Giambellino. A proposito delle mostre di Antonello e del Bellini alle Scuderie del Quirinale (parte prima)*, in "Confronto" 12-13, 2008-2009 [ma 2012], pp. 26-27.

- 3 Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Fototeca, cartella *Mal. Renaiss., Colantonio*, n. 433613: dono dr. Fritz Heinemann, come «Antonello da Messina, Firenze, collezione Vittorio Frascione».

- 4 P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese... cit.* [nota 1], pp. 20, 54-55. Per il ruolo e gli appellativi di Jacomart in seno alla corte di Alfonso d'Aragona si vedano i documenti in C. MINIERI RICCIO, *Alcuni fatti di Alfonso I. d'Aragona dal 15 Aprile 1437 al 31 di Maggio 1458*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", VI, 1881, pp. 243-244, 253; E. BERTAUX, *Les primitifs*

espagnols. III. *Les disciples de Jean van Eyck dans le Royaume d'Aragon*, in "Revue de l'art ancien et moderne", XXII, 1907, pp. 339-341, 353; E. TORMO, *Jacomart y el arte ispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid 1913, pp. 113-115 (col rinvio alle fonti d'archivio e ad altra bibliografia). Per l'istituto della *familiaritas* nella Napoli già angioina, tra Duecento e Quattrocento, e l'attribuzione di questa dignità ad alcuni primi artisti di corte si veda P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, pp. 41-64, con bibliografia.

- 5 Sull'importanza per gli sviluppi dell'arte meridionale dell'arrivo di Jacomart e delle sue presenze a Napoli nel corso degli anni quaranta si veda in estrema sintesi F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, pp. 49-51, 64 e *passim*; F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986, pp. 27-28, 37-38; P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese...* cit. [nota 1], pp. 19-22; M. LUCCO, *Antonello da Messina*, Pero 2011, pp. 34, 36-37. È da dire, per altro, che il volume relativo al Quattrocento della *Storia dell'arte nell'Italia meridionale* di Francesco Abbate (II. *Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998) non fa invece menzione alcuna di Jacomart, né della sua presenza a Napoli.
- 6 Sull'artista e i documenti relativi alla sua vita e alle sue opere si veda in sintesi, oltre ai testi basilari di Bertaux e Tormo qui citati a nota 4 e agli studi successivi al 1970 citati pure a nota 4 e nelle note che seguono, almeno C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, 14 voll., Cambridge (Mass.) 1930-1966, VI.1. *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, 1935, pp. 14-127, X. *The early Renaissance in Andalusia*, 1950, pp. 357-359; J. GUDIOL, *Pintura Gótica*, Madrid 1955 (*Ars Hispaniae*, 9), pp. 243-250; V. AGUILERA CERNI, *Jacomart*, in "Archivo de Arte Valenciano", 32, 1961, pp. 80-95; L. DE SARALEGUI, *De pintura valenciana medieval. En torno al binomio Jacomart-Reixach*, in "Archivo de Arte Valenciano", 33, 1962, pp. 5-12.
- 7 Si veda in breve *Valencia, su pittura en el siglo XV*, catalogo della mostra, Valencia 1982, pp. 21-23; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Dipinti della Civica Galleria "Anna e Luigi Parmeggiani". I. I dipinti spagnoli*, Bologna 1988, pp. 71-72 n. 3, con la bibliografia precedente; nonché X. COMPANY, *La pittura hispanoflamenca*, Valencia 1990, pp. 22-23; e gli studi successivi qui citati alle note che seguono. Per la voce tradizionale di una provenienza originaria del

dipinto da Burjassot vedi L. DE SARALEGUI, *De pintura valenciana medieval. En torno...* cit. [nota 6], pp. 8-12.

- 8 J. YARZA LUACES, *La pintura spagnola del Medioevo: il mondo gotico*, in *La pintura in Europa. La pintura spagnola*, 2 voll., a cura di A. E. Pérez Sánchez, Milano 1995, I, p. 145 (e, con una posizione analoga, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Dos nuevas tablas de Joan Reixach*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano-Paris 1994, pp. 164-172). Su Reixach si veda la bibliografia recente alle note che seguono, con riferimenti a quella precedente. L'ipotesi di una bottega comune veniva fondata, come si vedrà più avanti, sulla circostanza del documentato completamento, da parte di Reixach, di opere avviate e non finite da Jacomart, come il *retablo* di Burjassot. Fra queste opere, questa volta in assenza di documenti, ma in base all'analisi formale, la critica annoverava anche il *retablo* di Catí, sul quale si veda però ora il lavoro monografico di J. FERRÉ PUERTO, *Jacomart. Retaule de Sant Llorenç i Sant Pere de Verona de Catí*, Valencia 1997 (Museu de Belles Arts de València. Obra recuperada del trimestre, 2), le "schede" di J. BERG SOBRÉ, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia 1989, pp. 297-303, n. 5, e C. LIMENTANI VIRDIS-M. PIETROGIOVANNA, *Polittici*, San Giovanni Lupatoto 2001, pp. 338-347, e gli altri studi recenti qui citati alle note che seguono.
- 9 M. GONZÁLEZ BALDOVÍ, *Les empremtes del mecenatge dels Borja a Xàtiva*, in *Xàtiva, els Borja. Una projecció europea*, catalogo della mostra, a cura di M. González Baldoví-V. Pons Alós, 2 voll., Xàtiva 1995, I, pp. 239-254. Nello stesso catalogo (II, pp. 101-109, n. 35) si veda anche la scheda critica sul *retablo*, a cura di X. Company.
- 10 J. FERRÉ PUERTO, *Joan Reixach, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixach*, in *Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*, atti del convegno (Aielo de Malferit, 1996) a cura di J. Talens-E. Casanova, Valencia 1997, pp. 311-320; IDEM, *Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents. La seua relació amb Andrei Garcia*, in *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, atti del convegno (Lleida, 1998), a cura di J. J. Yarza Luaces, Lleida 1999, pp. 419-426; IDEM, in *La Luz de las Imágenes*, 2 voll., catalogo

della mostra, Valencia 1999, II, pp. 92-93, n. 21; IDEM, *Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim. Punctualitzacions a l'obra valenciana*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politico-istituzionali, La circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta-Ischia, 1997), a cura di G. D'Agostino-I. Buffardi, 2 voll., Napoli 2000, II, pp. 1681-1686.

- II M. GONZÁLEZ BALDOVÍ, in *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcelona-Bilbao, 2003), a cura di F. Ruiz Quesada, Barcelona 2003, pp.214-219.
- 12 F. BENITO DOMÉNECH e J. GÓMEZ FRECHINA, in *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, catalogo della mostra, a cura di F. Benito Doménech-J. Gómez Frechina, Valencia 2001, pp. 31-45, 132-135, 198-261 e *pàssim*.
- 13 *Ivi*, pp. 33-36, 186-197. Già la SRICCHIA (*Antonello...* cit. [nota 4], pp. 27-28), pur senza intervenire di contro con un analogo trasferimento in blocco a Reixach del catalogo tradizionale di Jacomart, aveva nel 1986 ipotizzato una possibile paternità di quest'ultimo pittore, ante il suo viaggio in Italia, del gruppo di opere del cosiddetto "Maestro di Bonastre".
- 14 M. NATALE, G. TOSCANO e X. COMPANY, in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra, a cura di M. Natale, Madrid-Valencia 2001, pp. 31-33 [Natale], p. 44 note 37-40 [Toscano], pp. 323-344 [Company]. Nell'occasione erano esposte, talora a fronte, come opere da riferire a Jacomart o alla bottega Jacomart-Reixach, l'*Annunciata* del Museo Civico di Como, il trittico dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte, la *Veronica* bifronte della parrocchiale di Pego e i *Santi Elena e Sebastiano* della collegiata di Xàtiva.
- 15 X. COMPANY, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia 2006, pp. 26-76; IDEM, *Problemi di pittura valenzana del secolo XV. Jacomart e Reixac*, in *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, atti del convegno (Palermo, 2003), a cura di M. A. Malleo, Palermo 2006, pp. 45-65; IDEM, *La época dorada de la pintura valen-*

ciana (siglos XV y XVI), Valencia 2007, pp. 162-207; IDEM, in *La llum de les Imatges, Lux Mundi, Libro de Estudios*, catalogo della mostra (Xàtiva, 2007), a cura di X. Company-V. Pons-J. Aliaga, Valencia 2007, pp. 464-465; IDEM, *De España a Italia. Artistas hispanos en la "koiné" mediterránea de los siglos XV y XVI*, in *El rol de lo ispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, atti del convegno (Lleida, 2005), a cura di X. Company-M. J. Vilalta-I. Puig, Lleida 2010, pp. 28-29. Negli stessi testi anche alcune osservazioni sull'assoluta ipoteticità delle identificazioni proposte da Ferré Puerto per il *San Benedetto* di Valencia e la *Santa Margherita* di Barcellona con altrettante opere documentate di Reixach.

- 16 A. JOSÉ I PITARCH, *Los primeros tempos (siglo XIII-ultimo tercio del siglo XV)*, in *La luz de las Imágenes*, catalogo della mostra (Segorbe, 2001), Valencia 2001, p. 132; J. YARZA LUACES, *Flämische Kunst und die Malerei im Königreich Aragon*, in *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden, 1430-1530*, catalogo della mostra (Brugge, 2002), a cura di T. H. Borchert, Stuttgart 2002, pp. 29-30.
- 17 Si veda ad esempio X. COMPANY, *Problemi di pittura valenzana...* cit. [nota 15], figg. 5-15; o IDEM, *La época dorada...* cit. [nota 15], figg. 141-146.
- 18 X. COMPANY, *Problemi di pittura valenzana...* cit. [nota 15], pp. 54, 56-57.
- 19 X. COMPANY, *La época dorada...* cit. [nota 15], pp. 26-27, 50, 61-76, 162-207.
- 20 Si vedano i titoli qui alle note 11-12, nonché J. MOLINA FIGUERAS, *Echi della pittura fiamminga a Valenza e in Catalogna*, in *Il Rinascimento in Oriente e Occidente, 1250-1490*, Milano 2003, pp. 220-226; D. MONTOLÍO TORÁN e F. RUIZ I QUESADA, in *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo...* cit. [nota 11], pp. 208-219, 226-231; R. CORNUDELLA I CARRÉ, *El Mestre de la Porciúncula i la pintura valenciana del seu temps*, in "Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya", 9, 2008, pp. 84-86. Un punto recente sulla questione storiografica è anche in M. GÓMEZ-FERRER, *Jacomart: revisión de un problema historiográfico*, in *De pintura valenciana (1400-1600)*, a cura di L. Hernández Guardiola, Alicante 2006, pp. 71-99.

- 21 Per un rapido confronto visivo, oltre alle immagini qui pubblicate, vedi *La Clave Flamenca...* cit. [nota 12], figg. a pp. 31, 205, 258-261; J. FERRÉ PUERTO, *Jacomart. Retaule...* cit. [nota 8], fig. a p. [5]. A queste *Crocifissioni* si aggiunga almeno l'altra simile del *retablo* di Reixach per Poblet, ora al MNAC di Barcellona (1468).
- 22 Si veda D. MONTOLÍO TORÁN, in *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo...* cit. [nota 11], p. 225, col riferimento al documento del 18 ottobre 1455 in cui la committente Yolanda Mercader lascia alla figlia Isabel «e mé hun libre apellat l'abat Ysach e lo retaule que faz fer, lo qual té en Rixach, pintor, del preu del qual restan per pagar dohents soldes».
- 23 Su questo aspetto - su Colantonio "pittore di Alfonso il Magnanimo" nella pala degli Ordini - vedi in estrema sintesi F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...* cit. [nota 5], pp. 60-61; P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese...* cit. [nota 1], p. 57; F. BOLOGNA, in *Il Polittico di Colantonio a San Lorenzo*, catalogo della mostra, a cura di F. Bologna, Napoli 2001, pp. 18-20; col rinvio ai precedenti accenni di Bertaux e Rolfs.
- 24 Si veda qui, *supra* e alle note 7 e 10. Le osservazioni di Ferré Puerto relative alle dimensioni del dipinto di Reggio Emilia, alto 90 centimetri e largo 76 rispetto a una misura totale del complesso ipotizzata di 5 per 3,15 metri, ritenute perciò troppo modeste per il pannello di centro (la «peça mitgana») del *retablo*, sembrerebbero fondate. Tuttavia Jacomart, a detta del documento del 1443, veniva retribuito per una somma di 45 lire su 170, il 26,47% del totale, così che doveva aver completato anche altri pannelli oltre a quello principale, secondo quanto il documento stesso d'altronde ricorda. Inoltre, è bene dire, il *San Michele* di Reggio presenta una sagoma - rettangolare e priva di segni d'una cornice mistilinea "gotica" - e una decorazione incisa e a punzone - una fascia che corre sui bordi ma che esclude invece quello superiore, fermandosi poco prima di esso e qui "rientrando" verso il centro, che si rivede identica nella *Madonna con angeli e santi* del *retablo* di Segorbe-Valldecris e nei *Santi Giacomo ed Egidio* del Museo del Bellas Artes di Valencia e simile nei pannelli principali dei *retabli* di *San Martino* a Segorbe e di *Santa Caterina* a Villahermosa - che farebbero pensare più a una posizione all'origine centrale, nel registro basso o in quello intermedio, piuttosto che a una posizione laterale.

- 25 E. BERTAUX, *Les primitifs espagnols...* cit. [nota 4], pp. 345-350. Un'altra traccia di possibili "impressioni napoletane" si può forse scorgere nella citata *Adorazione dei Magi* già presso Seligmann a New York, a mio avviso pur essa opera precoce di Jacomart (si veda qui *supra*, a p. 18) e che già nel 1997 segnalavo come «ricca di particolari - come il paggio colla scimmia - e di una scansione talmente eyckiana da far pensare inoltre alla possibile suggestione d'un esemplare giovanile del grande maestro fiammingo, chissà se lo stesso posseduto dal mecenate dell'artista valenciano, Alfonso d'Aragona» (P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese...* cit. [nota 1], p. 20).
- 26 P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese...* cit. [nota 1], p. 56. Per l'attribuzione ora corrente di questo dipinto a Joan Reixach, in collegamento con alcuni documenti degli anni 1445-1448, e per la mia propensione invece a considerarlo ancora un'opera almeno in massima parte di Jacomart, a fronte - e contrario - delle opere davvero certe di Reixach del decennio 1448-1458, e in particolare del Sant'Egidio del *retablo* già a Villareal ed ora a Santiago del Cile, vedi qui *supra* e alle note 10 e 14.
- 27 Alfonso Borja (1378-1458), papa dal 1455 al 1458 col nome di Callisto III, fu, com'è noto, al servizio sin dal 1417 di Alfonso d'Aragona, che lo ebbe come consigliere nella sua Cancelleria, lo volle molto presto promosso vescovo di Valencia e - nel 1444 - cardinale, e lo chiamò in fine al suo fianco in Italia, dal 1437, e a Napoli; su di lui, su questo rapporto col Magnanimo, sulla sua cultura in genere e sui suoi gusti in campo figurativo - talora, forse troppo sbrigativamente, liquidati in termini di continuità tradizionalista e "gotica" - si veda, in estrema sintesi, M. NAVARRO SORNI, *De Alfonso Borja a Calixto III: el inicio de la fortuna de los Borja*, in *Los Borja. Del Mundo Gótico al Universo Renacentista*, catalogo della mostra (Valencia, 2000-2001), a cura di L. Andalò-E. Mira, Valencia 2001, pp. 79-91; C. SOLER D'HYVER, *Los Borja en el tránsito del gótico al renacimiento*, Ivi, pp. 159-162; col rinvio alle fonti e alla bibliografia precedente. Sull'Angelico a Roma, a partire dal 1445 e poi, per certo, di nuovo nella primavera del 1447, si vedano per semplicità, S. ORLANDI, *Beato Angelico*, Firenze 1964, pp. 85 ss., 188; U. BALDINI, *L'opera completa dell'Angelico*, Milano 1970, p. 84; C. B. STREHLKE, *Fra Angelico: A Florentine Painter in "Roma Felix"*, in *Fra Angelico*, catalogo della mostra

(New York, 2005-2006), a cura di L. Kanter-P. Palladino, New York 2005, p. 203; D. COLE AHL, *Fra Angelico*, London 2008, p. 161. Troni e strutture architettoniche a colonne e conchiglie compaiono nelle sue opere sin dal tempo dei polittici di Cortona e di Perugia e delle pale di Annalena e di San Marco, fra il 1435 e il 1440. È ragionevole pensare che anche le opere del suo primo soggiorno romano, di cui per altro quasi nulla sappiamo, presentassero le medesime caratteristiche. Conchiglie, anche se molto semplici e più ribassate, presentano anche i *Beati francescani* dei pilastrini laterali della *pala degli Ordini* di Colantonio per San Lorenzo Maggiore, verso il 1445-1446, per la cui "modernità" proprio in senso "italiano" la critica ha addirittura supposto attribuzioni alternative a Fouquet o al giovane Antonello (si veda R. LONGHI, *Ancora sulla cultura del Fouquet*, in "Paragone", 27, 1952, pp. 56-57, ora in *Opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, IX. "Arte italiana e arte tedesca" con altre congiunture fra Italia ed Europa, 1939-1969, 1979, pp. 39-40; F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello...* cit. [nota 5], pp. 30-33; ma si veda in proposito quanto scritto da F. BOLOGNA, specie, in ultimo, in *Il Polittico di Colantonio...* cit. [nota 23], pp. 23-27; e in *Piero della Francesca, Antonello da Messina...* cit. [nota 2], p. 32). Non è affatto da escludere, in ogni caso, che un ruolo di mediazione di queste componenti tra Roma e Napoli possa aver svolto proprio Fouquet, che era a Roma - lo sappiamo dalle fonti - poco dopo il 1443 per dipingere il perduto *Ritratto del papa Eugenio IV* e che doveva probabilmente essere a Napoli, attorno al 1445-1446, per miniare, in termini non immuni da un contatto con l'Angelico, il foglio con lo stemma di Alfonso d'Aragona per il *Codice di Santa Marta* (P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese...* cit. [nota 1], pp. 16, 47). Tornando ora al *corpus* di opere del binomio Jacomart-Reixach, è da notare che conchiglie non dissimili da quella del trono del Sant'Ildefonso, anche se prive del contesto architettonico lì così evoluto, sono nel pannello superiore con la Madonna e il bambino fra santi ed angeli dello stesso *retablo di Sant'Anna* della collegiata di Xàtiva, in una delle storie laterali del *retablo di San Martino* delle Agustinas di Segorbe, verosimilmente del 1447, e poi nel *retablo* di Catí.

- 28 Si veda F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...* cit. [nota 5], pp. 72-73; F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello...* cit. [nota 5], p. 32; P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese...* cit. [nota 1], pp. 22, 47, 70-71 (con altra bibliogra-

- fia); G. TOSCANO, in *El Renacimiento Mediterráneo...* cit. [nota 14], pp. 86-87, 353-356 (con altra bibliografia); M. LUCCO, in *Antonello da Messina...* cit. [nota 5], pp. 36, 269 note 35-36, che preferisce tuttavia mantenere distinti il miniatore del foglio di Pere Roiç (e del trittico di Santa Maria la Nova) da quello del *San Bernardino* da me invece accostatogli.
- 29 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *I rapporti Italia-Fiandra...* cit. [nota 2], p. 45; EADEM, *Italia e Fiandra nella pittura del '400*, Milano 1983, pp. 80, 83; G. MANDEL, *L'opera completa di Antonello da Messina*, Milano 1967, p. 86; P. DE VECCHI, in *Collezioni Civiche di Como: proposte, scoperte, restauri*, catalogo della mostra (Como, 1981), Milano 1981, pp. 26-27; e in qualche modo già in *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, 1953), a cura di G. Vigni-G. Carandente, Venezia 1953, p. 36; e in R. LONGHI, *Frammento siciliano*, in "Paragone", 47, 1953, pp. 22-23; e J. LAUTS, *Zur Ausstellung "Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia"*, in "Kunstchronik", VI, 1953, pp. 151-152, che meglio sottolineavano i rapporti fra la tavoletta di Como e l'opera specificatamente di Colantonio.
- 30 R. CAUSA, *Antonello da Messina*, Milano 1964, s. p.; J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola del Medioevo...* cit. [nota 7], p. 145; M. NATALE, G. TOSCANO, in *El Renacimiento Mediterráneo...* cit. [nota 14], pp. 323-328 (tutti in relazione al pannello di Como); F. BENITO DOMÉNECH, in *La Clave Flamenca...* cit. [nota 12], p. 32 (anche se qui il riferimento è a un "diverso" Jacomart); M. LUCCO, in *Antonello da Messina. L'opera...* cit. [nota 2], pp. 126-127, n.1, cui si rimanda per un più completo elenco dei pareri, e che, a pp. 128-131, n. 2, riferisce inoltre a un pittore valenciano, ma verso il 1475-1480, anche il pannello Forti, riferito già dal 1944 ad Antonello da Longhi e poi da molti accettato come tale; IDEM, *Antonello da Messina...* cit. [nota 5], p. 37.
- 31 F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...* cit. [nota 5], pp. 73, 89-90; F. SRICCHIA SANTORO, R. DE GENNARO, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Messina, 1981-1982), a cura di A. Marabottini-F. Sricchia Santoro, Roma 1981, pp. 77, 82-83; F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello...* cit. [nota 5], pp. 37-38, 153-154; P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese...* cit. [nota 1], pp. 20, 64-65, n. 8. A questa mia scheda e a quella di M. LUCCO, in *Antonello da Messina. L'opera...* cit. [nota 2], pp. 126-127, n. 1, si rimanda per

un elenco più completo dei pareri favorevoli a un'attribuzione al giovane Antonello, cui occorre aggiungere almeno quelli, successivi al 2006 ed ultimi in ordine di tempo, di F. BOLOGNA, *Piero della Francesca, Antonello da Messina...* cit. [nota 2], pp. 26-27; e P. LEONE DE CASTRIS, in *La bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, catalogo della mostra (Reggia di Venetia-Firenze, 2011-2012), a cura di A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, pp. 249-250, n. 6.2.6.

- 32 P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese...* cit. [nota 1], p. 22, nonché pp. 66-67 e p. 42 nota 30, col rinvio, per quest'ultimo dipinto, a R. CAUSA, depliant illustrativo della mostra *Documenti d'arte nell'età aragonese a Napoli*, Napoli, Palazzo Reale, 1973, n. 2; F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...* cit. [nota 5], p. 50 nota II; F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello...* cit. [nota 5], p. 33 nota 13.
- 33 Si veda qui a p. 5 e alle note 1, 2 e 3.
- 34 Si veda J. GÓMEZ FRECHINA, in *La Clave Flamenca...* cit. [nota 12], p. 216.
- 35 Non mancano per altro, nella pittura valenciana di questi anni, e in particolare nella produzione di Joan Reixach o ad esempio del "Maestro di Perea", altri pannelli narrativi, con scene della Passione o comunque di storia sacra, di formato rettangolare e senza tracce di terminazioni in rilievo o di archetti (vedi per esempio, di Reixach, il *Transito della Vergine* di una collezione privata di Valencia o la *Flagellazione di Cristo* di un'altra raccolta, o del "Maestro di Perea" il *Cristo portacroce*, il *Cristo deriso* e la *Caduta sotto la croce* del Collegio del Corpus Christi a Valencia e di un'altra raccolta privata, nel catalogo *La Clave Flamenca...* cit. [nota 12], pp. 250 fig. 38.I, 270-271 nn. 46-47, 276-279 n. 49) che la critica ritiene in origine, piuttosto che destinati alla devozione privata, parte di banchi, o predelle, di *retabli*. In questi casi, ma più difficilmente per la nostra *Crocifissione* - nei *retabli* dell'epoca soggetto piuttosto da cimasa - l'ornato in rilievo, sempre complesso e di gusto gotico, doveva evidentemente essere applicato in seguito - e in aggetto - in corrispondenza della parte superiore dei pannelli rettangolari già "finiti".

SUMMARY

JACOMART
A Crucifixion between Valencia and Naples

The *Crucifixion* that we are presenting here, tempera and gold on a fir wood panel, measures 32.6 x 23.2 inches and includes a gilded frame of the same wood (PLS. 1-6, FIGS. 1, 31). In 1960, in a written expertise, Stefano Bottari attributed the painting to the Neapolitan artist Colantonio, who was the author - according to the ancient testimony of the letter from Pietro Summonte to Marcantonio Michiel (1524) - of two *retabli* (altarpieces) with *Saint Jerome in his study* and *Saint Francis delivering the Rule* and with *Saint Vincent Ferrer and stories of his life*, painted respectively for the city churches of San Lorenzo Maggiore and San Pietro Martire; he was Antonello da Messina's master and - as Summonte stated in 1524 - was able to «imitar quel che volea, la qual imitazione ipso avea tutta convertita in le cose di Fiandra, che allora sole erano in prezzo».

Some years later, in 1966, Liana Castelfranchi Vegas published the panel in the journal "Paragone", following a suggestion from the director Roberto Longhi; the scholar however did not attribute it to Colantonio, but to a Spanish artist, who «weaves memories of Huguet and Colantonio and updates them, in the figures of Mary and Magdalene, with the first inklings of Antonello's forms», linking the panel to the *Virgin Annunciate* of the Museo Civico in Como and implicitly dating it to no later than 1460.

In 1967 Fritz Heinemann gave a photograph of the painting, annotated with an attribution to Antonello da Messina, to the photo library of the Kunsthistorisches Institut of Florence, where it later entered the *dossier* of Colantonio's works.

Finally, in 1997, the panel was displayed in the exhibition *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona* in Castel Nuovo, Naples, curated by the undersigned. In the exhibition catalogue an attempt was made to ascribe the painting to the Valencian artist Jaume Baço, known as Jacomart, born around 1411 and active not only in his homeland, but also in Naples and in Southern Italy as part of the court of Alfonso the Magnanimous, of whom he seems to have been, between 1442 and 1448, «*feel familiar e pintor de cambra*».

Even if not originally part of a *retablo*, it is not difficult to include our *Crucifixion* in a "series" composed mostly of the central pinnacles of several Valencian *retabli*, works that are documented as painted by Jacomart - for example that in the parish church in Catí (c. 1460) - or by the other local artist Joan Reixach - in the parish church in Villahermosa del Rio (1448) -, or which are not ascribable with certainty to one or the other, such as the altarpieces in the

convent of the Agustinas in Segorbe (1447) and in the Museo Diocesano in the same city, originally in the Carthusian monastery of Valdecrist (c. 1454). Our panel shows the same structure, spatial organization, character of the figures, iconographic solutions, landscape details and, above all, the same Eyckian and Valencian formal language, that we find in all the above-mentioned versions of the theme and in works which have left their original context and are now in the Norton Simon Foundation in Pasadena and in the Ramón Arias collection in Neguri, Bilbao (FIGS. 2-7).

Similarities are evident in the emaciated and painstricken body of Christ and in the village landscape in the background, with two mountains acting as stage wings and a "Nordic" walled city with towers in the centre; the same applies to the dark, triangular, bell-shaped mourning Virgin and to the barren, cracked, rocky platform where the cross stands. Similar are also the fall of the loose robes, closely pleated in "Flemish style"; the firm, pointed faces and their clearly defined features; the *estofados* and the gems applied to the garments of the bystanders; the thin vegetal scrolls, created using a small round punch, that decorate the gilded borders of the panel and the gold halos.

I believe that this range of similarities and comparisons is sufficient to decree that all the afore-mentioned *Crucifixions* belong to the same trend in taste, if not to the same workshop. Nevertheless, it is possible to discern certain differences.

For example, I believe the picture in Catí (FIG. 2) to be the closest to our painting, and not only because of its shape and its vertical expansion; on the contrary, the *Crucifixions* of Villahermosa, Neguri and Pasadena (FIGS. 3, 6, 7) appear to be the most different and "distant". In these works, more than in all the others, we perceive a stress on humorous and expressive features, which are physiognomically converted into caricatures, sometimes grimaces. On the other hand, in the Catí painting, and to a certain extent even in the two now in Segorbe, we appreciate a more sparing use of expressiveness, a clearer sense of plasticity and a stronger rigour in composition and in spatial organization.

It's hard to assign these differences, these variations within the same iconographic and cultural model, to a simple chronological issue, and therefore refer them to the development over time of a single artist, Reixach for example, as some critics today propose. A similar distance in quality intervenes in fact between the *Crucifixions* of the Agustinas in Segorbe (1447) and of the parish church of Villahermosa (1448), which are very close regarding the dating and

the iconographic solutions (FIGS. 4, 6); we can detect the same difference if we compare the one in Catí (1461), already so often mentioned, with the paintings in Neguri and Pasadena and with the *retablo* of *Saint Ursula* by Reixach in the museum in Barcelona (1468), which are more or less coeval to the Catí *Crucifixion* and were probably inspired by it (FIGS. 2, 3, 7).

All the versions where the underlying Eyckian and *hispanoflamenca* culture betrays the stratification of Italian, in particular Neapolitan, experiences, are more easily attributable to Jacomart, rather than to Reixach: those characters can in fact be linked to the two documented stays of the former in Naples, moving backwards from the Catí painting, which is undoubtedly his, to the two in Segorbe and finally to the Florentine example.

Here the more orderly, spacious circle of figures around the cross closely reminds us of that in Colantonio's *Saint Francis delivering the Rule*, formerly in San Lorenzo Maggiore; in the same way, the more solemn monumentality of the figures and the rounder solidity of the faces of the Virgin and of Saint John the Evangelist can be found in the flying angels (FIG. 32), in the kneeling Franciscans and also in the Blessed Sylvester on the small pillars of the *Pala degli Ordini* by the same artist.

These similarities lead us to think that our *Crucifixion* was not painted by Jacomart in Valencia or in Aragon, where comparisons and cultural references seem to guide us, but in Naples, around or a little later than 1445, when he was spurred on by these circumstances and by the new developments in his career.

This hypothesis is also supported by the use of fir wood instead of pinewood, which was usually preferred in Valencia. But there are also other characteristics that lead us to consider this painting not as part of a *retablo*, but as an autonomous work of art, intended for private devotion: the rectangular shape of the panel, the *mestica* (primer) on the back, the absence of traces of arches or of superimposed, carved, fretworked structures, the layout of the punch marks on the gold ground - similar in design to the ones used by Jacomart and Reixach in their *retabli*, with light vegetal scrolls created by rows of stamped dots - and above all the presence of an original, in-built relief frame.

Halfway between Valencia and Naples, this new *Crucifixion* helps the understanding of a fertile season of exchanges, under the aegis of Van Eyck's Flemish culture, between the two Aragonese banks of the Mediterranean and still within the first half of the 15th century. It also provides a possibly decisive element for the comprehension of the mysterious figure of Jaume Baço, known as Jacomart.

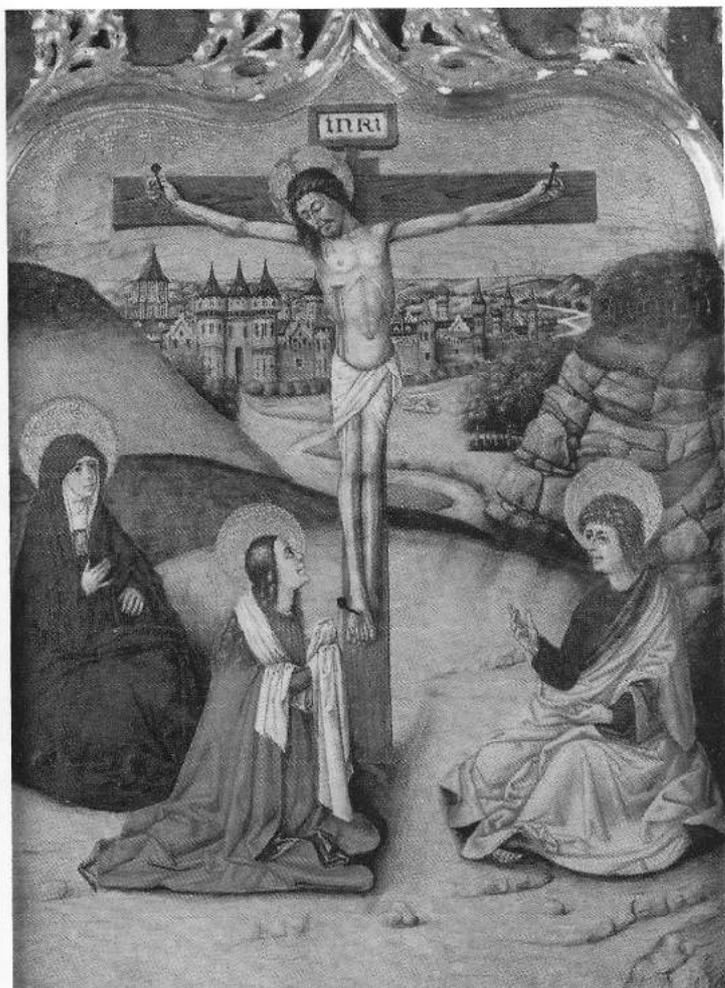
ILLUSTRAZIONI



1 | JACOMART

Crocifissione

Firenze
Collezione privata

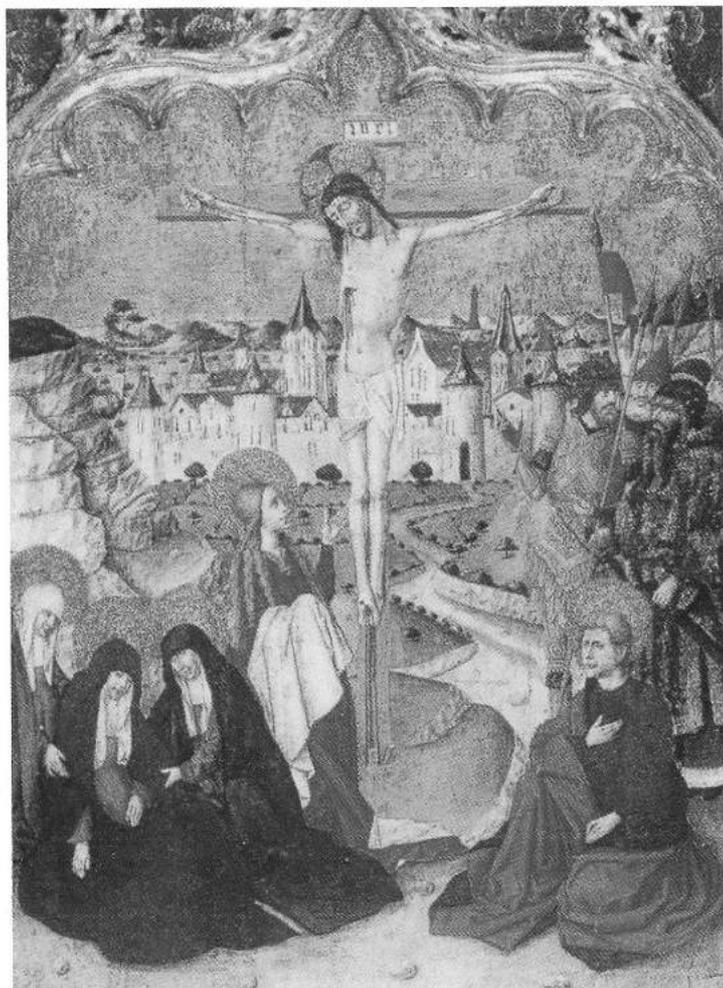


2 | JACOMART (E COLLABORATORI)

Crocifissione

pannello del retablo dei Santi Lorenzo e Pietro Martire

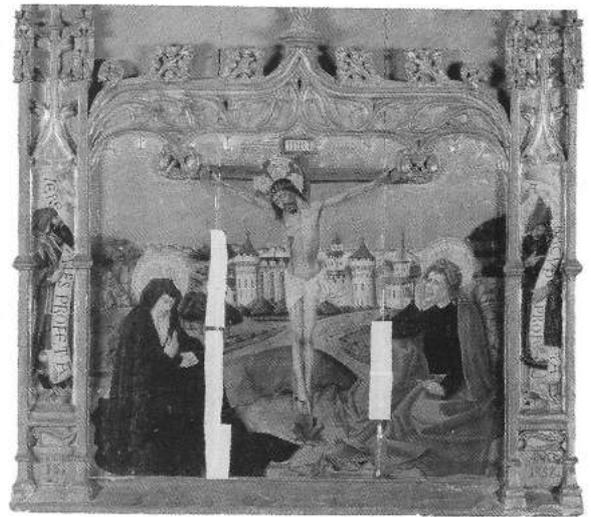
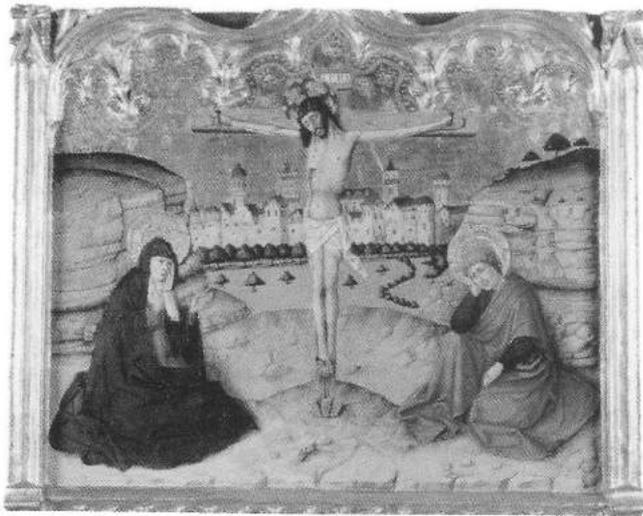
Catí
Parrocchiale



3 | JOAN REIXACH

Crocifissione

Già a Neguri, Bilbao
Collezione Ramón Arias



4 | JACOMART

Crocifissione

pannello del *retablo di San Martino*

Segorbe
Agustinas

6 | JOAN REIXACH

Crocifissione

pannello del *retablo di Santa Caterina d'Alessandria*

Villahermosa del Rio
Parrocchiale

5 | JACOMART (E JOAN REIXACH)

Crocifissione

pannello del *retablo dell'Ultima Cena*
della Certosa di Valdecrist

Segorbe
Museo Diocesano

7 | JOAN REIXACH

Crocifissione

Pasadena
Norton Simon Foundation



8 | JACOMART E COLLABORATORI

Retablo dei Santi Lorenzo e Pietro Martire

Cati
Parrocchiale



9 | **JACOMART**

San Michele Arcangelo

particolare del pannello del *retablo*
forse già a Burjassot, parrocchiale

Reggio Emilia
Civica Galleria Parmeggiani

10 | **JOAN REIXACH**

Santa Caterina

particolare di un pannello del *retablo*
di *Santa Caterina d'Alessandria*

Villahermosa del Rio
Parrocchiale

11 | **JACOMART**

Santa Margherita

particolare

Barcellona
Museu Nacional d'Art de Catalunya

12 | **JOAN REIXACH**

Sant'Orsola

particolare di un pannello del *retablo*
di *Sant'Orsola* già a Poblet e poi a
Cubells

Barcellona
Museu Nacional d'Art de Catalunya



13 | JACOMART

San Michele Arcangelo

particolare del pannello del *retablo*
forse già a Burjassot, parrocchiale

Reggio Emilia
Civica Galleria Parmeggiani

14 | JACOMART
(E JOAN REIXACH)

San Michele Arcangelo

particolare di un pannello del
retablo dell'Ultima Cena della
Certosa di Valldecris

Segorbe
Museo Diocesano

15 | JOAN REIXACH

San Michele Arcangelo

particolare del trittico con
la Madonna, angeli e santi

Francoforte
Städelsches Kunstinstitut

16 | JACOMART

*San Martino a cavallo divide
il mantello col povero*

particolare di un pannello del
retablo di San Martino

Segorbe
Agustinas

17 | JACOMART

Angelo

particolare del pannello con *San
Martino in trono* del *retablo di San
Martino*

Segorbe
Agustinas

18 | JOAN REIXACH

Santa Caterina martirizzata

particolare di un pannello del *reta-
blo di Santa Caterina d'Alessandria*

Villahermosa del Rio
Parrocchiale



19 | **JACOMART**

San Michele Arcangelo

pannello del *retablo* forse già a Burjassot,
parrocchiale

Reggio Emilia
Civica Galleria Parmeggiani



20 | **JOAN REIXACH**

San Michele Arcangelo

pannello del *retablo dell'Epifania* già a Rubielos de
Mora

Barcellona
Museu Nacional d'Art de Catalunya



23 | **COLANTONIO**

San Francesco consegna la regola a francescani e clarisse

particolare di un pannello della *cona degli Ordini* già in San Lorenzo Maggiore a Napoli

Napoli
Museo di Capodimonte

24 | **JACOMART**

San Martino in trono

particolare di un pannello del *retablo di San Martino*

Segorbe
Agustinas

25 | **JACOMART**

I Santi Giacomo ed Egidio

particolare

Valencia
Museo de Bellas Artes

26 | **JACOMART**

I Santi Giacomo ed Egidio

particolare

Valencia
Museo de Bellas Artes

27 | **JACOMART
(E JOAN REIXACH)**

San Benedetto

particolare

Valencia
Museo Catedralicio

28 | **JOAN REIXACH**

Sant'Egidio

particolare del pannello del *retablo* già a Villareal

Santiago del Cile
Museo Nacional de Bellas Artes



29 | JACOMART (E JOAN E PERE REIXACH)

Sant'Ildefonso in trono

pannello del retablo della Sant'Anna Metterza

Xàtiva
Collegiata



30 | JACOMART (E JOAN E PERE REIXACH)

Sant'Agostino in trono

pannello del retablo della Sant'Anna Metterza

Xàtiva
Collegiata



31 | **JACOMART**

Crocifissione
particolare

Firenze
Collezione privata



32 | **COLANTONIO**

*San Francesco consegna la regola
a francescani e clarisse*

particolare di un pannello della *cona degli Ordini*
già in San Lorenzo Maggiore a Napoli

Napoli
Museo di Capodimonte



33 | "MAESTRO DI PERE ROIÇ DE CORELLA"

I Santi Francesco, Caterina d'Alessandria e Lucia

Napoli
Santa Maria la Nova



34 | **ANTONELLO DA MESSINA**

Annunciata

Como
Musei Civici

FRASCIONE ARTE Palazzo Ricasoli Firidolfi
Via Maggio 5
50125 Firenze

COLLANA *Cahiers*
a cura di Francesco Taddei

VOLUME 2 JACOMART
Una Crocifissione tra Valencia e Napoli

TESTO Pierluigi Leone de Castris

TRADUZIONE Raffaella Calamini

REALIZZAZIONE De Stijl Art Publishing, Firenze

© Frascione Arte, Firenze 2012

ISBN 978-88-904451-2-5

REFERENTE FOTOGRAFICHE Le immagini n. 3, 4, 5, 6, 7, 14, 15, 20, 21, 22, sono tratte da *La Clave Florentina en la Pintura Valenciana*.
Le immagini n. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 29, 30 sono tratte da *La época dorada de la pintura valenciana*.
L'immagine n. 2 è tratta da *Jacomart. Retable de Saint Llorenç i Sant Pere de Verona de Casti*.
Le immagini n. 16, 23, 28, 32, 33, 34 provengono dall'archivio dell'autore.