M.ª del Carmen Lacarra Ducay
(Coord.)

La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares

COLECCIÓN ACTAS

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2675

Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares

COLECCIÓN **ACTAS**
ARTE

La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares

Coordinadora

María del Carmen Lacarra Ducay

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2007

Publicación número 2.706
de la
Institución «Fernando el Católico»
(Excma. Diputación de Zaragoza)
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 • Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
http://ifc.dpz.es

FICHA CATALOGRÁFICA

La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares/Coordinadora: María del Carmen Lacarra.—Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2007.

376 p.: il.; 24 cm.
ISBN: 978-84-7820-903-3

1. Pintura gótica-Aragón-Siglo XV-Congresos y asambleas. I. LACARRA DUCAY, María del Carmen, coord. II. Institución «Fernando el Católico», ed.

© Los autores.
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».

ISBN: 978-84-7820-903-3
DEPÓSITO LEGAL: Z-1.469/2007
PREIMPRESIÓN: *a* + d arte digital. Zaragoza.
IMPRESIÓN: Soc. Coop. Librería General. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

PRESENTACIÓN

En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el XI Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en mayo del año 2006 que versaba sobre «La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares». Se cumple con ello, un año más, el compromiso adquirido con el público asistente que demostró con su presencia el interés que despertaban los temas seleccionados y los profesores encargados de su enseñanza.

Con el título de *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* se ofrecía un amplio panorama de lo que significa la pintura medieval cuatrocentista de los reinos hispanos a la luz de las últimas investigaciones.

En esta ocasión, el estudio de la pintura gótica fue encomendado a destacados especialistas en la Historia del Arte Medieval y, junto a profesoras de la Universidad de Zaragoza, participaron profesores de las Universidades de Palma de Mallorca, Valladolid, Central de Barcelona, y conservadores del Museo Nacional de Arte de Cataluña y del Museo Nacional del Prado, para mostrar las peculiaridades de los focos pictóricos peninsulares.

El curso se inició el día 2 de mayo, a las 18 horas, en el Aula de la Institución «Fernando el Católico», con asistencia de la directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, doña Elena Barlés Báguena, de la directora de la Cátedra «Goya», doña María del Carmen Lacarra Ducay, y de los profesores invitados al Curso.

Durante cuatro tardes, de martes a viernes, se impartieron las ocho lecciones anunciadas según el orden establecido en el programa.

A través de las autorizadas palabras de los profesores responsables de las actividades académicas, acompañadas con ilustraciones, se mostraron ejemplos

de pintura mural y sobre tabla pertenecientes a escuelas y talleres pictóricos del siglo XV, se trazaron biografías de sus autores y se analizaron sus rasgos estilísticos principales.

El curso lectivo tuvo su fin el día 5 de mayo, viernes, a las 21.30 horas, con una sesión de clausura presidida por la directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, doctora doña Elena Barlés Báguena, a quién acompañaba la directora de la Cátedra «Goya», doctora doña María del Carmen Lacarra Ducay.

El sábado día 6, se realizó una excursión, dirigida por la doctora Lacarra, a las localidades zaragozanas de Anento, Daroca y Torralba de Ribota, para conocer las pinturas murales y retablos góticos que atesoran sus iglesias.

Los trabajos que se reúnen en el presente volumen han sido redactados por los conferenciantes tomando como base el guión de sus disertaciones. Se acompañan de numerosas ilustraciones seleccionadas por sus autores para enriquecimiento de los textos y recordatorio de las lecciones impartidas.

Agradezco, un año más, a todos los que participaron en el curso, profesores y alumnos, su asistencia. Y al personal de la Institución «Fernando el Católico» su colaboración en el buen funcionamiento de las actividades programadas.

María del Carmen LACARRA DUCAY
Directora de la Cátedra «Goya»

BLASCO DE GRAÑÉN Y LA PINTURA DEL GÓTICO INTERNACIONAL EN ARAGÓN

MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY

De acuerdo con la documentación disponible, hay que poner en el haber de Blasco de Grañén, pintor documentado en Zaragoza, entre 1422 y 1459, un importante número de obras. A ellas se suman aquellas otras carentes de documentación, que se le atribuyen por similitud estilística y técnica. Por su fuerte personalidad artística puede considerarse como el más completo representante de la pintura gótica aragonesa del segundo cuarto del siglo XV.[1]

Un artista tan prolífico como Blasco de Grañén tuvo que contar necesariamente con colaboradores y discípulos que le ayudaran a cumplir los compromisos adquiridos, y eso justificaría, tal vez, algunas diferencias de calidad en cuanto al acabado de las obras que se advierten en sus obras.

Por otro lado, según los datos de su biografía hay que suponer una fecha posible para su nacimiento próxima a los inicios del 1400, y que su formación habría tenido lugar en el entorno de los pintores de la primera generación del Gótico Internacional.

Dada la relativa longevidad del maestro, según la media de la época, tuvo que ser testigo de los cambios que afectaron a la pintura en los estados de la Corona de Aragón durante la primera mitad del siglo XV.

A la luz de la documentación expuesta y de lo que se conserva pintado bajo su dirección, no cabe duda de que Grañén es una de las personalidades artísticas más atractivas de las que trabajan en tierras de Aragón en el segundo tercio del siglo XV. Su estilo pictórico, de características propias, le convierte en la gran figura del Gótico Internacional tardío, con notables referencias al mundo de la miniatura y del tapiz contemporáneos que, posiblemente conocía. Y en sus últimas obras se manifiesta seguidor del naturalismo franco-flamenco, propio de su tiempo.

[1] Para la realización de este artículo así como para el texto de mi conferencia, impartida en mayo del año 2006 dentro del curso de la Cátedra Goya, he utilizado mi libro titulado: *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, I.F.C., 2004.

Posee una acusada individualidad en la interpretación de la iconografía religiosa, destacando su aportación al tema de la Virgen María como reina de los cielos, derivado de los trecentistas toscanos que alcanzaron en la primera mitad del siglo XV gran popularidad en los estados de la Corona de Aragón.

Dibujo muy expresivo y policromía rica y cuidada, con abundante oro en nimbos, fondos y ropajes, son, sin duda, las características de su estilo.

Son veintitrés los retablos documentados, de los que hoy se conservan uno completo y cinco fragmentarios. A ello se incorporan otras obras realizadas por Grañén, no conservadas, entre las que se mencionan la pintura de escudos y gualdrapas y de diversos elementos ornamentales para la Casa de la Diputación del Reino.

Por estricto orden cronológico de realización, que abarca desde 1427 hasta 1459, año de su fallecimiento, los retablos de los que tenemos noticia son los siguientes:

1. **Retablo de la iglesia parroquial de Loscos (Teruel),** aldea de Daroca. No conservado. Se conoce por la suma de cincuenta florines de oro que recibe Grañén, el 15 de mayo de 1427, parte del total de setenta y cuatro en que fue contratado. El pintor se obligaba a entregarlo para el día de San Juan Bautista de ese mismo año, es decir, para el 24 de junio.[2] No se conserva.

De tratarse del retablo mayor, como parece sugerir el documento, estaría dedicado a San Andrés apóstol, titular de la iglesia.

2. **Retablo para la capilla de Todos los Santos de la iglesia de Santa María de Muniesa (Teruel)**. No conservado.

Se contrata en 1431, por los albaceas de Domingo Aznar, por 100 florines, de los que treinta serían pagados de inmediato; otros treinta cuando el retablo estuviera listo para dorarlo, y, por fin, los cuarenta restantes cuando quedara asentado en el altar.

El término previsto de entrega era el día de la fiesta de Todos los Santos, es decir, el día 1 de noviembre próximo. El 16 de noviembre Grañén otorga carta de pago por los cien florines.

[2] Se cita el documento en: Marín Padilla, E., *Panorama de la relación judeo conversa aragonesa en el siglo XV: con particular examen de Zaragoza*, Madrid, 2004, p. 555 y nota 22.

El retablo recuerda por su iconografía al que realizó el pintor Pedro de Zuera (doc. 1430-1469) para la capilla de Todos los Santos de la catedral de Huesca, hoy conservado en el Museo Diocesano de Huesca.[3]

3. **Retablo pintado para la cofradía de la Candelaria o de la Iluminación del convento del Carmen de Zaragoza**, contratado a comienzos del año 1435, por la viuda de Leonardo Sabadía. No conservado.

Se trata del primer retablo que pinta para Zaragoza, pero del que, por desgracia, nada sabemos. Las únicas noticias disponibles vienen de las condiciones de la derrama que la cofradía realizó entre sus miembros para pagarlo, el 20 de abril de 1435, y de la carta de pago parcial, con fecha de 14 de octubre del mismo año, de 30 de los cien florines en que se contrató su realización.

4. **Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Albalate del Arzobispo (Teruel)**,[4] contratado por los jurados y vecinos de la villa, en 1437. Se conserva la tabla titular en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

Disponemos de un reconocimiento de deuda firmado por Jaime Cires, jurado, procurador de los parroquianos de la villa de Albalate, encabezados por su vicario, Domingo Barrachina, y por el iluminero de la parroquia, García Delgado, con fecha de 7 de abril del año 1437, por un importe de 5.000 sueldos, *por razón de hun retaulo que vos, dicho Blasco aveys a fazer pora la dita yglesia de la dita villa d´Albalat, es a saber en los terminos y tandas contentos en los capitoles firmados entre nos mas largament declarados…*

El retablo estaba acabado con anterioridad al 19 de marzo de 1439, puesto que, en esta fecha, se cancela la deuda. Grañén puso como fianza para el cumplimiento del contrato su persona y bienes, como es habitual. El 10 de abril de 1437, Grañén otorga carta de pago al iluminero, de 1.000 de los 6.000 sueldos en que se contrató el retablo. Es decir, el retablo se contrató en 6.000 sueldos, de los que se le pagaron, en un primer momento, 1.000, y se firmó debitorio por otros 5.000; se trataba, sin duda, de una obra de tamaño grande.

[3] Lacarra Ducay, M.ª C. y Morte García, C., *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara Editorial, 1984, pp. 78-80.

[4] Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos», en *Aragón en la Edad Media*, XIV-XV, *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, Zaragoza, 1999, vol. II. pp. 814-815.

Del retablo de la iglesia de Albalate, se conserva la tabla titular, pintada al temple, que se custodia en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.[5]

Con anterioridad, y en época que se desconoce, esta pintura se había trasladado a la iglesia de San José de Albalate, donde la localiza y describe, en 1914, Vicente Bardavíu Ponz:

> El hermoso cuadro de una pieza que representa la Santísima Virgen con el Niño, rodeada de los ángeles, con variedad de instrumentos músicos, existente, en la actualidad, en la iglesia de San José, ocupó el nicho central de la Parroquia, aun cuando pasaron muchos años después del Obispo Eximino, hasta que se colocó, tal vez un siglo o más. Se ha creído que tal cuadro era de origen alemán; hay opiniones que lo hacen de escuela española. Este cuadro es el que representaba la titular de la parroquia, llamada desde esta fecha, como hemos dicho, de Santa María la Mayor.[6]

Esta pintura es el primer ejemplar documentado de Blasco de Grañén en el que plasma una composición iconográfica que repetirá, con algunas variantes, en distintos retablos dedicados a la Madre del Redentor, prueba del éxito alcanzado por el modelo.[7]

Se representa a la *Virgen María entronizada con su hijo Jesús* en el regazo, a la que acompañan ángeles músicos, unos cantores con textos litúrgicos de alabanza a Dios en sus manos, otros tañendo variedad de instrumentos como felices intérpretes de melodías celestiales. Tanto la madre como el niño lucen atavíos y nimbos adornados con abundante oro en relieve; la Virgen, como reina de los cielos, ciñe sus sienes con una riquísima corona de orfebrería decorada con afiligranados florones.

Así se muestra también como titular en los retablos realizados para las localidades aragonesas de Lanaja, Tarazona y Ontiñena.

La escena ofrece la singularidad de presentar en primer término la media figura de un ángel que sostiene el escudo del arzobispo de Zaragoza, don Dalmau de Mur (1431-1456), gran prelado y destacado mecenas de las artes.

[5] En fecha que se desconoce fue trasladada a la iglesia de San José, de la misma localidad, en donde pudieron admirarla Juan Cabré Aguiló y Vicente Bardavíu Ponz, hasta que en 1921 se trasladó al Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Sus medidas son: 233 x 143 cm. Lacarra Ducay, M.ª Carmen, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 39-42.

[6] *Historia de la Antiquísima Villa de Albalate del Arzobispo*, Zaragoza, 1914, p. 127.

[7] Post, Ch. R., Estudia conjuntamente la tabla del retablo de Santa María de Albalate y la tabla del retablo de la iglesia de San Francisco de Tarazona, hoy en la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid, dada su semejanza. *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1930, volume III, pp. 212-216, figs. 333-334.

Fig. 1. María, Reina de los cielos. Procede de Albalate (Teruel). Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

La relación que mantuvo don Dalmau con la villa de Albalate, feudo de la mitra cesaraugustana, se confirma al disponer, al poco tiempo de ocupar la sede, que su vicario general convocase allí un sínodo para el mes de enero de 1432, que se prolongó hasta el 14 de marzo.[8]

Por otro lado, esta no será la única obra que realice Grañén para el arzobispo Mur, como se verá más adelante.

5. **Retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca**),[9] del que se conservan dos tablas en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.[10]

La villa de Lanaja, como la de Ontiñena, pertenecía al Monasterio de Santa María de Sijena desde principios del siglo XIII.[11] De acuerdo con la documentación, el 14 de marzo de 1212, en Zaragoza, el rey Pedro II, para compensar las donaciones que él y sus padres, Alfonso II y doña Sancha, hicieron al monasterio de Sijena y no se llevaron a cabo, concede a la priora Ozenda de Lizana la villa de Lanaja con todos sus habitantes y propiedades.

En tiempos de la priora de Sijena, Beatriz Cornel (1427-1451), se encargaron a Grañén los retablos de las iglesias de Lanaja y Ontiñena y la pintura de algunos ataúdes para la iglesia del monasterio.

La primera noticia disponible, es una carta de pago de 100 florines, de 7 de junio de 1437, que son parte de los 324 florines en que se contrató, a pagar en las tres tandas habituales. No disponemos de más noticias.

> Que yo, Blasco Granyen, pintor, vezino de Çaragoça, atorgo haver havido, e contantes en poder mio recebido, de los jurados e hombres, concello e universidad del lugar de Lanaja, (…) cient florines d´oro de Aragon de dreyto peso, los quales son de aquellos trezientos vint e IIIIº florines d´oro que los del dito concello me pagan por razon de hun retaulo que yo fago pora la eglesia mayor del dito lugar, los quales me pagan en tres tandas. E atorgo que los ditos cient florines son de la segunda tanda e paga qure por la dita razon me devian fazer.

[8] Lamberto de Zaragoza, Fr., *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, Tomo IV, Pamplona,1785, p. 46.

[9] Albareda, Hermanos, «Los primitivos de la iglesia de Lanaja», Revista *Aragón*, año XII, nº 125, febrero, 1936, pp. 34-36, y nº 126, marzo, 1936, pp. 54-56. Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos», ob. cit., pp. 818-819.

[10] El Nacimiento de María, con Santa Ana en el lecho y las comadres que asisten al parto se salvó a duras penas. El Institut Amatller d´Art Hispanic, en Barcelona, conserva una fotografía que reproduce la escena (G-6278) en grave estado de deterioro. Según información del Institut se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

[11] Sainz de la Maza Lasoli, R., *El monasterio de Sijena. Catálogo de documentos del archivo de la Corona de Aragón I (1208-1348),* Barcelona, C.S.I.C., 1994, doc. 2.

Fig. 2. María, reina de los cielos. Retablo Mayor de Lanaja (Huesca). Desaparecida en 1936.
Foto Archivo Mas, Barcelona.

Se trataba de un gran retablo en el que se desarrollaba el ciclo mariano completo, desde la *Expulsión de San Joaquín y Santa Ana del Templo*, la *Anunciación a Santa Ana*, el *Abrazo ante la Puerta dorada*, el *Nacimiento de la Virgen*, sus *Desposorios*, *Anunciación*, *Epifanía*, *Purificación*, el *Beso de Judas*, *Cristo ante Pilato*, la *Flagelación*, la *Vía Dolorosa*, *Pentecostés*, *Coronación de la Virgen* y la *Dormición*. La tabla titular mostraba a la *Virgen María entronizada como reina del cielo*, según el modelo de Albalate. Sin embargo, aquí la Madre de Dios, en lugar de llevar las simbólicas azucenas, tendía la mano para coger unos claveles de un jarrón que reverente le ofrecía un gracioso angelito y el Niño en lugar del orbe tenía en su mano izquierda una rama de granado. Novedad iconográfica es también la media luna que María tenía bajo sus pies.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja fue sustituido a comienzos del siglo XVIII por otro en estilo barroco que ocupó su lugar; la tabla principal se colocó en el muro del lado izquierdo del presbiterio y las restantes tablas se dispusieron detrás del retablo nuevo.[12] Durante la guerra civil de 1936 fue incendiado todo lo que había de madera en este templo y del retablo de Blasco de Grañén solo se salvaron algunas tablas.

En el Museo de Zaragoza se conservan la *Anunciación a Santa Ana* y la *Epifanía*, ingresadas después de la Guerra Civil.[13]

La tabla del *Anuncio a Santa Ana* (156 x 107 cm) se encuentra mutilada en la parte superior derecha pero aún conserva suficiente interés artístico. El tema se basa en los Evangelios apócrifos de la Natividad de María, de gran popularidad a fines de la Edad Media, tales como el *Proto-evangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro de la Natividad de María*.

El episodio ha sido representado de manera elocuente, con la figura de Santa Ana en actitud de orar en el jardín de su vivienda ante el nido de pajaritos situado en las ramas de un poblado laurel, cuya visión habría provocado sus quejas por su culpable esterilidad. Es una mujer de edad avanzada en cuyo rostro se hace patente el dolor. Viste túnica encarnada cubierta con un amplio manto de color azul, cubre su cabeza y cuello con una toca blanca, ¿el pañuelo que le había prestado su criada Judit, para celebrar convenientemente la fiesta del Señor, como nos relata el Proto-evangelio de Santiago? Luce nimbo poligonal por su condición de personaje del Antiguo Testamento.

[12] Así pudieron conocerlo Post, Chandler R., *A History of Spanish Painting, vol.* III, 1930, pp. 333-334, y los Hermanos Albareda: «Los primitivos de la iglesia de Lanaja», Revista *Aragón*, año XII, nº 125, febrero 1936, pp. 34-36, y Revista *Aragón*, año XII, nº 126, pp. 54-56.

[13] Lacarra Ducay, M.ª C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, pp. 42-46.

Fig. 3. Epifanía. Retablo Mayor de Lanaja (Huesca). Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

Del ángel anunciador a Santa Ana de la buena nueva de su futura maternidad, quedan las manos que sostienen una filacteria y parte de su brazo derecho; el texto escrito alude al suceso y se basa en un párrafo del Libro primero de Samuel (2, 21) y dice lo que sigue: *Anna D(omi)n(u)s exaudivit orationem tuam ecce concipies filiam, vade ad por(tam)…*

Detrás de la vivienda de Santa Ana, en un segundo término, se representa como fondo un paisaje montañoso que se identifica con el monte a donde habría ido San Joaquín, avergonzado por la injuria de haber sido rechazado del templo por su esterilidad, en compañía de unos pastores y rebaños. Con gran sentido ornamental y un tratamiento minucioso del tema, el artista ha reproducido grupos de corderos pastando vigilados por el perro guardián, y a tres pastores como escolta de Joaquín quien estaría representado, en la zona en que falta la pintura (en el lado derecho de la tabla), en el momento de ser visitado por un ángel, del que se conserva parte de su figura sobrevolando en el cielo dorado…

La tabla de la *Epifanía* o *Adoración de los Reyes* (151 x 108 cm) que procede del mismo retablo se conserva completa. En ella el pintor reproduce una composición que repetiría en otros retablos, como en el retablo de Ontiñena, en el retablo de Oto,[14] y en el tríptico que llevó a cabo para la iglesia parroquial de Belchite[15] por encargo de los honrados Pascual y Pedro Bernart en 1439, conocido por fotografías anteriores a 1936.[16]

Siguiendo al evangelista Mateo y a los apócrifos que lo completaron (*Evangelio del Pseudo Mateo*, XVI, 1-2) el pintor ha representado el momento en que los tres reyes se aproximan al portal de Belén para depositar sus ofrendas a los pies del Niño que los recibe sentado en brazos de su madre. Jesús viste una saya de color rojo[17] y la Virgen María se envuelve en un suntuoso manto de color azul decorado con la letra «M» mayúscula con corona real bordada en oro. Un humilde cobertizo hecho de troncos de árbol con cubierta de paja a doble vertiente que se cierra con una empalizada hecha con mimbres, sirve de cobijo a la Madre del Redentor que se encuentra sentada en el suelo sobre un paño de brocado. San José, humilde artesano, asoma receloso la cabeza por encima del cierre del portal, y la mula y el buey miran con sorpresa a los visitantes desde su emplazamiento detrás del pesebre.

[14] Localidad de la provincia y diócesis de Huesca, incluida en la comarca de Sobrarbe. Actualmente se custodia repartido entre el Museo Diocesano de Barbastro y el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

[15] Villa de la provincia y diócesis de Zaragoza, se incluye en la comarca Campo de Belchite.

[16] Bertaux, E., *Exposición Retrospectiva de Arte, 1908*, Zaragoza, París, 1910, pp. 49-51.

[17] Sigüenza Pelarda, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa,* Zaragoza, I.F.C., 2000, p. 91: «El uso de este color (el rojo) en la indumentaria infantil tiene su explicación en que se consideraba protector contra algunas enfermedades: hemorragias, peste y especialmente, rubeola. Incluso en ausencia de patología se juzgaba favorable para los niños».

Fig. 4. Coronación de la Virgen María. Retablo Mayor de Lanaja (Huesca). Desaparecida en 1936.
Foto Archivo Mas, Barcelona.

Los tres reyes repiten las actitudes tradicionales popularizadas en las representaciones dramáticas de la Baja Edad Media celebradas en los templos el día de la Natividad. El más anciano, postrado a los pies del Niño, le muestra su ofrenda con expresión conmovida. Tras él, erguidos y con gesto de diálogo, se hallan los dos restantes, de los que el más joven señala con la mano izquierda a la estrella que brilla encima del portal. Visten lujosamente según la moda franco-borgoñona que triunfaba en Europa occidental entre las clases nobles durante el segundo cuarto del siglo XV: ropones y sobretodos ribeteados en piel, sobre jubones de amplias mangas, y los más jóvenes lucen aparatosos sombreros de ala ancha decorados con joyas, en contraste con la sencillez indumentaria de la Sagrada Familia.[18]

6. **Retablo contratado por Luis de Santa Fe,[19] hijo del difunto Esperandeu de Santa Fe, para la capilla funeraria de Nuestra Señora de los Ángeles fundada por su progenitor en la iglesia del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza**).[20] Se conserva la tabla titular en la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid. Y tres tablas del banco y cuerpo del retablo en el Ayuntamiento de Tarazona (Zaragoza).

Esta capilla estaba dedicada a Nuestra señora de los Ángeles y se ubicaba a los pies del templo, en el lado del evangelio.

De acuerdo con el contrato, firmado en Zaragoza el día 6 de marzo de 1438, tendría 18 palmos de alto y 15 de ancho. Debía contener quince escenas, nueve de las cuales estarían dedicadas a la vida de María, y cinco, en el banco, a la Pasión de Cristo. La decimoquinta sería, sin duda, un Calvario. El retablo tenía que estar acabado para el día de Navidad y ser llevado a Tarazona a expensas de Grañén.

> Que yo, Blasco Granyen, pintor, vezino de Çaragoça, prometo, conviengo e me obligo fazer, obrar e pintar para vos, Loys de Santaffe, fillo de mossen Sperandeu

[18] «También se usó el sombrero de ala, en Aragón llamado *Capell*, utilizado por aquellos que trabajaban al sol (campesinos) pero también por los privilegiados, cuando salían de viaje para protegerse del sol y el agua, y que podía llevarse solo o combinarse con otros tocados ajustados a la forma de la cabeza» Cristina Sigüenza, *ob. cit.,* p. 166.

[19] Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos», en: *Aragón en la Edad Media, XIV-XV, Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui* Gros, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, 1999, pp. 817-818.

[20] Ciudad de la provincia de Zaragoza, diócesis de su nombre. Se incluye en la comarca de Tarazona y el Moncayo. Sobre el convento de San Francisco, véase: Ainaga Andrés, M.ª T., Criado Mainar, J.: «El convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza), construcción y reforma de sus edificios medievales», en *Aragón en la Edad Media, XIV-XV, Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, 1999, pp. 49-72.

> de Santaffe, cavallero, habitant en Çaragoça, hun retaulo de dizehueyto palmos de alto y quinze palmos de amplo do haya quinze ystorias, las IX de la Verge Maria, e las Vº en el banqo ,de la Passion, de buena fusta e de fino azur del millor que se trobe, e de buen oro fino, e darlo bien acabado fins al dia de Nadal primero vinient, pero aquel vos hayades a levar a Taraçona a messions vuestras.

El coste del retablo se fijó en 120 florines de oro, de los cuales se le entregaban, de momento, 40; otros 40 se le darían cuando estuviera *enguixado e deboxado*, y el resto, a su terminación. Grañén, además, se comprometía a pintar un escudo con las armas de los Santa Fe, que son: de azur, una mano que ase una cruz patriarcal de oro.[21]

Se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid la tabla titular, pintada al temple (167 x 107 cm), que repite el modelo de la *Virgen María, reina de los cielos*, con ángeles músicos a los lados del trono, de los retablos de Albalate, Lanaja y Ontiñena.[22]

Se singulariza por presentar en la parte inferior de la composición, a la izquierda del observador y derecha de nuestra Señora, la figura arrodillada del donante, mosén Esperandeu de Santa Fe, acaudalado miembro de una familia de conversos, llegado a la nobleza como lo prueba el apelativo de «mosén» y las espuelas doradas que calza. Una cartela escrita en la parte central y sus armas, en un cuero recortado, mostradas por un ángel situado en el lado derecho del observador, lo identifican plenamente. La cartela, escrita en gótica minúscula, recoge el encargo: *Esti retaulo fizo fazer el muyt honorable mossen sperandeu de sancta fe cauallero a honor e reuerencia de la gloriosa uirgen maria el qual fue fecho en el anyo de Mil quatroçientos trenta et nueve.*

La Virgen María se encuentra sentada en el trono en la posición habitual, es decir, con el Niño colocado sobre su rodilla izquierda. Viste túnica roja y se cubre con un rico manto de color azul en el que, además de adornos florales, campea una *M* coronada como cifra personal de María reina. En la mano derecha sostiene una vara de azucenas. El Niño bendice con su diestra en tanto que, con la izquierda, sujeta el orbe coronado por un estandarte con la cruz, símbolo de su resurrección como Salvador del mundo. Al cuello lleva una ramita de coral como amuleto protector.[23] Alrededor del trono se sitúan cuatro ánge-

[21] García Ciprés, G., *Diccionario Heráldico*, Huesca, 1916, p. 125.

[22] Esta pintura en el año 1913 ya pertenecía a la colección de don José Lázaro Galdiano donde le corresponde el número 2.857 de su inventario. Así figura en Lacoste, *Referencias fotográficas de las obras de arte en España*, Madrid, 1913, nº 11.209. Véase también Camón Aznar, J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951 (reed. 1993), p. 89. Lacarra Ducay, M.ª C., *Pintura Gótica Aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, pp. 17-28.

[23] Sigüenza Pelarda, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, I.F.C., 2000, p. 91.

Fig. 5. Nuestra Señora de los Ángeles. Procede de San Francisco de Tarazona (Zaragoza).
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

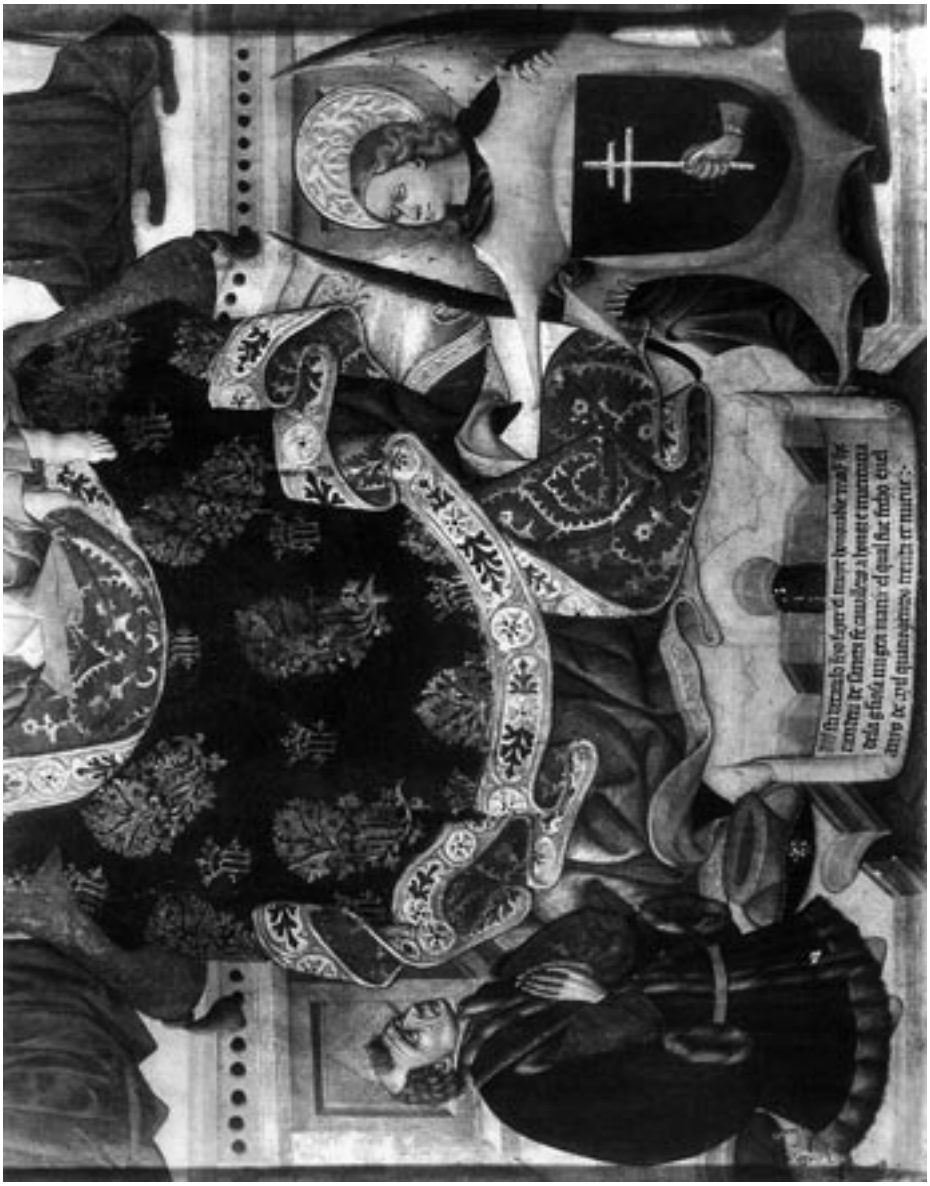

Fig. 6. Nuestra Señora de los Ángeles. Procede de San Francisco de Tarazona (Zaragoza). Detalle.
Esperandeu de Santa Fe, 1439.

les músicos que tañen arpa de mano, flauta, fídula y mandora. En la parte superior se encuentra un quinto ángel en actitud de leer en un libro, tal vez el fragmento del Apocalipsis en que se habla de la visión de una mujer *amicta sole, cum luna in pedibus et in capite eius corona stellarum duodecim.*

En el Ayuntamiento de la ciudad de Tarazona se encuentran desde 1955 tres tablas del mismo retablo, rescatadas en 1952 de la techumbre del antiguo convento franciscano.[24] Las pinturas no se conservan completas pero se identifica en ellas el estilo[25] de Blasco de Grañén.

Dos de las tablas pertenecen al banco y son de tamaño diferente. La primera (42 x 49 cm) representa el *Prendimiento* o *Beso de Judas*, y guarda extraordinario parecido con la escena representada en el retablo de Lanaja. La segunda (42 x 100 cm) se decora con una doble escena, el *Lavatorio de Pilato* y la *Flagelación*; ambas resultan ser réplicas perfectas de las composiciones que había en el retablo de Ontiñena. Junto con otras dos, desaparecidas, las tres escenas formaban parte de las cinco dedicadas a la Pasión que aparecen en el contrato.

La tercera tabla formó parte del cuerpo del retablo. Se trata de un fragmento de una de las calles colaterales, la del lado derecho del observador, que, junto con la colateral del lado izquierdo, representaban escenas de la vida de María. Se reconoce la terminación de la calle por la forma apuntada en que culmina la escena superior, que estaría embellecida con carpintería dorada, hoy desaparecida

También doble, se configura verticalmente en dos pisos. La parte superior representa la *Circuncisión*, la inferior, a *Jesús perdido y hallado en el templo*

[24] Como consecuencia de la Desamortización de Juan Álvarez y Mendizábal de 1836, el convento de San Francisco quedó deshabitado y sus dependencias pasaron a ser propiedad del municipio que, entre 1839 y 1957, mantuvo allí un hospital. La iglesia continuó abierta al culto perteneciente a la Venerable Orden Tercera. Y así permaneció hasta 1983 en que fue convertida en parroquia con la misma titularidad.

Las pinturas habían sido halladas *entre los escombros habidos con motivo de las obras que se verifican en el Hospital para reparación del tejado… tablas que parecen ser trozos de retablo antiguo y que estaban en la cubierta del tejado para su protección…* según comunicación hecha al Ayuntamiento por la Superiora del Hospital Municipal allí ubicado, con fecha de 25 de octubre de 1952. El día 6 de noviembre de ese mismo año, el corresponsal de *Heraldo de Aragón* en la ciudad de Tarazona, Teófilo Pérez Urtubia, daba cuenta de la noticia del hallazgo en una nota que titulaba «Arte Aragonés. Hallazgo de unas pinturas trecentistas en el convento de San Francisco de Tarazona». Entre las escenas maltrechas que se rescataron, menciona, además de las que aquí se estudian, la *Última Cena*, la *Oración en el huerto*, y *Jesús con la cruz a cuestas*, para el banco. Y el *Nacimiento* y la *Epifanía* para el cuerpo del retablo. A la colección del Marqués de Casa Torres, de Madrid, pertenecía una tabla de este mismo retablo dedicada a la *Purificación*. La reproduce Post, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, vol. VII, (1938), fig. 317.

[25] En 1954 fueron objeto de restauración por los hermanos Albareda en su taller de Zaragoza.

entre los doctores de la Ley. Dos escenas de la Infancia de Cristo que Grañén pintará habitualmente en sus retablos.[26]

La escena de la *Circuncisión*, se basa en el evangelio de Lucas (II, 21) y en el apócrifo del Pseudo-Mateo (XV, 1):

La composición es de una rara elegancia, por el tratamiento dado a los personajes protagonistas y por el colorido contrastado de sus vestidos. A ello se suma su gran interés histórico pues reproduce con fidelidad un destacado rito de la comunidad judía que tenía lugar a los ocho días del nacimiento del niño. Jesús está sobre el altar, sostenido por una mujer, asistente del Sumo Sacerdote. Este procede a circuncidar al niño provisto de un cuchillo de hoja curva. Asisten a la escena sus padres, María y José, y dos testigos, situados a derecha e izquierda del altar.

La escena de *Jesús perdido y hallado en el templo entre los doctores de la Ley* se inspira en el Evangelio de Lucas (II, 40-47)).

Jesús, de 12 años de edad según las escrituras, se halla sentado sobre un plinto de forma hexagonal que le eleva por encima de su auditorio. Le rodean los maestros del templo y sumos sacerdotes, sorprendidos por su precoz inteligencia. A la derecha del cuadro, sus padres, que estuvieron buscándolo durante tres días, lo miran con gesto de sorpresa.

Don Leandro de Saralegui dio a conocer una tabla con la escena de la *Purificación* o *Presentación de Jesús en el templo*, perteneciente a la colección del Marqués de Casas Torres, en Madrid, que según su opinión, recogida luego por Post, había formado parte del retablo de la Virgen con el Niño encargado por Luis de Santa Fe para San Francisco de Tarazona.[27] La pintura repite la composición que figura en la puerta del lado derecho del tríptico de Belchite (Zaragoza), datado en 1439.[28]

7. **Retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Ejea de los Caballeros (Zaragoza)**.[29]

Se conserva completo aunque la inesperada muerte del maestro, en otoño de 1459, obligó a su viuda, Gracia de Tena, a encomendar su terminación a su

[26] Retablos de Lanaja y Ontiñena, tríptico de Belchite.

[27] Saralegui, L., «Algunas tablas aragonesas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLIV (1936), pp. 47-48. Post, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press,Cambridge Massachusetts, volume VII, 1938, p. 807, fig. 317.

[28] Desaparecido en 1936. Fueron sus donantes don Pascual y don Pedro Bernat, tal como se indica en la obra.

[29] Villa de la provincia y diócesis de Zaragoza, se incluye en la comarca de Cinco Villas.

sobrino y discípulo, el zaragozano Martín de Soria, documentado en la capital aragonesa desde 1449 a 1487, año de su muerte.[30]

Sin duda alguna marca el punto álgido de la trayectoria artística de Blasco de Grañén.[31] Es el retablo más importante que contrata fuera de Zaragoza, el de realización más difícil, el de historia más complicada, y uno de los que mejor se conservan tras la reciente recuperación y restauración.

La noticia más antigua de que disponemos se refiere, no a su realización, sino a su financiación. Cuatro años antes de la contratación del mismo, el vicario de la parroquia de San Salvador de Ejea dejaba en herencia unas casas para con el producto de su venta encargar el mueble.

En efecto, el 24 de marzo de 1434, Pedro de Almaler, que había sido clérigo racionero en 1321, vicario de la parroquia desde 1418 y comendador del arzobispo de Zaragoza desde 1431, otorgaba testamento en Ejea ante Juan de Ornat, notario por autoridad del rey. En el testamento dejaba a la iglesia del lugar unas casas *sitiadas en la dita villa de Exea en la media villa, con los vaxiellos vinares en aquellas estantes*, lindantes con casas de Juan de Cervera, con casas de Gil de Jaca y con la calle pública. Del producto o rentas de las casas debían reservarse doce sueldos para pagar un oficio solemne el día de la Cátedra de San Pedro y un aniversario por las almas suya y de sus padres. Si algo más rentaban las casas, quedaría a disposición del vicario para el mantenimiento de la iglesia.

En codicilo del día siguiente, el 25, modifica el destino de las casas. Deja de treudo sobre las casas los mismos 12 sueldos, pero autoriza su venta que en el testamento había prohibido, para la contratación del retablo: *Et quiero, ordeno et mando que las dichas casas en el dito mi testamento confrontadas, con los vaxiellos vinares en aquellas estantes, sían vendidas por los ditos mis executores con la carga de los ditos dotce sueldos de trehudo perpetuo et a todos tiempos. Et del precio que de aquellos se havrá, quiero et mando que sía vendido para obrar un retaulo del altar del senyor Sant Salvador de la dita iglesia en remisión de mis pecados.*

[30] Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Nuevas noticias sobre Martín de Soria pintor de retablos (1449-1487)», *Artigrama,* nº 2, 1985, pp. 23-46. El 2 de diciembre de 1449 figura como testigo de un albarán firmado por Blasco de Grañén por la suma cobrada por un retablo-cortina que realizaba para el claustro del convento del Carmen de Zaragoza.

[31] Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Retablo de San Salvador. Iglesia parroquial de San Salvador. Ejea de los Caballeros» en *Joyas de un Patrimonio*, Diputación de Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, Obispado de Tarazona, Zaragoza, 1991, pp. 13-68.

Ejecutores de la voluntad expresada en el codicilo debían ser los mismos que en el testamento, Pedro Berné y Juan de Luesia, clérigos.[32]

Por más que en el documento por el que los albaceas de Grañén dan a acabar el retablo a Martín de Soria y a los mazoneros hermanos Domingo y Mateo Sariñena, de fecha de 31 de agosto de 1463, se cite haber sido contratado ante el notario de Zaragoza, Alfonso Martínez, el 22 de diciembre de 1438, no ha sido posible hallar el texto del contrato. Tal vez sea uno de aquellos contratos que, no protocolizados, se conservaban aparte.

Así las cosas, la primera noticia del retablo la aporta una carta de pago, otorgada por Grañén a los parroquianos de San Salvador de Ejea, por la cantidad de 650 sueldos, parte de los 10.000 en que se contrató, de 5 de febrero de 1440. Figuran como testigos, Luis Celludo, habitante de Ejea y Juan Arnaldín, pintor, habitante en Zaragoza.

No volvemos a tener noticias hasta el 20 de mayo de 1445, fecha en la que Blasco Grañén otorga carta de pago de otros 460 sueldos que ha recibido de Juan de Acín, sacristán de la iglesia de San Salvador de la villa de Ejea de los Caballeros. En esta ocasión actúan como testigos, Sancho Frontán, clérigo, y Jaime Arnaldín, pintor, habitantes en Zaragoza.

Desde ahí, callan las fuentes disponibles hasta el 14 de enero de 1463, fallecido ya Grañén, fecha en la que sus albaceas, Pedro Oriz, rector de la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, y Gracia de Tena, viuda de Blasco de Grañén, reconocen el pago de otros 650 sueldos jaqueses, *los quales son de aquellos diez mil sueldos jaqueses que los ditos parroquianos eran e son tenidos e obligados dar e pagar al dito Blasco, quondam, por razon de cierto retaulo que el dito Blasco fazia pora la dita parroquia…*

El mismo día y año, Domingo y Mateo Sariñena, carpinteros, otorgan a los albaceas de Blasco de Grañén carta de pago por 699 sueldos dineros jaqueses, *los quales son de aquellos dos mil e dozientos sueldos que el dito Blasco, quondam, avino con nosotros por el dito precio…*[33]

El 31 de agosto del mismo año, los albaceas de Blasco de Grañén, Pedro Oriz y Gracia de Tena, otorgan a los vecinos y parroquianos de San Salvador de Ejea de los Caballeros, carta de pago de 7.400 sueldos jaqueses, *los quales son de aquellos diez mil sueldos jaqueses que el dito Blasco, quondam, devía*

[32] Archivo parroquial de Ejea de los Caballeros, sin signatura. Agradezco la amabilidad de don José Ramón Auría Labayen, licenciado en Historia Medieval por la Universidad de Zaragoza, al haberme facilitado esta información.

[33] Lacarra Ducay, M.ª Carmen: «Retablo de San Salvador», ob. cit. nota 31, doc. 9.

aver por razon de cierta obra de retaulo que el dito Blasco, quondam, fizo pora la dita yglesia de Sant Salvador de la dita villa.

Quedaba por cobrar la cantidad de 2.600 sueldos, pero faltaba todavía un poco para dar por terminada la obra.

Y ese mismo día, los albaceas de Grañén, su viuda doña Gracia de Tena y don Pedro Oriz, rector de la parroquia de Santa Cruz de Zaragoza, confían a Martín de Soria, sobrino (por más que un documento habla de nieto) de Grañén, la conclusión del retablo. Quedan también implicados en su realización los mazoneros Domingo y Mateo de Sariñena, hermanos, autores de la mazonería y responsables de la talla de la imagen titular.

> … el qual retaulo es ya quasi acabado por el dito Blasco, quondam, exceptado que resta a obrar, dorar e pintar toda la maçoneria del banco enta suso, e al dito Blasco, quondm, resta a cobrar del dito precio dos mil e seyscientos sueldos jacqueses, e como el dito Blasco sea muerto e no puede acabar la dita obra, por tanto, en el dito nombre, de e con voluntat e consentimiento de vosotros, honorables micer Johan d´Ardiles, jurista, e Garcia Navarro, vezino de la dita vila de Exea, assi como procuradores de los ditos parroquianos de la dita parroquia, damos e acomandamos la dita obra que resta a fazer en el dito retaulo a vosotros, Martin de Soria, pintor, e Domingo de Saranyena e Matheu de Saranyena, fusteros, habitantes en Çaragoça, presentes e recibientes, en tal manera que vosotros hayays de acabar de obrar, pintar e dorar el dito retaulo, lo que hi resta por fazer, segunt e en la forma e maneras que el dito Blasco, quondam, era tenido iuxta los capitoles e concordia entre los ditos parroquianos e el dito Blasco, quondam, fecha. E con esto queremos en el dito nombre, que demandeys, reçibays e cobreys de los ditos parroquianos los ditos dos mil e seyscientos sueldos jacqueses restantes, a cobrar el dito Blasco, quondam, del precio del dito retaulo…

Y con la misma fecha, de 31 de agosto de 1463, Martín de Soria otorga a los parroquianos de San Salvador de Ejea carta de pago por valor de 300 sueldos, *los quales son de los dos mil sueldos sobreditos que yo devo recebir por la obra e razones sobreditas*, lo que indica que ya había empezado a actuar.

El 12 de noviembre del mismo año, los hermanos Sariñena otorgan a los vecinos y parroquianos de San Salvador de Ejea de los Caballeros carta de pago de 200 sueldos, *los quales son por cierta obra de maçonería que nosotros fazemps pora hun retaulo de la dita yglesia…*

Y el 5 de abril de 1464, los mismos carpinteros de Zaragoza, otorgan a los vecinos y parroquianos de San Salvador de Ejea carta de pago de 600 sueldos, último plazo de cuanto se les debía por sus trabajos, ya concluidos, en el retablo de dicha iglesia. Actúan de testigos *Martín de Soria, pintor, y Ramón Garcez, especiero, habitantes en Zaragoza.*

El mismo día, Martín de Soria otorga a los parroquianos de San Salvador de Ejea de los Caballeros, carta de pago de 500 sueldos jaqueses, *los quales son de aquellos dos mil sueldos jacqueses que pagar se me devian por razon de dorar e pintar el sobredito retaulo de Sant Salvador de la dita villa.*

Actúan de testigos, Domingo y Mateo Sariñena, fusteros, habitantes en Zaragoza.

La historia continúa hasta el 27 de abril de 1476, día en el que Martín de Soria nombraba procurador suyo en la villa de Ejea de los Caballeros a Francisco Ezpel, párroco de San Salvador, para que pudiera cobrar en su nombre *qualquier quantias de moneda y otras cosas que le sean debidas y detenidas y que de aquí en adelante le fueran debidas y detenidas en la villa de Ejea por cualquiere personas*, lo que parece indicar que en esta fecha le eran debidas algunas cantidades por su colaboración en el retablo. Nombramiento de procurador que sería refrendado por otro documento, fechado en Zaragoza en enero de 1486.

Y en el testamento de Martín de Soria, datado el 24 de junio de 1487, se menciona un treudo que el pintor tenía en Ejea, que bien podría corresponder a lo debido por su ya lejana participación en la obra del retablo de la iglesia de San Salvador.[34]

El problema fue, sin duda, su elevado costo. La parroquia de San Salvador de Ejea de los Caballeros no disponía de los recursos económicos necesarios para afrontar el pago de tan suntuoso retablo. La pista la da una carta de pago, de fecha 19 de febrero de 1472, en la que el judío Samuel Atortoix, de Tauste (Zaragoza), en su nombre y como procurador del también judío Fayum Baço, de Albalate de Cinca, reconoce haber recibido de fray Jaime de la Cavallería (linaje converso y poderoso de Aragón), prior de Ejea, y otros de la parroquia, 400 sueldos de los 800 que fueron prestados por dicho su principal el 19 de mayo de 1455 *para la fabrica del retablo del senyor Sant Salvador* de Ejea.[35]

La asenderada historia del retablo sigue por la pintura barroca realizada encima a comienzos del siglo XVIII (1704-1705), que ocultó durante siglos su primitiva factura.[36] El pintor Andrés García de Zárate (Valladolid, c. 1670-Zaragoza,

[34] Lacarra Ducay, M.ª C., «Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)». *Artigrama*, nº 2, 1985, pag. 39: *Item, lexo para la execucion de la dita Isabel Ferrer, 10 sueldos del treudo que a mi me fazen en Exe*a…

[35] Archivo Parroquial de Ejea, sin signatura. Agradezco a don José Ramón Auría Labayen el haberme proporcionado esta información.

[36] *1 de Marzo de 1705. En dicho día pidió el Jurado Larraz en nombre de la villa rogativas por la necesidad de agua y respondió el Razionero Plácido Casanova en nombre del Capítulo se iría tres tardes a la Virgen de la Oliva y después se harían dos oficios por las almas en Santa María por estar la Iglesia del Salvador con la obra del retablo.* (Libro de Gestis, 1671-1714. Cap. De 1 de Marzo. 431 recto-431 vuelto).

c. 1745) trabajó al óleo sobre las pinturas realizadas al temple ya existentes, utilizadas como soporte, sin tener en cuenta su sentido iconográfico y, en la mayoría de los casos, representando escenas diversas a las existentes en origen.[37] Desconocemos cuál fue el criterio seguido para la elección de los temas en la nueva decoración pictórica, pero se advierte en ella una ausencia de relación en lo representado, al contrario de lo que se había dado en la primera.

Esta transformación se acompañó de la incorporación de dos puertas colaterales, de acceso a la nueva sacristía situada detrás de la cabecera del templo, lo que motivó la destrucción parcial de dos tablas del banco –dedicadas a las escenas de la *Flagelación* y de *Jesús Camino del Calvario*– que se colocaron arbitrariamente bajo éste, a derecha e izquierda del altar, y el guardapolvo también fue repintado de acuerdo con el gusto de la época. Hay que advertir que gran parte de la mazonería gótica original desapareció así como el sagrario expositor destinado a ocupar la parte central del banco, sustituidos por trabajos de carpintería en estilo barroco.[38]

Al mismo tiempo y por el mismo equipo que actuó en las tablas se procedió a modernizar la imagen del Salvador, aplicándole estuco y policromía en el vestido y reformando su cabeza, destruyendo la corona que llevaba y sustituyendo los ojos, pintados en madera, por otros de cristal, según la moda de la época.[39]

[37] Este pintor barroco realizó también los dos grandes lienzos con las escenas de la Adoración de los Pastores y de la Epifanía para la capilla de la Virgen de Sancho Abarca en la iglesia parroquial de Santa María de Tauste (Zaragoza). *La última ampliación de importancia que sufrió la iglesia* [de Santa María de Tauste] *fue la construcción de la capilla de la Virgen de Sancho Abarca, a comienzos del siglo XVIII: tradicionalmente se fija la fecha de su conclusión en 1714, año en el que, al parecer, se produjo el traslado de la imagen de la Virgen de Sancho Abarca a este lugar, levantado ex profeso para ella.* Menjón Ruiz, M.ª Sancho, «El patrimonio artístico de Tauste», *Tauste en su historia. Actas de las I Jornadas sobre la Historia de Tauste. 13 al 17 de Diciembre de 1999,* Zaragoza, 2001, p. 42. Y también: Ansón Navarro, A., «Pintura», en *Tesoros artísticos de la villa de Tauste. Monasterio de San Jorge,* Zaragoza, 2004, pp. 117-124.

[38] En la restauración llevada a cabo por Ángel Marcos Martínez, restaurador del Museo de Navarra, se hizo un sagrario gótico tomando como modelo el sagrario del retablo mayor de la iglesia de Anento (Zaragoza) pintado por Blasco de Grañén. Sobre el proceso de restauración y recuperación de la obra gótica, véase Marcos Martínez, Á., «Retablo de San Salvador. Iglesia parroquial de San Salvador, Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Informe de la restauración», *Joyas de un Patrimonio.* Diputación de Zaragoza, Archidiócesis de Zaragoza, Obispado de Tarazona, Zaragoza, 1991, pp. 71-79.

[39] *Tratada con el mismo criterio que el retablo, pretendieron hacer un cambio en la imagen que afecta principalmente a la cabeza y con menos importancia al resto del volumen que no sufrió ninguna reforma, solamente el manto en el que policromaron a punta de pincel y pretendieron hacer un estofado conservando gran parte de oro a la vista y en buen estado de conservación. La cabeza es la que ha tenido mayor deterioro, sufriendo una fuerte reforma que cambió la fisonomía de San Salvador, destruyendo la corona y utilizando partes de ella como relleno para aumentar el volumen del cabello, haciendo un vaciado de los ojos sustituidos por otros de cristal, dando un corte a la barba, cubriendo parte de las orejas con el pelo, policromando las carnaciones en mate y en general dándosele a la talla un parecido con la figura de Jesús que fue ya representado en las pinturas de la nueva decoración barroca.*

De la existencia del retablo gótico bajo el barroco, había ya dado noticia José Felipe Ferrer y Racaj en su libro titulado *Idea de Exea. Compendio histórico de la muy noble y leal villa de Exea de los Caballeros*, editado en Pamplona en 1790,[40] quien al escribir de la iglesia parroquial de San Salvador, dice lo que sigue: *Para que en lo venidero haya alguna noticia de la actual disposición material de dicho templo, será bien exponer ahora, que su Retablo mayor está a lo antiguo, pintado sobre tabla en veinte y dos quadros, que lo forman, los principales misterios del Salvador, cuya grande, y bella imagen de mazonería, está en el centro, habiéndose renovado todo en el año mil setecientos y quatro.*

Más recientemente, escribió de él José Cabezudo Astraín[41] quién al estudiar a Martín de Soria y mencionar su parentesco con Blasco de Grañén, indica:

> Blasco de Grañén es autor de un magnífico retablo hecho en 1440, para la parroquia del Salvador, de Ejea de los Caballeros, según un albarán que publicó don Manuel Serrano. De este retablo, que se tenía por desaparecido, he de consignar la particularidad de que está actualmente en el mismo lugar pero repintado con otras pinturas (del siglo XVII al parecer) debajo de las cuales se pueden advertir claramente los oros de los nimbos y de las fimbrias. Sería de desear que fuese levantada esta pintura posterior para que apareciera en todo su esplendor el primitivo retablo, de cuya belleza puede juzgarse por dos trozos pequeños que quedaron sin repintar, a la altura de la mesa del altar, a derecha e izquierda.

Con ocasión de las obras de restauración del edificio que lo albergaba,[42] en noviembre de 1986 se procedió a desmontar el retablo mayor junto con la imagen titular, para verificar la entidad de lo que pudiera haberse conservado debajo de la pintura barroca entonces existente, y proceder en consecuencia. Pronto salieron a la luz los primeros atisbos de la pintura primitiva que confirmaban la presencia del retablo gótico original y se inició la delicada tarea de su recuperación que duró varios años.[43]

A. Marcos Martínez, «Retablo de San Salvador, Iglesia parroquial de San Salvador, Ejea de los Caballeros, Zaragoza. Informe de restauración» en: *Joyas de un Patrimonio*, Diputación de Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, Obispado de Tarazona, Zaragoza, 1991, pp. 78-79.

[40] *Idea de Exea. Compendio histórico de la muy noble y leal villa de Exea de los Caballeros*, Pamplona, 1790, p. 90. Reedición, edición facsímil, Centro de Estudios de las Cinco Villas, Ejea de los Caballeros, 1985.

[41] «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX, 1957, pp. 68-69.

[42] Las obras fueron realizadas por la Diputación Provincial de Zaragoza. Era su arquitecto don José María Valero Suárez, quien colaboró eficazmente en el éxito de la restauración del retablo. La tarea se encomendó a don Ángel Marcos Martínez, restaurador del Museo de Navarra, en Pamplona, siendo asesorado en sus actuaciones por doña María del Carmen Lacarra Ducay, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Era párroco de San Salvador de Ejea don Bartolomé Fandos, a quien hay que agradecer la ayuda prestada durante el largo proceso de las obras.

[43] Desde 1986 a 1991.

El retablo gótico se distribuía arquitectónicamente en banco de siete casas, la central destinada al tabernáculo, siete calles de tres pisos cada una, la central destinada a contener la imagen de Cristo Salvador, y coronamiento, más los «atoques» o guardapolvo. Todo ello enmarcado con mazonería dorada y enriquecido en la zona alta de su calle central, donde estaba la hornacina que acogía la imagen titular, con un elevado dosel ricamente tallado según el gusto del gótico flamígero.

Blasco Grañén y sus colaboradores programaron las escenas a representar en el retablo atendiendo a la titularidad del templo al que se destinaba la obra, según el deseo de sus comitentes, los representantes de la parroquia de Ejea.

Se trataba de plasmar en imágenes la vida del Salvador, desde su infancia hasta su muerte, y completarla con su resurrección, su aparición a los apóstoles y la duda de Santo Tomás, más dos pasajes de los *Hechos de los Apóstoles* (*Ascensión* y *Pentecostés*) para terminar con su Segunda Venida para juzgar a vivos y muertos o *Juicio Universal*.

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se dispusieron: *Última Cena*, *Oración en el Huerto*, *Beso de Judas*, *Flagelación*, *Jesús ante Pilato* y *Jesús camino del Calvario*. Es decir, seis escenas narrativas distribuidas tres a cada lado del sagrario o tabernáculo que ocupaba el espacio central.

En el cuerpo del retablo, comenzando por la zona más alta (tercer piso) de la calle lateral izquierda, según el punto de vista del observador, se encontraban: *Adoración de los pastores*, *Circuncisión*, *Epifanía*, *Presentación en el templo*, *Huida a Egipto*, y *Jesús entre los doctores de la Ley*.

En el segundo piso, y en la misma dirección, de izquierda a derecha del observador, aparecían: *Bautismo de Jesús*, *Transfiguración*, *Bodas de Caná*, *Curación del ciego*, *Multiplicación de los panes y de los peces* y *Resurrección de Lázaro*.

Finalmente, en el primer piso del cuerpo del retablo, también de izquierda a derecha del observador, estaban: *Entrada de Jesús en Jerusalén, Resurrección de Cristo*, *Duda de Santo Tomás apóstol*, *Ascensión de Jesús a los cielos*, *Pentecostés* y *Juicio Final*.

El coronamiento en forma escalonada, lo constituían siete tablas como prolongación de las siete calles del cuerpo del retablo. En la central se prolongaba el gran dosel de madera dorada que realzaba la imagen titular, y en las calles laterales se dispusieron, sobre fondo de oro, decoraciones de tipo vegetal.

A pesar del deseo manifestado por los parroquianos de Ejea de que la obra se terminara *por el dia e fiesta de Pascua de Nadal primero binyent, o tres semanas apres*, no parece que el plazo se cumpliera, pues si bien en abril de

1464 los Sariñena daban por terminada su labor en el retablo, por la misma fecha manifestaba Martín de Soria haber cobrado una suma de dinero en parte de pago *por razón de dorar e pintar el sobredito retaulo de Sant Salvador de la dita villa.*

El banco, con las seis escenas dedicadas a la Pasión, *Última Cena*, *Oración en el huerto*, *Beso de Judas*, *Flagelación*, *Jesús ante Pilato* y *Jesús camino del Calvario*, es obra que acumula tantas evidencias de la autoría de Blasco de Grañén que, aun sin documento que lo acredite, lo consideramos suyo.

Caso distinto es el de las escenas que constituyen el cuerpo del retablo, realizadas por Grañén con participación de colaboradores, que reflejan, en su mayor parte, tendencias estilísticas más avanzadas dentro de la corriente del gótico naturalista. Estas novedades estéticas, de acusada influencia franco-flamenca, que contrastan abiertamente con las escenas pintadas en el banco, pudieron haberse divulgado a través de la labor de mecenazgo artístico desempeñada por don Dalmau de Mur (1431-1456) durante su larga carrera eclesiástica, primero en Gerona y Tarragona, sus sedes precedentes, y, finalmente, en Zaragoza, su último destino.[44]

Las dieciocho tablas que configuran el cuerpo del retablo constituyen un caso singular dentro de la pintura gótica aragonesa, tanto por sus dimensiones (156 x 88 cm) como por la riqueza y variedad de su iconografía.[45] Los numerosos datos sobre la vida cotidiana medieval que aparecen reflejados en las composiciones dedicadas a la Vida de Cristo, desde la *Adoración de los pastores* hasta su *Ascensión*, recrean magistralmente un paisaje de la sociedad campesina y urbana de Europa occidental en el segundo tercio del siglo XV.[46]

El origen zaragozano del retablo de San Salvador de Ejea hace atractiva la posibilidad de que fuera la capital del Ebro, junto con su entorno fluvial, la que

[44] Fiel reflejo de la biografía personal de don Dalmau de Mur son sus últimas voluntades tal como se manifiestan en su testamento, escrito en latín, y dos cédulas o codicilos, complementarios, en catalán, todos ellos hológrafos y sin fecha expresa. Los tres documentos fueron entregados al notario zaragozano Juan de Pitiellas, el día 5 de abril de 1454. Durán Gudiol, A., y Lacarra Ducay, M.ª C., «El testamento de don Dalmau de Mur y Cervelló, Arzobispo de Zaragoza (1431-1456), nuevas observacciones». *Aragonia Sacra*, XI, 1996, pp. 49-62.

[45] Las dimensiones de cada tabla con su enmarque en el retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca son de 143 cm de alto por 86 cm de ancho, a excepción de la tabla central del último piso, dedicada a *El encuentro en el camino de Emaús,* cuya altura es de 177 cm. *La restauración del retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca* (2000), p. 25.

[46] Algo similar sucede con el retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca, pero en este caso el contexto ambiental que se recrea es el de la Florencia de las primeras décadas del siglo XV. Panera Cuevas, F. J., «Algunos aspectos de la vida cotidiana en Florencia a través de los fondos del retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca», *Vida cotidiana en la España Medieval*, Actas del VI Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), septiembre de 1994. Fundación de Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo, 2004. Ediciones Polifemo, Madrid, 2004, pp. 495-519.

hubiera inspirado a los pintores para plasmar los fondos surcados por caudalosos ríos cuyas riberas se llenan con todo tipo de gentes. Y de que el castillo de la Aljafería y el barrio de la catedral de San Salvador con el palacio de la Diputación del Reino hubieran servido de modelo para los paisajes urbanos llenos de elegancia y berlleza.

El cuerpo del retablo se protegía con un marco de tablas pintadas, *atoques*, *polseras* o *guardapolvo* al que los repintes del siglo XVIII perjudicaron mucho. Se eligió como iconografía los profetas de Israel alternando con escudos heráldicos en forma de losange, tanto en los costados como en la «punta» o coronamiento. En total son dieciocho profetas con sus filacterias desenrolladas los que se distribuyen en el marco del cuerpo del retablo de los que catorce son de cuerpo entero y los cuatro que ocupan la punta son de medio cuerpo.[47] Son los *Anunciadores del Mesías* pero también se les considera como *Prefiguraciones de los apóstoles* en la teología cristiana. Los escudos son ocho y alternan el de los palos del rey de Aragón con el de la villa de Ejea simplificado, en campo de oro una banda de gules.[48]

Como no podía menos de suceder en un retablo de estas dimensiones colaboraron en él diversos pintores aunque, como hemos señalado, los nombres que se repiten en la documentación disponible son los de Blasco de Grañén, como figura responsable del encargo, y Martín de Soria de su terminación a la muerte del maestro.

En un artículo posterior a nuestro estudio sobre el retablo mayor de San Salvador de Ejea, Joaquín Yarza Luaces lanza la hipótesis de la existencia de un maestro desconocido que habría realizado la práctica totalidad del retablo,

[47] Tradicionalmente el número de profetas fue fijado en dieciséis que es la de los evangelistas y los apóstoles reunidos. Los cuatro profetas mayores corresponden a los cuatro evangelistas; los doce profetas menores, a los doce apóstoles. Esta división obedece a que los mayores han escrito mucho y los menores poco. La lista de los profetas mayores y menores está lejos de ser invariable: no es exhaustiva ni invariable. También hubo profetas que no dejaron nada escrito, tales como Elías, Eliseo y San Juan Bautista. En el banco del retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca son veinte el número de profetas que se representan.

[48] Identificación apoyada por su ubicación en el retablo. Sin embargo, de acuerdo con las noticias genealógico-heráldicas de don Isidoro Gil de Jaz (1703-1765) en el tomo 7º de su obra *Nobleza de Navarra, y Val de Onsella,* transcritas por David Maruri Orrantia, al hablar de las familias nobles de las Cinco Villas son varias las que ostentan ese mismo escudo. Así sucede con el apellido Adrián y Dolea, de Uncastillo, Ablitas, de Tauste, e Íñiguez de Monteagudo, de Tauste. Véase: «Cinco Villas de Aragón. Noticias genealógico-heráldicas de don Isidoro Gil de Jaz», en *Suessetania*, nº 17 Addenda, 1988, pp. 143-240.

Según el *Armorial de Aragón* (1536, fol. 291), corresponde a «los de So, vizconde de Ebol», en el Conflent (Francia). Según la *GEA*, los Vizcondes de Ébol son los Castropinós, que tienen *escudo cuartelado, primero y cuarto de oro con dos palos de gules, y segundo y tercero de gules y cometa de plata; sobre el todo de oro unas piñas de sinople y bordura de gules*, escudo que recoge las armas de los Castro y las de los Pinós.

dejando para Grañén el banco, y para Martín de Soria trabajos muy menores, como el dorado de la mazonería.[49]

La participación de Grañén en el retablo mayor de San Salvador de Ejea, según nuestra opinión, fue más importante que lo que allí se mantiene, pues no solo se identifica su trabajo en el banco sino en algunas tablas del cuerpo del retablo, total o parcialmente, como sucede en la *Circuncisión*, *Huida a Egipto*, *Jesús entre los doctores de la ley*, *Bodas de Caná* y *Entrada de Cristo en Jerusalén* en la que se recrea una composición ya vista en los retablos de Lanaja, Ontiñena y Anento.

Lo mismo cabe decir respecto a su sobrino Martín de Soria al que identificamos en las escenas del *Nacimiento de Cristo* y de la *Epifanía,* cuyas composiciones abreviadas repetiría algunos años más tarde en el retablo de la ermita de la Virgen del Campo en el lugar de Asín, hoy en la iglesia parroquial de esta localidad zaragozana, que fue contratado en 1469.[50] Y también son suyas, indiscutiblemente, las figuras de profetas situadas en el guardapolvo, en gran parte desaparecidas. La influencia del retablo de San Salvador de Ejea se dejará sentir en el último retablo pintado por Martín de Soria (1485), el retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Pallaruelo de Monegros (Huesca), obra semejante por su configuración arquitectónica, tamaño e iconografía, de la que se conservan el banco y una tabla del cuerpo –*la Circuncisión*– en el Museo de la catedral de Huesca.[51]

[49] Por complejas razones estilísticas atribuye el retablo a un desconocido maestro, sin documentación alguna que lo avale, que *conocía el ambiente de Nápoles y Palermo, estaba familiarizado con el arte francés, podría ser francés el mismo, o italiano, o incluso español. Por motivos que ignoramos se trasladó a Zaragoza, sin taller ni vivienda, y acepta en coontrato perdido o en acuerdo privado, trabajar para Blasco de Grañén en una obra que debía causar a éste ciertas dificultades, porque de no ser así no se entiende la tardanza en cumplir con una comanda que, al menos, se hizo en 1440 o antes. Blasco ha realizado el bancal y deja la parte más importante en manos del pintor extranjero. Este comienza la tarea que concluye en 1454, como consta en las Bodas de Caná. Luego desaparece. ¿Murió, se trasladó a otro lugar, no terminó por completo el trabajo convenido con Blasco y que debe hacer finalmente Martín de Soria?* Yarza Luaces, J., «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario», *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa.* Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 154.

[50] El retablo, contratado en 480 sueldos, se terminó en 1472. Lacarra Ducay, Mª C., «Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)», *Artigrama*, nº 2, 1985, pp. 23-46, figs. 5-7.

[51] Conocido por fotografías anteriores a 1936, repetía fielmente el modelo del retablo de San Salvador de Ejea, según nos recuerda Ricardo del Arco: «En el presbiterio, retablo de tablas, uno de los mejores de la provincia por la maestría y riqueza de sus pinturas y las proporciones que alcanza. En sus veinticuatro tablas se contienen pasajes de la vida y Pasión de Jesús. Es magnífica la escena de la Circuncisión, salvada del saqueo marxista con parte del basamento. El cuerpo consta de dieciocho, nueve a cada lado de una hornacina central coronada por un dosel que remata en agudo pináculo. El basamento está formado por seis, y en los extremos hay dos de mayor tamaño, que llegan al suelo, con las efigies de San Pedro y San Pablo, al modo de las puertas simuladas de los retablos de escultura. Va rodeado de una polsera, en la que hay pintados varios profetas con rótulos y los escudos de armas del pueblo y del donante. Está fir-

Dos son los nombres de pintores que se pueden incorporar a la lista de posibles participantes en la obra del retablo de Ejea, Juan Arnaldín y su hermano menor Jaime, hijos de Benito Arnaldín, natural de Calatayud y autor del retablo de San Martín de Tours en la iglesia de San Félix de Torralba de Ribota (Zaragoza).[52] El primero figura como testigo en una carta de pago del retablo de Ejea, fechada en Zaragoza el 5 de febrero de 1440, pero ya con anterioridad, en agosto de 1433, vemos que tiene relación con Grañén ya que figura como testigo cuando coloca de aprendiz a su hermano Jaime con el pintor Pascual Ortoneda, habitante en Zaragoza, para que le enseñe el oficio durante tres años.[53]

Pero antes de concluir su aprendizaje y, sin que se sepan las causas, se cancela este compromiso, y el 30 de septiembre de 1435 Jaime Arnaldín es admitido en el taller de Blasco de Grañén, como *aprendiz o servidor al officio de pintor por tiempo de seys anyos primeros venideros,* en presencia de su hermano mayor Juan Arnaldín, lo que se confirma por otro documento de 1442.[54] El 28 de agosto de 1443 Jaime figura como testigo, ya como pintor, en una carta de pago de Grañén a favor de Toda Martínez Marracos, de un préstamo hecho a su marido. Y el 20 de mayo de 1445, actúa de nuevo como testigo de Grañén, esta vez en una carta de pago del retablo de San Salvador de Ejea.

Grandes novedades hay en el retablo de San Salvador de Ejea, respecto a la trayectoria artística habitual de Grañén, tanto iconográficas como estilísticas; pero también es su obra de madurez, y durante su larga realización, que alternaba con otros encargos, bien pudo delegar en alguno de sus ayudantes, sin que haya que desdeñar a quienes se mencionan en su documentación.

8. **Retablo para la iglesia de Pozuelo de Aragón (Zaragoza)**.[55] No conservado.

Unicamente disponemos de una carta de pago, con fecha de 3 de septiembre de 1449, otorgada por Grañén a favor del alcaide de dicho lugar, Antón de Prodat, de 10 de los 100 florines en que se contrató *bien ha hueyto anyos*, en el año 1441, por tanto, la realización de un retablo para la iglesia de Pozuelo.

mado por Martín de Soria en la tabla de la Resurrección y fechado en 1485 en la del Nacimiento». *Catálogo Monumental de España, Huesca.* Madrid, C.S.I.C., 1942, pp. 388-389. figs. 915-916.

[52] Lacarra Ducay, M.ª C., «Retablo de San Martín de Tours, Torralba de Ribota», en *Recuperación de un Patrimonio. Restauraciones en la provincia. Zaragoza*, Diputación de Zaragoza, 1987, pp. 243-244.

[53] Lacarra Ducay, M.ª C., «Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* XXX, 1987, p. 24 y nota 9.

[54] Para esa fecha, su padre Benito Arnaldín ya había fallecido y Jaime declara tener 14 años.

[55] Lugar de la provincia y diócesis de Zaragoza. Se incluye en la comarca de Campo de Borja.

Nada sabemos ni de su temática, ni de otras circunstancias. Por su costo se deduce que no era grande, y, de tratarse del retablo mayor, cosa dudosa, estaría dedicado a Santa Ana, titular de la primitiva iglesia del lugar, que a partir del siglo XVI pasó a ser ermita al construirse un nuevo edificio en otro lugar de la advocación de la Asunción de Nuestra Señora.[56]

Procedente de la ermita de Santa Ana se conserva, bajo el coro de la parroquia, un gran cuadro (2 x 1, 45 m) pintado a óleo sobre lienzo pegado a tres tablas, reutilizadas de un retablo del siglo XV. La pintura, que representa a San Antonio abad y lleva la fecha «1563» y el apellido del pintor «Espinosa», se ha despegado en uno de los lados y muestra un rostro que identificamos, por sus rasgos, con una obra de Blasco de Grañén, sin duda, parte del retablo que aquí se menciona.[57]

9. **Retablo de San Martín de Tours para la iglesia de La Puebla de Albortón (Zaragoza).**[58] Hoy perdido. No se trataba del retablo mayor ya que la titularidad de la parroquia es la de Santa María en su Asunción.

El 18 de febrero de 1445, los vecinos de La Puebla de Albortón contratan con Blasco Grañén un retablo, con la imagen principal de San Martín de Tours, para la iglesia de la localidad que sería pagado, en parte, con un legado dejado en su testamento por Vicente del Castillo.

Se trataba de un retablo de diez palmos de ancho y trece de alto, de *buena fusta de pino, segunt se pertenece a obra de retaulo.*

La figura principal debía ser la de *San Martín a cavallo, como parte el manto*; a los lados, *San Fabián* y *San Sebastián* y, sobre la imagen principal, en el ático, el acostumbrado *Crucifixo* o Calvario.[59]

Sobre las imágenes laterales de San Fabián y San Sebastián, debía haber dos escenas de la vida de San Martín, y en el banco se le pedían cinco historias de la vida de San Martín, basadas, se supone, en la *Leyenda Dorada.*

[56] Sancho Bas, J. C., Hernando Sebastián, P. L., *Pozuelo de Aragón, Patrimonio Artístico Religios*o. Borja, 1999, pp. 93-94, fig. 114.

[57] «Es una pintura sobre lienzo montada no sobre un marco, sino pegada a tres grandes tablas. Estas tablas debieron pertenecer a una obra anterior, quizás un antiguo retablo. En una zona deteriorada del cuadro, en el que la tela se encuentra despegada de las tablas aparecen restos de otra pintura (fig. 115). Llaman la atención estos restos, ya que se descubre perfectamente un rostro que parece tener los signos propios de una pintura de tradición gótica datable, no sin reservas, en el siglo XV.» (Sancho Bas, J. C. y Hernando Sebastián, P. L., obra citada, p. 94).

[58] Lugar de la provincia y diócesis de Zaragoza, se incluye en la comarca Campo de Belchite.

[59] Publ. frag. Serrano y Sanz, M., «Documentos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* XXXVII (1917), pp. 445-446.

Fig. 7. San Martín partiendo su capa con un pobre. Procede de La Puebla de Albortón (Zaragoza). Palacio Arzobispal, Zaragoza. Foto Archivo Mas, Barcelona.

Era un retablo de tamaño mediano, configurado con un banco, de cinco casas, un cuerpo de tres calles, de dos pisos las laterales y una mayor la central que se coronaba por el ático, según costumbre.

Contratado el 18 de febrero, como dicho es, debía ser entregado el día 18 de junio. Los pagos de la primera y segunda tanda los realiza Domingo Castillo, vecino y jurado de la Puebla de Albortón, y posible hijo del finado.

Procedente de la casa Parroquial de La Puebla de Albortón llegaba a Zaragoza, el pasado verano del año 2006, para ser depositado en el Palacio Arzobispal como sede del futuro Museo Diocesano, una pintura al temple sobre tabla (1,44 x 1,01 m) con la escena de San Martín partiendo su capa con un pobre.[60] Se trataba, sin duda, de la tabla titular del retablo pintado por Grañén en 1445, y su inesperado hallazgo enriquecía el catálogo de obras documentadas del maestro aragonés.

10. **Retablo para el altar de la cofradía de San Martín, de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, no conservado**.[61] Aquí repite titularidad Grañén, y no sería absurdo pensar que el modelo para la escena principal pudo ser la pintura titular del retablo de la Puebla de Albortón.

Se trataba, sin duda, de un retablo de tamaño mediano, a juzgar por los sólo 48 florines en que se contrató. No disponemos de más información que la proporcionada por una carta de pago de 200 sueldos, de fecha de 25 de agosto de 1445, según la cual Grañén cobraba por la obra que llevaba a cabo. El encargado de hacer efectivo el pago había sido Martín de la Serrana, vecino de Zaragoza y mayordomo de la cofradía de San Martín. Debía ser esta la de la Santa Cruz de Cuarte y de San Martín de la Gayatilla, fundada con ocasión del hallazgo en el río Huerva de un crucifijo de singular devoción, arrastrado por las aguas con ocasión de una riada, posiblemente la de 1397, y detenido ante la cripta de Santa Engracia.[62]

[60] Debemos la información a don Mario Gállego Bercero, párroco de la iglesia de San Gil de Zaragoza y miembro de la Comisión de Patrimonio del Arzobispado de Zaragoza. Sobre esta tabla tenemos en prensa un artículo que será publicado en breve.

[61] Lacarra Ducay, M.ª C., «Notas sobre la iglesia de Santa Engracia o Santuario de las Santas Masas en el siglo XV (1421-1464)», en *Aragón en la Edad Media, XVI. Homenaje al Profesor Emérito Ángel San Vicente Pino*, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p. 430.

[62] Canellas López, Á.: «Zaragoza Medieval (1162-1479)», en *Historia de Zaragoza, I, Edades Antigua y Media*, Zaragoza, 1976 p. 376.

11. **Retablo de Santa Fe, Santa Lucía de Siracusa y San Martín de Tours, encargado para la capilla de Santa Fe situada en el claustro de la iglesia de Santa María del Pilar o la Mayor de Zaragoza.** No conservado.[63]

El retablo estaba terminado el 17 de septiembre de 1446, fecha en la que Grañén firma finiquito de los sólo 50 florines en que se contrató. Se trataba, pues, de una obra de menor tamaño, encargada por los albaceas de Martín Jiménez de Salanova, escudero, quien lo había dispuesto en su testamento.[64]

> Como yo, Blascho el pintor, vezino de la ciudat de Çaragoça, atorgo haver havido de los executores del ultimo testament de don Martin Ximenez de Salanova, scudero quondam, habitant en la dita ciudat, cinquenta florines d´oro de pesso e del cunyo de Aragon en solucion e paga de un retaulo que yo he feyto, siquiere pintado, de mandamiento vuestro en la capiella de Santa Fe de la yglesia de Santa Maria del Pilar de la ciudat antedita, a invopcacion de Santa Fe, Santa Luzia e Sant Martin, yes a saber, de fusta y de manos y de asentarlo en la dita capiella.

12. **Retablo para el altar mayor de los Frailes Menores de Borja (Zaragoza)**. No conservado.[65]

> Hasta el siglo XVII el único convento que había en Borja era el de San Francisco el cual, tras casi 300 años de existencia, había llegado a formar parte indisoluble de la vida cotidiana de la población. Edificado junto al camino real que conducía a Tarazona, a cierta distancia de la población en el momento de fundación, el crecimiento posterior del barrio al que dio nombre, hizo que su emplazamiento llegara a quedar muy próximo a la más importante de las puertas de la ciudad. La modestia de su fábrica no impidió que en el templo hallaran acomodo los enterramientos de algunas de las familias borjanas más ilustres que, en el transcurso del tiempo, fueran edificando numerosas capillas tanto en los laterales de la iglesia como en el claustro.[66]

Sin embargo, el convento y la iglesia se habían renovado en la primera mitad del siglo XVIII, según se relata en el *Libro Cabreo del Convento de San Francisco de Borja*, fechado en 1755, mandado hacer por el padre fray Francisco Sánchez:

[63] Aina, L., «¿Cómo era el templo gótico del Pilar?», Revista *Doce de Octubre*, 1971, pp. 29-36.

[64] Lacarra Ducay, M.ª C., «Blasco de Grañén, pintor de retablos para la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza (1446-1458)», en *El Pilar, Órgano oficial para la difusión en el mundo de la devoción a la Santísima Virgen del Pilar.* nº 5.121, Octubre de 2001, pp. 21.

[65] Ciudad de la provincia de Zaragoza y diócesis de Tarazona. Se incluye en la comarca Campo de Borja.

[66] Gracia Rivas, M., «La influencia de las órdenes religiosas en la vida cotidiana de la ciudad de Borja (Zaragoza)», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXIII-XXXIV, 1995, p. 17.

> … Aviendose fabricado casi de planta todo el convento e Iglesia, invertido el orden de sus capillas, quitando del todo algunos altares, que, sobre no tener dueños, estaban ya inútiles, y aun indecentes por muy antiguos, mandó nuestro muy reverendo padre provincial hacer el presente cabreo, dexando el antiguo en el archivo, y que comenzasse, o se diese a este principio por la Renovacion y Fabrica…[67]

El retablo lo conocemos únicamente por dos cartas de pago, de fecha 1 de marzo de 1447, y de 2 de mayo del mismo año, a favor de Domingo Ruiz, comitente del retablo, de 350 sueldos y de otros 350 sueldos, pagos parciales del importe total de los 1400 sueldos en que se contrató.[68]

> ... que yo, Blasco Granyen, pintor, vezino de la dita ciudat de Çaragoça, atorgo haver recebido de vos, Domingo Royz, barbero, vezino de la ciudat de Borja, trezientos e cinquanta sueldos dineros jaqueses, los quales son de mayor quantia que vos me proferiestes por fazer hun retaulo a la eglesia de frayres menores de Borja pora el altar mayor.

En el segundo de los albaranes (2, V, 1447) actúan como testigos *Pere Garcia e Anthoni Seluanes, pintores, habitantes en Çaragoça.*

Pedro García aparece con anterioridad en otro documento de Blasco de Grañén, fechado en Zaragoza el 22 de noviembre de 1445, en que Petrico, hijo de Alfonso Fernández de Vilforado y su esposa, María Jiménez, vecinos de Zaragoza, se coloca como mozo y aprendiz *al dito officio de pintor* por seis años en el taller de Grañén. En esta ocasión, los testigos fueron, *Pere Benet e Pere Garcia, pintores, vezinos de Çaragoç*a.

Pedro García, es, sin duda, el conocido pintor de retablos, natural de Benabarre (Huesca), cuya actividad está documentada en tierras de Aragón y Cataluña en la segunda mitad del siglo XV (1445-1485). Su formación en Zaragoza y su colaboración en el taller de Blasco de Grañén durante algún tiempo queda así confirmada.[69]

---

[67] Jiménez Aznar, E., *El Libro Cabreo del convento de San Francisco de Borja (1636-1767),* Borja, 1998, p. 76.

[68] En 1328 el rey Alfonso IV de Aragón (1327-1336) concedía la cuarta parte de la primicia de Borja para la construcción del convento franciscano. La vida conventual se mantuvo hasta la Desamortización en 1835. Escribano Sánchez, J. C., y Jiménez Aperte, M., «Iglesias medievales en la Comarca de Borja», I. Borja, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII, 1981, pp. 109-231.

[69] Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Pedro García de Benabarre», en: *La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época* .Museu Nacional d´Art de Catalunya, Barcelona, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona, Bilbao, 2003, pp. 334-336. Velasco González, A., «Pere García de Benavarri y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro», *Locus Amoenus*, nº 6, 2002-2003, pp. 75-89.

13. **Retablo contratado el 13 de marzo de 1448 por los albaceas de Guillerma de Asensio para la iglesia de San Francisco de Borja (Zaragoza)**. No conservado.

Se dispone únicamente de un albarán o carta de pago por cincuenta florines otorgado por Blasco de Grañén en Zaragoza, el día 22 de abril de 1456, a Pedro de Anyón, caballero, residente en la ciudad de Borja, como ejecutor del último testamento de doña Guillerma de Asensio, *por obrar hun retaulo por la dita dona Guillerma, quondam, pora la eglesia de Sant Francisco de la dita ciudat de Borja.* Actuaban como testigos Domingo Cardiel, argentero, y Miguel Vallés, pintor.[70] Este último volverá a ser testigo de Grañén en una carta de pago a los albaceas de Juan Roldán, por pintar unos paramentos fúnebres, con fecha de 30 de abril de 1456.

No cabe duda de que la realización por parte de Grañén del retablo mayor de la iglesia del convento de los franciscanos de Borja, fue determinante para que al año siguiente le fuera encargado otro retablo para la misma localidad.

14. **Retablo-cortina, hecho en tejido de hilo fuerte, para colocarlo en el claustro del convento del Carmen de Zaragoza**. No conservado.

Había sido encargado por los albaceas de Mateo de Castillón, vecino de la misma ciudad, y lo conocemos sólo por una carta de pago otorgada por Blasco de Grañén el día 2 de diciembre de 1449. Parece un albarán final, por un importe total de 160 sueldos, que incluía su realización y su colocación en el lugar de destino.

Figuran como testigos, Domingo Cardiel, argentero, y Martín de Soria, pintor, vecinos de Zaragoza.[71]

No ha llegado a nosotros, lo que no es raro, habida cuenta de la fragilidad de su soporte. Sin embargo, es importante destacarlo ya que son pocas las noticias que se conocen de pintura al temple sobre lienzo que resultaba de ejecución relativamente rápida y más económica que la pintura sobre tabla.[72]

[70] Los lazos de amistad entre Blasco de Grañén y Miguel Vallés se confirman con ocasión del fallecimiento, sin testar, de Catalina Pilza, mujer de Miguel Vallés, en febrero de 1457. El día 17 Grañén actuará como testigo en el inventario de sus bienes, y el 11 de marzo en la partición de esos mismos bienes. Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Una familia de pintores zaragozanos activos en la diócesis de Jaca: los Vallés (1457-1499)», *Artigrama*, nº 3, 1986, pp. 35-48.

[71] Ambos ya habían actuado de testigos desde agosto de este mismo año, 1449, en varias ocasiones.

[72] Santos Gómez, S. y San Andrés Moya, M., «La pintura de sargas», *Archivo Español de Arte,* nº 305, 2004, pp. 59 a 74.

15. **Retablo mayor de la iglesia parroquial de Ainzón (Zaragoza),**[73] **de la advocación de Nuestra Señora de la Piedad o de la Misericordia**. No conservado.[74]

Se contrata el 1 de julio de 1450 por Pedro Lázaro, vecino del lugar Su tamaño debía ser el mismo que el del convento de los franciscanos de Borja que Blasco de Grañén había pintado en 1447. La escasa distancia geográfica existente entre ambas localidades justifica este encargo, por el deseo de los de Ainzón de emular a los de la vecina ciudad.

El tema principal debía ser el de *Santa María de la Piedat o de la Misericordia*, en su habitual iconografía: manto abierto bajo el cual se cobijaría, a su derecha, el estamento de la clerecía *–papa, cardenales, vispes, canonges, frayres menores y predicadores, clérigos*, indicando que entre estos últimos se había de retratar al donante– y a su izquierda, el secular, es decir, *emperador, rey, cavalleros, juristas e gent comuna, assi hombres como mugeres duenyas sin apparato de stado, et mugeres segunt el port de la tierr*a.[75] La escena no debía de diferir de la que Blasco de Grañén había representado algunos años antes en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza), felizmente conservado.[76]

A cada lado de la figura principal habría dos pinturas con la siguiente representación. A la izquierda, San Antonio de Vianes (San Antonio Abad)[77] *con su campana, como se pertenece,* y el apóstol San Pablo. A la derecha la Resurrección de Lázaro, por Jesucristo, advocación a la que hace referencia el apellido del comitente, en presencia de Santa María Magdalena y de su hermana Marta, y al lado de esta escena, la imagen de *San Pedro con claves*.

Sobre la escena principal debe ir la *Coronación de la Virgen María*, en el lado derecho, *la Epifanía* y la *Presentación de la Virgen en el templo*; a la izquierda (dice derecha por error), la *Anunciación* y la *Adoración de los Pastores, todo como stá en el altar de Sant Francisco de los menores de Borja.*

Como es habitual, en el ático o coronamiento figuraría el Calvario.

[73] La iglesia es del siglo XVIII. Del edificio gótico, anterior al actual, se conserva un crucificado, tallado en madera, de la segunda mitad del siglo XIV.

[74] Villa de la provincia y diócesis de Zaragoza. Se incluye en la comarca de Campo de Borja.

[75] Perdrizet, P.: *La Vierge de Miséricorde. Étude d´un thème iconographique*, Paris, Albert Fontemoing, Éditeur, 1908.

[76] Villa de la comarca Campo de Daroca. Véase el estudio de este retablo que se incluye en el apartado de las obras no documentadas de Blasco de Grañén.

[77] Hacia 1050 el cuerpo del célebre asceta, patriarca de los cenobitas de la Tebaida, habría sido trasladado a una abadía del Delfinado, que tomó el nombre de *Saint Antoine en Viennois*, por el lugar Vienne, de su emplazamiento.

En el centro del banco la *custodia*, tabernáculo o sagrario, *con su rexeta*; a un lado de éste *San Francisco de Asís con cruz*, y al otro lado *Santo Domingo de Guzmán, con su libro*. Y a ambos lados *las storias más devotas de la Passión*.

En las polseras o guardapolvo, *Santa Ana*, *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Lucía de Siracusa* y *Santa Clara de Asís*, y *entr'estas, las armas* o improperios.

El retablo debía estar acabado para el Quinto Domingo de Cuaresma[78] próximo, y el pintor tenía que llevarlo desde Zaragoza hasta Ainzón y colocarlo en su lugar debido. El comitente, Pedro Lázaro, debía hacerse cargo del porte y de los salarios de los peones que hicieran el traslado así como de los gastos de Blasco Grañén desde su partida de Zaragoza hasta su regreso.

Por todo ello Grañén percibiría 1.700 sueldos, pagaderos por tercios: un tercio de presente, otro cuando estuviera dibujado y el resto, al finalizarlo.

El 8 de enero de 1451 otorgaba el pintor carta de pago del segundo tercio, y el 21 de octubre del mismo año se otorgaba finiquito del contrato.

16. **Retablo mayor de la iglesia parroquial de Ferreruela (Teruel).** No conservado.[79]

De él solo se sabe que el 21 de octubre de 1450 Blasco de Grañén daba carta de pago a Ramón de Armisén, arrendador de la primicia del lugar de *Ferrero*, por 170 sueldos de mayor cuantía que deben darle los del lugar *por fazer un retaulo a la eglesia del dito lugar*. La iglesia estaba dedicada a la Virgen María en su Asunción, presumible titularidad del retablo.

17. **Retablo para la cofradía de Santa Ana, de San Bernardino de Siena y de la Concepción de la Virgen María, que tenía su sede en el claustro del convento de San Francisco de Zaragoza**, en proceso de elaboración en julio de 1451. No conservado.

Es, con toda seguridad, su obra más importante en la ciudad de Zaragoza, cuya realización compartirá con el pintor Jaime Romeu.[80]

[78] *el domingo de Lázaro primero vinient*, es decir, para la primavera del año siguiente.

[79] Lugar de la provincia de Teruel perteneciente a la diócesis de Zaragoza. Se incluye en la comarca de Jiloca. Su iglesia parroquial actual es barroca, del siglo XVIII (1733) y el retablo mayor, neoclásico, del siglo XIX. Sebastián, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, pp. 200-201.

[80] Jaime Romeu está documentado en Zaragoza entre 1440 y 1470, año de su muerte. De posible origen barcelonés (un Jaume Romeu pintor se menciona en una escritura otorgada en Barcelona el 16 de

Hay que destacar aquí, la rapidez con la que se divulgó la devoción a San Bernardino de Siena en los conventos de la Orden franciscana, dado que el santo predicador franciscano (1380-1444), patrono de la ciudad de Siena, fue canonizado en 1450 por el pontífice Nicolás V.[81]

El 27 de julio de 1451, reunidos los cofrades por orden de los mayordomos, a voz del corredor Antón Piniella, dan *a fazer siquiere a pintar a vos, Blasco Granyen et Jayme Romeu pintores, vezinos de la dita ciudat, el retaulo ya por vos principado a fazer e pintar en la capiellla de San Bernardino, el qual dito retaulo siades tenidos acabar segunt es principiado e ya quasi obrado de fusta.*

Los dos pintores eran obligados a entregar el retablo terminado en un año y medio, es decir, a finales de 1452, por el que cobrarían cuatro mil sueldos dineros jaqueses que recibirían en cuatro tandas o plazos: 1.000 sueldos en cuanto esté terminada la cuarta parte del retablo, otros mil, cuando esté la mitad, mil más a los tres cuartos y el resto cuando esté completo.

La obra, como en otros casos coetáneos, queda sometida a valoración de dos maestros *expertos en semblantes obras, uno puesto por nos et por el dito capitol, et otro por vos, ditos Blasco Granyen e Jayme Romeu*; si la evalúan en menos de lo contratado, se les deducirá de la paga de los últimos mil sueldos; si, al contrario, lo es en más, se les unirá este más a los últimos mil sueldos hasta un total de cinco mil.

El mismo día la cofradía da poderes a los mayordomos Antonio Janer, Pedro de Aínsa, Juan Aznar, Juan Martínez de Calatayud, Bartolomé Gil de Faro, Juan de Niubó y Pedro Cruillas para derramar el coste del retablo entre los cofrades.

Del 30 de marzo de 1458 es la carta de pago del importe final del retablo. Blasco de Grañén y Guillem Beart, batifulla, éste como procurador de Jaime Romeu, reconocen haber recibido de dos mayordomos de la cofradía de Santa Ana y de San Bernardino, la suma de 4.000 sueldos *por causa o razon de fazer e obrar el retaulo de los sobreditos santos en el dito monesterio puesto e asentado por los ditos Jayme Romeu e Blasco e por ellos acabado et metido a punt.* El retablo pues, estaba acabado.

agosto de 1437 ante el notario Pi) realizó retablos para Villanueva del Gállego (Zaragoza), para Alcorisa (Teruel), para la iglesia de Santa María de Jesús de Zaragoza, para la capilla del cabildo de Santa María del Pilar de la misma ciudad, para el monasterio de San Agustín de Zaragoza, para la iglesia parroquial de Lécera (Zaragoza) en colaboración con Juan Rius, para San Pedro de los Francos de Calatayud (Zaragoza), y para la iglesia parroquial de Belchite (Zaragoza). Y pintó el coro de la Seo de Zaragoza en 1447-1449. Tuvo un hijo, Felipe Romeu, que continuó con el taller paterno y se encargó de decorar la caja del órgano de la Seo, en colaboración con Tomás Giner, en 1474.

[81] Sus biografías son numerosas y se publican en un breve lapso de tiempo. La primera, de Barnabó de Siena, dedicada al rey Alfonso V el Magnánimo, es de 1445.

Este retablo, por su belleza y calidad artística, provocó la admiración de los zaragozanos de su tiempo, según se confirma por la documentación de otros retablos en donde se le menciona como modelo.

En 1455 se contrata el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Jesús de Zaragoza con el pintor Jaime Romeu, y se indica en la capitulación que *la ampliaria e obra de fusta* [han de ser] *segunt el retaulo de San Bernardino que ses feyto poral capitol del Orden de San Francisco de la dita ciudat*».[82]

En la capitulación del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil Abad, de Zaragoza, firmada por los procuradores, parroquianos y capítulo con los pintores Martín Bernat y Miguel Jiménez, en marzo de 1477, por la suma de tres mil sueldos, se especifica que los adornos de mazonería debían ser *segunt los del retaulo de San Bernardino de Caragoca*.[83]

Y en el contrato del retablo de Santa Ana para el lugar de Mainar (Zaragoza)[84] encargado para el altar mayor de su iglesia parroquial al pintor zaragozano Tomás Giner,[85] en enero de 1479, se pide que sea *el dicho oro muy bien pintado segunt el retaulo que esta en Sant Francisco de Çaragoça sobre do pasava sant Bernardino por la mar, el dito retaulo esta en la claustra*.[86]

Entre 1462 y 1470 , Jaume Huguet, natural de Valls (Tarragona), pintaba el retablo de San Bernardino y del Ángel Custodio para la cofradía de los Esparteros y Vidrieros de Barcelona, constituida en 1456, que tenía su capilla en la catedral.[87] En la tercera casa de la predela se representa a San Bernardino

[82] Serrano y Sanz, M., «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XXXII (1915), pp. 155-159.

[83] García Herrero, M.ª C. y Torreblanca Gaspar, M.ª J., *Quaderno de la parroquia de San Gil de Zaragoza (1476-1485)*, Zaragoza, 1991, pp. 35-36.

[84] Lugar de la provincia y diócesis de Zaragoza, se incluye en la comarca Campo de Daroca. Se conserva la tabla titular, con Santa Ana, la Virgen y el Niño, en la ciudad de Barcelona, en una colección privada.

[85] Pintor vecino de Zaragoza, documentado entre 1458 y 1480, año de su muerte. El 3 de noviembre de 1473 había sido nombrado pintor del príncipe heredero del reino de Aragón, Fernando, rey de Sicilia, el futuro Fernando II el Católico.

[86] Cabezudo Astrain, J., «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX (1957), pp. 71-73. El milagro protagonizado por San Bernardino habría tenido lugar en la ciudad de Mantua (Mantova) ubicada en la Región de Lombardía, rodeada en tres de sus lados por el río Mincio, que se ensancha formando tres lagos: Superior, Medio e Inferior, que cuentan en total con una longitud de 11 kilómetros. En 1423 San Bernardino desarrolla su actividad reformadora en Mantua donde al negarse el barquero a conducirle al otro lado del lago, lo habría atravesado arrodillado sobre su manto. Este estupendo milagro fue reproducido habitualmente en los retablos dedicados a San Bernardino, como por ejemplo en el retablo de los pintores barceloneses Rafael Tomás y Joan Figueras, de 1455, que procede del monasterio franciscano de Stampace, hoy en la Pinacoteca Nazionale di Cagliari (Cerdeña).

[87] Museo de la Catedral de Barcelona, nº 818.0-818. Fue contratado el 22 de febrero de 1462, la entrega de la tabla central tuvo lugar el 21 de enero de 1468, y la del Calvario el 3 de julio de 1470. Ainaud de Lasarte, J., *Jaime Huguet*. Arte y Artistas, Madrid, C.S.I.C., 1955. pp. 34-36.

atravesando el lago de la ciudad de Mantua navegando sobre su propia capa, acompañado por otros dos franciscanos, ante el asombro del barquero y de otros testigos.

18. **Retablo contratado por la cofradía de San Fabián y San Sebastián, de Villanueva de Burjazud, hoy Villanueva de Gállego (Zaragoza),**[88] para la ermita de Santa Catalina de dicho lugar. No se conserva.

No hay más noticias que una carta de pago de 7 de octubre de 1451, de 100 sueldos, parte de un importe total no precisado. El retablo no se ha conservado.

19. **Retablo para el altar de Santiago apóstol de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila** (**Zaragoza**).[89] No conservado.

Según contrato, de 3 de junio de 1457, firmado por Aparicio de Maza, clérigo racionero de la citada iglesia, el retablo debía medir 14 palmos de alto, incluido el banco, por 11 de ancho.

En el banco pondría las cinco escenas que se indican en la muestra que entregó dicho racionero a Blasco de Grañén. En el cuerpo del retablo habría tres calles principales, con tres advocaciones, en la central *Santiago el Mayor*, y, a los lados, *San Andrés apóstol* y *San Blas obispo*, flanqueadas por escenas referentes a la vida de cada uno de los titulares. En el ático, el acostumbrado Calvario.

Por el retablo debía cobrar Grañén 650 sueldos jaqueses, pagaderos en tres tandas, según lo acostumbrado. Debía acabarlo en el término de dos años, contaderos a partir de la firma del contrato, plazo que fue ampliamente rebasado por el fallecimiento del pintor a primeros de noviembre de 1459.[90]

Actuaban como testigos de la capitulación: *Pedro d'Arbues, habitador* de *Epila, e Ramón Pont, cuyracer* [coracero], *habitante en Çaragoça*».[91]

[88] Lugar de la provincia y diócesis de Zaragoza. se incluye en la comarca de Zaragoza. En tiempos de don Pascual Madoz (1845-1850), a media hora de Villanueva del Gállego se encontraban algunos restos del antiguo pueblo llamado Villanueva de Burjazud.

[89] Villa de la provincia y diócesis de Zaragoza. Se incluye en la comarca de Valdejalón.

[90] El 4 de noviembre de 1459, Martín de Soria, su sobrino, declaraba ante el notario Gabriel Giner que su tío Blasco de Grañén había fallecido *en dias passados*. Véase documento nº 95.

[91] Pedro Arbués de Epila, San Pedro Arbués, (Épila, 1442-Zaragoza, 1485), fue el Primer Inquisidor del Tribunal del Santo Oficio en Aragón creado por los Reyes Católicos. Estudió Gramática y Filosofía en Zaragoza (1453-1460), luego como alumno becario ingresó en el Real Colegio Español de Bolonia, alcanzando el título de maestro en Filosofía y Teología en 1468. Doctor por la Universidad de Bolonia en 1473, canónigo regular de la Seo de Zaragoza, en 1474, y en 1484 primer inquisidor de la Fe en el

Pagos parciales por la obra están documentados el 3 de junio de 1457, en que se le abonan 200 sueldos como primera paga adelantada habitual. El resto, lo están todos en el citado año de 1463, y los cobra su sobrino, Martín de Soria, encargado de su terminación: el 4 de marzo cobra 200 sueldos, el 2 de junio 50 sueldos y, por fin, el 27 de julio recibe los 200 sueldos restantes.

20. **Retablo para la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Aguilón (Zaragoza**).[92] No conservado.

Se contrata el 22 de noviembre de 1457 por Pedro de Gurrea, como procurador de los habitantes de Aguilón, con los pintores Juan Rius y Martín de Soria, para ser *posado e asentado el dito retablo dentro la yglesia del dito lugar de Aguilon en el altar do se a de asentar*, en la Navidad de 1459.[93]

El contrato presenta a Blasco de Grañén como simple fiador, pero debió acabar por intervenir directamente, puesto que un albarán de 500 sueldos, de fecha de 16 de marzo de 1458 es firmado por los tres, con referencia expresa al retablo *que ellos fazen* para la iglesia del lugar.

Se trataba de una obra importante, como nos lo indica el precio en que se contrató, 3.000 sueldos, repartidos en las tres tandas habituales, que bien pudo influir en el encargo del retablo mayor de la iglesia parroquial de Tosos (Zaragoza), localidad muy próxima a Aguilón, que se estudia en el apartado correspondiente a las obras no documentadas del taller de Grañén.

La muerte sorprendió a Blasco de Grañén antes de poder finalizar el retablo. El 4 de noviembre de 1459 Martín de Soria firma un albarán de 500 sueldos,

Reino de Aragón. Falleció a consecuencia de las heridas que le provocaron un grupo de conversos cuando asistía a los maitines que se celebraban en la Seo, el 15 de septiembre en 1485, siendo arzobispo de Zaragoza don Alonso de Aragón (1478-1520). Se le enterró en un suntuoso sepulcro, hecho en alabastro por Gil Morlanes el Viejo en 1489-1490, a solicitud de los Reyes Católicos. Fue beatificado por el pontífice Alejandro VI, el día 17 de abril de 1664, y canonizado por Pío IX el día 29 de junio de 1867. Sus restos reposan en capilla propia dentro de la Seo, edificada durante el arzobispado de Fray Francisco de Gamboa (1663-1674).

[92] Villa de la provincia y diócesis de Zaragoza. Se incluye en la comarca de Campo de Cariñena. Pascual Madoz describe el edificio parroquial de Aguilón como *de orden gótico, muy antiguo y sólido,(,,,) con diez altares todos dorados*.

[93] Juan Rius está documentado como pintor de retablos en la ciudad de Zaragoza entre 1454 y 1482, pero en 1469 reside en Maluenda (Zaragoza) y al año siguiente en Calatayud donde está documentado hasta 1476. Además de colaborar en el retablo de Aguilón, realizó retablos para el convento de Santo Domingo de Zaragoza, para Longares (Zaragoza), para Azuara (Zaragoza) en colaboración con Salvador Roig, para Lécera (Zaragoza) con Jaime Romeu que no termina y concluye Felipe Romeu, para San Agustín de Calatayud y para la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda, en colaboración con Domingo Ram. Fue maestro de Domingo Ram, y de Miguel Torrell, y trabajó con Domingo Ram y con Pedro de Aranda en Calatayud y en Maluenda.

250 recibidos por Grañén que había fallecido en días pasados, y otros 250 que se le debían por sus trabajos en el mismo retablo.[94]

El 11 de abril del año siguiente el retablo estaba acabado. Juan Rius y Martín de Soria firman albarán por 1.000 sueldos, resto de los 3.000 en que se contrató; el mismo día, *por quanto ellos eran tenidos de assentar el retaulo en el dicho lugar de Aguilon, e restavan encara algunas cosas por complir de lo que ellos eran tenidos e obligados*, […] *et visto que el dito mossen Ferrando los fazia detencion de los ditos mil sueldos restantes a complimiento de paga de los ditos tres mil sueldos por las razones sobreditas*, dieron al pintor Salvador Roig, vecino de Zaragoza, como fianza del cumplimento de lo pendiente, y con la misma fecha, los pintores Juan Rius y Salvador Roig se otorgaban mutuamente finiquito de posibles demandas entre ellos por razón de su colaboración, actuando como testigo Martín de Soria.[95]

Respecto a su contenido iconográfico, el contrato no precisa sino que deben pintarse las escenas que figuran en una muestra por ellos dada, de la que cada una de las partes tiene una copia.

La mayor parte de los capítulos del contrato se refiere a las condiciones económicas, a la riqueza con que debe pintarse, y al control de autoría. En este último punto se indica que, puesto que podría ser pintado por algunos aprendices, se acuerda *que todas las cosas que por masyestros se devan acabar, que aquellas se hayan de pintar e acabar por los ditos pintores e no por otra persona alguna, es a saber, todas las ymágenes e otras cosas que pertenecen a mayestros fazer segunt dito yes.*

Los maestros contratantes son responsables del montaje y colocación del retablo, y no sólo en el momento de su instalación, sino que se les somete a una especie de contrato de garantía por tres años, dentro de los cuales, si se advierte algún fallo en el retablo, deberán sus autores repararlo. El traslado de los elementos del retablo irá a cargo y riesgo de la parte contratante.

21. **Retablo para la capilla de San Martín de Tours en la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza**. No conservado.

Encargado hacia 1457 por Martín Tralero, escudero, albacea de su padre, llamado igualmente Martín, caballero zaragozano. El retablo estaba acabado el 22

[94] La muerte de Blasco de Grañén parece haber sido repentina si se tiene en cuenta que el día 16 de agosto del mismo año de 1459 había admitido en su taller a un aprendiz por cinco años.

[95] Salvador Roig está documentado en Zaragoza como pintor de retablos entre 1444 y 1482. Realizó un retablo para el lugar de Azuara (Zaragoza) con Juan Rius, y otro para Malanquilla (Zaragoza) con Miguel Jiménez

de septiembre del año siguiente, fecha en la que Grañén otorga carta de pago de 1.000 sueldos *por el pintar, e por la fusta, e por obrar la fusta, e por el asentar el dito retaulo de la dita capiella.*

Grañen había pintado ya varios retablos con esta titularidad, prueba de la devoción sentida en Aragón hacia el santo apóstol de las Galias y del éxito alcanzado con el modelo.[96] Tal vez perteneciera a este retablo, o a otro de los que con la misma titularidad realizó para alguna de las iglesias zaragozanas, la tabla con San Martín repartiendo su capa con el pobre que en 1973 pertenecía a una colección particular de Zaragoza.[97]

22. **Retablo de Santa Zita[98] para la iglesia de Santa María la Mayor o del Pilar de Zaragoza**. No conservado.

Encargado el 6 de marzo de 1458 por Ramón de Castellón, jurista, para dicha iglesia donde el comitente tiene prevista su sepultura. El retablo debía ser para la capilla que, bajo la advocación de Santa Zita de Lucca, existía en la iglesia desde 1362, situada en el lado del evangelio, junto a la puerta de acceso al claustro.[99] Tal vez estaba ya en la capilla la imagen de la santa que debía presidir el retablo encargado a Grañén. El modelo debía ser el retablo de la capilla de micer Carlos situado en la misma iglesia colegial.

El retablo se apoyaría en un pie o basamento con siete casas en las que estarían representados, en el centro el *Calvario*, y a los lados la *Flagelación*, *San Martín de Tours*, *San Bartolomé*, la *misa de San Gregorio Magno*, *San Antonio abad* y *San Bernardo*.

En el cuerpo del retablo habría dos santos a cada lado de la imagen titular, a su derecha, *San Juan Bautista* y *San Pedro Mártir de Verona* y a su izquierda, *Santa María Magdalena* y *San Nicolás de Bari*. Y se coronaría con una pintura, situada encima de la hornacina principal, dedicada a la *Virgen de la leche*, similar a la que había en el retablo de la capilla de San Miguel ubicada en el claustro de la misma iglesia.

[96] Para la iglesia de la Asunción en La Puebla de Albortón (Zaragoza) en 1445, y para el altar de la cofradía de San Martín en la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, en 1445. Para la capilla de Santa Fe situada en el claustro de Santa María la Mayor de Zaragoza pintaría Grañén un retablo, terminado en 1446, de la advocación de Santa Fe, Santa Lucía de Siracusa y San Martín de Tours.

[97] Institut Amatller d'Art Hispanic, Barcelona, cliché Gudiol-58177.

[98] Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Blasco de Grañén, pintor de retablos para la iglesia de Santa María del Pilar», en *El Pilar. Órgano para la difusión en el Mundo de la devoción a la Santísima Virgen del Pilar*, número 5.121 (octubre de 2001), p. 21.

[99] Aina, L., «¿Cómo era el templo gótico del Pilar?», Revista *Doce de Octubre*, 1971, pp. 29-36.

23. **Retablo para el altar de San Nicolás de Bari de la ermita de Santa María de Torellas situada a las afueras de la villa de Mallén (Zaragoza).** No conservado.[100]

Contratado en marzo de 1459 por el notario de Mallén, Pedro de Montalbán, en nombre de la villa. Era un retablo de tamaño mediano, dado su formato y precio.

De acuerdo con la capitulación, el retablo debía constar de un banco, tres calles y un ático. En el banco debía pintarse la *Piedad* e *historias* de la vida de *San Nicolás de Bari*. La calle central debía recoger la imagen de *San Nicolás de Bari*. La lateral derecha, la de *San Bernardino de Siena* y, encima de ella, una escena de su vida, a elección del pintor. La de la izquierda, la imagen de *Santa Lucía de Siracusa*, e, igualmente, encima de ella, una escena de su vida, también elegida por el pintor.[101] En el ático, el acostumbrado *Calvario*.

El precio del retablo se fija en 450 sueldos, de los cuales recibirá cien de señal, otros cien cuando esté preparada la mazonería y dibujado, y el resto a la conclusión de la obra. Como en otras ocasiones, queda a discreción del juicio del notario, el zaragozano Sancho Vicente, el aumento de la cantidad si la calidad supera lo ordinario.

La imagen titular no debía de ser muy diferente, pero sí más pequeña, que una tabla de escuela aragonesa conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en la que figura un santo obispo entronizado, revestido con los atavíos episcopales, al que acompañan dos ángeles; el situado a su diestra le sostiene el libro abierto de los evangelios y el situado a su izquierda le ayuda a mantener el báculo erguido.[102]

[100] Villa de la provincia y diócesis de Zaragoza, perteneciente a la comarca de Campo de Borja. La iglesia de Santa María de Torrellas se encontraba en un monte próximo a Mallén en el antiguo camino Real a Tarazona. En 1616 la casa y la ermita de Nuestra Señora de Torrellas fueron cedidas a la Orden de San Francisco por diez años, con la obligación de construir allí su convento. En tiempos de don Pascual Madoz el convento estaba abandonado y *carecía de destino* como consecuencia de la Desamortización de Mendizábal. Finalmente, el Ayuntamiento decretó su derribo el 14 de junio de 1848, pero se vino abajo solo, por lo ruinoso de su fábrica. Sancho Bas, J. C., y Hernando Sebastian, P. L., *Mallén, Patrimonio Histórico Religioso.* Borja, C.E.B., 2002, pp. 195-201.

[101] Chandler R. Post da a conocer una tabla con la escena del *Prendimiento de una santa mártir* que pudo pertenecer al cuerpo de un retablo de similar iconografía. Es obra de Blasco de Grañén y en 1935 se encontraba en la Barnes Collection, de Merion, Pennsylvania. *A History of Spanish Painting*, Volume VI, 1935, p. 812, figura 320.

[102] M.N.A.C., nº 64059. La tabla (196 x 127 cm) había pertenecido con anterioridad a la colección de don Matías Muntadas y Rovira, Conde de Santa María de Sans (1854-1927), en Barcelona. En el catálogo de la colección Muntadas, figura como «Retablo de San Agustín. Escuela aragonesa. Siglo XV». *La Colección Muntadas*, Barcelona, 1931, número 1, p. 35. Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, (vol. IV, 1933, p. 644, fig. 265) la relaciona con el Maestro de Lanaja lo mismo que hace Gudiol Ricart, J., *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, I.F.C., 1970, fig. 140, p. 228.

24. **Paño mortuorio para el entierro de Fortún López de Luna, rector de Badules (Zaragoza)**.[103]

Realizado en 1431 por encargo de sus albaceas, Pero Fontenet, racionero de la Seo de Zaragoza, y Domingo Martín, habitante en la misma ciudad.

La carta de pago, con fecha de 17 de octubre, precisa que su tarea ha consistido en *acotar, forrar e pintar el panyo d'oro que sirvia a la deffuncion del dito deffunto*. El paño fue luego entregado a la Catedral de Zaragoza. Cobró por ello 215 sueldos.

25. **Decoración de la Casa de la Diputación del Reino, en la ciudad de Zaragoza**.

Iniciada su construcción por acuerdo de las Cortes de Alcañiz de 1436, se eligió como lugar de emplazamiento la zona situada junto al palacio arzobispal, a orillas del río Ebro.[104] Las obras, realizadas a expensas de las Generalidades del Reino, duraron trece años, desde 1437 hasta 1450: *Se erigió con fines plenamente delimitados y para albergar las actividades de una de las más genuinas instituciones de la Corona de Aragón, la Diputación General o Diputación del reino de Aragón. Además de la Diputación, tenían asiento en ese edificio el Justicia y la Cancillería del Reino de Aragón*.[105]

Era administrador de la obra Juan de Salavert, a cuyo favor firmó Blasco de Grañén una carta de pago de 130 sueldos el día 28 de agosto de 1447.

Lo realizado por Blasco de Grañén fueron, según la documentación, obras menores relacionadas con su oficio de pintor. Entre ellas, se indica, repasar las cubiertas de estaño de dos torres pequeñas (*torretas*) cantoneras o de ángulo, por lo que cobró 30 sueldos. Pintar dos banderas que estaban en lo alto de las *torretas* con las armas reales, por lo que recibió 50 sueldos. Dorar dos *manzanas* o pomos para el coronamiento de dichas *torretas,* por lo que se le abonaron 20 sueldos. Y pintar dos pendones con la cruz de San Jorge para colocar en medio de la cubierta, que sumaron 30 sueldos.

En el segundo Sitio que los franceses pusieron a Zaragoza, el palacio de la Diputación quedó destruido por un incendio el día 27 del mes de enero de 1809.[106]

[103] Lugar de la provincia y diócesis de Zaragoza, pertenece a la comarca Campo de Daroca.

[104] En el lugar ocupado por el edificio donde estuvo hasta hace algunos años el Seminario Conciliar de San Braulio y San Valero, que fue construido en el siglo XIX, entre 1838 y 1848.

[105] Salord Comella, S., «La Casa de la Diputación de la Generalidad de Aragón. Notas históricas», en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. VI, 1956, pp. 265.

[106] Así como también fue víctima de las llamas el famoso Archivo del Reino. *Guía de Zaragoza o sea breve noticia de las antigüedades, establecimientos públicos, oficinas y edificios que contiene.*

26. **Gualdrapas para dos caballos y un escudo de varios miembros del cortejo del rey Juan II**, esposo de la reina doña Blanca de Navarra (1425-1441).

Hacia 1450 dos pintores aragoneses, Blasco de Grañén y Juan de Altabás,[107] habían recibido, para que los decoraran, diversos paramentos militares y de aparato de miembros del séquito del rey consorte de Navarra, Juan II.[108]

Grañén, en concreto, pintaría los de dos caballeros, Juan de Estamario[109] y Lope de Mendoza. Le fueron reclamados, por razones que desconocemos, en 30 de abril de 1450. En dicha fecha, el alguacil del rey de Navarra, Pedro Bolea, reclama a Grañén la entrega a Juan de Oreña, de la cámara del rey, de *todas e qualesquiere cubiertas de cavallos que el teniese enparadas en poder suyo de part del senyor rey*, a lo que Grañén responde que, teniéndolas encomendadas por sus propietarios, Estamario y Mendoza, hará entrega de ellas cuando le sean por éstos reclamadas.

Debió mediar la autoridad del monarca, puesto que, el mismo día Juan de Oreña, reconoce haber recibido de Grañén unas cubiertas o gualdrapas de caballo, ya pintadas, y un *adargón* o escudo de Juan de Estamario, también pintado, por el precio de 10 florines de oro, y otras gualdrapas simplemente enyesadas para ser pintadas, de Lope de Mendoza, por un florín. Grañén reconoce haber recibido estas cantidades.

Precedida de una ligera reseña histórica de la misma. Obra curiosa y de interés reconocido. Zaragoza, Imp. y lib. de Vicente Andrés, editor. 1860, p. 480-481. San Vicente, Á., *Años Artísticos de Zaragoza, 1782-1833, sacados de los Años Políticos e Históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad,* pp. 175-176.

[107] Juan de Altabás, pintor, vecino de la ciudad de Zaragoza (doc. 1447-1474), había recibido el 30 de abril de 1450 noventa sueldos jaqueses por pintar dos cubiertas de caballo de Lope Rebolledo, (A.H.P.Z., Domingo Salabert, 1450, fol. 209). Lope Rebolledo figura como servidor del rey don Juan II en el año 1450, véase: *Archivo General de Navarra. Sección de Comptos. Documentos. Tomo XLVI. Años 1444-1450, por Florencio Idoate, jefe del Archivo de Navarra.* Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1967, nº 971, p. 392.

[108] Había casado con la heredera del reino de Navarra, doña Blanca, en Pamplona el día 10 de julio de 1420. La muerte del rey Carlos III, su suegro, el 8 de septiembre de 1425, lo convirtió en rey consorte de Navarra al asumir su esposa la corona. La muerte de doña Blanca tuvo lugar en Santa María de Nieva en mayo de 1441 y en su testamento dejaba a su hijo don Carlos como heredero universal en el reino de Navarra y ducado de Nemours. Juan II sería nombrado rey de Aragón, a la muerte de su hermano Alfonso el Magnánimo, en 1458, y ocuparía el trono hasta su fallecimiento en 1479.

[109] Juan de Estamario formaba parte por estas fechas del séquito de Juan II. Con fecha de 13 de septiembre de 1450, Juan II ordena al colector de la merindad de Olite (Navarra) que pague a Juan de Estamario 18 libras por un préstamo que le hizo con destino a Juan de Montenegro, servidor real. Cf. *Diputación Foral de Navarra. Catálogo del Archivo General. Sección de Comptos. Documentos. Tomo XLVI. Años 1444-1450,* cit., nº 1144, p. 455.

27. **Diversos trabajos para las honras fúnebres de Juan Roldán, mercader de Zaragoza**.

El 30 de abril de 1456, Blasco de Grañén otorgaba a los albaceas testamentarios de Juan Roldán,[110] mercader de Zaragoza, una carta de pago de ciento ochenta y nueve sueldos por diversos trabajos que había realizado para sus honras fúnebres. Los albaceas eran Pedro de Gurrea, Martín Fuster de Pomar y Miguel de Monreal, y la cantidad cobrada por Grañén *por razon del pendon e scudo feytos e pintados para el dito defunto.* Actúan de testigos *Miguel Valles, pintor, e Johan de Val, habitantes de present en la ciudat de Caragoca.*

Miguel Vallés, pintor de origen castellano,[111] ya había sido testigo de Grañén el día 22 de abril de este mismo año en un albarán de pago de 50 florines por un retablo que había realizado para la iglesia de San Francisco de la ciudad de Borja, contratado por los albaceas de doña Guillerma de Asensio el 13 de marzo de 1448. Y confirma la buena relación existente entre los dos pintores el hecho de que el 11 de marzo de 1457, Blasco de Grañén actúa como testigo en la partición de los bienes que fueron de Catalina Pilza, difunta esposa de Miguel Vallés.

Obras atribuidas

Se incluyen en este apartado aquellas obras que por análisis estilístico y técnico hay que atribuir al taller de Blasco Grañén aunque hasta la fecha carecen de documentación:

1. **Retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza).**[112]

El retablo es una obra grandiosa por sus proporciones, con un cuerpo dedicado a tres santos titulares y sus correspondientes escenas narrativas a los lados sobre un banco común, modelo frecuente a comienzos del siglo XV en la escuela pictórica de Zaragoza, con ejemplos tan destacados como el retablo de los santos Prudencio, Lorenzo y Catalina de Alejandría, realizado por Juan de Leví y Pedro Rubert para la capilla de los Pérez Calvillo en la catedral de Tarazona

[110] Según la *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, los Roldán, infanzones, llevaban de oro con cinco roeles de sables dispuestos en sotuer.

[111] Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «Una familia de pintores zaragozanos activos en la diócesis de Jaca: los Vallés (1457-1499)», *Artigrama*, nº 3, 1986, pp. 35-48.

[112] Lugar de la provincia y diócesis de Zaragoza, se incluye en la comarca llamada Campo de Daroca.

(Zaragoza), entre 1403 y 1408, y el retablo de la Virgen de la Esperanza, San Francisco de Asís y San Gil abad, llevado a cabo por Bonanat Zahortiga para la capilla del Canciller Francisco Villaespesa en la catedral de Tudela (Navarra), entre 1411 y 1412.[113]

El retablo que llena el frente del presbiterio se distribuye arquitectónicamente en un banco de once casas, cinco a cada lado de la central destinada al tabernáculo o sagrario, contemporáneo del retablo; cuerpo de nueve calles, con tres calles grandes de las que la central sobresale en altura sobre el resto, flanqueadas por colaterales más pequeñas, de tres pisos cada una, y pulseras o guardapolvo como marco protector del cuerpo del retablo.[114]

El pintor Blasco de Grañén y sus colaboradores programaron las escenas a representar en el retablo mayor de Anento atendiendo a la titularidad del templo al que se destinaba el retablo y de acuerdo con los comitentes de la obra.[115]

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se pintaron escenas de la Pasión y Muerte de Cristo, *Entrada en Jerusalén*, *Última Cena, Oración en el Huerto, Beso de Judas, Cristo escarnecido y coronado de espinas*, *Flagelación, Jesús ante Pilatos, Jesús camino del Calvario, Descendimiento* y Santo *Entierro.*

En el cuerpo del retablo se representaron, en la parte central pasajes de la vida de San Blas, obispo de Sebaste: su *Proclamación Episcopal, San Blas escondido en el monte sorprendido por unos cazadores, Salvamento de un niño asfixiado por una espina, Regalo de un cerdo guisado por una viuda al santo encarcelado*, *Martirio de San Blas con rastrillos de hierro y San Blas entronizado.* A la derecha del santo titular, escenas de la vida de la Virgen María: *Anunciación, Nacimiento de Cristo, Presentación en el templo, Epifanía, Pentecostés, Dormición de Maria,* y *Maria, Reina de Misericordia.* Y, a la izquierda, pasajes de la leyenda de Santo Tomás Becket (1120-1170), obispo de Canterbury y canciller del rey Enrique II de Inglaterra: *Proclamación episcopal de Tomás Becket, Tomás Becket predicando a las puertas de la catedral de*

[113] Lacarra Ducay, M.ª C., «Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)», en *Retablo de Juan de Leví y su restauración. Capilla de los Pérez Calvillo, Catedral de Tarazona.* Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990, pp. 29-45.

Cabezudo Astrain, J., «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9, 1957, p. 69.

[114] Lacarra Ducay, M.ª C., «Retablo mayor de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket. Informe histórico-artístico». *Joyas de un Patrimonio, III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003),* Zaragoza, Imprenta Provincial, 2003, pp. 27-53. La restauración efectuada por Coresal, que finalizó en el año 2002, ha puesto de relieve la gran calidad de la obra y ha servido para confirmar la atribución que hacemos a Blasco de Grañén.

[115] El retablo de Anento fue dado a conocer por Chandler R. Post en 1933. *A History of Spanish Painting,* volume IV, pp. 624-626, fig. 255.

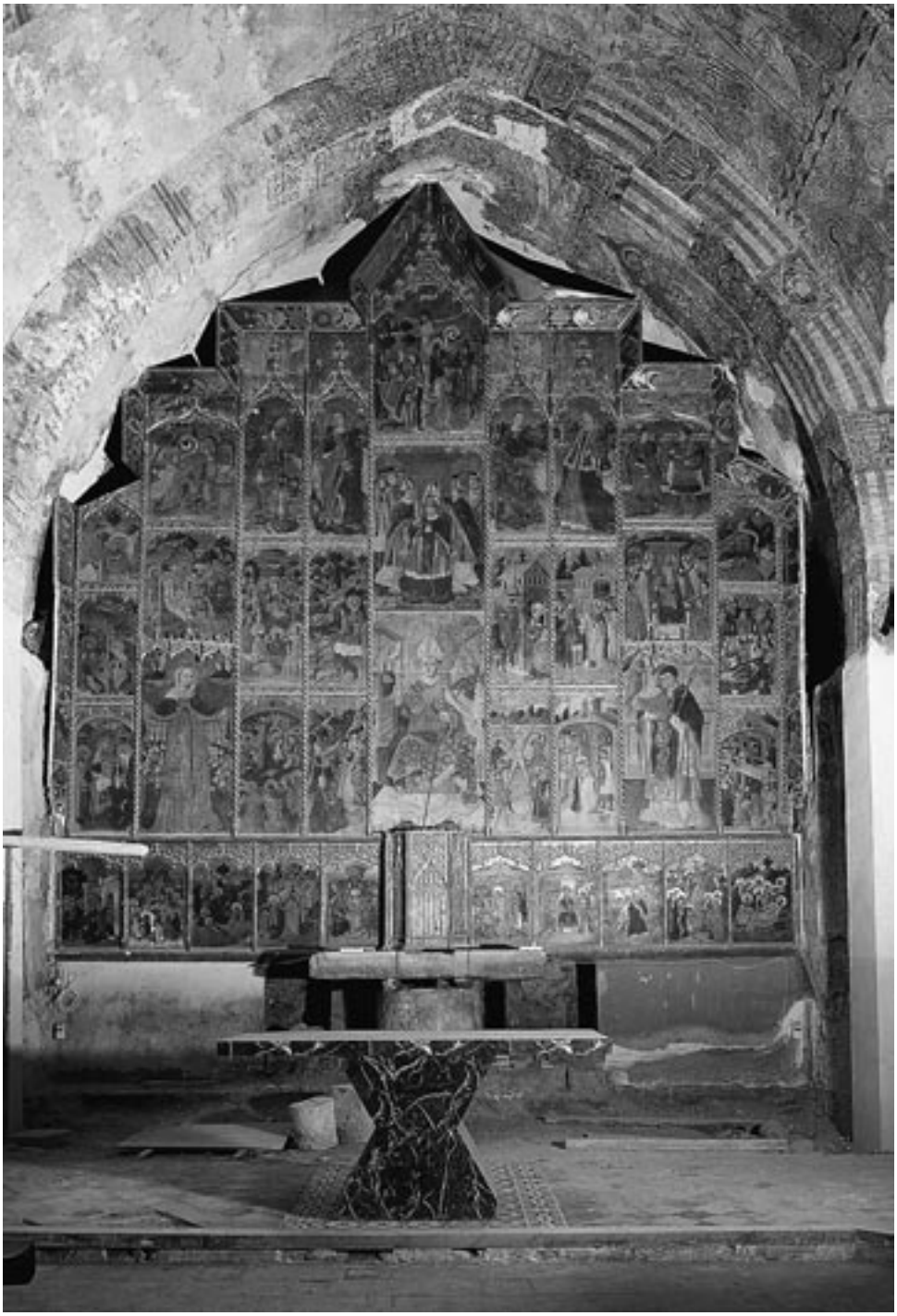

Fig. 8. Retablo Mayor de la iglesia de San Blas de Anento (Zaragoza). Foto Archivo Mas, Barcelona.

Canterbury, Martirio del santo a la entrada de la catedral, Funerales de Sto. Tomás Becket, Exposición del cuerpo del santo a la veneración de los fieles, y *Santo Tomás Becket, en pie, como obispo de Canterbury, en actitud de leer un libro.*

En el tercer piso del cuerpo del retablo que hace las veces de «ático», «punta» o «coronamiento», se dispusieron figuras de santos de devoción universal, *San Miguel arcángel*, *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Lucía de Siracusa* y *Santa Bárbara*, y dos figuras de profetas, *David* e *Isaías*, con sus filacterias. En el coronamiento de la calle central se colocó el *Calvario*, según es costumbre, y en las polseras o guardapolvo se pintaron ángeles mancebos con los instrumentos de la Pasión o »armas de Cristo», acompañados de los escudos de los comitentes de la obra, los arzobispos cesaraugustanos don Francisco Clemente Çapera (1415-1419) y don Dalmau de Mur y Cervelló (1431-1456).

El retablo de Anento fue comenzado, posiblemente, por iniciativa del arzobispo de Zaragoza Francisco Clemente Çapera (1415-1419) y terminado en tiempos de Dalmau de Mur y Cervelló (1431-1456). Cualquiera de ellos pudo haber elegido la iconografía de santo Tomás Becket, poco habitual en Aragón, dados los antecedentes sangrientos de las diócesis de Tarragona y Zaragoza.

La presencia de las armas de Clemente Çapera en las tablas del guardapolvo, de las que la central sobresale en altura sobre el resto, adelanta algunos años la fecha de comienzo de la actividad profesional de Blasco de Grañén, mencionado hasta ahora por vez primera como pintor en un documento de índole personal, en 1422.

La colaboración entre Blasco de Grañén y la mitra zaragozana, que aquí se inicia, tendría su continuidad en otras obras realizadas para don Dalmau de Mur como, por ejemplo, el retablo de la Virgen de los Ángeles de la iglesia de Santa María de Albalate (Teruel), realizado entre 1437 y 1439.[116]

El retablo mayor de Anento es, como hemos comentado en otras ocasiones, el único retablo salido del taller de Grañén que ha llegado completo hasta nuestros días. Del análisis pormenorizado de sus tablas se advierten algunas diferencias estilísticas que afectan mayoritariamente al dibujo más que a la policromía; ello nos permite suponer la participación de colaboradores, algo perfectamente comprensible en una obra de esta envergadura.

El programa iconográfico es de una gran complejidad ya que, junto a algunas escenas que se vuelven a encontrar en otros retablos del mismo taller, conservados parcialmente o conocidos por fotografías obtenidas antes de su destrucción,

[116] Hoy en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

Fig. 9. Entrada de Jesús en Jerusalén. Retablo Mayor de la iglesia de San Blas de Anento (Zaragoza).
Foto Archivo Mas, Barcelona.

Fig. 10. Última Cena. Retablo Mayor de la iglesia de San Blas de Anento (Zaragoza). Foto Archivo Mas, Barcelona.

se introducen importantes novedades, tanto en el ciclo dedicado a la *Leyenda de Santo Tomás Becket*, como en la representación de algunas figuras de santos poco frecuentes en su obra.

Por otro lado, de acuerdo con lo expuesto al hablar de sus comitentes, estaríamos ante la primera obra destacada del taller de Blasco de Grañén, posible punto de partida para otros retablos de tamaño e importancia similares, como los de Lanaja y Ontiñena en la provincia de Huesca.

2. **Retablo de la Virgen con el Niño, que proviene de la localidad altoaragonesa de Oto (Boltaña)**.[117] Se conserva repartido entre el Museo de Bellas Artes de Zaragoza y el Museo Diocesano de Barbastro (Huesca)

Pequeño retablo cuyo primitivo emplazamiento habría sido, según Ricardo del Arco, la ermita de Santa Marina situada a las afueras de la población, de donde fue trasladado a la iglesia parroquial de San Saturnino, y allí se encontraba, en el lado izquierdo de la nave, hasta 1936.[118]

En la actualidad el banco, con las figuras sedentes de Santa Marina, San Saturnino, Santa Catalina de Alejandría, San Lorenzo, a los lados de la escena central con Cristo saliendo del sepulcro entre la Virgen María y San Juan evangelista, se encuentra en el Museo Diocesano de Barbastro. Y el cuerpo con su coronamiento se conserva desde 1941 en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.[119]

El cuerpo del retablo consta de tres calles, de tres pisos cada una de las laterales y uno la central; el ático o punta que lo culmina tiene forma de medio punto y lo constituyen tres tablas, el *Calvario* en el centro y las figuras del arcángel *San Gabriel* y de la Virgen María a los lados. La tabla principal se dedica a la *Virgen con el Niño*, en posición erguida, con una pequeña figura femenina arrodillada a sus pies, en el lado derecho, que hay que identificar con la donante de la obra. En la calle lateral izquierda, comenzando por la parte superior, se suceden las escenas de *Nacimiento*, *Epifanía* y *Noli me tangere*. En la calle lateral derecha, en la misma disposición, *Ascensión*, *Pentecostés* y *Coronación*.

Esta obra, no documentada, puede considerarse obra temprana de Blasco de Grañén en la que crea modelos iconográficos que repetirá luego, a tamaño

[117] Provincia y Diócesis de Huesca, partido judicial de Boltaña.

[118] Arco, R. del, *Catálogo Monumental de España, Huesca*. Madrid, 1942, p. 277. Y también: Post, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, vol. III,1930, p. 332.

[119] Lacarra Ducay, M.ª Carmen, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 37-39.

mayor, en otras obras más conocidas realizadas para la provincia de Huesca, como sucede en los retablos de las iglesias de Lanaja y Ontiñena.

3. **Retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Ontiñena (Huesca)**.[120] Desaparecido en 1936.

Se conservan fotografías en blanco y negro de algunas tablas que confirman la atribución a Blasco de Grañén dado su parecido con las del retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja, realizado por Grañén en el año 1437.[121]

La villa de Ontiñena pertenecía, como la de Lanaja, al monasterio de Santa María de Sijena desde la primera mitad del siglo XIII.[122]

De esta grandiosa obra no se conoce el contrato pero se sabe que fue encargado por Beatriz Cornel, priora del monasterio de Santa María de Sijena entre 1427 y 1451, como lo confirman unos blasones en el guardapolvo que llevan sus armas, cinco cornejas negras sobre campo de oro, y las del antiguo monasterio de Sijena en el guardapolvo. Y la fecha de su realización no estaría lejos de la del retablo mayor de la iglesia de Lanaja que pintaba Grañén en 1437.

El retablo constaba de un sotabanco, un banco, cuerpo de siete calles de cuatro pisos las laterales y tres la central, más la «punta» o coronamiento. Un estrecho guardapolvo enmarcaba el cuerpo del retablo dándole la típica silueta escalonada. En el siglo XVIII se le colocó en el centro del banco un grandioso tabernáculo para lo cual hubo de seccionarse la tabla central.

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se encontraban representadas las siguientes escenas: la *Ultima Cena*, la *Oración en el huerto*, el *Prendimiento*, la *Flagelación, Jesús ante Pilatos*, y *Jesús camino del Calvario*.

En el cuerpo del retablo se desarrollaba el ciclo de la vida de la Virgen María en los dieciocho compartimentos laterales. En orden cronológico, comenzando por la parte superior del lado izquierdo o del Evangelio se hallaban: *San Joaquín y santa Ana arrojados del templo*, el *Anuncio a san Joaquín*, el *Anuncio a santa Ana*, y el *Encuentro de san Joaquín y santa Ana delante de la Puerta Dorada de Jerusalén*. Seguidamente, el *Nacimiento de la Virgen María*, la *Presentación de la Virgen en el templo*, su *Matrimonio con José*, la

[120] Villa con ayuntamiento de la provincia de Huesca. Se incluye en la comarca del Bajo Cinca.

[121] Albareda, Hermanos, «El retablo mayor de la parroquial de Ontiñena», Revista *Aragón*, XII, nº 128, 1936, pp. 93-96. Lacarra Ducay, M.ª C., «Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos», ob. cit., pp. 817-818.

[122] Sainz de la Maza Lasoli, R., *El Monasterio de Sijena. Catálogo de Documentos del Archivo de la Corona de Aragón,* I (1208-1348), Barcelona, C.S.I.C., 1994.

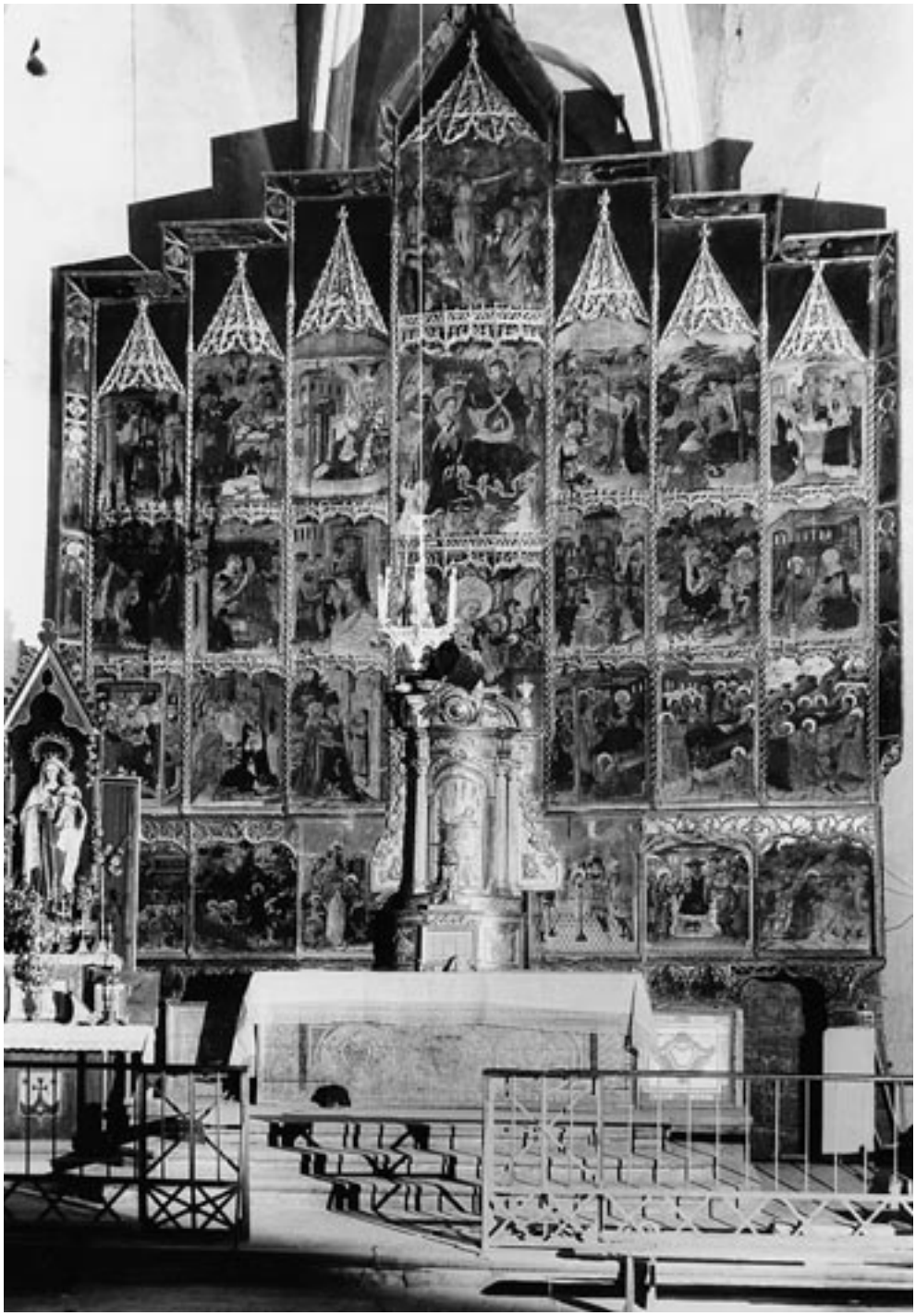

Fig. 11. Retablo Mayor de la iglesia de Ontiñena (Huesca). Desaparecido en 1936. Foto Archivo Mas, Barcelona.

Fig. 12. María, Reina de los cielos. Retablo mayor de la iglesia de Ontiñena (Huesca). Desaparecido en 1936.
Foto Archivo Mas, Barcelona.

Anunciación, la *Visitación de María a su prima Isabel*, la *Adoración de los pastores*, la *Adoración de los Reyes*, la *Presentación de Jesús en el templo*, *Jesús hallado por sus padres discutiendo en el templo con los doctores de la Ley*, y *marcha de la Sagrada Familia a tierras de Egipto, huyendo del tirano Herodes*. Finalmente, la *Segunda Anunciación*, *María entrega en su lecho de muerte una palma del paraíso a Juan evangelista*, el *Tránsito de la Virgen con Jesús que recibe el alma de su Madre representada en figura de niña*, y el *Entierro del cuerpo de la Virgen llevado por los apóstoles al valle de Josafat.*

En la calle central la escena principal se dedicaba a *la Virgen con el Niño entronizada acompañada por ángeles músicos*, repetición de un modelo que había plasmado Grañén en los retablos de Albalate del Arzobispo, Lanaja y Tarazona. Encima estaba la *Coronación de la Virgen por su hijo Jesucristo* y en la «punta» o coronamiento el *Calvario*, según era habitual en los retablos de aquel tiempo.

El guardapolvo estaba decorado con figuras de santas con sus atributos identificadores y de ángeles con las armas de la Pasión, que alternaban con escudos heráldicos en forma de losange del monasterio de Sijena y de la priora y comitente, Beatriz Cornel (1427-1451).

4. **Ataúd de doña Isabel de Aragón, de Urgel y de Monferrato (+1434).**[123] Se conserva en el Museo Diocesano de Lérida.

Procede de la nave izquierda del crucero de la iglesia de Santa María de Sijena (Huesca), donde se encontraba colocada en lo alto del muro.

Doña Isabel de Aragón,[124] monja de Sijena (doc.1408-1434), era de estirpe real por ser hija del conde Pedro II de Urgell (+1408) y vizconde de Ager y de Margarita de Monteferrato (Piamonte); era hermana de Jaime II el «Dissortat», conde de Urgel, y sobrina de Martín el Humano.[125]

[123] Arribas Salaberri, J. P., *Historia de Sijena*, Lérida, 1975. pp. 115-129.

[124] *Cf.* Lacarra Ducay, M.ª Carmen, «La Edad Media», en AA.VV., *Las necrópolis de Zaragoza*, 1991, p. 248-249. Durán Gudiol, Antonio, «Sarcófago de Isabel de Aragón», en AA.VV., *Signos. Arte y Cultura en el Aragón Medieval.* Zaragoza, 1993, pp. 420-421. Alcoy, R., «Caixa sepulcral d'Isabel d'Aragó», en *Museu Diocesà de Lleida, 1893-1993. Catàleg*. Exposició Pulchra. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1993, pp. 96-97.

[125] Jaime II *el Desdichado,* candidato al reino de Aragón a la muerte de Martín el Humano en 1410, fue derrotado por la sentencia del Compromiso de Caspe en junio de 1412 y condenado a prisión donde falleció en 1433. Sobre Isabel de Aragón, subpriora de Sijena, véase Sainz de la Maza Lasoli, R., *El monasterio de Sijena. Catálogo de documentos del Archivo de la Corona de Aragón, II (1348-1451),* Barcelona, C.S.I.C., 1998. Y también, Arribas Salaberri, J. P., *Historia de Sijena,* Lérida, 1975.

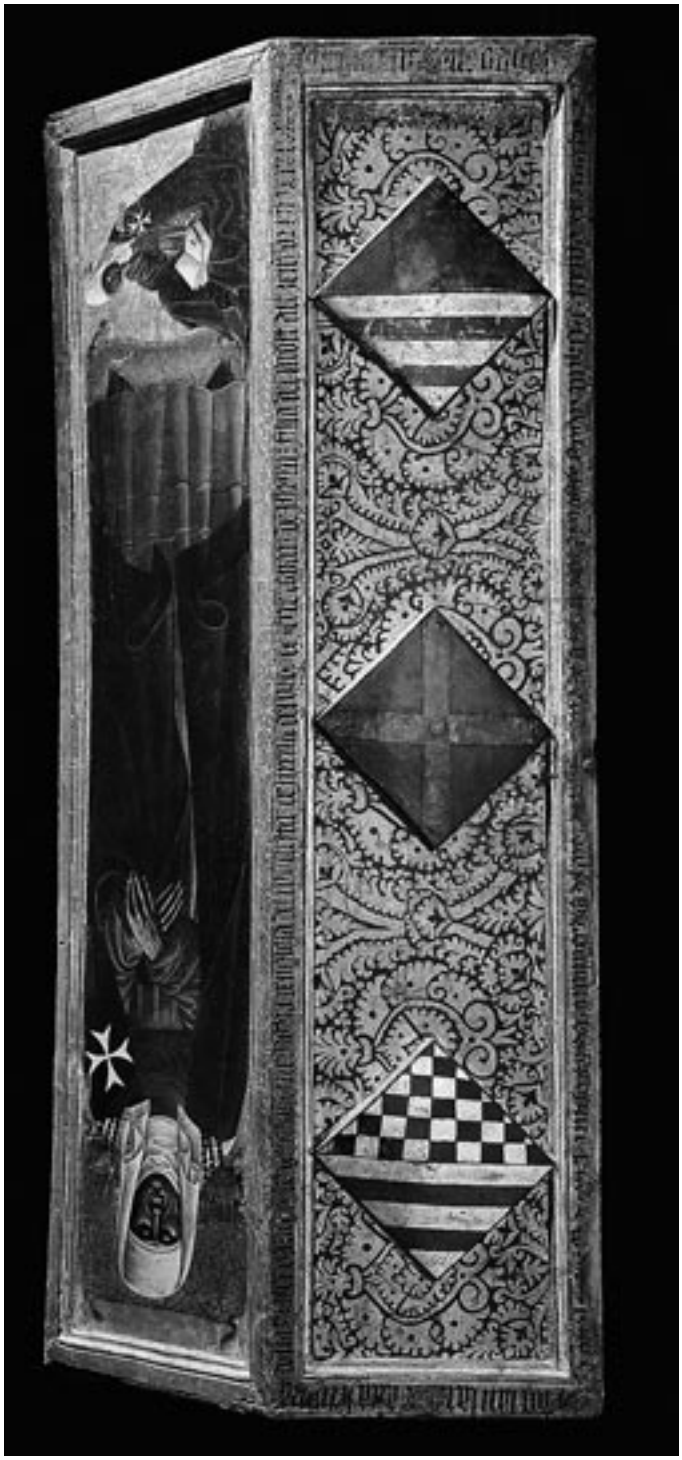

Fig. 13. Ataúd de doña Isabel de Aragón, monja del monasterio de Santa María de Sijena (Huesca). +1434.
Museo Diocesano de Lérida. Foto Archivo Mas, Barcelona.

Falleció, según reza la inscripción que rodea el frontis de su ataúd, el día 1 de junio en 1434, *contristada religiosa y agobiada por la pena*», siendo enterrada en el transepto norte de la iglesia junto al Panteón Real.[126]

Aci jau la molt alta senyora / dona Ysabel d' Aragó de gloriosa memoria, religiosa del monestir de Sixena del'ordre de Sant Johan de Jerusalem: filla del molt alt senyor en Pere, comte / d'Urgell e vescomte d'Ager / la qual traspassa d' aquesta present vida lo primer día de juny del any de la Nativitat de Nostre Senyor mil CCCC trenta e quatre, concretamente, el 1 de junio de 1434.

La realización y decoración del ataúd debió ser ligeramente posterior, pasado el tiempo preceptivo de permanencia del cadáver en el pudridero. Y el encargo de la obra promovido por la priora doña Beatriz Cornel (1427-1451), coetáneo de la difunta.

El ataúd tiene forma de túmulo con cubierta a doble vertiente (59 x 157 x 54 cm), está realizado en madera dorada y policromada. En la vertiente anterior aparece la imagen yacente de la titular, con los ojos cerrados y las manos cruzadas sobre el pecho.

Está vestida con el hábito de la Orden de San Juan, hábito marrón, toca blanca y capa negra, con la cruz blanca en el hombro izquierdo. Su cabeza descansa sobre dos almohadones de brocado y luce sobre los hombros un collar de azabache formado por tres filas de cuentas circulares, formando un bello contraste con el blanco de la toca que enmarca su rostro.

A sus pies, se encuentra sentada, a menor escala, una monja que, con ayuda de un monóculo, lee con gesto entristecido un grueso libro que descansa sobre sus rodillas.[127] Detalle naturalista que no se encuentra en los restantes ataúdes pintados que proceden del monasterio y que podría justificarse por el elevado linaje de la difunta.

En el frontis, aparecen tres escudos. A la izquierda, las armas de los condes de Urgell de la estirpe real: jaquelado de oro y sable partido de las barras reales; en el centro el escudo del monasterio, de gules una cruz llana ¿de plata?; y, a la derecha, un escudo casi perdido que reproduce también las barras y que podría estar relacionado con los Monferrato.[128] La reciente restauración de que ha sido objeto ha puesto de relieve la delicadeza de su decoración pintada.[129]

[126] Arribas Salaberri, J. P., *Historia de Sijena*, (1975), p. 129.

[127] Alcoy, R., «Caixa sepulcral d'Isabel d'Aragó» (1993), p. 97.

[128] Para Arribas Salaberri (ob. cit., p. 139) se trataría de un retrato de doña Isabel *en el que aparece la Princesa con el hábito de monja, pero sentada leyendo un libro, reflejando en su rostro una gran melancolía y con un monóculo puesto.*

[129] Se restauró en el año 1987 en el Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya. Véase *Catalunya restaura. Expo-Conservació de béns culturals. Centre*

Fig. 14. Ataúd de doña Isabel de Aragón, +1434. Detalle. Foto Archivo Mas, Barcelona.

Fig. 15. Ataúd de doña Isabel de Aragón, +1434. Detalle. Foto Archivo Mas, Barcelona.

5. **Ataúd de doña María Jiménez Cornel (+1355),** por matrimonio condesa de Barcelos, en Portugal, que procede del Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca).

Es el único ejemplar conservado en Aragón de los ataúdes en madera policromada que se encontraban en la iglesia del monasterio, e ingresó en el Museo de Zaragoza en 1922.[130]

d'art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 1988, Núm. reg. 1691. Rest. CCR. Y también: Flinch, M. G., Homedes, V., «Sarcòfag del monestir de Sixena»: *Memoria d´Activitats del Centre de Conservació i Restauració de béns culturals mobles de la Generalitat de Catalunya, 19872-1988*. Barcelona, 1988, p. 52.

[130] *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, nº 6, Enero, 1922, «Crónica del Museo», p. 35. Lacarra Ducay, M.ª C., *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 46-49.

Como no llegó a ser religiosa, sin duda por vivir aún su marido, no vivía en el monasterio sino en una heredad o posesión del mismo, y a su fallecimiento fue sepultada en la capilla de la Trinidad que ella había fundado. Y por ello en su retrato funerario no viste hábito monacal sino un elegante traje cortesano cual corresponde a su categoría social.

Otorgó testamento en 14 de marzo de 1354 y, después de elegir sepultura en la nueva capilla, deseando que su hermana, la priora, fuera enterrada allí, instituyó una renta de 600 sueldos jaqueses para dos capellanes que debían cantar perpetuamente los oficios divinos, y asignó además una pensión de 100 maravedís para los aniversarios.[131]

El ataúd tiene forma de túmulo con la cubierta a doble vertiente (85 x 161 x 56 cm) y está realizado en madera dorada y policromada. Estuvo colocado en alto, adosado al muro izquierdo de la capilla de la Trinidad, de modo que pudiera contemplarse la efigie pintada en la vertiente anterior a tamaño real. Sendas ménsulas de madera tallada figurativamente y policromadas servían de soporte a la obra.

Tres escudos adornan el ataúd en la parte anterior e identifican heráldicamente a la persona sepultada. A la izquierda del observador, por su padre, las armas de los Cornel: de oro, con cinco cornejas de sable dispuestas, dos, una y dos. A continuación, el del monasterio: de gules, con una cruz llena de oro. A la derecha, las de su madre, que parten las de los Cornel por su marido con las propias de los Luna: 1º, de plata, un creciente ranversado jaquelado de oro y sable; 2º, jaquelado de oro y sable.

La inscripción, en letra minúscula gótica, que rodea el frente del ataud recuerda la ilustre personalidad de la dama allí sepultada:

«AQUI IAZE LA MUY EGREGIA SENYORA DONA MARIA XIMENEZ CORNELL, CONTESSA DE BARCELHOS, LA QUAL

FINO L´ANYO DE MCCCLV, L'ANIMA DE LA QUAL AYA PARAYSO».

El ataúd fue pintado, pues, con mucha posterioridad al fallecimiento de su destinataria, con toda seguridad bajo el priorado de otra Cornel, Beatriz, que fue priora de Sijena entre 1427 y 1451, fechas que coinciden plenamente con la actividad de Blasco de Grañén. Y si este pintó, como se confirma por su estilo, el ataúd de Isabel de Aragón, en fecha próxima a su fallecimiento (+1434), podría perfectamente suponerse una aproximada aunque algo posterior para la decoración del ataúd de doña María.

[131] Véase: Sainz de la Maza Lasoli, R., *El Monasterio de Sijena. Catálogo de documentos del Archivo de la Corona de Aragón, vol. II (1348-1451)*. Barcelona, 1998, docs. 57 y 58, y 77 y 78.

La fecha propuesta coincide, por otra parte, con la de la realización de los retablos de Lanaja y Ontiñena, lugares del señorío de Sijena, pintados en la década de los años treinta del siglo XV. Concretamente, el de Ontiñena fue encargado por la priora Beatriz Cornel, como lo demuestra la presencia de sus armas en en el guardapolvo.

El análisis estilístico confirma la atribución pues la elegante figura de doña María repite fielmente el modelo de belleza femenino, de estilo cortesano, que creara Grañén (1454) en la escena de las *Bodas de Caná* representada en el cuerpo del retablo mayor de la iglesia del San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza).[132] Y se trataría de un retrato «imaginado» por el pintor para una dama fallecida muchos años antes.

6. **Tríptico de la iglesia parroquial de Belchite (Zaragoza**). Desaparecido durante la guerra civil de 1936.[133]

Está fechado en 1439, año en que Grañén terminaba el retablo de la Virgen con el Niño para la capilla de los Santa Fe en la iglesia del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza). Una inscripción, en la parte exterior de las puertas, recordaba quienes fueron los comitentes y la fecha de su terminación: *Este retaulo han fecho fazer los hondrados Pascual Bernat et Pedro Bernat a onor he reverencya de Sancta Marya. Añyo DMCCCCXXXVIIII.*

Y estos aparecían retratados, en el interior de las puertas, uno frente a otro, de rodillas y con la atención fija en la imagen de la Virgen que, sin duda, ocupaba la hornacina central.[134] La elegancia de sus atavíos caballerescos denotaba su elevada condición social.

Las puertas abiertas se completaban con escenas de la vida de la Virgen María: en el lado izquierdo, desde el punto de vista del espectador, estaban: *Anunciación*, *Visitación* y *Nacimiento;* en el lado derecho: *Epifanía*, *Purificación* y *Circuncisión.*

A dos leguas de Belchite se encuentra la Puebla de Albortón, localidad zaragozana para la que pintaría Grañén un retablo encargado en 1445.[135]

[132] Véase Lacarra Ducay, M.ª C., *Joyas de un Patrimonio.* Retablo de San Salvador, Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1991. lámina p. 49.

[133] Villa con ayuntamiento de la provincia y diócesis de Zaragoza, se incluye en la comarca de Campo de Belchite.

[134] La colocada para la Exposición del Centenario de los Sitios en 1908 era una imagen gótica, de la segunda mitad del siglo XIII, que pertenecía a don Mariano de Pano.

[135] Publ. frag. Serrano y Sanz, M.; «Documentos», XXXVII (1917), pp. 445-446.

Fig. 16. Tríptico de la iglesia parroquial de Belchite (Zaragoza). Desaparecido en 1936. Foto Archivo Mas, Barcelona.

7. **Retablos de San Juan Evangelista y de Santiago el Mayor en la iglesia parroquial de San Pedro de Siresa (Huesca)**.[136]

Se conservan en su lugar de destino pero incompletos.

Los dos retablos, de la advocación de San Juan Evangelista y de Santiago el Mayor, deben ser atribuidos a Blasco de Grañén en una fecha próxima a 1440-

[136] Lugar con ayuntamiento de la provincia de Huesca, diócesis de Jaca, pertenece a la comarca de la Jacetania. Próximo a la villa de Hecho, cabeza del valle de su nombre. En este monasterio se educó, a cargo de los canónigos regulares de San Agustín, el rey Alfonso I el Batallador.

1445.[137] Fueron encargados por los representantes del poder local como se advierte por los escudos pintados en el guardapolvo que recrean el escudo de la villa de Hecho, próxima a Siresa.[138] De similar tamaño y configuración, constan de un banco de cinco casas, tres calles, de dos pisos las laterales y uno la central, y ático o coronamiento. Más polsera o guardapolvo.

El retablo de San Juan apóstol y evangelista, presentaba en los extremos del banco a *Santa Catalina de Alejandría* y a *Santa Lucía de Siracusa*,[139] en el centro la imagen de *Cristo Varón de Dolores saliendo del sepulcro,* y a los lados *la Virgen María y Juan evangelista.*

En la calle central del cuerpo del retablo se encuentra la imagen de *Juan evangelista,* en posición erguida, con la palma del Paraíso que le confió la Virgen en su lecho de muerte para que la llevase en el funeral, en la mano derecha, y el cáliz con el vino envenenado del que sale una serpiente, en la izquierda. En la punta o coronamiento se encuentra el *Calvario* con Cristo crucificado de tres clavos y la Virgen María y Juan evangelista sentados a cada lado de la cruz.

En las calles laterales se representan los hechos más sobresalientes de su biografía tomados de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine*: San Juan desterrado en la isla de Patmos en actitud de escribir el Apocalipsis, San Juan repartiendo pan a un grupo de pobres hambrientos,* San *Juan evangelista sometido a la prueba del vino envenenado* y San *Juan evangelista resucita a los dos fallecidos.*

El retablo de Santiago el Mayor reflejaba, en su iconografía, la notable popularidad alcanzada por las peregrinaciones a Compostela en el territorio aragonés durante la baja Edad Media.

En el banco se representan *Santa Lucía* y *Santa Bárbara* en los extremos y en el centro *Cristo saliendo del sepulcro entre la Virgen María y Juan evangelista.*

En la calle central del cuerpo del retablo se encuentra el apóstol Santiago el Mayor, entronizado, bajo la doble iconografía de apóstol y de peregrino

[137] Dados a conocer por Chandler R. Post, en 1938, quien se los atribuye al «Maestro de Lanaja». *A History of Spanish Painting,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, volume VII, pp. 802-804, figs. 311-312.

[138] Según don Pascual Madoz: «El escudo de armas de esta villa, concedido por Alfonso el Batallador en 1112 y confirmado por don Fernando VI en 1758, ostentaba cuatro estrellas en campo azul; pero después se aumentó y dividió en cuatro cuarteles, el uno ocupado por las cuatro estrellas, el segundo ocupado por las cuatro barras de Aragón, el tercero por una cruz, y el cuarto por un hombre con un chuzo en las manos en ademán de esperar un oso que le enviste cara a cara». (*Diccionario*, Tomo IX, Madrid, 1847, p. 160). Es el escudo que aparece reproducido en un sillar de la fachada meridional de San Pedro de Siresa.

[139] Desaparecidas en el robo efectuado por Erik el Belga en el mes de agosto de 1979.

En la punta o coronamiento se encuentra el *Calvario*, con Cristo crucificado de tres clavos, y la Virgen María y Juan evangelista sentados a cada lado de la cruz.

En las calles laterales se representan los hechos más sobresalientes de su biografía tomados de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine: la *conversión del Mago Hermógenes y de su discípulo Fileto* la *decapitación del apóstol Santiago*, *Santiago es conducido ante Herodes Agripa* que lo condena a muerte con la espada, y la *traslación del cuerpo de Santiago el Mayor a Galicia*. Acompañan al cuerpo del apóstol sus discípulos Indalecio y Torcuato, ataviados como peregrinos.

8. **Retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Tosos (Zaragoza**).[140] Se conserva incompleto insertado en el retablo mayor de estilo barroco.

La villa de Tosos se encuentra a escasa distancia de la de Aguilón para la que Blasco de Grañén, junto con sus colaboradores los pintores Juan Rius y Martín de Soria, realizaba un retablo entre 1457 y 1458.[141]

El retablo gótico presidía la capilla mayor de la iglesia precedente, de menores dimensiones que la actual, y cuando se construyó el nuevo templo, en el siglo XVIII, se aprovecharon gran parte de sus tablas en el nuevo retablo mayor, realizado según el gusto de la época

Las tablas que se conservan pertenecen al cuerpo de un retablo de cinco calles de tres pisos cada una, destacando por sus mayores proporciones la calle central. Estaba dedicado a la Virgen María, titular de la iglesia, y en sus pinturas se representaban las escenas más populares de su vida según relatan los cuatro evangelios y la literatura sagrada de la época. No se conserva el banco, presumiblemente dedicado a narrar escenas de la Pasión de Cristo, ni tampoco el guardapolvo que, sin duda, tendría.

Actualmente las calles laterales flanquean los costados del retablo mayor dieciochesco, enmarcadas sus tablas con la mazonería dorada primitiva. La tabla principal y titular del retablo se encuentra en el centro del nuevo retablo y el ático o coronamiento, constituido por dos tablas superpuestas, se encuentra en una capilla lateral situada en el lado del evangelio. En total son quince las tablas que se conservan, seis a cada lado del retablo mayor que narran doce

[140] Villa de la provincia y diócesis de Zaragoza, se incluye en la comarca de Campo de Cariñena. Situada en la margen izquierda del río Huerva, su término linda con los de Villanueva de Huerva, Paniza, Aguilón y Cariñena.

[141] Al morir Blasco de Grañén, en otoño de 1459, el retablo estaba sin terminar. Juan Rius y Martín de Soria buscan al pintor Salvador Roig para que les ayude a terminarlo, lo que sucederá en primavera de 1460.

pasajes de la vida de María, desde el *Anuncio a San Joaquín* hasta la *Dormición de la Virgen*, una que preside el retablo, dedicada a la *Virgen con el Niño* entronizada con acompañamiento de ángeles, y dos que constituían el ático o coronamiento, la *Coronación de la Virgen por su hijo Jesucristo* y el *Calvario*, según lo habitual durante el siglo xv.

Comenzando por la calle exterior del lado izquierdo, desde el piso de arriba, se encuentran: *Anuncio a San Joaquín*, *Anuncio a Santa Ana*, *Abrazo ante la Puerta Dorada de Jerusalén*, *Nacimiento de la Virgen María*, *Presentación de la Virgen en el templo,* y *Anunciación*. Seguidamente, empezando por la calle interior del lado derecho y siempre desde el piso superior, se encuentran: *Nacimiento de Cristo*, *Adoración de los pastores*, *Circuncisión*, *Epifanía*, *Presentación de Jesús en el templo*, y *Dormición de la Virgen María*.

La tabla titular ofrece alguna variante respecto al modelo habitual de la Virgen con el Niño entronizada acompañada de ángeles músicos, pintado por Grañén. María lleva la cabeza descubierta, sin el velo que habitualmente cubre su cabellera y el Niño aparece desnudo, cosa inusual, sentado sobre la rodilla derecha de su madre. Si el gesto de la Virgen recuerda al de la tabla titular del retablo mayor de Lanaja aunque en aquella obra tiende la mano derecha para coger unos claveles de un tiesto que reverente le ofrece un gracioso angelito y aquí toma unas azucenas del ramo que un angel arrodillado a sus pies le presenta en un jarro con dos asas, el Niño juega con un pájaro que acaba de soltar un ángel situado junto a él, en lugar de tener en la mano izquierda el orbe terrestre coronado por una cruz o una granada tal como sucede en los otros ejemplos.

El retablo ha sufrido numerosos repintes posteriores y presenta signos de deterioro en algunos elementos. Aun con todo, existen evidentes analogías compositivas con pinturas documentadas de Blasco de Grañén que permiten atribuirlo a su taller, con participación de colaboradores. Las diferencias más acusadas están en las fisonomías y en el tratamiento anatómico de las figuras que carecen de la expresividad y delicadeza característicos en las realizaciones del maestro. Sería necesaria una cuidadosa restauración y limpieza para poder afinar más el análisis de esta obra.

Otras pinturas conservadas en Museos y colecciones privadas, nacionales y extranjeros, de procedencia no conocida, pueden ser atribuidas al taller de Grañén. Así, por ejemplo, sin agotar el tema, un San Miguel arcángel custodiado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, un Santo Tomás apóstol y un Calvario que formaron parte de la colección de don José Pedrol Rius, en Madrid, y un retablo dedicado a la vida de la Virgen María, cuya tabla principal con la Virgen María entronizada con ángeles músicos forma parte de la colección Ibercaja, de Zaragoza, y las tablas laterales se encuentran repartidas entre el Museo de Bellas Artes de Bilbao y algunas colecciones particulares españolas.

LA CIUDAD DE PALMA DE MALLORCA, 1468: UNA CIUDAD EN UN CUADRO O EL ALARDE DE PERE NISARD

GABRIEL LLOMPART MORAGUES

Un día gris y anónimo del año 1909 unos porteadores ingresaban en el Museo Arqueológico Luliano de Palma de Mallorca un cuadro de gran tamaño pintado sobre tabla con la imagen de San Jorge procedente de una iglesia en desahucio. El Ayuntamiento de turno había decidido derribar las murallas de la ciudad, prototipo del arcaísmo monumental, para convertirlas en un anillo de avenidas, con que se prometía celebrar las bodas de la ciudadanía con el progreso y la modernidad.

Compactado con la muralla se hallaba el templo de San Antonio de Padua, un antiguo hospital que daba nombre entonces a la Puerta de San Antonio y hoy todavía a la plaza de San Antonio. Al derribo de la puerta se siguió el derribo del templo, con la lógica almoneda del mobiliario e instrumental litúrgico.

La tabla o cuadro de San Jorge a que nos referimos había sido valorada hacía un par de años por un catedrático de Enseñanza Media llamado Gabriel Llabres Quintana que hizo mucho en vida estudiando el patrimonio de Palma y mucho más en muerte porque dejó como discípulo al profesor Pedro Aguado Bleye, un gran manualista de la II República. Alertado, pues, el Obispado del valor singular de nuestro San Jorge procedió a retirarlo al Museo de la Sociedad Arqueológica Luliana que entonces era, de hecho y de derecho también, Museo Diocesano.

Se calcula que la tabla en cuestión es el resto del naufragio de un retablo de tres calles, con predela y coronamiento; anduvieron perdidas las calles laterales, el coronamiento y dos de las cinco casas de la predela.

La tabla central, al temple y óleo, mide 2,84 x 1,87 metros. Reproduce el triángulo argumental de San Jorge, la Princesa y el dragón, conforme a la Leyenda Áurea.

La predela consta de la casa central, con la *Pietas Christi* de 0,60 x 0,80 metros, y las casas anejas del martirio del santo, de 0,60 x 0,60, y la aparición

Fig. 1. Hipótesis de reconstrucción del retablo de San Jorge y la Princesa. Pere Nisard y Rafael Moger, 1468-1470.

Fig. 2. Traspaso al nuevo soporte de la tabla principal del retablo de San Jorge y la princesa. José Mª Pardo Falcón, años 2000-2001.

del santo en el asalto de la ciudad musulmana de Madina Mayurqa por el rey Jaime I el Conquistador, de 0,60 x 0,60.

La madera utilizada era la llamada en la isla *llenyam vermell*, es decir, madera de pino, importada desde Tortosa en unidades conocidas vulgarmente como *tortosins*. El embarrotado cruzado es el corriente en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media.

La pieza sería restaurada en los años cincuenta por el técnico Arturo Cividini, bergamasco, que se había acreditado en anteriores restauraciones de pintura medieval pirenaica.

Pero en el año 2000 fue objeto de una nueva y completa restauración por el experto José María Pardo Falcón. En esta ocasión se cambió el soporte de forma definitiva por un panel de material aeronáutico de aluminio y fibra de vidrio, merced a la ayuda de la Caja de Ahorros «Sa Nostra». Esta institución sufragó un programa de análisis espectrográficos y una exposición muy cabal en el invierno del año 2002.

Fruto de esta exposición fue una monografía titulada *El cavaller i la princesa. El sant Jordi de Pere Nisard i la Ciutat de Mallorca*, con la colaboración de Joana María Palou, directora del Museo de Mallorca, Francesc Ruiz Quesada, del Museo Nacional de Arte de Cataluña, Gabriel Llompart Moragues, estudioso de la pintura medieval mallorquina, y el mencionado José María Pardo Falcón.[1]

No se me oculta que el título de la exposición puede resultar al lector algo alambicado y ambiguo pero la verdad es que la tabla también lo es. Decía Romano Guardini en una ocasión que «la verdad es polifónica» porque tiene diversidad de vertientes, y la tabla de Pere Nisard es como un concierto de muchas voces de las cuales hemos escogido dos a nuestro parecer sobresalientes: primera, la ciudad de Mallorca en 1468, es decir, el encuentro de una ciudad mediterránea con un pintor flamenco o flamenquizante, y segunda, la versión que da un forastero asesorado suficientemente por los expertos del lugar del acontecimiento capital de su existencia y pervivencia como colectividad: la conquista de las llamadas islas orientales de Al-Andalus por Jaime I de Aragón en 1229.

¿Quién era el pintor de nuestra tabla? Durante muchos años solamente hemos dispuesto de dos documentos publicados en 1905 sobre el mismo, a saber, el contrato de confección del 6 de junio de 1468 y la garantía firmada por un grupo de amistades de que el maestro no dejaría la isla sin acabar la

[1] Palma de Mallorca, Consell de Mallorca, «Sa Nostra» Caixa de Balears, 2001. De esta edición proceden nuestras ilustraciones y en ella se encontrarán las notas que justifican nuestras afirmaciones.

Fig. 3. San Jorge y la princesa. Pere Nisard, 1468-1470.

tabla del 3 de marzo de 1470. Por lo visto, había pasado el plazo previsto para la entrega de la obra, a saber, la fiesta de San Jorge de 1469, y los mecenas de la pintura estaban recelosos de que transcurriera la fiesta de San Jorge (23 de abril) de 1470 sin que se acabara el encargo.

Por esta razón salían en defensa del pintor varios amigos de la colonia extranjera de la ciudad en la cual abundaban los sastres franceses y los bordadores franceses o nizardos. Entre los firmantes figuran un Gay, un Duval y un Alemany –que podría ser literalmente un alemán. Firman un seguro de 40 libras solidarias.

Como resulta que nuestro pintor entra en la historia y sale de la misma con sólo dos documentos, los documentalistas han tenido que hacer cábalas sobre la naturaleza del nombre: Pere Nisard… Luego podría ser un nizardo. Teniendo en cuenta que Niza por aquel entonces era dominio de la República de Génova. Desde luego, Niza tenía comercio con Mallorca y, a la sazón, cónsul propio.

La sorpresa de las reflectografías realizadas últimamente ha sido el habernos facilitado –con mucha probabilidad– el retrato del interesado, en pie con pin-

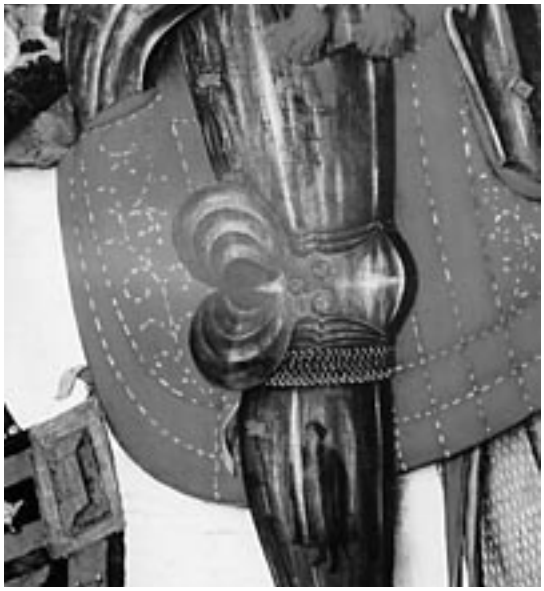

Fig. 4. Posible retrato del artista en la gambera alta de la armadura de San Jorge.

cel en mano en la gambera alta de la armadura de San Jorge, así como la figura de cuerpo entero de un cofrade desconocido en la gambera baja. Al menos esta es nuestra plausible interpretación, teniendo en cuenta que entre los arrepentimientos que dan a conocer las reflectografías figura además un fragmento de la torre del homenaje del castillo de Bellver con el arranque del puente, detalle que es absolutamente característico de la bahía de Palma y que resulta coherente con la orientación del santo caballero y piquero del dragón.

El contrato del encargo encomienda el retablo a dos pintores. Junto a Nisard, y antes de Nisard, comparece Rafael Moger, pintor oficial del municipio. ¿Es lógico que un pintor extranjero se insertara en un taller local? Y si lo hiciera así, ¿con qué apoyos contaría?

Fig. 5. Reflectografías con el autorretrato de Pere Nisard.

Sobre todo teniendo en cuenta que cuando, decenios después, se redacta el primer reglamento del gremio de pintores, aparece un artículo que impone esta exigencia: el hermanamiento siquiera temporal del artista intruso.

Pero el contrato que observa la ley de precedencia también prescribe el orden de excelencia: Nisard pintará la tabla central y tres tablas de la predela. Al final cobrarán, cada uno por igual, 100 libras.

En el estudio que comentamos, José María Pardo ha podido constatar el dibujo previo a carboncillo de la pintura que con bastantes arrepentimientos en el fondo marino en el que permanecen naufragadas, para despecho de los historiadores de la navegación, buen número de embarcaciones diseñadas a carbón pero luego olvidadas por el pincel. ¿Sería por prisas o por economía? Mejor dejarlo como está y lo dejó el pintor. Seguro que si supiera que hurgamos en su labor se nos pondría flamenco si es que no lo era.

Sobre el tema sustantivo de Nisard ha tratado con mucha seriedad Ruiz Quesada. Partiendo de la Leyenda Áurea hace un largo recorrido iconográfico, utilizando los últimos artículos de Joaquín Yarza y Conchita Boncompte, del que resulta segura la influencia de los modelos eyckianos y de la miniatura francesa, sin que podamos aterrizar con seguridad en ningún taller entre la Picardía y los Alpes Marítimos. Quedamos deslumbrados por los reflejos en la armadura del santo caballero y perplejos ante el detallismo miniaturista de sus apuntes.

Si nos centramos de nuevo en el argumento de nuestra exposición y nos preguntamos cómo está reflejada en la tabla principal la ciudad de Palma de Mallorca en 1468, fecha del contrato de ejecución, hemos de hacer una salvedad importante: el pintor está obligado a representar la leyenda de San Jorge por una cofradía local de San Jorge existente en una ciudad cuyo patrono desde 1407 es, aunque no exclusivamente, también San Jorge.

Hablando en plata no se puede salir de la Leyenda Áurea aunque tampoco se puede salir, pensando en cristiano, de que la doncella o princesa es símbolo de la ciudad de la leyenda pero los comitentes o mecenas están persuadidos y convencidos de que son ciudadanos de esta misma ciudad.

La ciudad de nuestra tabla habrá de ser una ciudad obra de un pintor flamenco renombrado –por esto ha sido llamado– pero su trabajo será tanto más encomiado cuanto más satisfaga los gustos y complazca la idiosincrasia de sus clientes. No en vano decimos los mallorquines –y en esto todos somos un poco mallorquines– *casa mía per pobre que sía*.

Esta psicología elemental puesta en términos iconográficos nos da una relación de patronos y ciudades en la línea del ángel custodio que tiene en su mano el plano de la ciudad de Zaragoza en la entrada de su Casa Consistorial, obra del escultor aragonés Pablo Serrano. O si quieren, remontándonos algo

Fig. 6. Vista de Porto Pi, Palma de Mallorca.

más lejos, el ángel de la guarda del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, obra del escultor catalán Pere Joan, que estuvo en la Lonja de los Mercaderes de la ciudad y con anterioridad en la Seo de Zaragoza.[2]

Si ahora trasladamos estas singularidades a la tabla de Nisard, hemos de reconocer que tenemos delante una ciudad flamenca traída por los pelos al Mediterráneo pero en la que los mecenas del contrato de 1468 reconocen en diversos aspectos geográficos y urbanos a su propia ciudad.

En efecto, la línea de la costa desde Porto Pi, la cala fortificada y torreada, hasta el pantalán de madera de la Lonja y el muelle con la capilla de Santa Bárbara y la horca y el molino de viento del Portitxol, o existen todavía o están bien documentados. A estos datos marítimos hay que añadir el camino que lleva desde Porto Pi a la puerta de Santa Catalina con las dos iglesias existentes: la de San Nicolás de Bari de Porto Pi que era un hospital de circunstancias, y la de San Magín que era un orfanato, pero estaba regido por los ermitaños que se divisan frente a él.

[2] M.ª R. Manote Clivilles, «El ángel custodio, una escultura de Pere Joan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Hipótesis de su procedencia». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIV (2001), pp. 121-133.

Fig. 7. Ermita de Nuestra Señora de los Huérfanos.

Fig. 8. Molinos harineros de Levante. Palma de Mallorca.

Faltan los famosos molinos harineros del Portitxol, que existían por entonces al salir de la puerta de las Torres *llevaneres* y pasados los cementerios judío y musulmán, desmontados hacía unos decenios. Es comprensible la supresión del molinar de Poniente mientras que ha quedado marcado el molinar de Levante para evitar un hacinamiento de construcciones…

El paisaje de lejanías y cercanías extramuros se corresponde con las alquerías aisladas del horizonte mientras que cerca de las murallas comienzan los huertos y jardines. Este es un extremo que hay que ponderar. Cuando uno viaja hoy por Centroeuropa le llama la atención el interés de muchas familias en tener un huertecillo o jardín en unos kilómetros a la redonda de la ciudad. Por ejemplo, en Frankfurt am Main. Palma de Mallorca en la Edad Media era así, según sabemos de la vida cotidiana de sus pobladores. Y esto duró largo tiempo.

Perdóneseme la alusión a mi abuelo paterno, fallecido en 1927, que solía pasearse por los huertos extramuros los domingos por la tarde. Tenía muchas amistades porque dirigía la oficina de quintos del ayuntamiento de Palma, y era amigo de hacer favores, a cambio de los cuales merendaba lechugas tiernas aderezadas con unas gotas de aceite de oliva.

Poseemos buena documentación sobre los huertos y los jardines medievales.

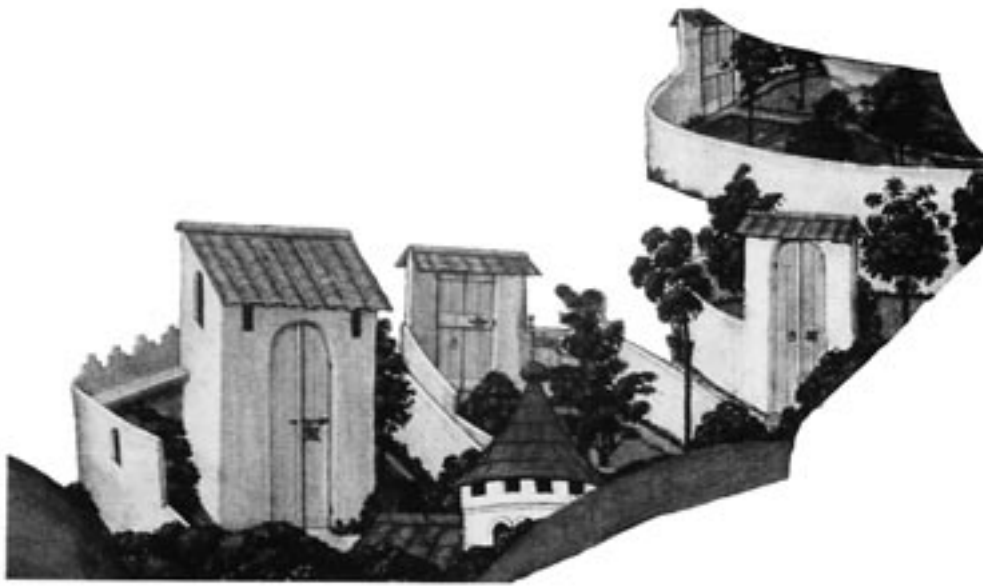

Fig. 9. Proximidades de la ciudad de Palma.

Si ahora reparamos en la ciudad salvada por la nobleza del santo caballero, al primer golpe de vista, la hemos de identificar con una labor de miniaturista comparable a las ciudades que comparecen en las versiones ilustradas francesas de los Viajes de Marco Polo.

Pero aunque esté traducida al flamenco quedan rastros de su raigambre original como son las ventanas bíforas que se entremezclan con las ventanas de postigos en cruz. La localización del palacio real enfrentado a la catedral dominando la bahía, tiene visos de ser intencionada y cabe decir lo mismo de la disposición de la Puerta del Mar que protegía las atarazanas reales. Un hito cronológico quiso dejar Nisard: la fachada de San Nicolás, obra de un discípulo de Guillem Sagrera, que se obró por aquellas fechas.

Un último pormenor de carácter local podemos advertir en el combate del caballero con el dragón que tiene su público pendiente y expectante en las ventanas del palacio real. El repertorio de teatro medieval insular contiene dos

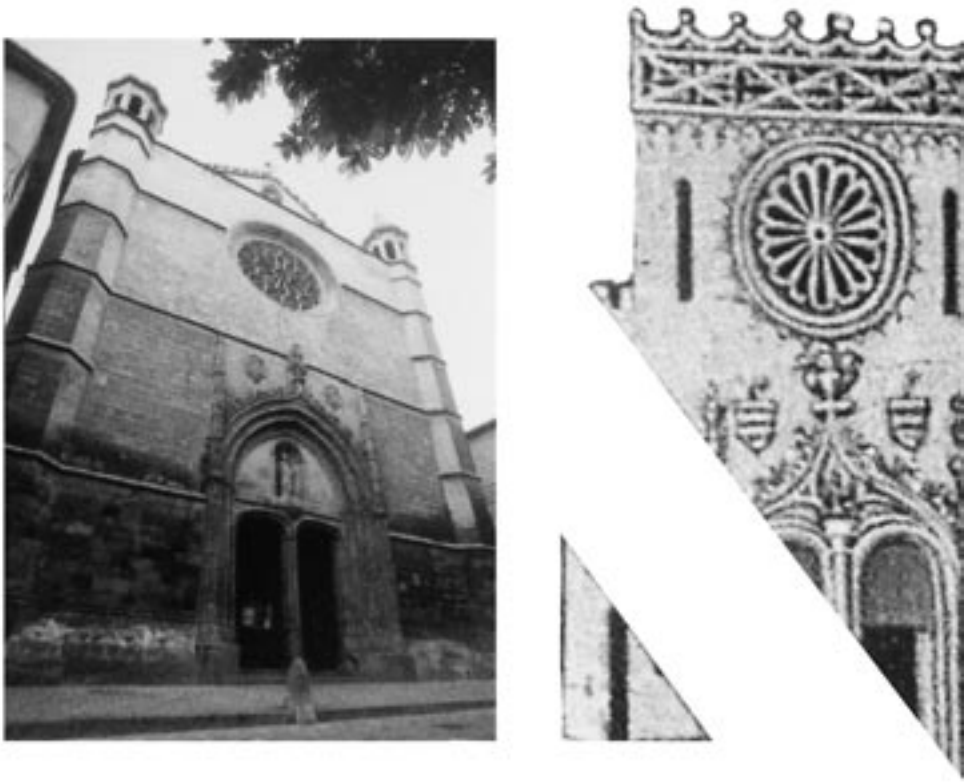

Fig. 10. Fachada de la iglesia de San Nicolás de Bari de la ciudad de Palma y su posible representación en la pintura de Nisard.

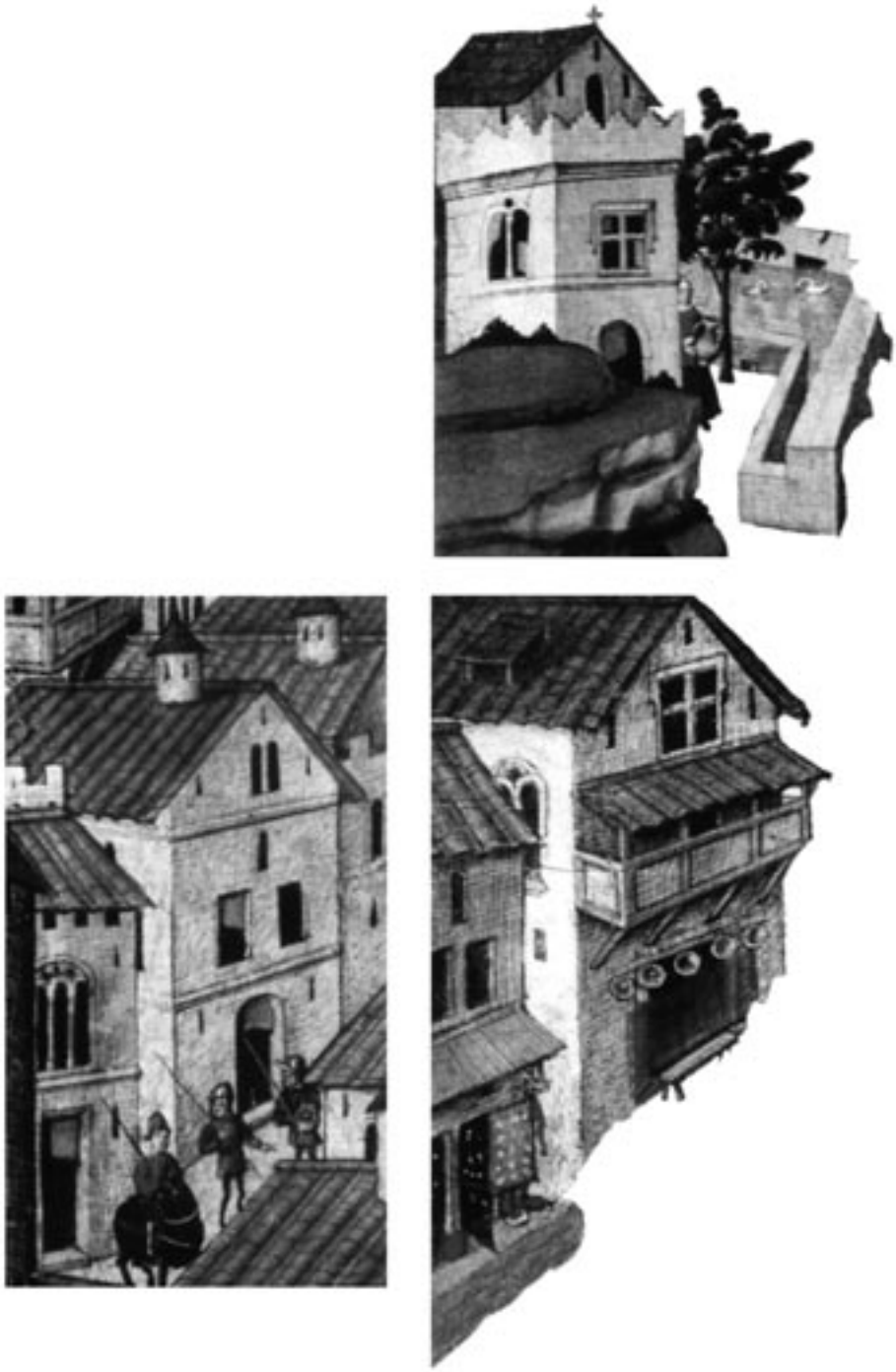

Fig. 11. Tiendas y edificios urbanos en la pintura de Nisard.

piezas dedicadas a San Jorge, ambas del siglo XV: las consuetas VIII y IX del manuscrito Llabrés. Cuando Romeu y Figueras comenta la escenografía de la pieza VIII, por un lado dice que el dragón debía parecerse a la víbora del entremés del *Corpus Christi* barcelonés y, por otro, reconoce la pericia de los directores de escena mallorquines. Ahora bien, siempre llamó la atención de los historiadores la forma de la cabeza del monstruo de nuestra pintura. Se parece a un león marino. Y, en efecto, la Consueta XIII del repertorio Llabrés dedicada a San Crispín y a San Crispiniano hace salir a dos monstruos del río que matan a los sayones del rey. Y precisa: *Exirán dos vells marins i matarán als dos botxins*. Los decorados de teatro salían de los talleres de los pintores en la Edad Media. Nisard ha utilizado los recursos del taller de Rafael Moger: su dragón está emparentado con las focas que los payeses de la isla veían tomar el sol al pie de los acantilados.

La segunda parte de nuestra presentación se refiere, como hemos dicho, al alarde de Pere Nisard. A don Julio Caro Baroja le gustaba emplear el término de «alarde». Tiene varias acepciones posibles. En nuestro caso el alarde lo protagonizan esta hueste de armados con muy variada panoplia que salen por la puerta trasera de la ciudad, que se acercan a pie y a caballo, recorriendo la calle principal.

Uno se puede preguntar por el motivo de este alarde. Bien. Se contesta así: con otra pregunta. ¿Por qué razón una cofradía menor, de menestrales, dedicada a San Jorge, encarga por las buenas el retablo de que hablamos?

Cierto es que en el encabezamiento del contrato de la pintura figuran algunos caballeros: Joan de Galiana, de la vieja nobleza, y Francisco Axeló, secretario de Alfonso V el Magnánimo, de la nueva nobleza, pero no parece que pertenezcan a la cofradía. Estamos muy cerca todavía del levantamiento de forenses y ciudadanos de 1452 en el que precisamente Francesc Axeló estuvo de embajador en Nápoles para solicitar la venida de los temidos *saccomani*. Los caballeros aquí juegan un papel decorativo…

Nuestro San Jorge fue encargado para la capilla homónima del templo de San Antonio y ésta jugaba un papel importante en la llamada *Festa de l'Estendard* del 31 de diciembre en la que la ciudad en procesión recorría las murallas rememorando la fecha de la toma de Mallorca a los musulmanes en 1229. Al llegar la comitiva a la altura de la iglesia de San Antonio cantando las letanías se alzaba la imprecación: *Sancte Georgi, ¡Ora pro nobis!*

Y la gente, quién más quién menos, tenía en la memoria la legendaria aparición de San Jorge en el día de la toma de la ciudad cuando en la Puerta de Santa Margarita se enfrentaban musulmanes y aragoneses sin decidirse a romper el fuego.

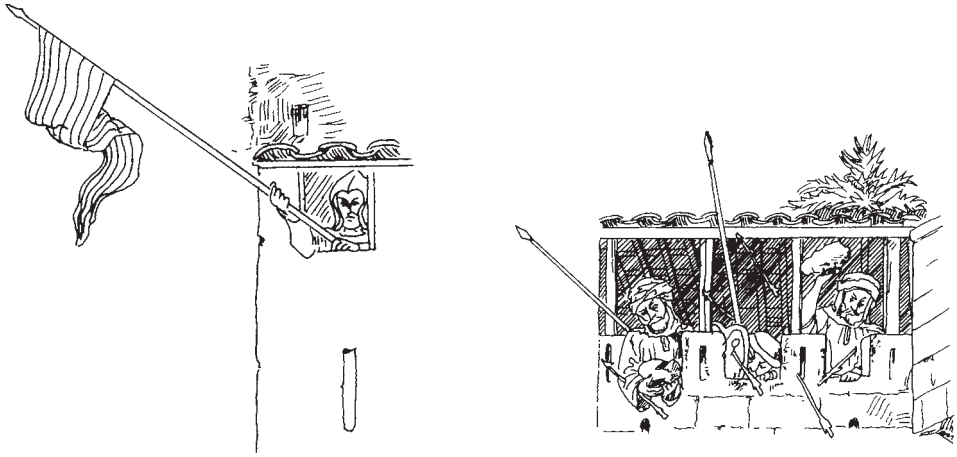

Fig. 12. Siluetas del asalto de la ciudad de Palma por la puerta de Santa Margarita. Dibujo de Andrés Murillo según una escena del banco en el retablo de San Jorge y la princesa.

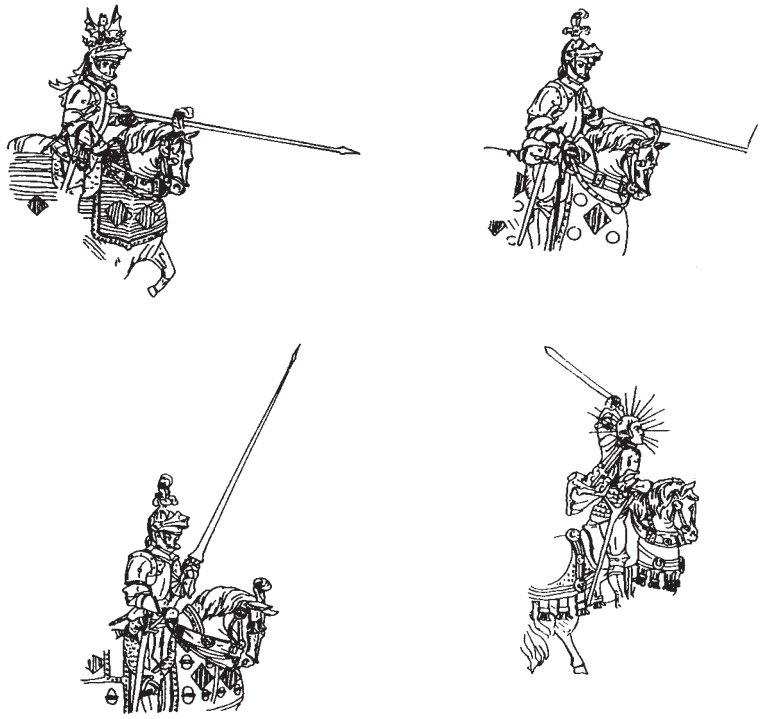

Fig. 13. Siluetas de la caballería cristiana (Jaime I, Caballeros y San Jorge). Dibujo de Andrés Murillo según una escena del banco en el retablo de San Jorge y la princesa.

Hoy en día pensamos que esta aparición es un doblete de la batalla del Puig y de la batalla de Alcoraz, importadas de las crónicas de las Cruzadas. Pero aquellos eran otros tiempos y San Vicente Ferrer, cuando viene a Mallorca a principios del siglo XV, endosa a los clérigos un sermón sobre la celebración de la misa y a los seglares una prédica sobre San Jorge.

Y aquí hemos de hacer hincapié en la tabla de la predela de nuestro retablo que representa la Entrada en Medinah Mayurqa en la que, junto al rey Jaime I y al abanderado de Aragón, destaca sobre un caballo blanco la figura de San Jorge iniciando la carga de la caballería.

El pintor Nisard pudo asistir un par de veces al ceremonial de la fiesta de la Conquista o del *Estendard* y también pudo ser bien informado de las crónicas, en el peor de los casos por el hijo de Guillem Sagrera, beneficiado de la Seo, que aparece entre los compromisarios del contrato del retablo.

Y considero bien probable que en el detalle de la predela del peón que alza la bandera de Aragón si no está detrás la Crónica, está el recuerdo del ceremonial anual de la subida con cuerdas por un grupo de marineros del estandarte de Aragón que, según la tradición, no se humilla al entrar por el portal.

La consecuencia que se saca de estas premisas es la de que el retablo de San Jorge trae su razón de ser de la fiesta de *l'Estendard* o de la Conquista que es una de las fiestas más antiguas de Europa. Fra Marsili, O.P., habla de ella en 1314, y Ramón Muntaner la vivió en 1332 y consiguió que se traspasara a Valencia donde comenzó a celebrarse en 1338 en el aniversario de su conquista, día de San Dionisio.[3]

Tal es pues el poder de las fiestas. Unas fiestas de conmemoración de conquista que se mantienen como un alegato existencial en una isla siempre amenazada, que Jaime III recomienda en sus Leyes Palatinas de 1337 y que probablemente vienen del modelo de las cruzadas, según registran los breviarios de la Orden del Santo Sepulcro del siglo XI.

Como ustedes ven, una tabla tan sugerente está ensartada con una tradición vivida. Esto no es casualidad. *C´est la vie*.

[3] G. Llompart Moragues, «La *festa de l'Estendard* entre la liturgia y el espectáculo (Mallorca, siglos XIII-XXI)» en *La festa i Elx. Actes del VII Seminari de Teatre i Música medievals*. Elx, 2002 (coord. por Josep Lluis Sirera), pp. 205-214.

LA PINTURA GÓTICA EN LA CORONA DE CASTILLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV: LA RECEPCIÓN DE LAS CORRIENTES INTERNACIONALES

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS

Estas líneas no tienen otra ambición que la de ofrecer una visión panorámica de la pintura castellana de la primera mitad del siglo XV en la cual queden de manifiesto sus aspectos más relevantes, así como cuestiones abiertas o necesitadas de nuevas aportaciones. La oportunidad de una síntesis de estas características se justifica por el hecho de que, más allá de las contribuciones fundacionales de Gómez-Moreno y de Sánchez Cantón (y de tantos estudiosos posteriores), todas las obras fundamentales de este período, prácticamente, han sido objeto de restauraciones recientes que permiten nuevas aproximaciones. En efecto, en 1994-1995 se restauraron las pinturas murales del claustro de la catedral de León y en 2003 se conmemoró el VII Centenario de la conclusión de la catedral de León, eventos ambos que permitieron nuevas aproximaciones a la obra de Nicolás Francés por parte de Joaquín Yarza y de Ángela Franco.[1] En 1999 se restauraron el retablo y los frescos de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca, circunstancia que propició que Javier Panera, que ya les había dedicado un amplio estudio, volviera sobre ellos destacando las aportaciones de la intervención.[2] En 2005 se restauraron, por fin, tras décadas de

[1] VV.AA., *Restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León*, Junta de Castilla y León y Banco Bilbao Vizcaya, Valladolid, 1997; Franco Mata, Ángela, «Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés», en VV.AA., *La catedral de León. Mil años de historia*, Edilesa, Trobajo del Camino (León), 2002, pp. 150-167; Yarza Luaces, Joaquín, «Artes del color del siglo XV en la catedral de León», en Yarza Luaces, Joaquín, Herráez Ortega, María Victoria y Boto Varela, Gerardo (eds.), *La catedral de León en la Edad Media*, Actas del Congreso Internacional (León, 2003), Universidad de León, León, 2004, pp. 399-431. También Julia Ara, que se ocupó de Nicolás Francés con ocasión del curso *La pintura de estilo gótico internacional en la península Ibérica*, celebrado en Valladolid en 2000, ha hecho recientemente una revisión de su figura con destino al *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, a la cual me ha facilitado amablemente el acceso.

[2] Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración del retablo de la catedral vieja de Salamanca*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2000; Panera Cuevas, Francisco Javier, *El retablo de la catedral vieja de Salamanca*, Caja Duero, Salamanca, 2000. Su anterior

abandono, las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, objeto de una primera publicación que recoge los murales en todo su esplendor,[3] aunque, por supuesto, siguen siendo de obligada consulta los trabajos de Blanca Piquero al respecto.[4]

Para comprender en su justa medida lo que, en su momento, supusieron los autores y obras que han sido sumariamente enunciados, resulta imprescindible recordar ciertas cuestiones acerca del desarrollo artístico de la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV, época dominada por el largo reinado de Juan II (1406-1454). En la Corona de Castilla apenas cabe hablar, como tal, de una pintura italogótica (cuando menos, en el sentido en que se usa esta expresión en otros estados peninsulares). Se aprecian, simplemente, desde mediados del siglo XIV, influencias italianas (en ocasiones, meramente iconográficas, en ocasiones, formales, asimismo) que introducen una modulación en la evolución última del estilo gótico lineal que cabe denominar estilo gótico lineal tardío, vigente durante el último tercio del siglo XIV.[5] El retablo del convento de San Juan de Quejana (Álava), fechado en 1396 (encargado por don Pedro López de Ayala), o el retablo de la iglesia de San Andrés de Añastro (Burgos), de *ca.* 1400, pueden ser buenos ejemplos de la situación pictórica de Castilla en el tránsito al siglo XV. En este contexto, es evidente que la irrupción, a lo largo de la primera mitad del siglo XV, de distintas corrientes internacionales en la Corona de Castilla (entre las cuales se integrará, como una más, la corriente italiana) va a suponer una profundísima renovación.

En cualquier caso, no se va a apreciar, en este período, en la Corona de Castilla, la abundancia o la coherencia pictórica de otros estados peninsulares (algo que se paliará, en la segunda mitad del siglo XV, con el profundo arraigo del estilo gótico hispanoflamenco), sino, más bien, empeños aislados, de gran calidad e interés, pero de limitada repercusión, que apenas consienten hablar de «escuelas», sino, en todo caso, de «focos» (aunque quizás su defecto sea, asimismo, su virtud, pues su falta de coherencia le va a permitir mostrar mejor que ninguna otra región la pluralidad de tendencias de la pintura europea de *ca.* 1400). En la Corona de Castilla cabe distinguir, artísticamente, tres grandes

estudio: Panera Cuevas, Francisco Javier, *El retablo de la catedral vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1995.

[3] VV.AA., *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*, Iberdrola, Madrid, 2005.

[4] Piquero López, María de los Ángeles Blanca, *La pintura gótica toledana anterior a 1450: el Trecento*, Universidad Complutense de Madrid, 2 t., Madrid, 1983; Piquero López, María de los Ángeles Blanca, *Influencia italiana en la pintura gótica castellana* (*Cuadernos de Arte Español*, núm. 60), Madrid, 1992.

[5] Sobre este concepto, v. Gutiérrez Baños, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y* corpus *de pintura mural y sobre tabla*, t. I, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, pp. 490-495.

regiones, a saber, Castilla la Vieja y León, Castilla la Nueva y Andalucía. Me voy a ocupar, especialmente, de la primera (que viene a coincidir, más o menos, con la actual comunidad autónoma de Castilla y León), porque es la que mejor refleja la pluralidad estilística de este período y porque en ella, en cierta manera, está presente, asimismo, el foco toledano (a través de su proyección hacia Valladolid), que nos permite saber qué está ocurriendo en Castilla la Nueva, e, incluso, aunque sea de manera marginal y tardía, el foco sevillano (a través de los restos de un retablo firmado por García Fernández, pintor documentado en Sevilla entre 1384 y 1407, que se conservan en el convento de Santa Úrsula de Salamanca).[6]

El mejor hilo conductor para comprender la complejidad y la riqueza de la pintura castellana de la primera mitad del siglo XV es el estudio de tres retablos mayores que se fabricaron en apenas un cuarto de siglo en tres ciudades distantes entre sí menos de doscientos kilómetros (de hecho, esta contribución podría haberse titulado «Historia de tres retablos»), obras todas ellas espectaculares y, al mismo tiempo, diversas entre sí. El más antiguo es el retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, de *ca.* 1415-1416, que es una proyección del foco toledano, representando, en consecuencia, una corriente pictórica de tipo italiano trecentista. Le siguen el retablo mayor de la catedral de León, anterior a 1434, que representa la corriente francoborgoñona, y el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, anterior a 1445, que representa la corriente italiana quattrocentista. Si bien estos tres retablos van a ser el elemento vertebrador de estas líneas, no dejaré de referirme a su contexto y, de la misma manera, tampoco quisiera olvidar una corriente extraordinariamente importante en la pintura española de la primera mitad del siglo XV, a saber, la pintura valenciana, presente, asimismo, en la Corona de Castilla a través de obras como el retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, de *ca.* 1430, que podría incorporarse, perfectamente, al elenco anterior.

El Retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid

La ciudad de Toledo ejerció, a lo largo del siglo XIV (tan complejo para la Corona de Castilla), un cierto liderazgo artístico, con especial protagonismo por parte de la escultura, marcado, entre otros aspectos, por su receptividad hacia el modelo estético italiano. En este contexto se produjo, a finales del

[6] Sobre esta obra, v. Medianero Hernández, José María, «García Fernández, el primer pintor andaluz de nombre conocido con obra firmada», *Atrio*, núm. 7, Sevilla, 1995, pp. 7-19.

siglo XIV, la tardía asimilación de los modelos pictóricos trecentistas por la mediación de artistas florentinos que están en relación con Valencia y que aportan, en consecuencia, asimismo, matices del estilo gótico internacional. El foco toledano que se cree en este momento mantendrá su vigencia a lo largo del primer tercio del siglo XV, manifestando una importante capacidad de proyección hacia Andalucía y, por lo que a nosotros interesa, hacia Castilla la Vieja y León.

La figura clave en este contexto es la del pintor florentino Gherardo Starnina. Nacido, según Vasari, en Florencia en 1354, fue discípulo de Antonio Veneziano, pintor que se sitúa en la tradición de Agnolo Gaddi, referencias, todas ellas, que proclaman a Starnina como miembro destacado de la escuela florentina del Trecento, si bien incorporando elementos de procedencia diversa (deudores, en ocasiones, de sus estancias en España). Su producción es confusa. De hecho, únicamente se conoce con cierta seguridad su producción última, después de su definitivo regreso a Florencia, y no su producción inicial, que es la que pudo hacer e influir en España y, de hecho, figuran a su nombre, a menudo, obras extraordinariamente diversas entre sí que sigue siendo necesario someter a revisión. Se le ha pretendido identificar con el anónimo maestro del «Bambino Vispo» (esto es, del «Niño Avispado»). Según los testimonios de Vasari y de Ceán, abandonó Florencia en 1378, a partir de la revolución de los Ciompi, y vino a trabajar a España, donde estuvo al servicio de Juan I (no se especifica, pero debe de ser Juan I de Castilla, que reinó entre 1379 y 1390). En cualquier caso, consta de regreso en Florencia en 1387, figurando, entonces, en los registros de la compañía de San Lucas de la ciudad. Carecemos de documentación o de obras relacionables con su primera estancia en España. Entre 1395 y 1401 está de nuevo en España. Está documentado en Valencia y, en 1395, en Toledo, donde cobra por sí y por Nicolás de Antonio (que está en Valencia) 40 florines de oro, a saber, por «un panno de la Pasión de Jhesuchristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezistes dentro de la eglesia cathedral de Santa María de aquí de Toledo» que ambos habían pintado. Es indudable, pues, que Starnina trabajó en Toledo y, a partir de este dato, se le ha responsabilizado de la creación de un taller pictórico de carácter trecentista y de amplia repercusión que tendría su eje en las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, la capilla funeraria del arzobispo don Pedro Tenorio (1377-1399), edificada en el claustro, en la cual Starnina habría participado (se le ha responsabilizado de parte de la *Anunciación*, de parte de la *Crucifixón*, de la *Transfiguración*, de la *Resurrección de los muertos*...), si bien con la colaboración de otros artistas, entre ellos el «Rodríguez de Toledo» (no está claro si «maestro» o si «Juan») cuya firma se descubrió en el muro oriental de la capilla y que, tras la marcha de Starnina a Valencia y a Italia, habría sido, según

Piquero López, la cabeza del taller toledano.[7] La restauración de la capilla de San Blas en 2005 proporcionará, sin duda, un nuevo punto de partida para reevaluar la participación de Starnina y de otros artistas en su decoración. Cabe destacar, en cualquier caso, que el estudio documental realizado con ocasión de su restauración pone de manifiesto que la fábrica de la capilla bien pudo iniciarse al tiempo que la del claustro (esto es, en 1389), estando suficientemente avanzada al tiempo que Starnina estuvo en Toledo.[8] Entre 1404 y 1413 está de nuevo en Florencia (consta fallecido con anterioridad al 28 de octubre de 1413), siendo, en este momento, cuando realiza su producción documentada y más característica: en 1404 completa los frescos de la capilla de San Jerónimo en la iglesia del Carmine de Florencia y en 1409 se le encargan los frescos de la capilla dell'Annunziata de la iglesia de Santo Stefano de Empoli. Se le tiene por autor, asimismo, entre 1404 y 1407, del altar de San Lorenzo en la capilla del cardenal Acciaiuoli en la cartuja del Galluzzo, cerca de Florencia (disperso por museos y por colecciones de todo el mundo).

La actividad de Starnina propició, según se ha indicado, la formación del llamado «taller toledano», que asumió las características propias de la pintura florentina del Trecento. Sentido espacial (tanto con respecto a los personajes como con respecto a los ambientes), expresividad (como síntoma de humanización), así como un acusado interés por valores formales como el dibujo o como el equilibrio de la composición (unidos, finalmente, a préstamos iconográficos), son otros tantos aspectos del estilo florentino desarrollados por el taller toledano y presentes en el retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (en la actualidad, en Madrid, en el Museo Nacional del Prado), exponente máximo de la proyección del taller toledano hacia Castilla la Vieja y León.[9]

Este retablo, conocido, asimismo, como retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (por quien fuera su comitente) ha sido considerado como obra del Rodríguez de Toledo que interviniera en las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, si bien con la participación de su taller (especialmente, en la parte de la derecha). Como sus propios nombres indican, fue encargado por el arzobispo de Toledo don Sancho de Rojas (uno de los personajes más importantes e interesantes de la vida política y artística castella-

[7] No existen más datos acerca de este artista. No parece identificable con el individuo del mismo nombre que, como iluminador, está documentado en 1459, pues su oficio no es exactamente coincidente y su fecha resulta demasiado tardía.

[8] VV.AA., *La capilla…,* ob. cit., pp. 35-36 y 53-55.

[9] El estudio más exhaustivo del retablo se encuentra en Piquero López, María de los Ángeles Blanca, *La pintura...*, ob. cit., t. II, pp. 698-1011.

na en el tránsito entre el siglo XIV y el siglo XV, digno de mayor estudio)[10] con destino al altar mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, monasterio benedictino fundado a partir de la cesión, en 1388, por parte de Juan I, del alcázar viejo de la ciudad. Este cenobio adquirió enseguida un gran impulso que le llevó a ser cabeza de una reforma de la espiritualidad benedictina, lo cual explica la protección que enseguida le dispensaron los monarcas y los miembros de su corte (entre ellos, especialmente, don Sancho de Rojas, que, con anterioridad a ocupar la sede toledana, había sido obispo de Palencia, diócesis en cuyo territorio se encuentra enclavado el monasterio). Esta circunstancia le llevó a amasar a lo largo de los siglos XV y XVI un patrimonio artístico espectacular, fundamento, en la actualidad, de las colecciones del Museo Nacional de Escultura (de hecho, todos recordamos el retablo mayor que con destino a este monasterio hiciera en el siglo XVI Alonso Berruguete: pues bien, el retablo que le precedió con la misma función –bien es cierto que en un primer edificio– fue el retablo que nos ocupa).

El retablo debió de hacerse *ca.* 1415-1416 (como mucho, *ca.* 1420). Esta propuesta cronológica se fundamenta, por una parte, en el hecho de que don Sancho de Rojas aparezca como arzobispo de Toledo, dignidad que ocupó entre 1415 y 1422 (sería, además, siendo arzobispo de Toledo, cuando tendría la ocasión de contactar con el taller toledano), y, por otra parte, en el hecho de que aparezca un monarca a quien se identifica, plausiblemente, con don Fernando de Antequera (fallecido en 1416). Además, según los historiadores de la casa, el retablo se hizo en tiempos del prior Juan de Madrigal (a quien sucedieron por fallecimiento en 1423), habiendo presidido la capilla mayor de la iglesia durante ochenta años, cifra que no parece dicha al azar y que viene a coincidir con el inicio de la iglesia nueva (esto es, de la iglesia actual) en 1499. En la iglesia nueva pasó a presidir un altar secundario (el de San Marcos, en la capilla absidal del lado del Evangelio) y en 1596, finalmente, fue cedido a la iglesia parroquial de San Román de Hornija, donde, en el siglo XIX, maltrecho, pasó, salvo la tabla central, a la capilla del cementerio, donde lo encontró Gómez-Moreno, circunstancia que propició su adquisición por parte del Museo Nacional del Prado en 1929, que lo restauró y montó (ha sido objeto, desde entonces, de varias intervenciones).

[10] Resulta significativo, como ejemplo del cambio que supuso en la pintura castellana de la primera mitad del siglo XV la irrupción de las corrientes internacionales, el hecho de que, apenas unos lustros antes de la ejecución del retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, la madre de don Sancho de Rojas reconstruyese y dotase una capilla de la claustra vieja de la catedral de Burgos (la capilla conocida, en la actualidad, como capilla de San Juan de Sahagún), que decoró con un retablo del que, por desgracia, nada sabemos y con unas pinturas murales que, pese a su precario estado de conservación, manifiestan de manera clara su correspondencia, aún, al estilo gótico lineal tardío. Véase Gutiérrez Baños, Fernando, «La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal», en Rodríguez Pajares, Emilio Jesús (dir.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, Burgos, 2006, pp. 292-295.

El montaje que muestra actualmente el retablo consta de siete calles y de dos cuerpos y remates (éstos, únicamente, sobre las cinco calles centrales), asentado, todo ello, sobre una estrecha predela con dieciocho cabezas masculinas o femeninas (fig. 1). El retablo desarrolla un amplio ciclo cristológico que tiene como eje la *Crucifixión* del segundo cuerpo de la calle central, comprendiendo escenas de la infancia de Cristo (*Anunciación*, en los remates a ambos lados de la calle central; *Nacimiento de Cristo* –deteriorado–, *Adoración de los Magos* y *Presentación de Cristo en el Templo*, en la parte de la izquierda, en el segundo cuerpo), de la pasión de Cristo (*Improperios*, *Flagelación* y *Camino del Calvario*, en la parte de la izquierda, en el primer cuerpo; *Piedad* y *Entierro de Cristo*, en la parte de la derecha, en el segundo cuerpo) y de la resurrección y glorificación de Cristo (*Bajada de Cristo al Limbo* –deteriorada–, *Ascensión* y *Pentecostés*, en la parte de la derecha, en el extremo de la derecha del segundo cuerpo y en el primer cuerpo). El programa iconográfico se completa, en la parte de la derecha, en el extremo derecho del primer cuerpo, con la *Misa de*

Fig. 1. Madrid, Museo Nacional del Prado: retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid.

San Gregorio, un tanto extemporánea (aunque, como veremos, puede tener su sentido) y, especialmente, con la espléndida *Virgen con el Niño con los donantes* sita en el primer cuerpo de la calle central. En los remates, amén de la *Anunciación* reseñada, aparecen *Cristo triunfante* (en el centro) y los profetas *David* y *Abraham* (en los extremos).

De esta manera se nos muestra, en la actualidad, el retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, pero, si bien se trata de un montaje efectivo, que proporciona una buena imagen de conjunto, no responde, en realidad, a su estado en origen (estado en el que, por otra parte, no llegó al siglo XX), como denuncian ciertas anomalías advertidas por los estudiosos de la obra. En efecto, las tablas de los extremos del segundo cuerpo (a saber, *Presentación de Cristo en el Templo* y *Bajada de Cristo al Limbo*) comparten dimensiones y características con las tablas del primer cuerpo, siendo claramente forzada su disposición actual. De la misma manera, el orden de ciertas escenas resulta, notoriamente, anómalo (así en el caso de la *Presentación de Cristo en el Templo*, tabla, según se ha indicado, en forzada disposición, que precede al *Nacimiento de Cristo* y a la *Adoración de los Magos*) y, en este sentido, se echan de menos ciertas escenas (si bien esto puede resultar más hipotético): por ejemplo, la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, el *Prendimiento*, la *Resurrección*, la *Aparición de Cristo a Santa María Magdalena*, la *Incredulidad de Santo Tomás*... En definitiva, una de las «cuentas pendientes» que plantea el retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid es un mejor conocimiento de su estructura y disposición originales. Con esta finalidad deben tenerse en cuenta las sucesivas restauraciones de que ha sido objeto en el Museo Nacional del Prado, en las cuales cabe suponer que quede constancia de qué elementos de ensamblaje son originales y qué elementos de ensamblaje son repuestos, pero también las características y dimensiones del emplazamiento original del retablo, que, aunque transformado, es razonablemente conocido.[11] En este sentido, ha habido algunas propuestas. Sánchez Cantón, en 1940, advirtió algunas de las anomalías estructurales e iconográficas reseñadas y, dando como segura la colocación «de las centrales y de los remates» (¿a qué se refiere, exactamente?), señala: «¿Faltarán otras seis tablas, cuatro grandes del segundo cuerpo y dos menores para llenar un tercero?».[12] Es una posibilidad, aunque supone la pérdida de demasiadas tablas y, por otra parte, no parece fácil articular tres cuerpos con la calle central actualmente existente. Piquero López, en 1983, es, en parte, deudora, de las consideraciones de Sánchez

[11] Rodríguez Martínez, Luis, *Historia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Caja de Ahorros Popular de Valladolid y Ateneo de Valladolid, Valladolid, 1981, pp. 79-81.

[12] Sánchez Cantón, Francisco Javier, «El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado», *Archivo Español de Arte*, t. XIV, Madrid, 1940, pp. 273-274.

Cantón, pero en ocasiones habla de una estructura de tres cuerpos y de cinco calles y en ocasiones habla de una estructura de tres cuerpos y de siete calles.[13] En cualquier caso, sea cual sea, exactamente, su estructura original, es evidente que se trata de una composición de raíces italianas, relacionable, más bien, con tipologías desarrolladas a lo largo del siglo XIV en la Corona de Aragón (no así en la Corona de Castilla), lo que pone de manifiesto su novedad.

Enunciábamos, anteriormente, el desarrollo iconográfico del retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, pero ciertos temas exigen, por su desarrollo temático y formal, un comentario pormenorizado. Así, dentro del ciclo de la pasión, llaman la atención las tablas de los *Improperios* y de la *Flagelación* (fig. 2). La primera, que retrata el momento en que Cristo, conducido ante el Sanedrín, es objeto de vejaciones, es inusual en la pintura castellana (no así, por ejemplo, en la pintura aragonesa), llamando la atención,

Fig. 2. Madrid, Museo Nacional del Prado: *Improperios* y *Flagelación* (detalle del retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid).

[13] Piquero López, María de los Ángeles Blanca, *La pintura*..., ob. cit., t. II, pp. 702-703.

Fig. 3. Madrid, Museo Nacional del Prado: *Virgen con el Niño con los donantes* (detalle del retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid).

además, por el colorido suave o por el sentido volumétrico de la túnica de Cristo, según estilemas genuinamente trecentistas. La segunda, más corriente desde el punto de vista iconográfico, resulta interesante por su intento de construcción espacial (pavimento embaldosado, techo casetonado, arquería del fondo… columna integrada en el entramado arquitectónico...), de resultados quizás un tanto deficientes, pero genuinamente trecentistas, asimismo.

Por interesantes que puedan resultar estas tablas, la joya del conjunto, es, sin duda, la tabla del primer cuerpo de la calle central, que muestra a la *Virgen con el Niño con los donantes* (fig. 3), pieza de la cual restan aún algunas claves por desentrañar. Se inscribe en la tradición de las *Madonne* del Duecento y del Trecento, con copioso acompañamiento angélico (que toca instrumentos musicales, que sostiene un rico paramento...) e, incluso, de santos, de acuerdo con el tipo iconográfico que culminó en Italia en el modelo denominado *Maestà* (bastante inédito en el ámbito castellano, no tanto, quizás, en el ámbito aragonés), pero incorpora, además, dos figuras orantes, a saber, un arzobispo y un monarca, amparados por sendos santos, a quienes imponen, respectivamente, la mitra (la Virgen) y la corona (el Niño). El arzobispo y el monarca pueden ser identificados, respectivamente, con don Sancho de Rojas y con don Fernando de Antequera. En el caso del monarca, no sin discusión, pues Post, entre otros, propuso reconocer en él a Juan II (de quien fue tutor don Sancho de Rojas), que era rey de Castilla en el momento en que se pintó el retablo, pero, nacido en 1405, monarca desde 1406, apenas tendría 10 ó 15 años cuando se pintó el retablo, lo cual no concuerda con esta imagen, a no ser que retrasáramos mucho su cronología, lo cual, sin embargo, no parece viable. La propuesta de don Fernando de Antequera, esto es, de Fernando I, rey de Aragón, de quien fue estrecho colaborador don Sancho de Rojas (en efecto, trabajó activamente en pro de su candidatura al trono aragonés, siendo, finalmente, uno de sus testamentarios), parece, en cambio, más adecuada, máxime teniendo en cuenta sus vínculos con Valladolid. En cuanto a los santos que acompañan a arzobispo y monarca, son, respectivamente, San Benito (titular del monasterio y de la orden) y un santo controvertido. Sánchez Cantón propuso identificar a San Bernardo (a lo cual no parece ajustarse el hábito que viste), Post a Santo Domingo de Guzmán y Piquero López a San Vicente Ferrer. Esta opción parece descartable, pues San Vicente Ferrer, a pesar de su importancia en la espiritualidad de principios del siglo XV o de su estrecha relación con don Fernando de Antequera, no falleció hasta 1419 y no fue canonizado hasta 1455, fechas que parecen incompatibles con la cronología del retablo. ¿Será, entonces, Santo Domingo de Guzmán? Sólo el estudio de las devociones de don Fernando de Antequera puede proporcionar una respuesta. Quizás el aspecto más interesante de esta tabla es el doble gesto de imposición de la mitra y de la corona, que se puede retrotraer hasta las iconografías, siempre interesadas, de conferimiento de autoridad del período

carolingio. El gesto de la Virgen se pude relacionar con el especial vínculo de María con la sede toledana (de hecho, podría interpretarse como un trasunto del tema de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*), mientras que el gesto del Niño se puede relacionar con la final asunción de la dignidad real por parte de un personaje que, en principio, no estaba llamado a ella (en consecuencia, como manifestación del designio divino, con evidente carácter propagandístico y legitimador). Sólo el estudio de las circunstancias, de las devociones y del ideario político de ambos personajes podrá aclarar estos extremos, pero es importante, en cualquier caso, destacar el carácter insólito y excepcional de esta imagen.[14] Composiciones similares (aunque, por razones obvias, sin el conferimiento de símbolos de autoridad que encontramos en el retablo vallisoletano) se encuentran en Italia en contextos funerarios.[15] ¿Podría tener, similarmente, la tabla pucelana una intención conmemorativo-funeraria? Desde luego, ninguno de los dos personajes, como consecuencia de sus dignidades, fue enterrado en Valladolid (don Sancho de Rojas fue enterrado en la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo, mientras que don Fernando de Antequera fue enterrado en el monasterio de Poblet), pero quizás fundaran memorias en una casa a la que se sentían especialmente vinculados.[16] En este posible sentido conmemorativo-funerario del retablo incide la presencia, en principio un tanto extemporánea, del tema de la *Misa de San Gregorio*.

Conocido y analizado el retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, genuinamente toledano, podemos preguntarnos si fue un episodio aislado en el panorama pictórico de la ciudad y de su entorno (apenas conocido, por otra parte, por la carencia de obras) o si caló hasta generar una especie de «sucursal» del foco toledano. Cuestión previa sería saber si la fábrica del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas se llevó a cabo en Toledo o motivó, acaso, el traslado temporal del taller toledano a Valladolid: en este caso necesitaría, a buen seguro, de colaboradores locales que podrían asimilar algunos de sus estilemas, perpetuándolos, quizás, en producciones posteriores. Por desgracia, nada consta en la documentación. Sólo la envergadura del retablo y la existencia en Valladolid de otras obras relacionables con Rodríguez de Toledo invitan a pensar en esta posibilidad como viable. Comento, brevemente, algunas obras que se insertan en esta problemática y que, con mejores o peores títulos, se pueden relacionar con Valladolid.

[14] No he tenido la ocasión de consultar la Tesis Doctoral de David Chao Castro: *Iconografía regia en la Castilla de los Trastámara*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2005, donde se abordan, acaso, estas cuestiones.

[15] Sirva de ejemplo la composición pintada por Paolo Veneziano por encima del sarcófago del dogo Francesco Dandolo († 1339) en la sala capitular de la iglesia dei Frari de Venecia. Véase White, John, *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, pp. 518-519.

[16] De don Sancho de Rojas, cuando menos, existe documentación referente a la fundación de una capellanía, v. Rodríguez Martínez, Luis, ob. cit., p. 17.

Fig. 4. Piedrahíta (Ávila), iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: pinturas murales.

Quisiera llamar la atención, en primer lugar, sobre un conjunto prácticamente desconocido de pinturas murales, que parece, sin embargo, una obra importante del período, que será necesario recuperar y estudiar en profundidad para poder tener una adecuada visión del mismo. Me refiero a las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Piedrahíta (Ávila), a medio camino entre Toledo y Valladolid, que pudieron actuar como eslabón entre ambos centros. Fueron descubiertas en 1968 por un hijo de la localidad, Francisco Elvira Hernández, autor de un libro acerca de sus indagaciones.[17] Se encuentran en el testero plano de la iglesia, ocultas por el retablo mayor, barro-

[17] Elvira-Hernández, Francisco, *Las pinturas murales de Piedrabíta y Rodríguez de Toledo*, College of Saint Benedict y Saint John's University, Saint Joseph y Collegeville (Minnesota), 1991. Debo el conocimiento de esta publicación a Ana Domínguez Rodríguez.

co, de manera que resultan visibles, únicamente, por detrás de algunas de las esculturas del retablo, al haber sido removidos sus tableros (fig. 4), o merced a las imágenes obtenidas, en precarias condiciones, por su descubridor. Constan de dos registros con escenas cristológicas, el superior, dedicado a la infancia de Cristo (se reconocen *Nacimiento de Cristo*, *Circuncisión*, *Adoración de los Magos* y *Presentación de Cristo en el Templo*) y, el inferior, dedicado a la pasión de Cristo (se reconocen *Entrada de Cristo en Jerusalén*, *Santa Cena*, *Crucifixión* y *Resurrección*). Por encima se dispone una amplia representación de *Cristo en majestad con el Tetramorfos*. Su descubridor asigna el conjunto a Rodríguez de Toledo, basándose en coincidencias con la capilla de San Blas (*Circuncisión*, *Crucifixión* y *Resurrección*) y con el retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (*Circuncisión* y *Santa Cena*). En el estado actual de nuestros conocimientos sobre este conjunto pictórico me siento incapaz de pronunciarme acerca de su atribución, pero sí acerca de su carácter trecentista o acerca de su carácter de obra mayor del período que sería necesario recuperar (su estado de conservación parece aceptable, a pesar de la pérdida de escenas completas).

Más clara resulta la relación de Rodríguez de Toledo con la tabla del Museo de Valladolid que representa a la *Virgen con el Niño con Santa Catalina y con los donantes* (un matrimonio), que remite, por tema y por estilo, a la tabla central del retablo mayor del monasterio de San Benito el Real (fig. 5). Se ignora su procedencia, pero se sabe que, con anterioridad a su ingreso en el Museo de Valladolid, se encontraba entre los fondos artísticos de la Universidad de Valladolid, de manera que cabe presumir su procedencia pucelana. Sería, de esta manera, otro indicio de la actividad del taller toledano en Valladolid.[18]

En este contexto merece la pena recordar, asimismo, el díptico de Cuéllar, obra que, si bien resulta de un extraordinario interés, no es conocida en exceso (aun cuando ha sido mostrada y publicada en distintas ocasiones).[19] Se conserva en el Ayuntamiento de Cuéllar, pero procede del hospital de la Magdalena de la misma localidad, al que fue donado en 1425 por su fundador, don Gómez González, arcediano de Cuéllar, personaje singular que, después de haber estado en la corte pontificia, se metió a jerónimo y se fue a Guadalupe en 1431. El díptico figura entre los objetos donados por el arcediano entre 1425 y 1431 (se precisa, en ocasiones, la fecha de 1429), pero, teniendo en cuenta sus características (pintado por ambas caras y de pequeñas dimensiones), pare-

[18] Sobre esta obra, v. Piquero López, María de los Ángeles Blanca, *La pintura*..., ob. cit., t. II, pp. 1012-1033; Wattenberg García, Eloísa (coord.): *Museo de Valladolid. Colecciones*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996, p. 180.

[19] Para un estudio reciente de esta obra, v. Piquero López, [María de los Ángeles] Blanca, «6.- Juan Fernández: Crucifixión con la Anunciación y Éxtasis de La Magdalena con Santa Catalina y San Jerónimo», en *El árbol de la vida*, catálogo de la exposición (Segovia: catedral, 2003), Fundación «Las Edades del Hombre», Salamanca, 2003, pp. 179-183.

Fig. 5. Valladolid, Museo de Valladolid: *Virgen con el Niño con Santa Catalina y con los donantes* (procedencia desconocida).

Fig. 6. Cuéllar (Segovia), Ayuntamiento: Díptico (procedente del hospital de la Magdalena).

ce, más bien, un objeto personal (esto es, no encargado *ex profeso* para servir en el hospital), que el arcediano tendría en su casa y que, en consecuencia, podría ser algo anterior a las fechas señaladas. Representa, abierto (fig. 6), la *Crucifixión* con la *Anunciación* y el *Éxtasis de la Magdalena con el donante* con *Santa Catalina* y con *San Jerónimo* (muestra, cerrado, bustos de *San Pedro* y de *San Pablo*). Está firmado, por dos veces, por cierto Juan Fernández. Puede resultar tentador relacionar a este personaje con el pintor de idéntico nombre documentado en Valladolid entre 1401 y 1404,[20] pero, no nos engañemos, a

[20] Martí y Monsó, José, «Menudencias biográfico-artísticas», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. I, Valladolid, 1903-1904, p. 198.

esas alturas difícilmente podría darse en Valladolid un lenguaje estilístico como el que muestra el díptico y, aun asumiendo que el pintor hubiese participado en el taller de Rodríguez de Toledo en su hipotética estancia en Valladolid, el díptico manifiesta un estilo que, no exento de notas trecentistas (por ejemplo, en los bustos de los apóstoles, en los paisajes...), muestra, asimismo, una estilización y una cursividad genuinamente internacionales que trascienden, con mucho, el estilo de Rodríguez de Toledo.

Hemos de considerar, finalmente, el díptico del Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts), donde se representa la *Anunciación*.[21] Es obra de mediados del siglo XV y, aunque de procedencia desconocida, está firmada por un pintor, Juan de Burgos (a quien en tiempos se pretendió identificar con uno o más individuos de similar denominación documentados en León, en labores relacionadas con vidrieras, en 1420, 1424 y 1452 e, incluso, con un miniaturista documentado en Burgos en 1498), documentado en Valladolid entre 1443 y 1464 (fallecido, probablemente, ya en 1473, cuando su hija Catalina adquiere la propiedad de una casa que había sido de su padre). De él sabemos, gracias a los datos exhumados por Rucquoi y recapitulados por Redondo Cantera, que fue «pintor del rey» y protegido de don Luis de Acuña, obispo de Burgos, y que en 1443 pintó un retablo de Todos los Santos para la iglesia del Salvador de Valladolid por 5.000 maravedíes.[22] Lo más interesante para nosotros es que el estilo de su única obra conocida es, según ha sido mayoritariamente reconocido, deudor de Nicolás Francés, de manera que, si alguna vez tuvo arraigo en Valladolid el estilo trecentista del foco toledano, había sido desplazado, a la altura del tercio central del siglo, por el estilo francoborgoñón del foco leonés, lo que nos conduce ya a tratar de éste.

El retablo mayor de la catedral de León

En la ciudad de León, que recobró, a lo largo del siglo XV, un pulso creativo de primer orden, se generó, en torno a su catedral, merced a la actuación de Nicolás Francés, uno de los centros fundamentales de la pintura de estilo gótico internacional en la Corona de Castilla. Este artista, abundantemente citado en la documentación hasta su muerte en 1468 como «maestre Nicolás» o como «maestre Nicolás, pintor», aparece mencionado, en una única ocasión (referida a 1434), como «Nicolás Francés».

[21] Post, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, vol. III, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1930, pp. 292-296, fig. 354.

[22] Rucquoi, Adeline, *Valladolid en la Edad Media*, t. II, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1987, pp. 439 y 443; Redondo Cantera, María José, «Noticias sobre pintores contemporáneos de Pedro Berruguete en Valladolid», en *Actas del Simposium Internacional «Pedro Berruguete y su entorno»* (Palencia, 2003), Diputación de Palencia, Salamanca, 2003, pp. 372-373.

El dato de 1434 resulta del máximo interés. Ese año se celebró el «paso honroso» de don Suero de Quiñones (esto es, el paso de armas sostenido en un puente sobre el río Órbigo por este caballero leonés), del cual tenemos un relato pormenorizado redactado por el notario leonés Pedro Rodríguez de Lena. Según éste, «El muy honrrado e vertuoso cavallero Suero de Quiñones, embió mandar fazer en la çiudad de León un faraute de madera, el qual entalló e fizo e pintó e debuxó, del tamaño de un home, el sotil maestro Nicolás Francés, que pintó el rico retablo de la honrrada iglesia de Santa María de Regla de la noble ciudad de León, muy bien pareçiente con su valandrán morado trepado e farpado...».[23] Estos renglones proporcionan una información de un valor extraordinario. Proporcionan, en primer lugar, la primera referencia cronológica sobre la persona y sobre la actividad de Nicolás Francés (que, si por entonces era un artista conocido y estimado, que, además, había hecho una obra de la envergadura del retablo mayor de la catedral de León, debía de llevar unos cuantos años asentado en la ciudad de León), así como la única referencia a un apellido o similar que indica su probable procedencia francesa (deducible, en cualquier caso, a partir de su estilo). Señalan, además, el aprecio y consideración en que era tenido Nicolás Francés (a quien se califica de «sotil maestro»), indicando su versatilidad (bien fuera directamente, bien fuera indirectamente –mediante sus colaboradores–), pues no sólo pinta, sino que también es capaz de hacer una imagen de talla (y, en efecto, veremos, a lo largo de su trayectoria, cómo practica distintas especialidades artísticas). Documentan, finalmente, una de sus obras más importantes (que no está documentada por otras vías), a saber, el retablo mayor de la catedral de León, que será el objeto de nuestra especial atención, estableciendo, además, para él, un término *ante quem* de 1434.

¿Quién era y de dónde venía este Nicolás Francés documentado en León a lo largo del segundo tercio del siglo XV, que aporta un estilo radicalmente distinto del estilo trecentista toledano imperante años antes en la Corona de Castilla? Los únicos elementos de juicio a este respecto, amén de su apellido, son sus propias obras. En ellas manifiesta una manera de hacer sumamente característica en la que destaca, en primer lugar, su gusto por las figuras monumentales (con un énfasis que trasciende este rasgo en la mayor parte de las artes del color del gótico internacional, que gusta, más bien, de figuras estilizadas), con indumentarias de telas gruesas y de pliegues abultados, a la manera borgoñona, y con rostros caracterizados y expresivos (con notas que, en ocasiones, enlazan con el incipiente realismo flamenco). Destaca, asimismo, en su

[23] Rodríguez de Lena, Pedro, *El passo honroso de Suero de Quiñones*, ed. de Amancio Labandeira Fernández, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1977, pp. 102-104. Prosigue el texto de Rodríguez de Lena con una descripción detallada del faraute, así como del pedestal de mármol sobre el cual fue puesto.

manera de hacer, el gusto por el anecdotismo (rasgo genuinamente internacional), rayano, en ocasiones, en el concepto de *drôlerie*, que sazona sus composiciones. Éstas resultan, en general, un tanto deslavazadas, con tendencia a perderse en el detalle, rasgo en el cual inciden sus marcos arquitectónicos, livianos y a menudo poco congruentes (véase, por ejemplo, la *Presentación de la Virgen en el Templo* del retablo de León), así como sus paisajes, sumarios en exceso (en contraste con el interés que suscitaron en otros artistas del gótico internacional).

Estas características definen una manera de hacer muy personal, a la cual se mantuvo fiel Nicolás Francés durante toda su trayectoria, aun cuando hacia el final de su vida resultara un tanto arcaica debido a la irrupción, desde mediados del siglo XV, del modelo estético flamenco. Como mucho, se nota una cierta evolución o matización en su manera de hacer hacia el final de su carrera (cuando sabemos que tuvo la ocasión de conocer la obra de los hermanos Delli en la catedral vieja de Salamanca), cuando sus composiciones o sus marcos arquitectónicos se vuelven más coherentes.

Todas estas características han servido de fundamento a distintas hipótesis acerca de su origen y formación. Yarza Luaces señala cómo sus estilemas y sus recursos compositivos e iconográficos se relacionan con el arte de París y del Norte de Francia del primer cuarto del siglo XV (precisando, incluso, relaciones con el maestro de Boucicaut, con el maestro de Bedford, con el maestro de Jean Mansel...), lo que le permite sugerir que se formaría en este ambiente y que, como otros artistas, abandonaría, acaso, París en el contexto de la ocupación inglesa en el contexto de la Guerra de los Cien Años.[24] Sin cuestionar en lo esencial esta apreciación, Franco Mata y Ara Gil aportan ciertos matices. En efecto, Franco Mata incide en el componente borgoñón de su estilo,[25] mientras que Ara Gil incide en «una capa de italianismo» que no se limita a su última etapa (cuando conoció la obra de los hermanos Delli en la catedral vieja de Salamanca), sino que se advierte en etapas anteriores y que obliga a preguntarse por sus fuentes (conviene no olvidar, en cualquier caso, que cierto italianismo estaba presente en el estilo parisino de principios del siglo XV, cuando trabajan allí italianos como el maestro de las Iniciales de Bruselas).[26] En definitiva, el estilo de Nicolás Francés se mueve entre lo parisino, lo flamenco y lo borgo-

[24] Yarza Luaces, Joaquín, «Un perfil de Nicolás Francés», en VV.AA., *Restauración...*, ob. cit., pp. 11-12; Yarza Luaces, Joaquín: «Artes del color del siglo XV...», ob. cit., *passim*.

[25] Franco Mata, María Ángela, *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530*, Diputación Provincial de León, León, 1998, pp. 471-472.

[26] Ara Gil, Clementina Julia, «Nicolás», en *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, K. G. Saur Verlag, Múnich y Leipzig, en prensa.

ñón (ámbitos, por otra parte, estrechamente interrelacionados), esto es, entre lo más granado del gótico internacional europeo de principios del siglo XV.

Son varias e interesantes las obras que se atribuyen al pincel de Nicolás Francés, pero será el retablo mayor de la catedral de León el que centre nuestra atención. Se trata, por desgracia, de una obra desmembrada, en parte dispersa y en parte perdida. En efecto, fue sustituido en 1745 por un retablo mayor de estilo barroco, según diseño de Narciso Tomé (con anterioridad se habían desmontado algunas tablas), dispersándose entonces sus tablas por la propia catedral, así como por parroquias pobres del entorno (La Aldea de la Valdoncina, Trobajo del Camino...). El nuevo retablo mayor fue desmontado, a su vez, a finales del siglo XIX, en el contexto de las obras de restauración y de repristinación del templo, y, poco después, a principios del siglo XX, recuperadas algunas de las tablas de Nicolás Francés, se fabricó, por iniciativa de Juan Crisóstomo Torbado, el retablo mayor que en la actualidad preside el primer templo leonés (en el cual se integraron cinco de las dieciocho tablas grandes del retablo original, así como tablas del Maestro de Palanquinos y de otros), así como el trono episcopal (aprovechando varias de las tablas pequeñas con efigies de santos). El trono episcopal fue desmantelado en 1999, habiendo pasado sus tablas al Museo Catedralicio-Diocesano, mientras que el retablo subsiste (fig. 7). Ha sido duramente criticado: porque su ensamblaje y disposición nada tienen que ver con los originales (incorporando, además, elementos espurios al tiempo que dejando de lado otros originales, como la imagen titular de talla de la Asunción de Nuestra Señora, que subsiste, en la actualidad, en la iglesia de los capuchinos de León), porque su lectura iconográfica resulta fragmentaria... pero tiene la virtud de preservar, en la medida de lo posible, la memoria del retablo de Nicolás Francés, que, por otra parte, resulta bastante bien conocido, puesto que, en el siglo XVIII, con anterioridad a su desmantelamiento, se elaboró un esquema con una minuciosa descripción de cada una de sus tablas que permite reconstruir fidedignamente tanto la estructura como el desarrollo iconográfico del retablo (de hecho, a principios del siglo XX Juan Crisóstomo Torbado hizo una maqueta del mismo).[27]

El retablo mayor de la catedral de León cuenta con el testimonio de Pedro Rodríguez de Lena anteriormente transcrito, que establece como término *ante quem* para su ejecución el año 1434, como referencia acerca de su fabricación. Este dato, comúnmente aceptado, no deja de presentar ciertos perfiles problemáticos, de difícil solución, en relación con otra obra que se atribuye a Nicolás Francés por razones de estilo y que, además, se considera la más antigua de

[27] Archivo de la Catedral de León, doc. 1081. La maqueta se conserva, asimismo, en el Archivo de la Catedral de León.

Fig. 7. León, catedral: retablo mayor.

cuantas se conocen, a saber, el retablo de la capilla de don Fernán López de Saldaña, contador mayor de Juan II, en el convento de Santa Clara de Tordesillas.[28] Se trata de una obra mixta, a la manera nórdica, de escultura y de pintura (ésta en las alas, que se abaten permitiendo abrir o cerrar el retablo a conveniencia), Según una inscripción, la capilla se hizo entre 1430 y 1435, lo que señalaría los términos para la ejecución del retablo. En éste, además, figura como donante el contador mayor, él solo, lo que induce a pensar en una obra posterior a 1433, cuando enviudó de su primera mujer, de manera que si Nicolás Francés hizo el retablo de Tordesillas entre 1433 y 1435 e hizo el retablo de León antes de 1434 (obra de enorme magnitud que, sin duda hubo de ocuparle durante varios años), resulta difícil cuadrar fechas y diferencias de estilo entre una obra y otra.

Para intentar encontrar una cierta solución a toda esta problemática Yarza Luaces ha propuesto recientemente retrasar algo la cronología del retablo mayor de la catedral de León, que podría ser, en su opinión, obra de finales de los años treinta.[29] Quizás Rodríguez de Lena no escribió su relato, exactamente, en 1434, sino un tiempo después, y, al referirse a Nicolás Francés, le pareció oportuno introducir una referencia que hiciese al personaje fácilmente reconocible para el lector, aunque no fuese válida, necesariamente, con respecto al año 1434 al que se refieren los hechos. Ciertamente, resulta complicado imaginar la redacción de un texto cuasi notarial como el de Rodríguez de Lena años después de los acontecimientos referenciados y, por otra parte, retrasando la fecha del retablo de León quizás se resuelvan los problemas para con el retablo de Tordesillas, pero se complican, en cambio, sus relaciones para con el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, anterior, indudablemente, a 1445, al que se tiene, a mi juicio correctamente, como surgido como consecuencia del estímulo del leonés (por otra parte, finalmente, la primera mención documental de Nicolás Francés en León en 1435 sugiere su sólido asentamiento en la ciudad).[30] Estas consideraciones me llevan a dar por buena la fecha tradicional de 1434, aunque no sea capaz de satisfacer plenamente las cuestiones referentes a Tordesillas y a la actividad primera de Nicolás Francés.

[28] Sobre la capilla de don Fernán López de Saldaña, v. Ara Gil, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1977, pp. 194-209; Castán Lanaspa, Javier, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia. Siglos XIII-XVI*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1998, pp. 563-568

[29] Yarza Luaces, Joaquín, «Artes del color del siglo XV...», ob. cit., pp. 402 y 405.

[30] En 1435 consta que habita, junto con su mujer Juana Martínez, en unas casas propiedad del cabildo y pide una rebaja en el alquiler ofreciéndose, a cambio, a dibujar vidrieras. Franco Mata, Ángela: «Pintura medieval…», ob. cit., p. 152, reseña una primera mención documental de Nicolás Francés en 1427.

Sea cual fuere su data precisa, el retablo mayor de la catedral de León era una obra de una ambición extraordinaria, espectacular por sus dimensiones y por su estructura. Se ha destacado que en esto, Nicolás Francés, sea cual fuere su origen, hubo de plegarse a modelos autóctonos, pero, en realidad, tampoco conozco precedentes claros, aunque sean a menor escala, para la estructura del retablo mayor de la catedral de León, que fue seguida, de inmediato, aunque con matices (debido a las diferentes características del espacio a cubrir), en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca y sienta el precedente para los grandes retablos españoles de *ca.* 1500. En efecto, en León el retablo se concibe como un forro que tapiza por completo los muros del presbiterio, adaptándose a su configuración arquitectónica. Con anterioridad se habían desarrollado estructuras abrideras, estructuras de casillero (configuradas, en parte, a imitación de las anteriores), con rasgos, en ocasiones, de impronta italiana (predela, entrecalles, remates...), todo ello con más énfasis en la Corona de Aragón que en la Corona de Castilla, pero sin alcanzar nunca ni las dimensiones ni la complejidad que manifiesta el retablo mayor de la catedral de León (más sorprendente cuando se le compara con los precedentes castellanos inmediatos, como por ejemplo, los retablos de Quejana y de Añastro). Queda, pues, el origen de la estructura leonesa como una cuestión aún abierta.[31]

En origen, el retablo mayor de la catedral de León era una estructura de cinco calles, en respuesta a la planta ochavada del presbiterio. Cada calle se componía de cuatro tablas grandes con historias (si bien las tablas inferiores de ambos extremos fueron desmontadas en 1589), salvo la calle central, donde se encontraba una imagen de talla de Nuestra Señora, titular de la catedral, y, por encima de ella, dos tablas grandes con historias. Esto hace un total de dieciocho tablas grandes con historias, de las cuales, según se ha indicado, subsisten, en la actualidad, cinco (integradas en el retablo actual), más un pequeño fragmento (en el Museo Catedralicio-Diocesano).[32] Existían, asimismo, articulando sus cinco calles, seis entrecalles configuradas a modo de columnas, en respuesta a los pilares de separación entre deambulatorio y presbiterio, donde se disponían figuras de santos «a tres faces cada una [cada columna]», según la

[31] Berg-Sobré, Judith, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, 1989, pp. 133-137, destaca que, si algún rasgo en común tienen los retablos castellanos de la primera mitad del siglo XV es la «horizontalidad», pero, en realidad, asume los retablos conocidos tal cual, sin someterlos a un proceso de crítica en cuanto a su estructura.

[32] Franco Mata, Ángela, «Pintura medieval...», ob. cit., pp. 155-163, sugiere algunas tablas grandes más, proponiendo, incluso, un orden para las tablas pequeñas a que a continuación me referiré, pero, ciertamente, aun cuando sus propuestas se basan en un profundo y razonado conocimiento estructural e iconográfico de la retablística del siglo XV, los testimonios concretos con que contamos a propósito del caso leonés apenas permiten ir más allá de donde explicitaré en el texto.

descripción del siglo XVIII,[33] que estima su número en unos cuatrocientos (cifra acaso exagerada, si bien, en cualquier caso, habrían de ser, como mínimo, setenta y dos y, probablemente, muchos más, pues no parece probable que cada «faz» fuera ocupada por un solo santo o que su altura sea equivalente a la de las tablas grandes). Subsisten, en la actualidad, una veintena de estas tablas.

El desarrollo iconográfico del retablo mayor de la catedral de León se ajustaba a los cánones de la iconografía gótica: puesto que se trataba del retablo mayor de una catedral dedicada a la Virgen (Santa María de Regla), a ésta correspondía un especial protagonismo, dedicándosele la calle central y la calle inmediata a la central por el lado del Evangelio, siguiente en importancia, mientras que el resto de calles se dedicaban a santos de relevancia local (especialmente, a santos obispos –estrechamente relacionados, además, con la casa real, a manera de reivindicación de la condición regia de la ciudad y de la catedral–). Si repasamos estas calles por orden de importancia, nos encontramos con que, a continuación de las dos calles reseñadas, tendríamos la calle inmediata a la central por el lado de la Epístola, dedicada a San Froilán (obispo de León en el siglo X, patrón de la ciudad, a quien ya en el siglo XIII se había dedicado una de las portadas de la catedral, en la fachada meridional del transepto), la calle extrema por el lado del Evangelio, dedicada a San Alvito (obispo de León en el siglo XI, responsable de la traslación a la ciudad de León de las reliquias de San Isidoro de Sevilla), y, finalmente, la calle extrema por el lado de la Epístola, dedicada a Santiago el Mayor (especialmente, a la historia de su martirio y de la traslación de sus reliquias), puesto que León se encuentra en un punto importante de la ruta de peregrinación a Santiago de Compostela. Con la excepción de la calle central, un tanto especial en su configuración, que se leía de abajo arriba, el resto de calles se leían de arriba abajo y a menudo en una única tabla se integraban varios episodios referentes a un mismo tema.

Veamos, brevemente, cómo era el desarrollo iconográfico de estas cinco calles, recorriéndolas, imaginariamente (con el auxilio de las tablas restantes y de la descripción del siglo XVIII), de izquierda a derecha. De la primera calle, dedicada a San Alvito y a la historia de la traslación de las reliquias de San Isidoro de Sevilla, no subsiste ninguna tabla, aunque hace algunos años se pudo identificar como correspondiente a la tercera tabla un fragmento recuperado de un viejo sillón de Trobajo del Camino.[34] Según la descripción del siglo XVIII, hecha después de que hubiera sido desmontada la tabla inferior o cuarta, se representaba en ella el viaje de San Alvito a Sevilla (tabla primera), la apari-

[33] Esta descripción fue transcrita íntegramente por Sánchez Cantón, Francisco Javier, «Maestre Nicolás Francés, pintor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. I, Madrid, 1925, pp. 60-64.

[34] Franco Mata, Ángela, «Pintura medieval...», ob. cit., pp. 156 y 159; Gómez Rascón, Máximo, «Museo Catedralicio-Diocesano. Arcón de belleza», en VV.AA., *La catedral de León. Mil años...*, ob. cit., pp. 329-330.

ción en sueños de San Isidoro a San Alvito, con la consiguiente identificación de su sepultura (tabla segunda) y el traslado del cuerpo de San Isidoro a León (tabla tercera). Cabe imaginar que en la tabla cuarta se representase la colocación del cuerpo de San Isidoro en la iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo de León. Como ejemplo de lo minuciosa que puede llegar a ser la descripción del siglo XVIII sirva el ejemplo de la tabla segunda: «Esta tabla representa la aparición de San Isidoro a San Alvito, y descubrimiento de su sepulcro; porque en la parte del coro se ve un obispo vestido de pontifical con báculo en la izquierda y con el índice de la derecha extendido como que habla con otro obispo dormido sentado a una mesa en que se ven libros con candelero y vela encendida y otro cabo apagado, unas escribanías colgadas y otro libro abierto tiene con las manos como en el regazo el obispo dormido, que está con insignias pontificales; y en el respaldo del asiento se ve una almohada. En la otra parte están dos obispos de pie señalando con los índices hacia unas piedras en el suelo, adonde dice: *hic*: *hic*. Está allí inclinado con martillo en la mano un artífice como que va a abrir el sepulcro, y alrededor se ven cinco estropeados, uno sobre dos muletas, otro cancerado el rostro, una ciega, otra mujer sentada también con cáncer, y detrás de los obispos, está un gentilhombre».[35] La segunda calle, dedicada a la vida de la Virgen, se iniciaba con la *Presentación de la Virgen en el Templo* (fig. 8, única conservada del ciclo), a la que seguían los *Desposorios de la Virgen*, la *Anunciación* y la *Dormición*. La tercera calle (esto es, la calle central), contaba, únicamente, con dos tablas, pues sus encasamentos inferiores estaban ocupados por un grupo de talla de la Asunción de Nuestra Señora al que seguían, de abajo arriba, una composición un tanto extraña que Sánchez Cantón interpreta como «Cristo presenta el alma de la Virgen a la Corte Celestial» y una *Coronación de la Virgen*. La cuarta calle, dedicada a San Froilán, es la que mejor se conserva, pues subsisten hasta tres tablas: *San Froilán en el desierto*, *Predicación de San Froilán* (perdida), *Visita de Alfonso III a San Froilán* (para pedirle que acepte el obispado de León) y *Consagración episcopal de San Froilán*. La quinta calle, dedicada al martirio y a la traslación de las reliquias de Santiago el Mayor, mostraba el *Martirio de Santiago*, el *Traslado del cuerpo de Santiago*, *Los discípulos de Santiago ante la reina Lupa* y, única conservada (y, al parecer, única que mantiene el ensamblaje original), el *Milagro de los bueyes*.[36] Junto a estas tablas grandes con escenas, correspondientes a las calles, hay que considerar las tablas pequeñas con

[35] Sánchez Cantón, Francisco Javier, ob. cit., p. 61.

[36] La reina Lupa envía a los discípulos de Santiago al Monte Sacro, donde, según les dice, encontrarán bueyes con que trasladar el cuerpo de Santiago. Llegados al Monte Sacro, los bueyes resultan ser toros bravos, que, sin embargo, los discípulos de Santiago dominan y uncen al carro con su cuerpo. Obrado el milagro, los discípulos de Santiago, junto con el carro con su cuerpo, pasan por delante del palacio de la reina Lupa, que se convierte y dona su palacio para enterramiento del santo.

Fig. 8. León, catedral: *Presentación de la Virgen en el Templo* (detalle del retablo mayor).

Fig. 9. León, Museo Catedralicio-Diocesano: *San Bricio* (procedente del retablo mayor de la catedral).

santos, correspondientes a las entrecalles, que no son, en absoluto, obra menor. En efecto, en el puñado que se ha conservado llama la atención la riqueza de invención en fisonomías, en poses y en indumentarias (fig. 9). En la descripción del siglo XVIII se habla de San Francisco de Asís, de Santo Domingo de Guzmán, de santos de sus órdenes... de Santo Domingo de Silos, de Santo Domingo de la Calzada... Ninguno de ellos subsiste y sí, en cambio, santos un tanto insólitos como San Tiburcio, San Valeriano o San Juan el Limosnero, patriarca de Alejandría.

El retablo mayor de la catedral de León, del que hemos repasado brevemente sus características y su problemática, estaba completado, según se ha indicado, en 1434. Como sabemos, Nicolás Francés vivió hasta 1468. Dispuso, en consecuencia, de un tercio de siglo para desplegar una amplia actividad artística de la que son testimonio numerosas obras en distintos medios que, si bien no siempre están documentadas, reflejan, claramente su estilo, así como numerosos datos documentales (si bien procedentes, siempre, de la catedral de León, aun cuando sabemos que trabajó, asimismo, para otros personajes e instituciones). Unas y otros contribuyen a perfilar al hombre y al artista, de manera que puede resultar de interés espigar y comentar algunos de estos aspectos.

Muchas de sus menciones documentales son de carácter administrativo (1435, 1445, 1446, 1450, 1461, 1462, 1463, 1464, 1465... menciones en libros de rentas, en libros de excusados...),[37] simplemente, llegando, incluso, a ser mencionado póstumamente, en 1469, cuando, por un asunto que ignoramos, se requiere a su viuda. Entre éstas siempre ha suscitado un especial interés la visita que se hizo a su casa en 1461 (la misma, propiedad del cabildo, que habitaba en 1435, aunque ahora su mujer sea Urraca González), pues en ella queda constancia de su gran tamaño y de las mejoras introducidas. En ocasiones, sus menciones documentales se refieren a obras menores (1454, 1459, 1460...), propias, si no de su valía, sí de cualquier pintor al servicio de una gran institución. Excepcionalmente, alguna mención tiene que ver con la ejecución de pinturas sobre tabla (1450, por ejemplo, realización de una tabla para un «altar menor»), pero, en realidad, las numerosas obras de este tipo que se le adscriben, se le asignan a partir de consideraciones formales (baste recordar, junto a los retablos de Tordesillas y de León, el retablo con escenas de la infancia de Cristo y de la vida de San Francisco de Asís procedente de La Bañeza, adquirido, en 1930-1932, por el Museo Nacional del Prado).

De especial interés resultan ciertas menciones que le relacionan con el diseño de vidrieras. Ya en 1435 demandaba al cabildo una rebaja en el alquiler de

[37] En la recopilación de sus ocurrencias documentales sigo a Ara Gil, Clementina Julia, «Nicolás», ob. cit.

su casa ofreciéndose, a cambio, a «debojar las vidrieras» y en 1459 se le menciona en relación con las vidrieras de la capilla de San Fabián y de San Sebastián (no conservadas, por desgracia). Sobre la base de estas menciones Gómez-Moreno le atribuyó veinticinco rosas de las partes superiores de las ventanas de las naves laterales (con representaciones de vicios, de virtudes y de artes liberales), así como la vidriera de la Virgen del Dado, fechada en 1454, con el escudo del obispo don Pedro Cabeza de Vaca (1440-1459). En relación con esta versatilidad para trabajar en distintos medios se le ha atribuido, asimismo, una miniatura del *Nacimiento de Cristo* en un cantoral de la colegiata de San Isidoro de León (donde se ha pretendido, incluso, ver su firma), que es una de sus producciones más granadas y más próximas a los modelos internacionales franceses, pero donde esta panorámica por la variada e intensa actividad de Nicolás Francés alcanza un nuevo punto culminante es en su labor en la producción de pinturas murales.

En este campo está documentada su actividad en dos obras mayores, a saber, las pinturas murales del claustro de la catedral de León y el mural, destruido, del *Juicio final* del interior de la catedral de León, amén de las pinturas murales de la capilla de San Fabián y de San Sebastián (1459, actual de Santa Teresa de Jesús), en muy mal estado de conservación. Son obras de su último período, correspondiente a los años cincuenta y sesenta del siglo XV, donde se puede apreciar ese matiz último en su evolución anteriormente reseñado (a saber, fidelidad a sus raíces francoborgoñonas matizada por el conocimiento de la obra de los hermanos Delli). Podemos hacernos una idea de cómo sería la calidad original de estas pinturas murales a través de unas pinturas murales de este mismo período que, si bien no están documentadas, se le atribuye unánimemente, a saber, el *Ecce Homo* del trasaltar de la catedral de León (fig. 10).

Las pinturas murales del claustro subsisten en un precario estado de conservación, como consecuencia de su exposición a la intemperie, prácticamente, aunque fueron el objeto de una escrupulosa restauración en 1994-1995 que respetó, en parte, una restauración anterior, de los años veinte del siglo XX, debida a Juan Crisóstomo Torbado, en la cual se habían repasado contornos y se habían completado detalles.[38] Nicolás Francés recibió el encargo de este conjunto en 1451, pero, al parecer, su inicio se demoró unos años (por su ocupación en el otro mural catedralicio, probablemente). En 1459 constan las labores previas de enlucido del claustro y en 1461 constan pagos por la obra del claustro. Se trata de una obra extraordinariamente ambiciosa, en la línea de los claustros góticos que trasladan a los muros el énfasis iconográfico que anterior-

[38] Sobre esta obra y sobre sus sucesivas restauraciones, véase VV.AA.: *Restauración…*, ob. cit., con abundante aparato gráfico.

Fig. 10. León, catedral: mural del *Ecce Homo*.

mente, en el período románico, habían tenido las arquerías (merecería la pena indagar qué papel desempeñó el claustro leonés en esta evolución que culminaría en los claustros de Ávila y de Toledo). En efecto, se pintaron, de acuerdo con la sucesión de arcos apuntados que define sus tramos, los muros de sus cuatro pandas claustrales. Esto hace un número potencial de treinta y dos composiciones del cual es preciso restar un tramo, correspondiente a su acceso, así como algún tramo completado o modificado en época posterior a Nicolás Francés. La lectura del conjunto se iniciaba a mano derecha, según se entraba en el claustro desde la catedral, mostrando sumarios ciclos de la vida de la Virgen y de la infancia de Cristo para pasar, enseguida, a un amplio ciclo de la pasión de Cristo que culmina con la escena de *Pentecostés*. De estas escenas merece la pena destacar la titulada *Proceso de Jesús* (tímpano 21, en la panda occidental), auténtica obra maestra, de una fuerza conmovedora. Destaca en ella, de acuerdo con Gómez Rascón, la limpidez inocente del cuerpo desnudo de Cristo en férreo contraste con el ambiente de contenida tensión creado por la multitud que se dispone en torno a Él (fig. 11).[39] Menos impactante y emotiva, pero más expresiva del estilo último de Nicolás Francés es la escena de *Pentecostés* (tímpano 31, en la panda meridional), ejemplo de la nueva coherencia espacial y compositiva unida al mantenimiento de sus tipos humanos característicos.

[39] Gómez Rascón, Máximo, «Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la catedral de León. Aproximación iconológica», en VV.AA., *Restauración…*, ob. cit., p. 43.

Fig. 11. León, catedral: *Proceso de Jesús* (detalle de las pinturas murales del claustro).

En 1452 el cabildo leonés encargó a Nicolás Francés que fuese a Salamanca a contemplar el mural del *Juicio final* que en su catedral había pintado Nicolás Florentino, pues había de pintar el mismo tema en la catedral leonesa. En 1459 y en 1462 recibía aún pagos por esta obra, de la cual, por desgracia, nada subsiste. Fue completamente eliminada en el siglo XIX, en parte, por su mal estado de conservación, pero, en parte, asimismo, por considerarse escandalosos sus desnudos. Se disponía, en el reverso de la fachada occidental de la iglesia, a los pies de la nave central de la iglesia (de acuerdo con un emplazamiento de este tema más acorde con la tradición que el de Salamanca, si bien éste, como veremos, se justifica por su singular contexto funerario), «desde la punta del medio hasta el triforio».[40] Pese a su radical destrucción, siempre ha suscitado un especial interés. Yarza Luaces sugería, recientemente, que una tabla de esta temática de finales del siglo XV que, procedente de Valderas, se custodia en el Museo Catedralicio-Diocesano de León, recogiese, acaso, el eco del mural catedralicio, a la vista de sus peculiaridades compositivas e iconográficas.[41] Sin embargo, la recuperación en 2005 de las pinturas murales de la iglesia parro-

[40] Franco Mata, Ángela, «Pintura medieval...», ob. cit., p. 153. El entrecomillado corresponde a las actas capitulares, según transcripción de Díaz-Jiménez.

[41] Yarza Luaces, Joaquín, «Artes del color del siglo XV...», ob. cit., pp. 403 y 430, fig. 1.

quial de Gordaliza del Pino (fig. 12),[42] conocidas desde tiempo atrás, aunque de manera precaria y parcial, pone de actualidad la hipótesis planteada en 1997 por Grau Lobo acerca de que sean estas pinturas murales el eco más preciso del perdido conjunto de Nicolás Francés.[43] Fechables, en una primera aproximación, *ca.* 1460-80, muestran, en efecto un *Juicio final* y cabe pensar en su directa relación para con el perdido conjunto de Nicolás Francés, en primer lugar, por la similitud entre el espacio a decorar en Gordaliza del Pino y en León (en ambos casos, una superficie plana vaciada en su parte inferior por un arco apuntado, correspondiente, en el caso de León, al acceso a la nave central, y, en el caso de Gordaliza del Pino, al arcosolio del altar), que facilitaría un similar desarrollo de la composición; en segundo lugar, por el inusual carácter del gesto de la mano derecha de *Cristo juez* de Gordaliza del Pino, que puede remitir, en último término, al gesto de la mano derecha del *Cristo juez* de Salamanca, fuente documentada (aunque ignoremos hasta qué punto seguida) del mural leonés; y, finalmente, por la presencia en Gordaliza del Pino de desnudos de cierta crudeza en la parte del Infierno (existentes, asimismo, en León, donde fueron causa de la destrucción del mural), donde demonios y condenados muestran grandes miembros viriles de inflamada punta.

Este repaso por la personalidad y por la obra de Nicolás Francés no puede concluir sin una referencia a sus discípulos o seguidores. Aunque las expresiones «de estilo de Nicolás Francés» o «de escuela de Nicolás Francés» menudean, en ocasiones, con carácter abusivo e indiscriminado para referirse a obras de estilo gótico internacional que a menudo poco o nada tienen que ver con el maestro activo en León, lo cierto es que apenas parece que contara con discípulos o seguidores que dieran pie a la formación de una «escuela», más allá de la deuda para con él del Juan de Burgos activo en Valladolid en el segundo tercio del siglo XV. En cualquier caso, la consideración de sus pinturas murales ha hecho entrar en escena a los protagonistas del tercer retablo mayor cuyo estudio nos va a interesar.

El retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca

En efecto, resulta fundamental, en la ciudad de Salamanca, la aportación de los hermanos Delli (Daniel, Nicolás y Sansón), tres hermanos artistas de origen florentino que vinieron a trabajar a España en el segundo tercio del siglo XV (esto es, contemporáneamente a Nicolás Francés), introduciendo un estilo deudor de las primeras experiencias del Quattrocentro italiano en aspectos como la

[42] Por iniciativa de la Junta de Castilla y León y por parte de la empresa Arteco, bajo la dirección de Natalia Martínez de Pisón Cavero.

[43] Grau Lobo, Luis Alfredo, «Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades», *Brigecio*, núm. 7, Benavente (Zamora), 1997, pp. 140-142.

Fig. 12. Gordaliza del Pino (León), iglesia de Nuestra Señora de Arbas: pinturas murales.

concepción espacial, las arquitecturas..., si bien adaptado a formatos autóctonos y con características propias aún del estilo gótico internacional (abigarramiento, anecdotismo, sentido ornamental en el tratamiento de las figuras...), muy presente y vivo aún, por otra parte, en la propia Italia en la obra de artistas como Gentile da Fabriano o como Pisanello (cuyos ecos se han detectado en la obra de los hermanos Delli). En consecuencia, la actividad en Salamanca de los hermanos Delli no supone aún el despegue del Renacimiento (apenas codificado aún en la propia Florencia), sino una nueva aportación a la extraordinaria diversidad del estilo gótico internacional castellano, bien distinta del estilo de raigambre trecentista del foco de Toledo o del estilo de raigambre francoborgoñona del foco de León.

El conocimiento de los hermanos Delli y de su obra en Salamanca tiene como eje el documento de 15 de diciembre de 1445 por el que el cabildo de Salamanca se compromete a pagar 75.000 maravedíes «por rason que vos el dicho Nicolao, pintor, pintades el cuerpo de la boueda del altar mayor desde ençima fasta abaxo, sobre el retablo que agora nueuamente esta puesto, segund e en la forma e manera q. con vos el dicho Nicolao fue acordado e de las muestras e estorias q. vos mostrades debuxadas en un pergamino».[44] Este documento identifica, en primer lugar, a un artista llamado Nicolás Florentino (así se le denomina al inicio del documento) trabajando en Salamanca en 1445. Este dato, conocido desde el siglo XIX, ha suscitado no poca confusión, pues, sabiéndose desde antiguo que Dello Delli, un artista florentino, había trabajado al servicio de los reyes de España (Vasari) y había pintado, con destino al alcázar de Segovia, la batalla de La Higueruela de 1431 (Ceán), o bien se identificó al Nicolás Florentino del documento de 1445 con Dello Delli, o bien se identificó, incluso, al Nicolás Florentino del documento de 1445 con el maestro Nicolás que empezaba a ser conocido por la documentación de la catedral de León. El estudio sistemático de las fuentes literarias y documentales ha permitido ir aclarando estos extremos e ir deslindando las personalidades de Nicolás Florentino y de Daniel Florentino (y, por supuesto, de Nicolás Francés). El documento de 1445 señala, además, a Nicolás Florentino como autor del mural del *Juicio final* que preside el presbiterio de la catedral vieja de Salamanca, de estilo que, aunque relacionado, evidentemente, con el estilo del retablo mayor que se dispone por debajo de este mural, no es plenamente coincidente, lo que apuntaría, más allá de Nicolás Florentino, a la presencia de un equipo de artistas florentinos trabajando en Salamanca. Este documento establece, finalmente,

[44] Citado o transcrito en numerosas ocasiones, aunque no siempre bien comprendido (como han desentrañado los estudios de Panera Cuevas), cito según Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración del retablo de la catedral vieja de Salamanca*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2000, pp. 233-235.

un inmediato término *ante quem* para el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, «que agora nueuamente esta puesto», tal y como dice el documento. ¿Qué sabemos de los protagonistas de esta historia, los hermanos Delli?[45]

Daniel Florentino, esto es, Dello Delli, era el mayor de los hermanos Delli. Debió de nacer en Florencia en los primeros años del siglo XV (los datos referentes a su edad que proporcionan los sucesivos catastros florentinos de 1427, de 1430 y de 1433 no permiten fijar una fecha coherente: 1403, 1404, 1408...). Hijo de Niccolò di Dello, sastre, trabajó, inicialmente (según Vasari y según testimonios documentales), como escultor en terracota (si bien el catastro de 1430 le menciona como pintor). Baste recordar, en este sentido, su impresionante *Varón de Dolores* conservado en el Victoria and Albert Museum.[46] En 1424 su padre fue condenado a muerte por alta traición (por abandonar la plaza fortificada de Montecerro ante Filippo Visconti), por lo que hubo de huir de Florencia en compañía de sus hijos Daniel y Sansón. En este contexto, Dello está documentado en Siena en 1425 (donde recibe el encargo de hacer un autómata de bronce para el reloj comunal) y en Venecia en 1427. Entre 1430 y 1433, según los datos del catastro florentino, está de regreso en su ciudad natal, donde se inscribe en el gremio de pintores y donde trabaja, según Vasari, en los frescos de Claustro Verde de Santa Maria Novella, única obra pictórica que cabe atribuirle en Italia (por desgracia, en precario estado de conservación, si bien parece que el cotejo de los frescos de la panda occidental, esto es, de la panda opuesta a la iglesia, podría resultar provechoso). En 1433 está en España, pues, según un documento florentino, Ambrosio Salari, pintor, nombra a un procurador en Barcelona (por cierto, Bernat Martorell), para que le retenga para cobrar una deuda. Vino, pues, a España a través de la Corona de Aragón, donde permanecería y trabajaría durante algún tiempo[47] antes de pasar a Castilla, donde permanecería hasta 1446 (cuando consta de regreso en Italia) trabajando para el monarca (Juan II) y, a buen seguro, para el cabildo de Salamanca. De regreso en Italia en 1446, se presenta ante la Signoria de Florencia para convalidar el título de caballero que le había sido concedido por

[45] Prescindo de Sansón, a quien me referiré puntualmente, puesto que su trayectoria vital y su actividad, que alcanza hasta finales del siglo XV, rebasan los límites de este trabajo.

[46] Sobre su obra escultórica, v. Panera Cuevas, Francisco Javier, *El retablo de la catedral vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1995, p. 46, n. 46.

[47] Valero Molina, Joan, «L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral», *Lambard*, vol. XI, Barcelona, 1998-1999, pp. 90-95, sugiere, plausiblemente, que Daniel Nicolau, esto es Dello di Niccolò (en el caso de suponerle italiano), escultor en activo en la primera quincena de enero de 1434 en el claustro de la catedral de Barcelona, no es sino Dello Delli. Es posible, pues se labraba por esas fechas, que le corresponda la clave de la bóveda que se encuentra delante de la capilla de San Severo, en la cual se representa a *San Marcos* (con la cual, aunque de menor calidad, se relaciona, a su vez, la escultura del claustro de la iglesia de Santa Anna), v. *idem*, fig. 2.

Juan II, siendo reclamado, además, por Alfonso V de Aragón para trabajar en el Castel Nuovo de Nápoles (razón por la cual éste pide la necesaria licencia a Juan II). Debió de regresar a España, pues Filarete, en su tratado, le menciona como uno de los arquitectos que querría emplear para su Sforzinda, situándole, de esta manera, vivo y activo en España a la altura de los años sesenta (fecha de composición de su tratado).

Nicolás Florentino era el tercero de los hermanos Delli (entre Daniel y él estaba Jacopo, sastre, y por detrás de él vendrían Sansone y Margherita). Sería unos diez años menor que Daniel (de nuevo los datos referentes a su edad que proporcionan los sucesivos catastros florentinos no permiten fijar una fecha coherente: 1413, 1416...). En 1430 se le menciona como aprendiz de pintor (no se especifica con quién, aunque, presumiblemente, se movería en el entorno de su hermano mayor). Su venida a España no está documentada con la precisión de la de su hermano mayor (de hecho, su primera ocurrencia documental en España es el contrato de 1445 anteriormente comentado). Condorelli sugiere que vendría con Daniel en 1433. Panera, en cambio, sugiere que vendría posteriormente (tomando como término *ante quem*, en cualquier caso, el hecho de que no figure en el catastro florentino de 1442). Las razones que inducen a plantear esta hipótesis son, en parte, el conocimiento más maduro de la pintura del Quatrrocento florentino que manifiesta su arte, que no podría haber adquirido a la altura de 1433 (cuando, por otra parte, era, quizás, demasiado joven) e, incluso, ciertas «citas» que aparecen en sus obras, inviables a la altura de 1433 (por ejemplo, la cúpula de la catedral de Florencia, que se completó en 1438). Panera piensa, pues, plausiblemente, que Nicolás vendría a España con anterioridad a 1442 para participar en la obra del retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, llamado, a buen seguro, por su hermano mayor, que no podría hacer frente él solo a una obra de tanta envergadura, máxime habida cuenta de sus obligaciones para con el rey. En 1445 se encuentra, indudablemente, en Salamanca, pues, además de firmar el contrato anteriormente comentado (por el cual se compromete a un plazo de ejecución de año y medio), ordena, según un documento inédito reseñado por Panera, que se paguen ciertas cantidades a su hermano menor Sansón (lo cual parece situarle como cabeza de taller, debido, acaso, a que Daniel no se encuentra ya en Salamanca).[48] En 1466 continúa en el entorno de Salamanca, constando como vecino de Cantalapiedra cuando su hermano menor Sansón, vecino de Ávila,

[48] Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración*..., ob. cit., pp. 74 y 76. Sansón nacería en 1416, 1417 ó 1418. En 1430 consta como aprendiz de orfebre. En 1442, según el catastro, continúa aún en Florencia. Su mención como ausente en el catastro florentino de 1445 es un tanto confusa, v. Panera Cuevas, Francisco Javier, *El retablo de la catedral vieja*..., ob. cit., p. 247, n. 4, pero, en cualquier caso, debía de estar entonces en Salamanca, pasando, posteriormente, a Ávila, donde continuaría trabajando hasta finales del siglo XV.

recibe, en este año, a un aprendiz en su nombre. En 1469, sin embargo, es llamado a la catedral de Valencia para participar en la restauración de la capilla mayor, afectada por un penoso y famoso incendio durante la celebración de Pentecostés. Se le pide que haga como prueba una *Adoración de los Magos* en la sala capitular (que se conserva, aunque en parte destruida y mal repintada), pero enseguida enferma, sin poder desarrollar el objeto de su viaje, muriendo a finales de 1470 (lo cual, por otra parte, propiciaría la llegada a Valencia en 1472 de Francesco Pagano y de Paolo da San Leocadio).

El repaso de estos datos y el cotejo del retablo mayor y del mural del presbiterio de la catedral vieja de Salamanca invitan a suponer que Dello Delli, como más mayor (también más experto y más arraigado), sería el responsable del planteamiento e inicio del retablo, así como de ciertas tablas, pero, dada su envergadura (nada menos que cinco cuerpos), llamaría, a buen seguro, a sus hermanos para sacar adelante la obra (en la cual participaría, además, un taller con distintos colaboradores),[49] de donde resulta una pluralidad de manos en la misma que hace que con toda propiedad quepa denominar a esta obra, de acuerdo con Panera, retablo de los hermanos Delli (fig. 13).[50] Según la propuesta de Panera, la mano de Daniel, de estilo ecléctico (de raíces florentinas, sienesas y venecianas) e, incluso, contradictorio (entre gótico y Renacimiento), se detecta, sobre todo, en los dos primeros cuerpos, mientras que la mano de Nicolás, de estilo más maduro, se detecta, sobre todo, en el último cuerpo.[51] Entre medias se detectan varias manos, menos personales y dotadas, entre las cuales parece cada vez más necesario reconocer a Sansón (en efecto, sus tipos

[49] A raíz de la restauración de 1999, Panera ha creído identificar firmas de artistas en los caracteres de las orlas de las indumentarias de ciertas figuras (cuestión que, en mi opinión, dista de estar clara). Una de ellas, referida a Nicolás Florentino, será comentada más adelante, v. *infra* n. 51. Otra, referida a un tal Pisone («(P)?IN(T)?HO (D)?SAN? PISONE»), que aparece en la *Curación de la hemorroísa* (tabla número 26), identificaría, según Panera, a alguno de los colaboradores italianos del taller de los hermanos Delli, v. Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración...*, ob. cit., p. 76.

[50] Téngase en cuenta, en cualquier caso, que no hay ningún documento que mencione a Dello Delli en Salamanca (o, menos aún, que relacione a Dello Delli con el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca) y que tampoco tenemos una idea demasiado clara acerca de cuál pudo ser su estilo pictórico, pues no contamos más que con referencias textuales de Vasari (que destaca sus cualidades como maestro «de figure piccole»), amén de con una obra, atribuida por Vasari, en mal estado de conservación (el anteriormente mencionado Claustro Verde de Santa Maria Novella). Sólo las citas florentinas, sienesas y venecianas que se detectan en el retablo justifican su participación en el mismo.

[51] En la restauración de 1999 se identificó, presuntamente, la firma «NICHOLAS FECCIT», correspondiente a Nicolás Florentino, en *La oración en el huerto* (tabla número 36), v. Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración...*, ob. cit., p. 75, que no se cuenta, precisamente, entre las mejores composiciones y que, en cualquier caso, difiere, notablemente, tanto del fresco, que es obra documentada, como de las tablas del quinto cuerpo, que, con fundamento, se le atribuyen. Panera sugiere que quizás dio el diseño general de muchas tablas, aun cuando no las concluyese, y que, por este motivo, figuraría aquí su firma, pero, realmente, resulta difícil de entender por qué iba a dejar su firma en una de las composiciones más discretas en lugar de en alguna de las que ejecutara completamente.

Fig. 13. Salamanca, catedral vieja: retablo mayor y mural del *Juicio final*.

coinciden con los del retablo de la ermita de San Segundo de Ávila que se le atribuye). En cualquier caso, en esta cuestión de la diferenciación de las manos que intervinieron en el retablo, resulta imprescindible tomar en consideración un aspecto estructural puesto de manifiesto durante la restauración de 1999, a saber, que, verticalmente, cada calle es una unidad en los cuerpos primero y segundo y en los cuerpos tercero y cuarto,[52] de manera que sus escenas correspondientes deberían ser, cuando menos, obra de un mismo taller, aspecto al cual no siempre se ajusta la actual propuesta de adscripción de tablas.

Como ejemplo de esta diversidad en su ejecución, pueden resultar ilustrativas algunas comparaciones. Si comparamos, por ejemplo, la escena del *Bautismo de Cristo* (fig. 14, tabla número 13, obra, según la propuesta de Panera, de Daniel) con la escena de la *Incredulidad de Santo Tomás* (fig. 15, tabla número 49, obra, según la propuesta de Panera, de Nicolás), encontramos, en la primera, figuras de carácter espiritual, sinuoso, estilizado... con raíces en el estilo gótico internacional, aspecto en el que inciden numerosos detalles «de género» que entroncan con el anecdotismo propio del estilo gótico internacional (niños, al fondo, bañándose en el río; eremita, apostado en una oquedad, a quien hacen llegar comida a través de una cuerda; lagarto, saltamontes y libélula, a los pies del Precursor, que subrayan el carácter desértico del paraje...) e inciden en la apreciación de Vasari de que Daniel era maestro «de figure piccole» (Panera no descarta, a este respecto, una posible influencia francoflamenca). En la segunda, en cambio, encontramos figuras más proporcionadas, contundentes, nobles... que se alejan del juego cursivo propio del estilo gótico internacional, resultando, en cambio, monumentales, volumétricas... acordes, según Panera, con el espíritu de Masaccio. El desarrollo de bastidores arquitectónicos en perspectiva es común a ambos artistas, aunque, en este caso, la tabla seleccionada de Daniel no permita apreciarlo. Si comparamos, asimismo, la escena de los *Desposorios de la Virgen* (tabla número 2, obra, según la propuesta de Panera, de Daniel) con la escena del *Entierro de Cristo* (tabla número 44, obra, según la propuesta de Panera, de una de las manos menores), nos encontramos, en este caso, más allá de bastidores arquitectónicos en perspectiva con detalles clásicos en la obra de Daniel, con un muy distinto tratamiento de los rostros: delicados y suavemente modelados en la obra de Daniel, mientras que, en el *Entierro de Cristo*, unos rostros que pretenden expresar dolor resultan caricaturescos, en absoluto convincentes, fruto de un artista que, según la propuesta de Panera, pretende imitar la manera de Nicolás Florentino, pero que no puede evitar hacer patentes sus limitaciones, no sólo en los rostros, sino también en las figuras (duras y de contornos pesados) y en los paisajes (de ciudades pequeñas, menos desarrolladas que las de otros maestros).

[52] Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración...*, ob. cit., pp. 26-27.

Fig. 14. Salamanca, catedral vieja: *Bautismo de Cristo* (detalle del retablo mayor).

Fig. 15. Salamanca, catedral vieja: *Incredulidad de Santo Tomás* (detalle del retablo mayor).

Estas comparaciones nos dan la medida de la extraordinaria complejidad de esta obra, que comprende cincuenta y tres paneles (más la predela) y que, por fortuna, en este caso, a diferencia de los anteriores, se conserva íntegra e *in situ*, sin apenas alteraciones. En efecto, a finales del siglo XIX se encajaron en su hueco central, destinado a la imagen de bulto de Nuestra Señora, titular de la catedral, dos tablas de Francisco Gallego con escenas de la pasión de Cristo, retiradas en 1927, cuando se dejó a la vista, de nuevo, el dosel fingido original que sirvió de fondo a la imagen. En 1949 se instaló en este lugar la imagen de Nuestra Señora de la Vega, que, aunque ajena al retablo y a la catedral, reproduce satisfactoriamente el efecto original del conjunto. Asimismo, se constata la pérdida del guardapolvo.[53] ¿Cómo llegó a formarse este espléndido conjunto?

La ejecución del retablo tiene como término *ante quem* el contrato de 1445, que, además, sugiere que su colocación es reciente («el retablo que agora *nueuamente* esta puesto...»). El término *post quem* (pues, por desgracia, carecemos del contrato del retablo) se puede establecer a partir del protagonismo que Panera, en una de sus principales aportaciones, confiere al obispo don Sancho de Castilla (1423-1446) en la configuración de la capilla mayor en su conjunto (si bien consta que quien pagó fue el cabildo), pues había de ser su lugar de enterramiento. Panera no se atreve a plantear la capilla mayor como capilla funeraria privada del obispo, pero casi... Como miembro de la familia real (si bien por vía ilegítima, era nieto de Pedro I), podía plantear su enterramiento en el espacio privilegiado de la capilla mayor, como hiciera antes que él, a finales del siglo XIII, don Fernando Alfonso († 1285), deán de Santiago de Compostela, hijo ilegítimo de Alfonso IX, siempre sin embargar el uso común de este espacio. La fórmula empleada por el obispo fue adquirir, para donar al cabildo (con carga de aniversarios), una serie de propiedades en 1437 y en 1438, que el cabildo emplearía, presumiblemente, para pagar las obras. En el documento de 1438 se expresa claramente, por parte de don Sancho de Castilla, la voluntad de ser sepultado en la capilla mayor de la catedral (de hecho, el documento de 1438 puede ser considerado como término *post quem* para la ejecución del retablo).

El retablo, en consecuencia, formaría parte de un programa global, a desarrollar por etapas, del cual también formaría parte el sepulcro de don Sancho de Castilla (en el costado del Evangelio de la capilla mayor), así como los frescos de la capilla mayor. En efecto, el enterramiento, un tanto alterado en el siglo XVII, es coherente, en cuanto a su diseño y en cuanto a su estilo, con el retablo y con los frescos.

En su concepción global, el conjunto de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca desarrollaría a escala monumental, con rasgos nunca antes vis-

[53] *Idem*, p. 13.

tos, el programa iconográfico característico de los sepulcros salmantinos desde el siglo XIII, si bien, de acuerdo con la evolución propia del siglo XV, transpondría esos elementos del sepulcro propiamente dicho al espacio de la capilla que alberga el sepulcro, dando importancia al retablo y a las pinturas murales.[54] De acuerdo con este programa iconográfico, en la parte superior y más eminente, se desarrolla un programa sobre el *Juicio final* (a menudo se había destacado lo inusual de su emplazamiento al no advertirse su carácter funerario) y, por debajo, se desarrolla un programa sobre la Encarnación y sobre la Redención (en lugar de un programa estrictamente mariano, como correspondería, en rigor, a la advocación de la catedral). Creo que los argumentos documentales (1437-38), estilísticos (relación del sepulcro con el retablo y con las pinturas murales) e iconográficos son suficientes para avalar la hipótesis de Panera, por eso encuentro forzada su sugerencia, a partir de la restauración de 1999, de que el escudo con banda que aparece en una cantimplora en *La multiplicación de los panes* (tabla número 25) corresponda a don Sancho de Castilla e, incluso, de que el personaje sentado junto a la cantimplora sea, dado su tocado, el propio obispo.[55] El tocado de este personaje no es más que un sombrero de paja de ala ancha, apto para caminar o para estar en el campo (e, incluso, dadas su toca y su carácter imberbe, yo diría que este personaje es una mujer), y, con respecto al escudo, ni coincide con las armas que aparecen en el sepulcro[56] ni coincide con las armas de los Castilla[57] y, como referencia a la divisa de la banda de Juan II (posibilidad planteada, asimismo, por Panera), lo encuentro demasiado genérico (de hecho, me inclino a considerarlo, más bien, un emblema seudoheráldico).[58]

La estructura del retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, en la estela de la estructura del retablo mayor de catedral de León (hacia el cual parece haber un deseo evidente de emulación y de superación), se concibe como un forro que tapiza por completo los muros del presbiterio, adaptándose a su con-

[54] Sobre esta cuestión, v. Gutiérrez Baños, Fernando, «Imaging the Tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13th and 14th Centuries in Castile and Leon», en VV.AA., *Out of the Stream: New Perspectives in the Study of Medieval and Early Modern Mural Paintings*, actas del Congreso Internacional (Lisboa, 2006), en prensa.

[55] Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración...*, ob. cit., pp. 71-72.

[56] Según la descripción de Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración...*, ob. cit., p. 72 («Escudo cuartelado, primero una estrella de ocho puntas y segundo un lobo»).

[57] Menéndez Pidal de Navascués, Faustino, *Heráldica medieval española I. La casa real de León y Castilla*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Salazar y Castro», Madrid, 1982, pp. 159-163.

[58] Panera relaciona todo esto con la presencia, en el acceso a la capilla mayor, de un escudo, de azur, banda de gules, pero la divisa de la banda de Juan II es, de gules, banda engolada de oro. Véase Menéndez de Navascués, Faustino, ob. cit., p. 189.

figuración arquitectónica. Más sencilla, en este caso, por tratarse de una fábrica románica (no existen, por ejemplo, pilares que fuercen la disposición de entrecalles), resulta, en consecuencia, más fácil dar al retablo un amplio desarrollo narrativo (en León, en cambio, las entrecalles creaban un factor de ruptura que aconsejó plantear distintos ciclos independientes que se leían por calles). Consta, en efecto, de cinco cuerpos y de once calles que asientan sobre una estrecha predela con veinte bustos de personajes del Antiguo Testamento,[59] que, contando con que la calle central, en el cuerpo primero y en el cuerpo segundo, se reserva para la imagen titular, definen cincuenta y tres paneles que se leen, por cuerpos (comenzando por el cuerpo primero), de izquierda a derecha. La calle central, más allá de lo apuntado con respecto al cuerpo primero y al cuerpo segundo, no mantiene, como sucede a menudo, un discurso independiente, integrándose, en cambio, en el orden de lectura descrito, lo cual permite ofrecer uno de los ciclos cristológicos más amplios que se conocen.

La consideración de su estructura nos conduce, de inmediato, a la consideración de su desarrollo iconográfico, en el cual, según se ha indicado, llama la atención el papel, limitado, más bien, que corresponde a la Virgen, titular del retablo (le están dedicadas, únicamente, las dos primeras escenas, a saber, *Nacimiento de la Virgen* y *Desposorios de la Virgen*, y las dos últimas escenas, a saber, *Asunción* y *Coronación de la Virgen*). En efecto, el protagonismo corresponde a Cristo, sin que un programa cristológico tan amplio esté exento de peculiaridades y de contradicciones (irregularidades en el orden de colocación de escenas, reiteraciones de escenas...). Sirva de ejemplo, en el cuerpo cuarto y en el cuerpo quinto, el singular desdoblamiento de la *Traslación del cuerpo de Cristo* (tabla número 42) y del *Entierro de Cristo* (tabla número 44), entre los cuales se intercala, además, el *Descenso de Cristo al Limbo* (tabla número 43), que, en rigor, debiera de suceder al *Entierro de Cristo*. Estas peculiaridades suscitan dudas acerca de cómo pudo ser el cuidado puesto en la planificación del retablo, si bien entiendo que su extraordinaria complejidad justifica sus pequeños desajustes. En cualquier caso, siempre se ha destacado en su programa iconográfico la importancia conferida a la vida pública de Cristo (a la que se dedican veintiuna escenas) y a las escenas de cariz eucarístico, así como el papel de los grandes ciclos italianos del siglo XIV y del siglo XV en la definición de muchas de sus escenas. Veamos algunos ejemplos.

La *Visitación* (fig. 16, tabla número 4), obra, según la propuesta de Panera, de Daniel, sigue, en líneas generales, el modelo característico del arte italiano (Isabel se inclina ante María al tiempo que algunas muchachas acompañan la

[59] Oseas, con el pincel en la mano, ha sido interpretado como un posible autorretrato de Nicolás Florentino.

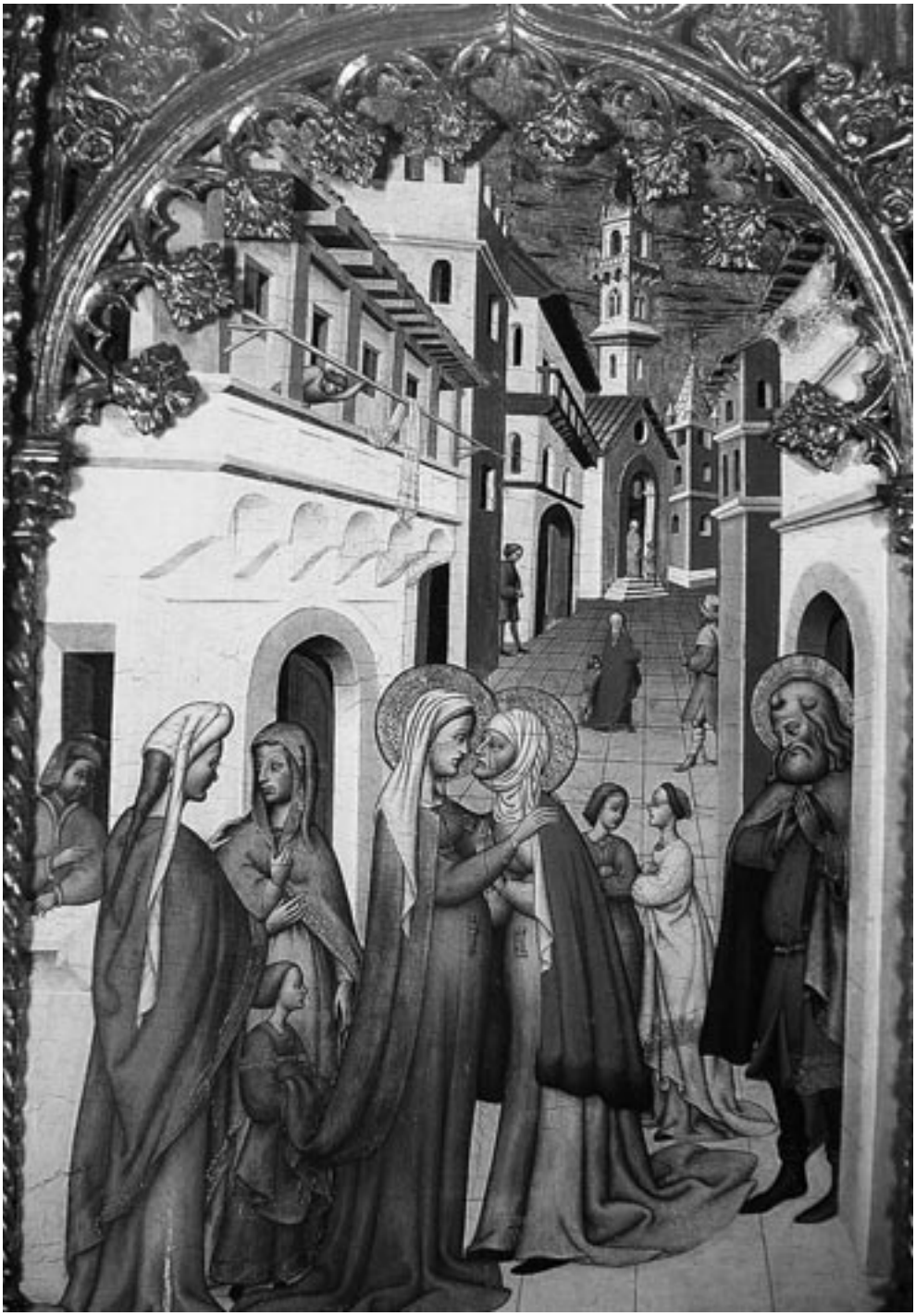

Fig. 16. Salamanca, catedral vieja: *Visitación* (detalle del retablo mayor).

escena, que se desarrolla en un elaborado ambiente arquitectónico), definido por Giotto en los frescos de la capilla de los Scrovegni de Padua. Destaca, además, la ambientación escenográfica, cuajada de pequeñas figuras, con una visión en perspectiva de una calle (de sabor florentino, subrayado por la similitud de la torre del fondo con la torre del palacio de la Signoria de Florencia), a relacionar con las experiencias propias del primer Renacimiento. Resulta llamativa, finalmente, la representación, de dudoso gusto, de ambos infantes en el seno de sus madres: Cristo bendiciendo y Juan, de rodillas y orante, duplicando el gesto de sumisión de su madre. El *Camino del Calvario* (fig. 17, tabla número 39), obra de uno de los artistas menos dotados, sigue, de nuevo, en su composición, un modelo genuinamente italiano (el ejemplo más conocido puede ser el políptico Orsini de Simone Martini), resultando llamativo, asimismo, por la presencia, entre las arquitecturas del fondo, del edificio que cabe identificar con el Templo de Jerusalén, que remite de manera evidente a la cúpula de la catedral de Florencia, que sólo Nicolás o Sansón llegarían a ver suficientemente avanzada. *Pentecostés* (tabla número 51), finalmente, obra, según la propuesta de Panera, de Nicolás, muestra un desarrollo compositivo e iconográfico de raíces italianas (más allá de los elementos indispensables, presencia de sacerdotes judíos que quieren entrar, de curiosos... significando, de esta manera, el paso de la Antigua a la Nueva Ley y el nacimiento de la Iglesia, encarnada en María), pero destaca, especialmente, su estructura arquitectónica de planta circular, novedosa con respecto a sus modelos, de un clasicismo extraordinario, propio del Renacimiento.

Concluido el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, Nicolás Florentino debió de ejercer como cabeza del foco pictórico salmantino, pues Daniel, antes, incluso, de la conclusión del retablo, regresaría a Italia (y, con respecto a su posterior regreso a España, apuntado por Filarete, nada, prácticamente, sabemos) y Sansón, menor en edad y en cualidades, trabajaría supeditado a su hermano hasta su asentamiento en Ávila, donde consta a partir de 1460. En este sentido, se han atribuido diversas obras a Nicolás Florentino: las pinturas murales de la iglesia de Santa María del Castillo de Cantalapiedra (donde, recordémoslo, consta avecindado en 1466), la tabla de la titular del convento de Santa Isabel de Salamanca... o, con reservas, dado su estado de conservación, ciertos restos de pinturas murales en el claustro de la catedral vieja, dignos de una mayor atención.[60] Pero, sin duda, la obra fundamental de Nicolás Florentino, que no es una obra atribuida, sino documentada, y que, además, viene a ser un complemento del retablo mayor al cual hemos dedicado una especial atención, es el fresco del *Juicio final* de la capilla mayor que

[60] Sobre estas obras, v. Panera Cuevas, Francisco Javier, *El retablo de la catedral vieja...*, ob. cit., pp. 44, n. 39, 265-269 y 327-328, figs. 177 y 204-205.

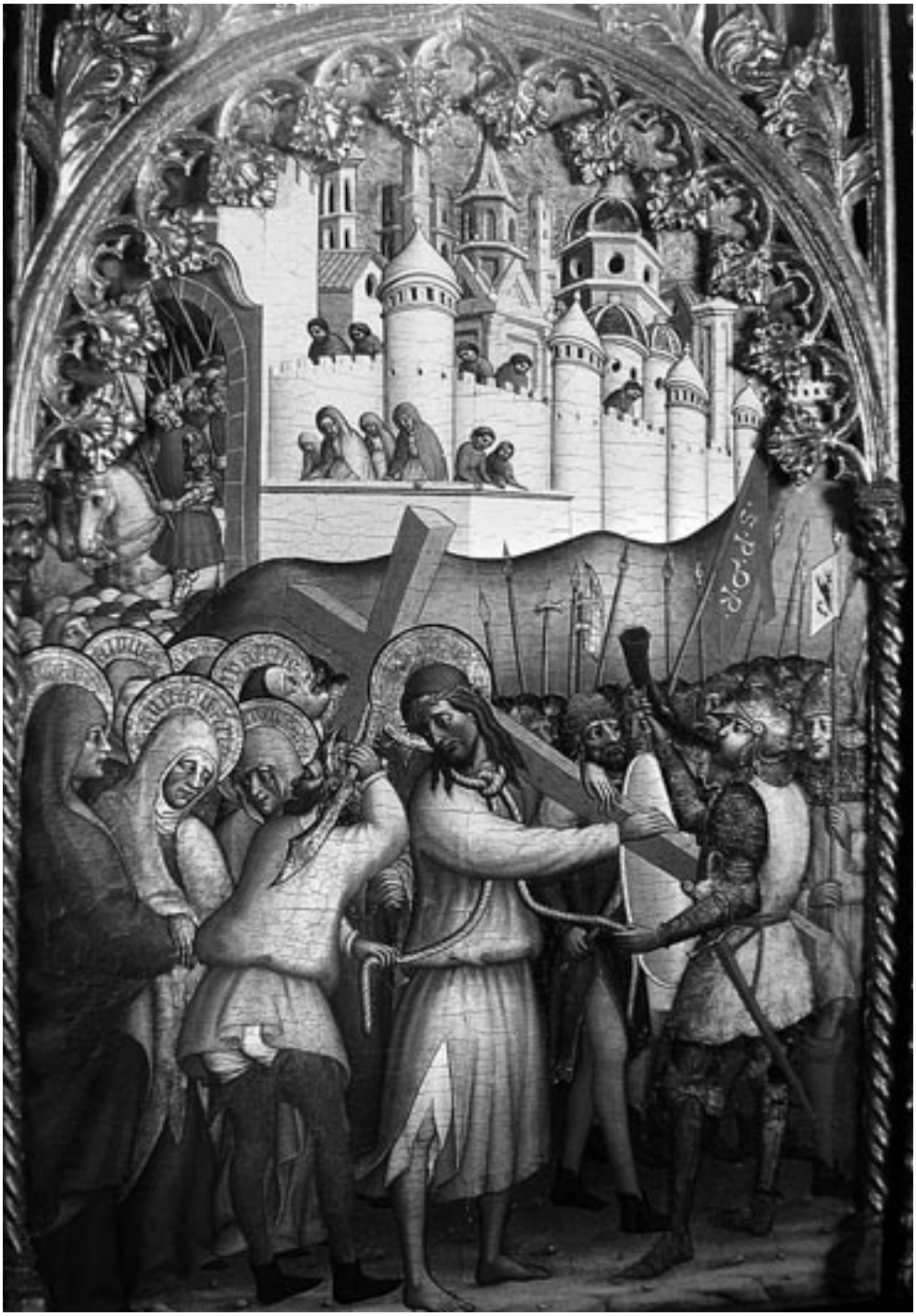

Fig. 17. Salamanca, catedral vieja: *Camino del Calvario* (detalle del retablo mayor).

contrató en 1445. Esta obra muestra un estilo más maduro y más evolucionado que el del tono medio del retablo, propio, según Panera, del «primo Quattrocento», si bien mantiene, aún, vínculos con el estilo gótico internacional en aspectos como el tratamiento delicado del cuerpo de Cristo o como el tratamiento complejo y arremolinado del manto de la Virgen. El carácter novedoso de esta obra se manifiesta, asimismo, en su composición y en su desarrollo iconográfico. En efecto, frente a las composiciones jerarquizadas y estáticas propias de la tradición medieval (de las cuales ofrece un buen muestrario la propia catedral vieja de Salamanca), se nos ofrece, en este caso, una composición que prescinde de ciertos elementos con eficiente economía narrativa (el papel asesor de los apóstoles, el juicio particular de las almas...), mostrando los restantes en una composición amplia y bien articulada (esto es, sin multiplicar registros o encasamentos), dotada, además, de un extraordinario dinamismo gracias al dinamismo particular de sus figuras (resucitados, condenados, elegidos... y, por supuesto, el propio Cristo juez y los ángeles con instrumentos de la pasión y con trompas que se arremolinan en torno a él conformando, según se ha indicado, una especie de «mandorla virtual»).

Entre los elementos particulares de esta composición que merecen un comentario más detenido, destaca, sin duda, en primer lugar, el magnífico Cristo juez (fig. 18), que siempre ha suscitado un especial interés, entre otras cosas, por su parecido con el de Miguel Ángel (resultado, sin duda, de su inspiración en fuentes comunes). Llaman la atención, especialmente, su desnudez, pues se cubre, únicamente, mediante el paño de pureza en lugar de mediante el manto propio del momento posterior a la Resurrección, y su posición, de pie (en lugar de sentado) y avanzando, circunstancias que obligan al artista a indagar en el escorzo y en el tratamiento del cuerpo humano, según inquietudes anatómicas propias de la cultura del Renacimiento. Llama la atención, asimismo, su gesto de ostensión de las llagas, que se concentra en la llaga del costado (en lugar de en las llagas de las palmas), con un dramático gesto de introducción de sus dedos en ella (con precedentes, entre otros, en el *Varón de Dolores* de su hermano Daniel, anteriormente reseñado). Sorprende, finalmente, el gesto de su brazo derecho, levantado y amenazante (se ha dicho de él que hace del Cristo juez un Cristo vengador que se dirige, únicamente, hacia los condenados), con raíces en el arte clásico (amazona herida...) e italiano (Cristo juez del camposanto de Pisa) que no embargan la originalidad y la fuerza de su creación. Resultan de interés, asimismo, los condenados, llamativos por su completa desnudez, naturalista y discreta (en contraste con lo que pintaría algún tiempo después Nicolás Francés), que se dirigen hacia las fauces de Leviatán atraídos, desde dentro, por diablos que les arrastran con ganchos. En algunos de ellos Panera ha señalado ecos de la célebre escena de la *Expulsión del Paraíso* de

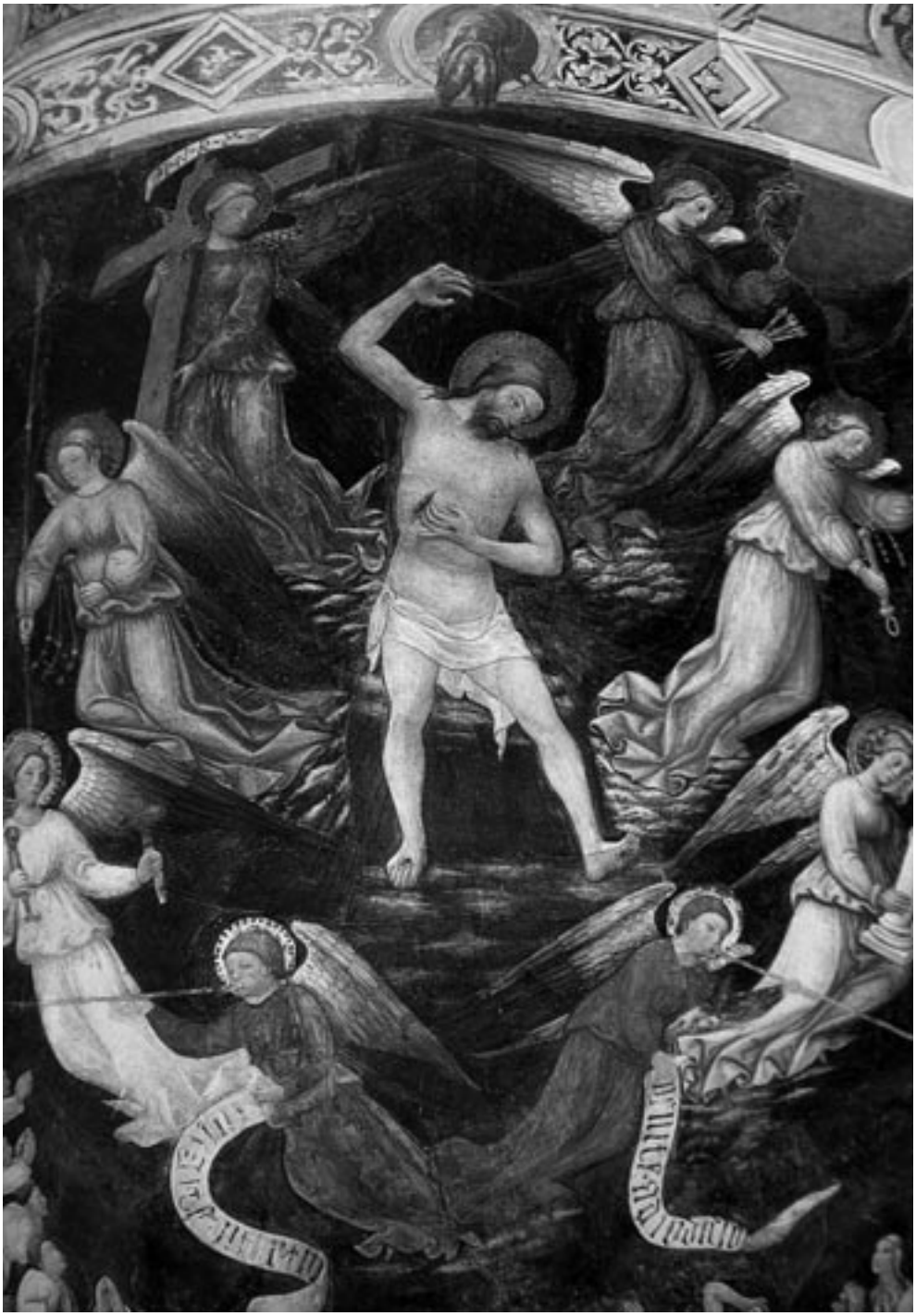

Fig. 18. Salamanca, catedral vieja: *Cristo juez* (detalle del mural del *Juicio final*).

Masaccio en los frescos de la capilla Brancacci de la iglesia del Carmine de Florencia, lo que insiste, una vez más, en el carácter avanzado del fresco de Nicolás Florentino.

La decoración al fresco del cuarto de esfera absidal de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca comprende, asimismo, las cenefas exteriores (esto es, las cenefas que se encuentran en la dobladura que marca el tránsito hacia el cascarón del cuarto de esfera absidal), con medallones con bustos de figuras del Antiguo Testamento (necesitados, quizás, de un mayor estudio iconográfico). En parte (cenefa interior), había sido rehecha, reinventando los bustos, en una antigua restauración (eliminada en 1999), pero, en parte (cenefa exterior), es de reciente descubrimiento, con figuras de extraordinaria calidad en excelente estado de conservación (así Eva).[61] El contrato de 1445, según la interpretación que hace Panera, comprendía, finalmente, la decoración de la bóveda de medio cañón y de los muros laterales del presbiterio, pero de esta decoración, si bien Gómez-Moreno alcanzó a enumerar ciertos restos, no subsiste más que una escena con soldados, de problemática interpretación, al lado del Evangelio. La restauración de 1999 detectó que el sepulcro de don Sancho de Castilla estaba, asimismo, policromado, con caracteres análogos a los caracteres de los frescos.

Pese a la calidad y a la envergadura de las obras de los hermanos Delli en Salamanca, su actividad, como en otros casos, tuvo una limitada repercusión, no llegando a constituir una escuela propiamente dicha. Tan sólo un puñado de obras (retablos de San Lorenzo y de San Bernabé de la propia catedral vieja, retablo de la iglesia parroquial de Calvarrasa de Abajo –procedente, acaso, de otro lugar–...) muestran su influencia, bastante depauperada, que sería suplantada enseguida por la introducción de modelos flamencos y por la actividad de Fernando Gallego. La marcha de Nicolás Florentino a Valencia en 1469 es significativa y, además, introduce el último foco que merece la pena considerar a la hora de valorar la extraordinaria diversidad del estilo gótico internacional castellano.

Epílogo: Los retablos valencianos

El auge de la pintura valenciana desde finales del siglo XIV, con maestros, numerosos y buenos, que aportan las distintas fuentes de la cultura artística internacional del período, dio origen a una de las principales escuelas pictóricas del momento, circunstancia que, unida al limitado desarrollo de las escue-

[61] Panera Cuevas, Francisco Javier (coord.), *La restauración...*, ob. cit., p. 224.

las pictóricas de Castilla la Vieja y de León en ese mismo período (especialmente, en los inicios del siglo XV), favoreció la importación puntual de retablos valencianos, que se convirtieron, junto a los analizados, en obras relevantes del período y, en ocasiones, en referentes para la pintura local.

En este sentido, la obra más importante es, sin duda, el retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, al cual se asignan hasta nueve tablas dispersas por museos y por colecciones de todo el mundo.[62] Se fecha *ca.* 1430, pero no conozco referencia histórica alguna, directa o indirecta, acerca de su fábrica. Fue sustituido en el siglo XVI por un nuevo retablo mayor, contratado en 1550 por Juan de Juni (con la participación de otros escultores). Existen ciertas dudas acerca de la correspondencia de estas nueve tablas a un único conjunto, tanto por razones técnicas y de estilo como por razones iconográficas. En efecto, si comparamos este conjunto de tablas con retablos valencianos presididos, de la misma manera, por una *Virgen con el Niño con ángeles*, nos encontramos con que suelen albergar ciclos de los gozos de la Virgen (cosa que no parece ocurrir en El Burgo de Osma) y, en este contexto, resulta difícil encajar, por su tamaño y por su contenido, las cuatro tablas con figuras de santos procedentes de El Burgo de Osma. Sin embargo, con la excepción del *San Juan Bautista*, todos los temas conocidos por estas nueve tablas (con la excepción de la *Virgen con el Niño con ángeles*, sustituida por una *Asunción de Nuestra Señora*, más acorde con los usos iconográficos del siglo XVI, y del *Anuncio a San Joaquín* y del *Anuncio a Santa Ana*, reflejados, sin embargo, por un *Abrazo ante la Puerta Dorada*) tienen su réplica en el retablo de Juni y colaboradores, circunstancia que refuerza su coherencia y su correspondencia al altar mayor de la catedral (las diferencias en el tratamiento o en el acabado podrían deberse a un trabajo en colaboración, tan frecuente en lo valenciano).

El desarrollo iconográfico de este retablo comprendía, como tabla titular, la *Virgen con el Niño con ángeles* (París, Musée du Louvre), que reitera el tipo creado por Pere Nicolau en el retablo de Sarrión, de amplia repercusión. En el mismo museo se conservan las tablas de *San Ambrosio* y de *San Juan Bautista,*[63] que formarían serie con las tablas de *San Agustín* y de *Santo Domingo de Guzmán* (éste, que fue arcediano de Osma, especialmente justificado en cuanto a su representación) que se conservan en la propia catedral de El Burgo de Osma, donde se encuentran, asimismo, el *Anuncio a San Joaquín* y el *Anuncio*

[62] Aliaga Morell, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, pp. 110-112.

[63] Sobre las tablas del Musée du Louvre, v. Ressort, Claudie, «Maître de Burgo de Osma: La Vierge et l'Enfant entourés d'anges, Saint Jean Baptiste, Saint Ambroise», en Gerar Powell, Véronique y Ressort, Claudie: *Écoles espagnole et portugaise (Musée du Louvre. Département des peintures. Catalogue)*, Réunion des musées nationaux, París, 2002, pp. 85-89.

a Santa Ana. La *Dormición de la Virgen* se conserva en Barcelona (Museu Frederic Marès)[64] y la *Coronación de la Virgen*, la más discutida en cuanto a su correspondencia a este conjunto, se conserva en Cleveland (The Cleveland Museum of Art).

El estilo de este conjunto, con sus tipos alargados y espirituales, si bien con gestos delicados y suaves, en conjunción con sus tipos iconográficos (especialmente, *Virgen con el Niño con ángeles*), le ha situado, siempre, en el círculo de Pere Nicolau (que, fallecido en 1408, no podría ser su artífice), pero, a partir de aquí, existe diversidad de opiniones en cuanto a su autoría, habiéndose creado, incluso, la figura de un anónimo «maestro valenciano de El Burgo de Osma». Aliaga se inclina por relacionarlo con el círculo de Jaume Mateu (sobrino y colaborador de Nicolau) y de Gonçal Sarrià.

En cualquier caso, no parece haber causado un especial impacto en la zona, cosa que no ocurrió, sin embargo, con otro retablo valenciano de cronología anterior (se fecha *ca*. 1400-1410), a saber, el retablo de Santa Úrsula del convento de San Pablo de Palencia, disperso, asimismo, por museos y por colecciones de todo el mundo, si bien conocido e identificado en cuanto a su procedencia por una fotografía del siglo XIX.[65] Post, en su día, reunió en torno a este retablo toda una serie de obras de estilo gótico internacional procedentes de Palencia que asignó a un anónimo «maestro de Villamediana» (por una de sus obras principales). La coherencia de este grupo es insostenible, como se ha destacado en más de una ocasión, pero no deja de existir un cierto «aire de familia» que pudo ser causado por el carácter ejemplar de este retablo valenciano, tan distinto de lo que podía ofrecer la pintura local (piénsese, por ejemplo, que es prácticamente contemporáneo del retablo de Añastro que mencionaba al principio de este texto), subrayando, de esta manera, la profunda renovación que supuso en la pintura castellana de la primera mitad del siglo XV la irrupción de las corrientes internacionales.

[64] Sobre la tabla del Museu Frederic Marès, v. Alcoy i Pedrós, Rosa, «443.- Gonçal Peris (?): Dormició de la Mare de Déu. Compartiment del retaule de Burgo de Osma», en Español i Bertrán, Francesca y Yarza Luaces, Joaquín (dirs.), *Catàleg d'escultura i pintura medievals* (*Fons del Museu Frederic Marès*, 1), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1991, pp. 74 y 440-442.

[65] Sobre esta obra, v. Yarza Luaces, Joaquín, «Escuela valenciana: Cuatro escenas de la vida de Santa Úrsula», en *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, catálogo de la exposición (Madrid, 1993), Museo del Prado, Madrid, 1993, pp. 12-19; Pérez Suescun, Fernando y Rodríguez López, María Victoria, «Iconografía de Santa Úrsula en Palencia: el retablo de San Pablo de Palencia», en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia* (Palencia, 1995), t. IV, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1996, pp. 763-772.

TALLERES Y DINÁMICAS DE LA PINTURA DEL GÓTICO INTERNACIONAL EN CATALUÑA

ROSA ALCOY PEDRÓS

A los ojos de los que conocen la pintura gótica catalana del gótico internacional no haría falta defender su notoriedad.[1] En su conjunto la pintura de esta etapa se manifiesta como una brillante contribución a un período especialmente intenso en experiencias figurativas. Es de lamentar, en consecuencia, que los maestros y obras de que vamos a ocuparnos hayan sido tratados con cierto menosprecio en algunas obras generales de reconocido prestigio, donde se les dedica poco espacio y comentarios no siempre halagadores.[2] Prescindiendo de algunas embarazosas comparaciones puntuales con las obras de mayor relieve, y dejadas también a un lado las síntesis que tienden a enfocar el tema en exceso a partir de escasos protagonistas, son varios y de orden distinto los factores que sustentan el valor de la aportación catalana a la pintura europea del 1400.

A los factores cuantitavos, a la cantidad de obras conservadas y a larga vigencia del estilo (1385/90-1450), se añade la originalidad de las producciones realizadas. Si con la alusión a esta última se desea representar la especificidad y capacidad de transformación de nuestros pintores, las diferencias que constatamos en sus obras no han de ser analizadas simplemente como defectos esen-

[1] Me complace agradecer a la profesora M. Carmen Lacarra y a la Cátedra «Goya» que ella dirige en la Institución «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza el encargo de la conferencia que dio pie a la redacción de este trabajo. Sin su estímulo difícilmente hubiese emprendido la tarea compleja que supone interrogar y revisar la pintura de los principales maestros del gótico internacional en Cataluña. Se trata de un objetivo ambicioso, aunque sólo se pretenda reflejar algo de lo principal. En el intento he contado también con el soporte del proyecto de investigación «El gótico y el románico desplazados. Extensión al estudio de la exportación y migraciones del arte catalán medieval» (2005GR00124) llevado a cabo por el grupo EMAC de la Universidad de Barcelona, financiado por esta y por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (Ministerio de Educación y Ciencia) con el soporte económico de los fondos FEDER.

[2] Un ejemplo significativo nos lo ofrece la famosa colección *Universo de las Formas*, donde el tema del gótico internacional en la Península Ibérica es tratado con rapidez y evidente desapego (Albert Chatelet, Roland Recht, *Le monde gothique. Automne et Renouveau 1380-1450,* ed. Gallimard, París, 1988, pp. 224-231).

ciales, o como carencias estructurales respecto a lo que se hizo en otros centros, en los que se ha buscado o situado a menudo el canon. Creer en la existencia de un ideal a seguir, o en una modalidad óptima del estilo, puede restringir la validez de algunas interpretaciones. La justa valoración de las alternativas a las fuentes, y la razón de ser que las sustenta en un momento dado, son aspectos que cabe analizar sin olvidar ni la incapacidad de algunos ni las lógicas adaptaciones personales a una tendencia artística sumamente ramificada. El «modelo» a que idealmente nos enfrentamos, sea toscano, borgoñón o flamenco, aunque imponga su valor e incida efectivamente en un contexto específico, situado más allá de sus fronteras *naturales*, no debiera de oscurecer la suma de intenciones singulares que se agrupan dentro de una tendencia general. Estas explican también parte de la originalidad artística de cada lugar, de las inquietudes de los distintos maestros y de los promotores que incentivaron sus tareas.

El esqueleto de las obras es sólo uno de los aspectos a considerar. Las estructuras de los retablos, su diseño, son un factor importante en la percepción global de cualquier producción de este tipo. En este sentido y en el período gótico no es posible disociar las formas del marco de los planteamientos plásticos «interiores» o relativos a las figuraciones que se incluyen en estos sistemas de enmarcamiento.[3] La originalidad es fruto de una suma en que se integran ambos componentes creando en los retablos góticos una unidad específica que condiciona nuestra mirada. Por desgracia, no siempre es posible rehacer los marcos perdidos, pero no por ello cabe negar la dialéctica que establecieron con las formas que debían contener.

En el período internacional mucho de lo que es válido para Cataluña también lo es para los restantes territorios de la Corona de Aragón, donde se vivió un crecimiento orgánico, espectacular y generalizado de las modalidades pictóricas del gótico. Un desarrollo que se plantea abierto, no cabe ninguna duda, a las aportaciones de maestros y centros foráneos, pero también sugestivamente permeable al grueso que había ido adquiriendo, paso a paso, la pintura local, entendida como una gran suma de tradiciones plásticas y funcionales que se acomodan a intenciones significativas, compartidas y verificadas en un marco geográfico y social concreto.

Constatado este hecho, es lógico incidir en la suma de aspectos que singularizan la aportación de los mejores maestros activos en Cataluña. Sus trabajos fueron una importante contribución artística que se adhiere a un conjunto mayor, al tiempo que trasciende los límites territoriales en que nos moveremos. El marco inmediato, y probablemente alguno más lejano, nos ayudarán a situar

[3] Una reflexión sobre estos aspectos en Facundo Tomas, «Una excursión hacia el límite: las teorías sobre el marco», *Materia. Revista d'Art*, 2, 2003, pp. 323-336.

los registros característicos de cada pintor. Sin embargo, solamente abordaremos *in extenso* algunas de las cuestiones que nacen de la primera parte de estos planteamientos, aquellas referidas al contexto más próximo. Los estilos singulares de cada maestro y su interlocución con el complejo de la pintura europea de la época quedan al margen de los enunciados de este trabajo, aun cuando de modo esporádico pueda insinuarse algo al respecto.

Italianismo trecentista y gótico internacional

Los inicios del gótico internacional en Cataluña aparecen todavía algo confusos. Las aproximaciones realizadas y sus conclusiones son diferentes según el área de estudio o las técnicas artísticas que se investigan. Sin entrar de lleno en el debate y para el caso de la pintura, es posible admitir que estos inicios se descubren asociados inevitablemente al desarrollo del último período italianizante, remitiéndonos a los fenómenos artísticos que imperaban todavía en el último cuarto del siglo XIV. En realidad ello tiene especial sentido, puesto que para situar la adhesión de los principales talleres a las nuevas tendencias experimentadas por las artes figurativas europeas no basta con pensar en su desahogado desarrollo a lo largo de la primera mitad del siglo XV. A todas luces, los inicios del nuevo arte corresponden a las décadas finales del *Trecento*. Sin embargo, para entender todo lo que sucedió en Cataluña en aquellos años finiseculares, proclives al cambio, es conveniente no olvidar los ciclos creativos y vaivenes de todo el 1300.[4] Obviamente, mi objetivo no es llegar ahora a una conclusión global sobre la implantación del gótico internacional en tierras catalanas, ya que tal pretensión exigiría una mirada mucho más amplia, concerniente a los orígenes del estilo en todas sus vertientes y manifestaciones artísticas. Con todo, y aunque sea muy rápidamente, es preciso sobrevolar algún aspecto de una cuestión que se cruza en cualquier discurso referido a dinámicas artísticas renovadoras. Los argumentos del cambio son un aspecto esencial que interviene directamente en aquello que se entiende a veces como la «introducción del estilo». En la descripción de estos procesos se observa una reformulación de lo existente que debe de plantear, para no traicionar su entidad, cuestiones que van mucho más allá del simple desplazamiento de unos viejos referentes que desaparecen por otros nuevos que los substituyen.[5]

[4] Tanto el italianismo como los llamados estilos lineales, vinculados a menudo a modelos septentrionales e italobizantinos, tuvieron su papel en este proceso, que confluye en una modalidad vistosa y redundante que, no siendo idéntica en todos los lugares de Europa, aúna con acierto coincidencia y diversidad hasta el punto de hacer primar la «internacionalidad» del fenómeno.

[5] El estilo internacional no fue introducido a costa de un estilo que se abandona al olvido o que no deja ningún rastro. En buena lógica, habría que matizar la idea que sugiere la palabra «introducción» y describir con tiento los procesos que llevaron a la configuración de unas nuevas tendencias en un con-

Como ya había sucedido en otros momentos del gótico, en los años finales del siglo XIV no todo discurrió por una vía única. El gótico internacional fue ampliando su caudal gracias a numerosos afluentes, pero el resultado final, hasta donde hoy lo conocemos, contribuye a dar la sensación de que en esta nueva etapa se produce una aceleración de las dinámicas artísticas precedentes. Parece como si las novedades se introdujeran cada vez con mayor rapidez y tuvieran cada vez un mayor impacto territorial. Cataluña, entre el 1320 y el 1330, se había convertido lentamente a las constantes emanadas de las modalidades italobizantinas e italianizantes.[6] En pleno dominio del gótico lineal, las propuestas del primer *Trecento* habían configurado obras de gran coherencia, cuyas fórmulas perduraron con algunos altibajos incluso superado el año 1400. La escuela pictórica catalana más fiel al italianismo, apoyada en su notable calidad, obtuvo cierta trascendencia dentro del nuevo período y contribuyó a diversificar sus orientaciones al tiempo que se sumaba a sus logros. En este plano se comportó acorde con lo que sucedía en otros lugares de Europa abiertos también a las aportaciones pictóricas italianas, o en la misma y plural Italia. Podemos concluir, por tanto, que, a diferencia de lo que se observa en otros territorios peninsulares, en la Corona de Aragón existía una cultura figurativa precedente, capaz de adaptarse, persistir e incidir en la renovación iniciada en las décadas finales del siglo XIV y que ello contribuyó tanto a la rápida y contundente asimilación del nuevo estilo como a crear su especificidad.[7]

Un estudio de las obras conservadas permite sugerir fechas en torno a 1385-1390 para una primera aclimatación de los cánones y efectos estilísticos más novedosos del internacional al mundo de la pintura. Estos se sobreponen a los viejos esquemas con grueso diverso aunque, al menos para su primera fase, no alteren la hegemonía y entidad esencial de la enseñanza italianizante. Para estos tiempos es bien conocida la continuidad de los grandes talleres del período anterior. Muchos de ellos, activos ya desde el segundo cuarto del *Trecento*, fueron herederos directos de los pioneros del italianismo. No deja de ser lógico que los viejos talleres, entre los que destaca el dirigido por Pere Serra en

texto dinámico y bien nutrido de realidades previas de las que es imposible, o muy poco conveniente, hacer *tabula rasa*. Este punto de vista posiblemente sea más válido para el caso de Cataluña que para otras zonas de la Corona. Sin embargo, no es baladí que en otros lugares en que se impone el Internacional con gran fuerza –por ejemplo en Valencia– confluyan realidades pictóricas diversas que no echan en falta la aportación de maestros italianos o vinculados a la tradición italianizante. En las zonas en que esta base no existió, el primer gótico internacional tuvo un peso mucho menor.

[6] Frente a los Serra, el Maestro de Rubió (¿Ramón Destorrents?) escribe un capítulo singular, que habría que explicar con detenimiento, aunque no altere de forma substancial los parámetros generales en que se inscribe la pintura catalana posterior a la Peste Negra.

[7] *Vid.* para Cataluña: Rosa Alcoy (coord.), *Pintura I. De l'inici a l'italianisme,* de la colección «L'art gòtic a Catalunya», Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005.

Barcelona, con un dominio evidente del mercado del retablo, compitieran eficazmente en esta fase de aclimatación con los primeros representantes de la nueva corriente. Iniciado el 1400, estos últimos se dejan oír cada vez con mayor fuerza y, una vez desaparecidos los primeros, consiguen acceder a sus propios reinados artísticos. Entre los talleres italianizantes, además de aquel que culminaría el largo trayecto de los hermanos Serra, hay que rescatar del olvido el taller de Pere de Valldebriga[8] que complementa la actuación de aquellos y sirve, como ellos, a la continuidad de unas formas pictóricas llegadas de la Italia postgiottesca. Pere Rovira, Llorenç Saragossa y otros pintores con trayectos todavía excesivamente enrevesados, ocultos o problemáticos, amplían este mismo proceso en que, sin excesivos sobresaltos, al menos hasta el inicio del 1400, se modernizan las propuestas anteriores. Al no deshacer los lazos con el pasado inmediato, los mejores maestros trecentistas se integraron en una interesante cadena de transmisión que consolidó los lazos entre la fase italianizante y el período internacional. Sus principales aportaciones mantuvieron vigentes antiguas soluciones y recetas, que reaparecen con regularidad en los nuevos tiempos. Sin embargo, su significación fue mayor debido a la peculiar forma que los viejos maestros del Trecento tuvieron de aproximarse a los esquemas del gótico internacional.[9] En todo ello sería fundamental que no se les exigieran excesivas renuncias a su pasado artístico. Sin embargo, también es capital entender que algunos de estos pintores favorecieron, en los tiempos que preceden al 1400 y aun sin desearlo necesariamente, cambios más intensos, ya que formaron o acogieron en sus propios talleres a aquellos pintores que, en adelante, mejor ejemplificarán las nuevas corrientes del gótico.

Antes de tener en cuenta a estos jóvenes pintores de origen local, hay que advertir que, a partir de 1380, y sobre todo a lo largo de la década siguiente, la multiplicidad de criterios pictóricos se convierte en un factor que viste y desviste el retrato de este singular momento con la llegada a Cataluña de artífices procedentes de diferentes lugares de Europa. Aun habiendo podido conocer la realidad artística de los centros europeos más renovadores, sus propuestas se infiltran sin problemas en un panorama que, al menos en Barcelona y en otras capitales de la Corona, tenía rumbo definido. Los recién llegados fueron especialistas en distintas técnicas que, de las figuraciones esculpidas a las sofisticaciones pictóricas que brindan las vidrieras, introdujeron la necesidad del cam-

[8] Desarrollé la hipótesis de identificación del maestro del retablo de la Anunciación de la catedral de Barcelona con Pere de Valldebriga en Rosa Alcoy, «El retaule de sant Gabriel: Pere de Valldebriga y el primer Borrassà», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VI (1991-1993), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1994, pp. 325-356. Sin dar todavía por concluida la investigación añado algunas nuevas observaciones en el texto que dedico al pintor en *Pintura I...*, pp. 296-304.

[9] Los modelos septentrionales, característicos también del Segundo gótico lineal, ya habían repercutido en la modalidad italianianizante que representa el rico taller de Ferrer Bassa.

bio aunque, ciertamente, no fueran sus únicos valedores.[10] De alguna forma la marea afín a las corrientes renovadoras absorbería estas contribuciones que, con la excepción global de las vidrieras y quizás alguna otra mucho más puntual en el campo de la orfebrería y de la escultura, no han dejado un rastro pictórico concluyente.

Finalmente, y como clara consecuencia, la mayor responsabilidad en la consolidación de una escuela pictórica del gótico internacional en Cataluña puede hacerse recaer sobre los pintores formados o conocedores de la tradición local que pertenecían a las nuevas generaciones. La ilustración de manuscritos dio frutos interesantes en esta nueva época, pero la mayoría de los grandes pintores catalanes fueron maestros consagrados regularmente al mundo del retablo. Es bastante evidente que fueron estas nuevas generaciones dedicadas preferentemente a la pintura sobre tabla las creadoras del discurso «internacional» más pleno y vistoso, con todas las oscilaciones y matices que pueden hacer al caso.[11] Estas personalidades, abiertas al reclamo de su tiempo, habrían hecho su primer aprendizaje dentro de las escuelas del italianismo precedente pero, por lo general, superaron con destreza las ataduras contraídas con estas fases de inicio. Muchos de entre ellos establecieron su propio taller, o crearon sus propios espacios, para dar curso a una obra madura y autónoma. Por lo general se trata de gentes nacidas en la década de los años sesenta, poco antes o poco después. Entre estos artífices se encuentran maestros de cuño conservador, a los que también debe prestarse atención, pero asimismo los pintores representativos del relevo artístico generalizado que tendrá lugar a partir de 1380-1390. La formación de muchos de ellos, vinculada en parte a los obradores trecentistas, no impidió en absoluto la actualización de sus propuestas figurativas, que obedecieron a la llamada del «gótico internacional» de modos distintos. En cualquier caso, tanto en Cataluña como en otros lugares de Europa, la relación con

[10] Establezco la diferencia entre los pintores nacidos en la Corona de Aragón y los llegados de otras partes de Europa con la intención de no focalizar la cuestión en un solo centro de la primera. El momento aparece marcado por la pluralidad de las ciudades de sus distintos reinos dotadas de talleres pictóricos de importancia, y por la movilidad de algunos de sus artífices. Un punto de vista distinto se plantea en José L. Hernando, «Los artistas llegados al foco barcelonés durante el gótico internacional (1390-1450): procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VI (1991-1993), 1994, pp. 359-388, donde se consideran maestros foráneos pintores como Lluís Borrassà, Joan Mates, Guerau Gener o Bernat Martorell, ya que son clasificados contraponiendo su nacimiento fuera de Barcelona y su asentamiento profesional en esta capital. En nuestro caso damos la prioridad a un contexto más amplio al que estos maestros pertenecen por origen y que los vincula de modo fácil e inmediato con el centro o centros principales en que ejercieron su actividad dentro de la Corona.

[11] Así puede deducirse de las obras que nos han llegado y de las noticias referidas a ellas o a las pinturas realizadas pero hoy desaparecidas. Algunos maestros han dejado un contundente rastro documental, pero no ha sido posible hasta el momento esclarecer totalmente cuales fueron sus aportaciones.

una tradición que remontaba, *grosso modo,* al triunfo del italianismo característico del *Trecento* es difícil de negar, aunque el disfraz «internacional» con que se reviste pueda hacer presuponer que la pintura europea ha vivido un fundamental cambio de identidad.

La multiplicación de los centros pictóricos y de los talleres asociados a estos que se hacen un lugar en nuestros mapas, explica también la pluralidad de iniciativas característica de esta nueva etapa. La hegemonía que habían ejercido algunos talleres barceloneses se relativiza en torno a 1400, ya que la ciudad encontró competidoras *temibles* en otras importantes capitales de la Corona. Hay que recordar de nuevo el poderoso núcleo artístico generado en Valencia,[12] pero también hay que reconocer que Barcelona cedió algún terreno a otros centros de menor tamaño, que fueron alcanzando entidad y autonomía dentro de la misma Cataluña o en el marco más amplio que ofrecían los estados de la Corona en un itinerario que va de Juan I a Martín el Humano, sin menosprecio de la relativa consolidación del panorama en los primeros tiempos de Alfonso el Magnánimo.[13] Durante un período nada despreciable, ya que estamos hablando de más de cuarenta años, esta situación describe la buena marcha de los obradores vinculados a los distintos obispados entonces existentes. Este enriquecimiento y diversificación de los centros productivos no podía dejar de alterar la mayor cohesión estilística que se había mantenido en los tiempos precedentes. Ahora, tanto el arzobispado de Tarragona como las mitras de Tortosa, Lérida, Gerona o Vic, sin olvidar la de Perpiñán, gozaron de personalidad pictórica cognoscible y propia. Gracias a las importantes realizaciones de sus talleres y maestros, singularizables dentro de cada área específica de trabajo, el sistema de la pintura catalana se nos complica para establecer contactos, cada vez más habituales, con los principales centros de su entorno, fueran valencianos, aragoneses o mallorquines.

Por consiguiente, la multiplicación de las iniciativas no se encuentra reñida ni mucho menos con los intercambios o con el movimiento de maestros de un lugar a otro. La autonomía local de los talleres pictóricos no puede ser valorada simplemente en función de lo estilístico, ya que este aspecto aparece relati-

[12] Su vistosa realidad ha atraído desde siempre el interés, aunque como demuestran los estudios existentes no es cosa fácil ofrecer una visión consensuada y exenta de contradicciones acerca de las personalidades que se dieron cita en la Valencia del cambio de siglo. Desde hace poco contamos con la primera entrega de la que debe ser la publicación de la serie documental completa referida a la pintura de este momento (X. Company, J. Aliaga, Ll. Tolosa y M. Framis, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I. (1238-1400),* (Fonts Històriques Valencianes), Universitat de Valencia, 2005). La interpretación de los documentos no podrá dejar de lado las conclusiones que aporta el estudio de las obras, pero su reevaluación conjunta puede resultar ahora más fácil, gratificante e instructiva.

[13] El reinado de Pedro el Ceremonioso vivió la plenitud italianizante y cierta sugestiva preparación del terreno a las aportaciones de los nuevos tiempos.

vizado gracias a los diversos trasiegos que llevaron a los pintores de un lugar a otro. Este aspecto se hace notar primordialmente en función de las formas de un abastecimiento de retablos y pinturas diversas que, en otras etapas, se realizaba desde un menor número de obradores y con la notoria primacía de los talleres más vinculados al rey o de aquellos que, durante bastante tiempo, tuvieron plaza privilegiada en Barcelona.[14]

También es cierto que la diversificación de los centros artísticos catalanes coincide con una cada vez más significativa proyección de la pintura valenciana, aragonesa e insular. Estas dinámicas amplificadoras favorecieron la mayor apertura de los ambientes locales y una pluralidad de iniciativas que redundó en la comunicación e interrelación entre maestros y escuelas dentro de la Corona de Aragón. El intercambio de modelos y formas se aprecia en muchas de las obras que todavía hoy podemos analizar. Incluso es posible aislar la impresión dejada por algunas de las sensibilidades creativas más arriesgadas o pioneras en otros pintores de renombre, que modulan su aportación en función de ellas, aunque tiendan a posiciones formales más conservadoras o más clásicas.[15] En definitiva, cada vez fueron más numerosos los pintores capacitados para intercambiar experiencias plásticas y resultados abocados al éxito.

La mayor actividad ejercida se plasmó en la gran cantidad de retablos y fragmentos de retablo que nos han llegado de este período y que bosquejan un mundo renovado pero que, indudablemente, se asienta a hombros de un importante pasado artístico. La notabilísima documentación conservada deja constancia asimismo de las irremediables pérdidas de obra sufridas por todos sus representantes, pero permite reconstruir, bastante mejor que en tiempos precedentes, las biografías y perfiles de los mejores pintores de este período.[16]

A partir de los datos documentales y del estudio de las obras ha sido posible ir poniendo orden, y nombre, a la mayoría de las realizaciones que cono-

[14] La existencia de algunos maestros itinerantes y de las sugerentes alternativas que se hacen visibles en otros centros matizaría estas conclusiones. Sin embargo, las plausibles excepciones no deben impedir observar los cambios más efectivos que tienen lugar hacia 1400.

[15] Las etapas lineal e italianizante no excluyen este tipo de procesos, pero las limitaciones de su estudio, basado en informaciones y producciones más fragmentarias, son también evidentes.

[16] No me compete registrar aquí la gran cantidad de datos hoy disponibles. Una parte muy notable de la documentación conocida podrá hallarse en las obras de Josep Madurell i Marimon, especialmente en sus trabajos sobre «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* vol. VII (1949); *Texto. Apéndice documental. Índices*, VIII (1950), i *Addenda al Apéndice documental,* X (1952). Para otras aportaciones y una serie de revisiones recientes de todo el período, incluido el segundo internacional, pueden verse los distintos estudios y la bibliografía contenidos en el volumen: Francesc Ruiz (coord.), *Pintura II. El corrent internacional*, de la colección *L'art gòtic a Catalunya,* Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005.

cemos.[17] Es factible reseguir con cierta fiabilidad algunas biografías, establecer los orígenes y árboles familiares y poner de relieve la continuidad del oficio de pintor que, con cierta frecuencia, pasa de padres a hijos. También es dado analizar los encargos más detallados que refleja la documentación y que incluso en algún caso favorece la reconstrucción de las obras más elaboradas, en un intento de recuperar parte de lo perdido dentro de los espacios religiosos y sociales a que pertenecieron. La avalancha de datos de que hoy es dado disponer nos ofrece una base sólida a partir de la cual es posible intentar resolver otros problemas que pueden plantearse y que sugieren diferentes formas y posibilidades de ensambladura de las piezas del gran *puzzle* del gótico internacional.

Metidos de lleno en este proceso de reconstrucción e interpretación, en esta ocasión, daremos la prioridad al análisis del papel que pudo corresponder a cada maestro; es decir, a las claves que pueden ayudar a establecer la trascendencia que puede atribuirse a su actividad en el plano general del arte del momento y que, lógicamente, no es un plano ajeno a las exigencias e intereses que capitaliza su época. Tienen gran atractivo las tramas que describen la rivalidad o la competencia entre diversos talleres, se trate de competencias productivas, fundamentadas en la recepción de encargos y en la configuración de un mercado propio, o más estrictamente artísticas, basadas en el perfeccionamiento y en la consecución de obras capaces de atraer y contentar a un determinado público que define sus preferencias. Ahora bien, tampoco debieran de quedar al margen del estudio las exigencias técnicas y creativas que nacen de la profesionalidad y de la calidad de unos determinados maestros y que implican también, de algún modo, su satisfacción o insatisfacción ante la obra realizada y su constante toma de posición frente a diversas alternativas en curso.

Las obras que observaremos presentan resultados heterogéneos y, por consiguiente, implican dinámicas diferenciadas, que también dibujan intenciones peculiares y particulares. A estas se suman, señalizando muchas de las cosas que nos van a interesar, las deudas de distinto tipo que cada uno de los maestros contrajo con el pasado artístico y con otros artífices y compañeros de oficio. Pese a los riegos que comporta responder a ciertos interrogantes, es necesario abordar la evaluación de las voluntades y posibilidades creativas de algunos de los pintores más sobresalientes del internacional catalán dentro del marco de la Corona de Aragón. Ahondar en esta perspectiva puede contribuir a explicar algo más de las dinámicas en que se vieron envueltos, de sus reacciones personales, de sus itinerarios creativos y de sus avances y retrocesos dentro del contexto tomado como objeto de estudio.

[17] No pueden olvidarse los trabajos de J. Gudiol i Cunill, o el de Chandler R. Post, en su monumental *A History of Spanish Painting*, y, en particular, las muchas contribuciones al estudio de lo estilístico de J. Gudiol i Ricart. Véase Josep Gudiol i Ricart-Santiago Alcolea i Blanch, *Pintura gótica catalana,* Ediciones Polígrafa, Barcelona 1986.

De la abstracción a la melancolía. Dinámicas del primer estilo internacional

El internacional, también calificado de estilo cortesano, suave o dulce, parece infiltrarse en la dinámica de los talleres trecentistas sin despertar excesivos recelos hasta alcanzar paulatinamente todos los marcos sociales que se encontraban en disposición de encargar o pagar pinturas. Muchos de los cambios que se aceptaron arañaban la base giottesca y sofisticaban las figuras sin renunciar ni al volumen ni al espacio. Algunas de las transformaciones que se plantearon entonces pueden verse hoy como un baño suntuario que modificó los esquemas y estructuras italianizantes y que, en algunos casos, favoreció un mayor linealismo, largamente experimentado en etapas precedentes, manteniendo, o incluso profundizando en otros, algunos de los logros básicos ya alcanzados, inclusive por la vía de un mayor realismo. Ya en tiempos bastante anteriores, y de la mano de Simone Martini, Jean Pucelle o Matteo Giovannetti, algunas experiencias habían dado sus frutos *avant la lettre* en estas mismas direcciones. Estos pintores, y las escuelas franco-flamencas, inglesas, provenzales o italianas que se vinculan a sus trayectos, tuvieron también ramificaciones catalanas que pueden entenderse a modo de preliminares del internacional sin ser confundidas con él. En nuestro caso la renovación del discurso fue debida a maestros foráneos y locales.[18] La aproximación de las novedades italianas y mediterráneas a las tradiciones y experiencias septentrionales se produjo en unos ambientes cada vez mejor comunicados. Esta convergencia conquistaba un nuevo y expansivo equilibrio, que llegaría a tener una amplia dimensión internacional en la Europa de las grandes cortes del gótico, afectando tanto a las del Norte como a las del Sur.[19]

No es extraño que la corriente internacional, vista desde Italia, sea definida como algo que tiene lugar dentro del período tardogótico que supone, particularmente en la Toscana, un nuevo acercamiento a los maestros del primer *Trecento,*[20] que pronto contrasta abiertamente con las experiencias consideradas

[18] La contribución de los maestros foráneos destaca en el campo de la vidriera. Abordo un aspecto del tema en Rosa Alcoy, «Guillem Letumgard y el reflejo de Pucelle en Cataluña», *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez,* Xunta de Galicia, vol. III, Santiago de Compostela, 2004, pp. 11-20, pero también habría mucho que decir sobre algunos ilustradores y pintores locales que incorporaron las recetas y soluciones en que mejor confluyen las tradiciones italianas con el arte septentrional. En este terreno sobresalen algunos ejemplares del *Breviario de Amor* de Matfre Ermengaud o el retablo de Santa María de Rubió.

[19] Utilizo el término «corte» en sentido amplio y figurado. Es un hecho más que evidente que el estilo llamado a menudo «cortesano» no se vio limitado a los ambientes reales o presididos por la más alta nobleza. Sin embargo, estos ambientes gozaron de un papel sobresaliente en la difusión de las formas del «internacional» o «estilo cortesano» que, dependiendo del lugar en que centremos el estudio, justifica mejor o peor esta segunda opción denominadora.

[20] El *revival* que hace de Simone Martini un ideal a seguir ha sido valorado en distintas ocasiones. Véase al respecto la aportación de Luciano Bellosi, «La ripresa tardogotica in Toscana», *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Jaca Book, 2000, pp. 15-19 (incluida como primer capítulo del libro).

renacentistas, aunque dialogue con ellas en más de una ocasión.[21] En la Corona de Aragón lo «gótico» persiste con fuerza frente a estos sugestivos diálogos y se impone hasta retrasar nuestro tardogótico a la segunda mitad del siglo XV. La coherencia del momento que abarca los primeros cuarenta años del siglo XV ha facilitado que se utilice la etiqueta de «internacional» sin apenas necesidad de dejar márgenes importantes a realidades figurativas alternativas.[22]

Algunos representantes del último italianismo en Barcelona, entre los cuales los ya mencionados Pere Serra y Pere de Valldebriga, adoptaron al menos a partir de 1385-1390 soluciones que entroncaban con el nuevo estilo.[23] Dos cabezas de ángeles anunciantes que consideramos elaboradas por estos maestros, Valldebriga (c. 1385) y Serra (1395), nos sirven para establecer nexos y matizar percepciones cuando las comparamos a un tercer rostro del arcángel Gabriel (c.1408-1410) perteneciente al catálogo de Guerau Gener (especialmente para el dibujo) y al taller de Borrassà (plausiblemente sólo en el acabado) (figs. 1-3). Un análisis minucioso permite valorar la distancia pero también los modismos expresivos que separan las dos obras del siglo XIV del ángel de la plenitud del gótico internacional, pintado ya dentro del siglo XV. Al margen de las cuestiones de indumentaria y de las distintas soluciones de las cabelleras, la representación de los ojos en el rostro del ángel es un aspecto que no pasará inadvertido ya que separa del grupo establecido la imagen del san Gabriel más moderno. El dibujo de los ojos muestra la formación diferencial del autor de este tercer rostro de ángel, que abandona el planteamiento más habitual y que fue el adoptado por la escuela trecentista barcelonesa.

Valldebriga y Pere Serra recortan el ojo más alejado para forzar la perspectiva lateral, de tal modo que optan por romper la simetría que organizaría la imagen frontal de la cara. En cambio Guerau Gener, sin renunciar totalmente a la visión lateral, se aleja de esta solución para presentarnos el rostro visto desde arriba y con sus dos ojos completos, que se aposentan en un diseño distinto de la cabeza del ángel, en la que también se acierta a ver el perfil total de una oreja, muy disimulada, o casi inapreciable, en las obras de Valldebriga y Pere Serra. Si introducimos en la comparación un cuarto ángel, el de la Anunciación del retablo de la Virgen y san Jorge, pintado en el taller Lluís Borrassà (fig. 4),

[21] Remito de nuevo al libro de Bellosi que recopila distintas aportaciones del investigador italiano al período que nos ocupa.

[22] Antes del 1400 la realidad internacional no fue tan sólida y monolítica. Después del 1435-1440 también se aprecian cambios de importancia que acabaran por liquidar paulatinamente las muchas existencias que la cultura del Internacional había acumulado a lo largo del primer tercio del siglo.

[23] En este panorama se hacen un lugar Guillem Ferrer I y Guillem Ferrer II cuya actividad, conectada en algún momento con la de los Serra, nos desplaza a las tierras de Castellón que limitan con el Maestrazgo.

advertiremos que, aun con matices notorios, se mantiene en una opción más cercana a la de los primeros maestros, aunque sea sin recortar tan claramente como ellos el ojo más lejano. El punto de vista lateral fue tópico en el siglo XIV, e incluso desde tiempos bastante anteriores, siendo la opción elegida por Guerau Gener la menos habitual y, posiblemente, también la más arriesgada (fig. 3).[24]

Del taller de Pere Serra: Vall, Cabrera, Mates y Gaucelm

El taller de Pere Serra ofrece el ejemplo más sobresaliente de admisión en un taller trecentista de jóvenes ayudantes que más tarde se convirtieron en colaboradores y, finalmente, en cabales representantes del «estilo del 1400» con taller independiente, pero es significativo que entre ellos no se pueda contabilizar a Guerau Gener. Junto a Pere Serra se formaron Jaume Cabrera y Pere Vall, que destacan por ser de los más conservadores, pero también hicieron su aprendizaje, Joan Mates, que debe de tener un lugar entre los pintores más importantes del gótico internacional catalán, o Jaubert Gaucelm, menos conocido y que trabajó con constancia en el Rosellón, zona de la que era originario y donde se han conservado algunos retablos de interés que bien pueden corresponder a su actividad.[25]

Si estudiamos en primer término a Cabrera y a Vall rápidamente descubrimos que en su obra el gótico internacional no fue la antítesis del italianismo, y muy probablemente tampoco en la de Jaubert Gaucelm.[26] En términos generales el italianismo trecentista creó algunos de los fundamentos sobre las que se desenvuelve e imposta la nueva tendencia. Sin embargo, esta deuda, generalmente admitida, se acusa más en unos casos que en otros y de modos diferenciables. Los maestros más al día asumieron riesgos desiguales en su orden y grado, sobre un sustrato pictórico que marcaba algunas pautas y que dejaba libertad creativa en muchas otras vertientes, que tampoco todos sabrían aprovechar de igual modo.

[24] La incomprensión del modelo de Guerau pudo llevar a algunos pintores a soluciones extrañas o desencajadas, como la que se descubre en el rostro del personaje arrodillado que comparece ante la Virgen y el Niño en el retablo de Verdú del taller de Jaume Ferrer (Museo Episcopal de Vic) en la escena que se identificada como Adoración de los Pastores (*vid.* Isidre Puig, *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida*, 2005).

[25] Los retablos concentrados en la iglesia de Cameles (Rosellón) se encuentran entre las escasas pinturas de manifiesta raíz italianizante que cabe valorar con relación a Gaucelm. Sin embargo, tampoco hay que olvidarse al hacerlo que el número de maestros documentado en la zona es bastante amplio y que las relaciones artísticas que mantuvieron entre ellos perfilan la existencia de una escuela coherente.

[26] En otros casos, italianismo e internacional tampoco se oponen. El italianismo no fue un lastre para el internacional. Este segundo se instala en su interior para jugar con él y diluir o apaciguar algunos aspectos de su valiosa racionalidad plástica y discursiva al tiempo que, lógicamente, potencia otros.

El geometrizante Pere Vall (activo en Cardona) se rindió a una visión sintética de las formas que colisiona con los perfiles evanescentes, desmaterializadores, místicos y sugeridores de una parte notable de la cultura plástica internacional. Lo hace con gran eficacia narrativa y logrando un impacto visual contundente que nos obliga a perdonarle en parte las vertientes más ingenuas y esquemáticas que presiden la elaboración de sus obras, casi siempre presididas por unos resultados sobrios, serenos, regulares y homogéneos dentro de su estricta manera de ver las cosas y las figuras. Este maestro ayuda a mostrar el proceso endógeno que vive la pintura catalana de estos tiempos, ya que no acierta a disimular su esfuerzo por remodelar los antiguos patrones, que raramente consigue desvirtuar con sus fijaciones y estilizaciones geométricas. Vall intenta esconder su utilización disimulando la *naturalidad* del modelo precedente pero no llega a deshacerse de las composiciones anteriores. Estas sucumben a un empobrecimiento del modelado que, en un espacio carente de atmósfera, debilita el carácter pictórico de sus soluciones al tiempo que confiere mayor entidad al dibujo. Es raro, por no decir imposible, encontrar paralelos a su obra en la pintura europea, ya que el maestro se mueve con total independencia de la misma.

La tabla del Descenso del Espíritu Santo de Cardona, que antiguamente sirvió para denominar al pintor que se identifica hoy con Pere Vall, rinde tributo a las soluciones divulgadas en el taller de los hermanos Serra. Ahora bien, algunas rápidas comprobaciones nos advierten de la simplificación que se ha producido y obligan a comentar la diferencia respecto del esquema trecentista que define la escena según los Serra en algunas grandes tablas centrales. Es curioso que Vall reduzca a una composición mucho más simétrica y rígida la escena del taller precedente, pero todavía lo es más que prescinda de sus complejidades iconográficas, entre las cuales destaca la insólita presencia de las santas mujeres, que se mezclan entre los apóstoles de Cristo en la Pentecostés del retablo de Manresa de Pere Serra y en otras producciones vinculadas a este mismo taller, como el retablo de Sant Llorenç de Morunys o el de Santa Ana de Barcelona (figs. 5-6).[27] Con estas simplificaciones Pere Vall retorna a esquemas vigentes en la producción pictórica del Primer *Trecento* que se perpetuaron también en obras de la segunda mitad del siglo, al margen de la singular propuesta de los Serra.[28] Nótese que con la utilización de una arquitectura de fondo para la escena de la Pentecostés Pere Vall reproduce hasta cierto punto los modelos bassianos o parabassianos que se alejan de las soluciones, temporalmente más moder-

[27] Las santas mujeres no se encuentran en las Pentecostés pintadas por los Bassa y tampoco tienen plaza en la escena en los mejores retablos esculpidos del momento o de la segunda mitad del siglo (Agustí, Duran i Sanpere, *Els retaules de pedra*, (*Monumenta Cataloniae*), vols. I-II, Barcelona, 1932-1934).

[28] Un ejemplo de esta tradicional ausencia se mantiene en el retablo de Santa María de Rubió.

nas, de los Serra, al tiempo que, paradójicamente, coincide también con la opción presente en el sofisticadísimo retablo de la Virgen que, vinculado generalmente a Pere Nicolau, conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao.[29]

El caso de Jaume Cabrera aporta nuevos elementos de juicio. La dialéctica entre la herencia y la novedad cobra un sentido distinto en su obra. Hay que atender a su larga actividad y a los cambios de orientación que se operaron en la pintura catalana durante su extensa carrera y que, no obstante, no alteraron en demasía el rumbo que esta había tomado. Deudor del estilo trecentista y del lejano rumor de lo toscano, Cabrera fue también un calificado imitador de los esquemas de algunos de sus más conocidos y avanzados contemporáneos y, por tanto, receptor de los modelos que estos introducen dentro de las complejas redes del nuevo estilo. Su obra permite ejemplificar una situación complementaria a la que representa Pere Vall. Si este último se aproxima al modo internacional por la vía de la simplificación, esquematizando las composiciones del italianismo, incluso en algunos de sus detalles ornamentales,[30] Jaume Cabrera parte de un estilo italianizante más pleno y que le permite mantener los equilibrios trecentistas pese a la incorporación de composiciones y soluciones típicas de los maestros que representaron más y mejor los atrevimientos del primer internacional. Aunque su relación con Pere Serra haya sido un tema señalado, no hay que olvidar que estuvieron a su alcance las obras de otros pintores contemporáneos de este. Por tanto, pudo tomar modelos del Maestro de San Gabriel, plausible Pere de Valldebriga, o del Maestro de Rubió, aproximado al taller de los Destorrents, que incidirían también en su pintura. Cabrera se nos descubre capaz de adoptar algunas de las nuevas fórmulas dentro de un equilibrio italianizante que se resiste a proscribir de algunos de sus retablos, especialmente los de carácter cristológico y mariano, las más conocidas composiciones trecentistas. Incorpora, por ejemplo, el tema del Santo Sepulcro o Llanto en torno al Cristo muerto en la modalidad que se impone ya dentro del 1400 y que se repite en una notable serie de producciones de esta época (figs. 9-10). Establece particiones de las escenas, poco frecuentes, utilizando elementos arquitectónicos, aunque no llegue nunca a la extraña, singular, abstracta y atrevida solución de par-

[29] Ana Galilea Anton, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Catálogo, 1995, pp. 88-103. Este conjunto, de insegura procedencia, se relaciona con el retablo de Sarrión (Teruel) de 1404, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y con el desaparecido retablo de Albentosa (Teruel).

[30] Estos se ven en los fondos vegetales de algunos de los paramentos murales que menudean en los retablos de Pere Vall y que recurren a soluciones experimentadas ya en tiempo de los Bassa. Este taller las hace fluir en grandes obras como el Salterio anglo-catalán de París. Para el caso de Vall, recordaré los muros que sirven de fondo a los santos de una predela conservada en los Estados Unidos y las composiciones más complejas que utiliza en el retablo de San Blas de la parroquial de San Miguel de Cardona (1408) (figs. 7-8).

tición de las mismas que muestra el retablo valenciano de Santa Bárbara de Puertomingalvo (MNAC). Ahora bien, en el retablo de Sant Martí Sarroca (fig. 11) se observa fácilmente la adhesión de Cabrera a los patrones de los Serra, que adapta con mayor precisión y menor rigidez que Vall, manteniendo, en el mismo sentido, mucho más de todo lo que había dado carácter al italianismo trecentista en sus vertientes cromática, formal e iconográfica.

A propósito de su relación con el italianismo, Joan Mates no puede encuadrarse ni en la primera ni en la segunda de las opciones que encarnan Vall y Cabrera. Situado como ellos entre los herederos o descendientes pictóricos del taller de Pere Serra, su pintura alcanza un vértice más creativo e innovador, en un sentido lato y profundo. Mucho más rompedor que Vall, e incluso que Cabrera, trabajó y estudió sobre los mismos modelos que estos conocieron, pero lo hizo con una predisposición distinta que lo aparta de la reproducción mimética de los mismos y le abre las puertas a otras experiencias. Sus resultados, infieles al equilibrio trecentista, no empobrecen el modelo, antes al contrario, gracias a una nueva comprensión de la pintura, de la forma pictórica y de su fondo, sus planteamientos pueden considerarse nuevos en la escena catalana. Joan Mates pertenece al grupo de los pintores que no se recluyen dentro de su entorno inmediato y que, por consiguiente, no quedan al margen de las corrientes generales que se imponen en la Europa del 1400.

Procedente de Vilafranca del Penedès, Mates llegó a Barcelona para formarse muy probablemente en el taller de Pere Serra, donde pudo ejercer su primera actividad desde los años noventa del siglo XIV hasta la muerte de este último maestro (c. 1406). Adquirió técnica y modelos en el taller trecentista pero, como ya he advertido, no se acomodó a ellos, ni a la técnica ni a los modelos, sin descubrir nuevas posibilidades que conectaban mejor con el Internacional. Su estilo, que comienza a poder apreciarse en las últimas producciones salidas del obrador de Pere Serra, se distingue gracias al alejamiento paulatino de los planteamientos más característicos del cabeza de taller (fig. 14).[31] Mates llega a disgregar con su pintura los acentos gráficos puestos por los Serra y, por tanto, define una modalidad distinta que le permite encarar el nuevo siglo con ímpetu renovado. Introduce una visión que se relaciona de forma bastante rotunda con los modelos franco-flamencos más avanzados y que fuerza el antiguo italianismo hasta trascender su apariencia de modo admirable.[32]

[31] Rosa Alcoy-Montserrat Miret, *Joan Mates, pintor del gòtic internacional,* Editorial Ausa, 1998. Entre las obras de Pere Serra con participación de Mates destaca una tabla de la Virgen con una donante y santas conservada en el Museo Bellomo de Siracusa (fig. 14).

[32] No puede negarse su relación con las tendencias de algunos ilustradores de manuscritos, pero no hay que olvidar tampoco que dentro de la cultura pictórica franco-flamenca que hoy conocemos, es en este campo donde se concentra una mayor y mejor supervivencia de obras y de estilos.

El modo en que Mates pudo aproximarse a los modelos septentrionales es la otra cuestión que no cabe soslayar, aun admitiendo evidentes dificultades en la clarificación de este proceso. En primer lugar hay que tener presente que, a través del taller de Pere Serra, el maestro tuvo que conocer de algún modo las fuentes de la pintura castellonense y valenciana de fines del siglo a inicios del 1400. También tendría conocimiento de la obra de Pere Nicolau, instalado en Valencia entre 1390 y el 1408, pero con origen en la catalana ciudad de Igualada. La integración de Mates en el taller del viejo Pere Serra favorecería sobre todo la relación con los talleres de la diócesis de Tortosa, zona para la que el taller barcelonés trabajó en más de una ocasión y que enlaza por diversas vías con el marco valenciano.[33] Ahora bien, Mates también accedería a las modalidades más innovadoras del estilo desde la misma Barcelona, donde trabajaron artífices perfectamente formados en la nueva tendencia, como el vidriero Nicolau de Maraya, el pintor Guerau Gener o el ilustrador y pintor Rafael Destorrents.

La obra de Mates es relativamente abundante y dibuja una evolución ascendente del maestro, al que nunca faltaron buenos encargos catedralicios[34] y cortesanos, sin menosprecio de aquellos que lo relacionan con algún representante de la burguesía mercantil de orígenes pisanos, que se vincula a Barcelona y a Sicilia. A la familia Doni pertenecía justamente el comitente del retablo de la Anunciación de Stampace (Cagliari) que abunda en la deuda contraída por Mates con el taller de Pere Serra en un doble sentido. En primer término, remarca la herencia de algunos encargos que habían sido de Pere y que, a su muerte, asume el nuevo obrador de Mates, y entre los cuales se contarían los relacionados con la isla de Cerdeña. En segundo lugar, el joven maestro reproduce en el retablo de Stampace, hoy en la Pinacoteca Nacional de Cagliari, esquemas iconográficos que ya había experimentado el taller trecentista, aunque, también en este caso, Mates renueve las antiguas ideas y, sobretodo, el sereno y bello estilo de sus predecesores (figs. 12-13).[35]

[33] Los retablos que el taller realizó para la catedral de Segorbe, el dedicado a santa Eulália y a santa Clara todavía se conserva en la misma, amplían los importantes contactos de los Serra con centros levantinos. También hay que tener presente la fijación en Valencia de Francesc Serra II y los intereses que sus tíos mantuvieron en la zona, donde contaron con representantes o apoderados.

[34] A este propósito recordaré que, a mi parecer, el fragmento de la *Caída de los ángeles rebeldes* (colección privada de Barcelona) que perteneció antiguamente a la Colección Otto-O'Meara de Bruselas (fig. 15), bien pudiera ser un vestigio del retablo dedicado a san Miguel arcángel y santa Ana que encargó Alfons de Tous, canónigo de la catedral de Barcelona en 1406 (R. Alcoy-M. Miret, *Joan Mates, pintor...,* pp. 40-41).

[35] Propongo la comparación entre dos escenas de la cacería de San Julián, tema que, al no ser muy frecuente, contribuye a que las coincidencias resalten de forma más clara. La primera de las escenas corresponde al retablo de San Julián y Santa Lucía del Santo Sepulcro de Zaragoza (hoy en el antiguo dormitorio del convento) y es obra del taller de los Serra (fig. 12); la segunda, pertenece al retablo cagliaritano de Stampace de Joan Mates (fig. 13). Sobre los comitentes del retablo de los Serra vid. M. Carmen Lacarra, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza,* Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2003, «La obra y la influencia de Jaume Serra en Aragón», *Pintura I, op. cit,* pp. 278-283.

La proyección ascendente de Mates y la finura de sus pinceles lo llevan a trabajar también para otros centros de la Corona, entre los que se incluyen los aragoneses. A Huesca nos remite, concretamente, una de las obras contratadas por él, el retablo perdido que se dedicó a Santa Engracia, pero también una bella tabla con San Pedro y San Pablo, de un conjunto de doble titularidad que ha sido atribuido al pintor catalán por la profesora M. Carmen Lacarra (fig. 17).[36] El retablo de la santa, pintado por Mates en 1416, se destinó a una capilla fundada y dotada por el canónigo Juan Oto,[37] el de san Pedro y san Pablo correspondería a una capilla de la familia de los Urriés de la misma catedral oscense.[38]

La sólida base ofrecida por su obra documentada ha permitido en los últimos tiempos ampliar todavía más su catálogo, incluyendo un nuevo fragmento de retablo conservado en este caso en Italia.[39] Hoy por hoy, el retablo de San Ambrosio y San Martín de la catedral de Barcelona, contratado en 1411, nos confirma las bondades pictóricas del maestro después de su reciente restauración realizada en el 2006.[40] La delicadeza y seguridad del trazo se combinan con atrevimientos y refinamientos compositivos de un valor indudable que se aprecian mucho mejor desde ahora en esta obra de la catedral que se conservaba hasta hace muy poco con una restauración poco eficiente, que enmascaraba el conjunto y disimulaba en lo posible las pérdidas y barridos de la superficie pictórica. La actual restauración, además de recuperar parte del vivo colorido del retablo, en especial en la zona del Calvario, nos facilita la comprensión del estilo del maestro y hace visibles sus cualidades, ya que distingue su aportación real de los añadidos posteriores al hacer mucho más evidentes

[36] María Carmen Lacarra, «Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca, *Artigrama*, Zaragoza, n. 16, 2001, pp. 285-295; ídem, »Actividad pictórica de Joan Mates en Aragón», *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Oristano, 2005, pp. 295-305. Esta misma autora señala también que el conjunto de Santa Engracia debió de ser el que se conservó en la iglesia de San Andrés de Banastás (Huesca) hasta la Guerra Civil, donde lo pudo ver Ricardo del Arco dotado de una inscripción alusiva al donante (*Johannes Doto canonicus Oscensis*) y a su fecha de ejecución (1416) (ídem, p. 299).

[37] J. Madurell i Marimon, *El pintor Lluís Borrassà*...,VIII, 1950, pp. 327-328.

[38] M. C. Lacarra, «Actividad pictórica de Joan Mates...», pp. 300-301.

[39] La aportación es debida a Joan Sureda, «Una tabla inédita de Joan Mates en la Galleria Corsini de Florencia», *Homenaje al profesor Martín Gónzalez*, vol. II, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, pp. 565-567, quien con acierto atribuye a Mates una flagelación y una aproximación a la Piedad, concebida como llanto sobre el Cristo muerto después del Descendimiento de la cruz, que formaron parte de una predela. No se olvide que también en Italia, en el Museo del Seminario de Venecia, se localiza una importante tabla del maestro catalán presidida por la Virgen y el Niño que corona a Santa Eulalia. Establecer el enlace entre ambas producciones puede ser arriesgado pero resulta sugerente. También resulta atractiva la relación apuntada con el retablo catedralicio San Martín y San Ambrosio.

[40] Agradezco a la catedral, a Mn. Martí Bonet y a Blanca Montobbio del Museo Diocesano de Barcelona, y asimismo a Ana Ordóñez y a su equipo de restauración, todas las facilidades que me brindaron para ver la obra de Mates cuando todavía se trabajaba en ella.

las partes dañadas o irrecuperables. Joan Mates se caracteriza por la suavidad de las formas y una dulzura y sofisticación pictórica que se delata mística y cortés al mismo tiempo. Su capacidad para estilizar las figuras y adaptarlas a la narración de forma expresiva lo convierte en un maestro sumamente interesante, que desmiente la existencia de un modo uniforme válido para todos los maestros del gótico internacional catalán. El grupo y las actitudes de las Marías en la Cruficixión o las posturas de los ladrones dan idea de las búsquedas de un pintor que se debate entre las tendencias desmaterializadoras del nuevo estilo, el interés por las texturas y la materialidad de las superficies y la concepción espacial heredada del italianismo catalán. Por tanto, su lenguaje se adhiere con personalidad propia a las motivaciones que definen la aportación de algunos de sus contemporáneos europeos.

Su obra puede incluso recordar algo del bello estilo bohemio del 1400, pero es difícil secundar la identidad con el mismo, más allá de alguna coincidencia que nos advierte de un común ascendente germánico, cruzado con fuentes lombardas, que entroncan con lo franco-flamenco, y que Mates pudo conocer y asumir, probablemente sin necesidad de salir de la Corona de Aragón. Por este camino su pintura recupera elementos relacionables tanto con el mejor taller de Tortosa y Morella, capitaneado por un polémico y majestuoso «Maestro de Cinctorres» (fig. 59),[41] como con la cultura artística de Guerau Gener (figs. 21-25).

En obras como el San Sebastián de la Pía Almoína, próximo a algunos de los atrevimientos de Nicolau de Maraya en las vidrieras de la catedral de Barcelona, Joan Mates culmina su anclaje figurativo dentro del gótico internacional y llega a rozar sus formas de expresión más suaves y melancólicas. Su interés por la multiplicidad es visible en este y otros retablos de la segunda y tercera décadas del siglo XV, en que impone el lánguido atractivo que percibe en las superficies licuadas (figs. 18-19).[42] En resumen, la suavidad de los pliegues y su abundancia en la pintura del gótico internacional se suman al aplanamiento de los volúme-

[41] Rosa Alcoy, Francesc Ruiz, «Pere Lembrí i el Mestre d'Albocasser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellonenca en temps del gòtic internacional», *Actes de la XL Assamblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 de octubre de 1996, vol. I, 2000, pp. 381-401. También sobre el Maestro de Cinctorres y la polémica generada a su entorno véanse algunas novedades en el volumen *Pintura II* (*op. cit.,* nota 16). Este sugerente tema no parece todavía cerrado por completo. A la fotografía de dos de las tablas del retablo de Mosqueruela (Teruel) que Francesc Ruiz publica (*Pintura II*, pp. 176-178) para relacionarlas, aunque sea por vía documental indirecta, con la producción de Lembrí, hay que añadir una ampliación general del mismo retablo, que se expone en la iglesia de Mosqueruela y que, pese a la pobre definición de la imagen, permite observar algunas de las particularidades de otras muchas escenas de esta obra dedicada a Cristo y a la Virgen.

[42] Destaca el ya mencionado conjunto de los obispos San Martín y San Ambrosio de la catedral de Barcelona y el retablo dedicado a los Santos Juanes, cuya tabla central se conserva en el Museo Thyssen de Madrid (fig. 18, *vid.* José Manuel Pita Andrade y María del Mar Borovia Guererro, *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza,* Madrid-Barcelona, 1992).

nes vivido ya por la pintura de la segunda mitad del siglo XIV de modo muy singular. Aunque no siempre todo se perciba con la misma intensidad, en Mates es posible encontrar las irrealidades de un discurso marcado por una concepción visionaria, que reniega del modelo bizantino, para afrancesarse o flamenquizarse sin renunciar a lo italiano, tamizado por los Serra.

Las rocas se deforman y tienden a ser formas alucinadas o fruto de la alucinación expresiva que modifica el concepto de espacio o la persistente espacialidad en que encuentran lugar sus personajes (fig. 16). Así las vemos en el San Juan en Patmos del Museo de Castres, perteneciente al retablo de los santos Juanes. Una escena que es fácil comparar con la que aparece en el retablo de Sant Llorenç de Morunys, vinculado a la última etapa del taller de los Serra. Los parámetros esenciales del nuevo estilo se afianzan en la producción de este pintor, que trabaja dentro de los márgenes de un interesante obrador familiar.[43] Sin dejar Cataluña, el Maestro de las figuras anémicas lleva el tejido melancólico del proyecto pictórico de Mates a un estadio en que la imagen de los cuerpos tiende a desvanecerse. Lamentablemente, el punto de vista más cursivo de este pintor, señalado con claridad por Licia Buttà,[44] y las componentes rutinarias de su labor deslucen algunos de los graciosos atrevimientos internacionales que lo singularizan.

Guerau Gener: apoyos valencianos y proyección catalana

Mates admite contactos con Pere Nicolau o con el vidriero Nicolau de Maraya (fig. 19-20),[45] llegado a Barcelona hacia 1390, pero también los reclama abiertamente con Guerau Gener, a quien se debe uno de los primeros conjuntos que en Cataluña adopta con generosidad las soluciones pictóricas del gótico internacional. Se trata del retablo de Santa Isabel y San Bartolomé de la catedral de Barcelona, concluido ya en 1401 (fig. 21).[46] Este retablo sugiere la formación valenciana de Guerau, hijo de un mercader del mismo nombre, y su conexión con los principales talleres del nuevo estilo activos en la ciudad del Túria.[47] Las dos figuras de los santos de la catedral estilizan sus cuerpos hasta

[43] R. Alcoy-M. Miret, *Joan Mates, pintor...,* pp. 68-82.

[44] Sobre la posible identificación del maestro *vid*. R. Alcoy-M. Miret, *Joan Mates, pintor del...,* pp. 65-68. Véase también Licia Buttà, «El Mestre de les figures anèmiques», *Pintura II...,* pp. 268-269.

[45] Rosa Alcoy, «Evolució estilística del vitrall medieval a Catalunya», texto que se publicará en el V volumen del *Corpus Vitrearum Mediaevii* dedicado a Catalunya (IEC).

[46] Joan Ainaud i de Lasarte-Frederic-Pau Verrié, *La pintura gótica en la catedral de Barcelona,* Barcelona, 1942 (inédito; ejemplar original en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona).

[47] Se intenta demostrar en Rosa Alcoy, «Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes», *Lambard. Estudis d'Art Medieval,* IEC, *Vè Col·loqui: Les catedrals catalanes. Arquitectura i Art Medieval*, (Barcelona, 8-10 de noviembre de

un punto desconocido en las obras catalanas del siglo XIV. La acumulación de ropajes y la desmaterialización del volumen corporal se afianzan como temas pictóricos predilectos. A partir de estas coordenadas se entiende su confluencia con la pintura germanizante, vinculada a la presencia de Marsal de Sax en la misma Valencia a partir del 1390, y, en particular, a su conocimiento de algunos de los modelos que alcanzaron su cenit en el gran retablo de san Jorge encargado por los ballesteros del Centenar de la Pluma en Valencia (Victoria and Albert Museum de Londres), pero sobre todo a la cultura relacionada con Pere Nicolau (1390-1408). Estos contactos iniciales, que más tarde permitieron que Guerau se convirtiera en colaborar autorizado del mismo Marsal de Sax y de Gonçal Peris, se registran tanto en la elección y composición de algunos temas como en su firme resolución plástica.

Más allá de la importancia que concedemos al retablo de Santa Isabel y San Bartolomé de la catedral de Barcelona, cuyo mal estado de conservación no debería suprimirlo de nuestros objetivos, es evidente que la gran aportación de Gener a la pintura catalana se encuentra en el retablo mayor del monasterio cisterciense Santes de Creus (fig. 22), verdadero referente en su época. La obra, de autoría compleja y disputada, incluyó elementos escultóricos y ocho grandes escenas pintadas que se dedicaron a los gozos de la Virgen, y que coronan las imágenes de los evangelistas, vistas como figuras sentadas que fluyen en el espacio junto a sus respectivos símbolos. Las estilizaciones de las rocas propuestas por Guerau trascienden incluso los planteamientos quiméricos de Mates, y en su discurso formal especulativo superan también lo experimentado en este sentido por Lluís Borrassà. La pintura de las espléndidas tablas de Santes Creus no es ajena al germanismo italianizante y expresivo que caracterizó una parte del arte valenciano internacional (figs. 23-26), pero supone también una maduración de los nuevos modelos italianos que habían alcanzado las puertas de Valencia y de Barcelona y que también otros pintores del momento van a ser capaces de valorar y sostener junto a Guerau. Es más, el retablo cisterciense de Santes Creus demuestra la vigencia de estos enlaces que atemperan la capacidad expresiva de Guerau, componedor de escenas monumentales y dinámicas al tiempo que creador de figuras dotadas de una grave e intenso dramatismo. El interés del retablo dedicado a la Virgen María viene determinado por sus claves figurativas y compositivas esenciales, pero también hay que poner el acento en aquellos detalles de las escenas que podrían parecer más secundarios. Unos y otros

1995), vol. VIII, 1996, pp. 179-213. La relación inicial y abortada de Guerau Gener con Lluís Borrassà es contemplada más adelante. Cuando Guerau contactó con Borrassà en 1391 pretendía perfeccionar su oficio durante unos dos años. Sin embargo, el balance de la operación no parece haber sido positivo (*vid.* nota 61).

aspectos de este conjunto permiten concluir que sus bases italianas ya no son las del trecento barcelonés asociado a los Serra y derivado del tiempo de los Bassa. Con Guerau se abre una puerta al italianismo de nueva cantera que florece en Valencia junto a otras realidades figurativas. Es obligado citar a Gerardo Starnina, maestro de origen florentino que entre 1395 y 1401 comparece en nuestro territorio, y a aquellos maestros del tardogótico toscano a los que también se reconoce un trayecto hispánico.[48]

A pesar del empeño que Guerau puso en la realización del fabuloso conjunto cisterciense, es bien sabido que no pudo concluirlo, ya que su trayecto se vio truncado por una muerte prematura, que acaece hacia 1410, cuando gozaba de fama y de plena *salud* creativa.[49] Su tarea fue continuada en el taller de Lluís Borrassà, maestro que ha capitalizado durante largo tiempo las aproximaciones al gótico internacional catalán, pero que, conscientemente, no he convertido en hilo conductor del discurso en un intento de conferir mayor amplitud al mismo.[50] De hecho, no es fácil aislar la aportación de Lluís en un conjunto que fue proyectado y pintado en gran parte por Guerau Gener, si bien su participación en el mismo, y la de su obrador, debe de ser admitida. A mi entender las ocho grandes escenas del retablo de Santes Creus deben su dibujo y concepción fundamental a la intervención de Guerau Gener, aunque no pueda negarse que esta debió de ser matizada en algunos aspectos en el taller barcelonés de Borrassà (figs. 22-27).[51]

La comparación de algunos de los posibles modelos de Guerau en el retablo de Santa María con los utilizados por Borrassà en otras obras es importan-

[48] *Vid*. A. De Marchi, «Gherardo Starnina», *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento,* catálogo de la exposición, Lucca, 1998, pp. 260-265. En fechas recientes también ha iniciado sus trabajos de doctorado sobre este tema María Laura Palumbo, que ha centrado su primera aproximación a la cuestión analizando con detenimiento las múltiples cuestiones que plantea el retablo de Bonifacio Ferrer.

[49] El desconocido retablo de Guerau para Monreale, paralelo más evidente del de Santes Creus en la carrera del pintor, es un tema que reviste todavía extremos algo oscuros. Licia Buttà los aborda en su tesis doctoral: *Il Maestro di Santa Maria di Siracusa: un incontro ed alcuni problemi di pittura gotica siciliana*, 2 vols., Barcelona, 2004, pp. 46-59. Véase también la aportación de Francesc Ruiz sobre Guerau Gener en *Pintura II...,* pp. 84-88.

[50] Las contribuciones más recientes e interesantes sobre su pintura y taller son debidas a Francesc Ruiz i Quesada que dedicó su tesis doctoral a este maestro (*Lluís Borrassà i el seu taller*, Universitat de Barcelona, 1999). Remito nuevamente al volumen *Pintura II,* del 2005, donde se hallará cumplida referencia a estas aportaciones y a otros materiales de interés.

[51] Una reciente contribución a la historia del retablo de Santes Creus modifica y precisa la cuantificación de los pagos conocidos hasta hace poco haciendo ascender el precio de la obra a más de 15.000 sueldos (Emma Liaño Martínez, «El retablo gótico de Santes Creus», *Diari de Tarragona*, 1 de junio de 2005, p. 19).

te a nuestros fines de delimitación de sus respectivos estilos.[52] La imagen de San Juan Evangelista repetida por Borrassà en diversas ocasiones nos facilita este tipo de análisis. El San Juan de Borrassà de la predela del retablo de Vilafranca (figs. 31 y 32), emplazado en la década de los años noventa, es un pariente muy cercano al San Juan del Entierro o Llanto sobre el cuerpo de Cristo en la tabla que nos resta del retablo de San Antonio de Santa María de Manresa, obra del 1410 (fig. 33). La distancia temporal que los separa no es suficiente para esconder su familiaridad gráfica y los comunes cabellos casi lacios, o mínimamente ondulados, del Evangelista. Al mismo tiempo, ambas pinturas se unen todavía más si las comparamos con el San Juan de cabello ensortijado que corona, junto a los otros evangelistas, el retablo de Santes Creus y cuyo dibujo correspondería a mi parecer a Guerau Gener (figs. 29 y 34). Este último se separa de los modelos borrassanianos, gracias una visión más lánguida y atenuada del cráneo del personaje que el pintor engalana con gracia (figs. 33 y 34). Su estudio del detalle decorativo, incluida en este campo la cabellera rizada del San Juan, rinde culto a las sofisticaciones estilizadoras del Internacional, aunque no se olviden por completo los aspectos constructivos y arquitectónicos de las figuras, emparentadas en más de un caso con cierto renovado germanismo que tributa tanto al italianismo toscano como a sus vistosas aclimataciones valencianas.

Lluís Borrassà: personalidad y mundo pictórico

De hecho, si el retablo de Santes Creus fue dibujado en su mayor parte por Guerau (fig. 22), la obra de este pudo incidir, gracias a esta y a otras de las fabulosas imágenes del retablo cisterciense, en sus contemporáneos, entre los cuales el ya recordado Joan Mates (fig. 36-37).[53] Incluso pudo tener algo que ver en el giro estilístico que se aprecia en la producción del taller de Borrassà en torno a 1410 y que consolida decisivamente el magnífico Santo Entierro de

[52] Otras comparaciones que parten del retablo de Santes Creus y conducen a la obra documentada en solitario para Lluís Borrassà son asimismo interesantes (*vid*. figs. 27-28). No olvido por ello que el amplio taller del maestro puede generar más de un espejismo pictórico.

[53] La comparación puede ampliarse con el San Juan Evangelista de la Dormición de la Virgen del mismo retablo mariano (fig. 25). El juego con esta segunda imagen del santo nos lleva a conclusiones semejantes. Es decir, el modelo de Guerau se distingue del utilizado por Borrassà y se aproxima al que utilizaron los pintores valencianos. Por otra parte, la solución del retablo cisterciense se encuentra mucho más cerca de la obra de Mates que de la del mismo Borrassà, pese a lo cual sabemos que fue el taller de este último el encargado de concluir el retablo de la Virgen de Santes Creus. No es de extrañar que las imágenes de San Juan puedan ser algo más ambiguas y equidistantes en las otras dos escenas en que comparece el apóstol: la Ascensión y la Pentecostés.

Manresa (fig. 41) y el retablo de Santa Clara de Vic (figs. 28 y 30).[54] Pese a estos cambios que pueden apreciarse si se observan atentamente los dos san juanes borrassanianos (figs. 32-33), la personalidad artística del gerundense no se vio trastocada en lo fundamental y sus trueques con la pintura de Guerau supusieron tan sólo modificaciones parciales que llevan a Borrassà a composiciones más prietas, en las que al mismo tiempo se acrecienta la monumentalidad de las figuras. La contundencia de algunos rostros germina de forma plena en la Virgen doliente, que centra la composición y se dispone a besar la mano de Cristo (fig. 40). El diseño de la cara se ha enriquecido y el lirismo suave de la María dolorosa de Vilafranca (fig. 38) se ha reconvertido en la expresión más agreste y conmovida que el pintor consigue forzando los planos en que sitúa la nariz, boca y ojos, toda vez que profundiza en la comprensión del volumen total de la cabeza (fig. 38 y 40).[55]

La misma coincidencia que advertimos en estas imágenes, que se deben la una a la otra a pesar de los cambios percibidos, y que nos ha conducido también a los Santos Juanes de Borrassà, el trecentista de Vilafranca y el quatrocentista de Manresa (figs. 32-33), se advierte lógicamente en las imágenes de Cristo que pintó asimismo en estas obras (figs. 42-43). Pese a la distinta disposición del cuerpo de Jesús, vertical en la primera y horizontal en la segunda, ambos rostros muestran puntos de contacto pictóricos muy sugerentes y en los que se evidencia la evolución estilística en que se vio inmerso el pintor. Al tiempo, ambos se distancian de las soluciones y efectos que caracterizan la pintura de Joan Mates (fig. 44). Este último y el mismo Guerau Gener se consagrarán como la más notorias alternativas a Lluís Borrassà en el panorama barcelonés. Mates se interesa mucho más por el grueso de lo matérico y por los valores sugeridores y difuminados que ofrece el color que por la contundencia expresiva del volumen y la nitidez cromática que caracteriza el lenguaje de trasfondo italiano y abstracto en que Borrassà se mueve con comodidad y que también Guerau recupera, pero con una tonalidad distinta que asume riesgos mayores cuando se trata de crear desequilibrios y romper el esquema clásico de italianismos precedentes (figs. 42-44).

A lo largo del siglo XX y a partir de las aportaciones de Ch. R. Post, Josep Gudiol y otros autores, Lluís Borrassà, afianzó su presencia y profundidad his-

[54] También pueden relacionarse el San Juan de Santes Creus y el San Juan del esclavo Lluc Borrassà en el Santo Sepulcro de la iglesia del Roser Vell de Pollensa (figs. 35 y 47). Lluc se muestra más cercano a la solución del retablo cisterciense que el mismo Lluís para el que trabaja. Ello podría insinuar su participación en la conclusión de este fundamental conjunto si su pintura no hubiera optado, por lo general, por un acabado más desleído y acuarelado que permite distinguir su arte del de su propietario.

[55] Entre ambas podemos interponer una de las imágenes de María en el retablo de Santes Creus (*vid.* figs. 25 y 39).

toriográfica. Lo hizo a partir de un amplísimo catálogo que, paradójicamente, desdibujaba algo su aportación específica. Un catálogo que se atribuye, en buena medida, a un taller plural y ramificado que remite, en definitiva, a un núcleo de colaboradores francamente importante. Su obrador actuó como una verdadera industria de retablos, pese a lo cual la calidad media de la obra que se produjo en él puede considerarse alta.[56] Ello obedece a la presencia en el mismo de pintores de calidad que, aun manteniendo su perfil subordinado al del maestro principal, emergen con personalidades artísticas relativamente autónomas, encargadas de realizar obras contratadas por el mismo Borrassà.

Lluís, de conocidos orígenes gerundenses, llegó a Barcelona en los primeros años ochenta.[57] Su vinculación a la pintura tiene explicación en un contexto familiar volcado al oficio y en una Gerona en que la técnica de la vidriera tiene expresión fecunda desde la primera mitad del siglo XIV y, especialmente, en la obra del maestro normando Guillem Letumgart,[58] activo en los años cincuenta y sesenta del 1300.[59] Sin embargo, la perdida de las obras de los familiares más directos de Lluís y de las que él mismo pintaría en su etapa inicial dificultan obviamente la explicación de su formación y la descripción de su anclaje artístico en el escenario barcelonés de finales de siglo. De un modo u otro, y al margen de los episodios que sitúan la etapa trecentista de este maestro y de la discusión sobre el peso de su obra en la penetración de las novedades del internacional, se concluye que Borrassà se aposentó en Barcelona con éxito notorio, ya que su talento como pintor lo convirtió en un maestro protegido por la realeza. Ahora bien, su emigración a Barcelona no le impediría mantener relaciones con el núcleo familiar establecido en Gerona, lo que brinda nuevas claves para la interpretación de su itinerario artístico.

[56] Entre otras presencias, en el taller de Borrassà se descubre y analiza la de Bernat Depuig, que comparte taller más tarde con Jaume Cirera (R. Alcoy i Francesc Ruiz, «Bernat Despuig i Jaume Cirera», *Pintura II, op. cit*., pp. 256-262).

[57] Destaca el encargo, en 1383, de un retablo para el convento de San Antonio o de Santa Clara y San Damián de Barcelona sufragado en buena medida por una donación de Pedro el Ceremonioso. Se trata de la primera ocasión en que se constata la presencia de Lluís en la ciudad condal.

[58] La incidencia de Letumgart en Cataluña es un tema que dejo abierto y que tiene especial interés para el panorama gerundense, sin omitir por ello su plausible repercusión en otros centros del Principado (*vid.* nota 18).

[59] Sobre el fragmento de vidriera que se atribuye a Lluís Borrassà en la catedral de Gerona *vid*. R. Alcoy, «El retaule de Sant Gabriel...», pp. 325-356, y «L'evolució estilística del vitrall...» (*op. cit*. en nota 45, en prensa) donde se intenta clarificar algunos extremos sobre esta cuestión. Se ha subrayado la relación de Borrassà con el pintor y vidriero mallorquín Ramón Gilabert. Los restos de la producción gerundense de este son desgraciadamente insuficientes para sacar conclusiones totalmente definitivas, pese a lo cual no cabe negar el atractivo de esta hipótesis, que fue planteada por Francesc Ruiz en su tesis doctoral y que conduce al autor de la misma a una revisión de algunas pinturas sobre tabla pertenecientes al italianismo mallorquín del siglo XIV, en especial de las vinculadas al Maestro de Santa Margarita.

Su pintura fue siempre fiel al diálogo con el italianismo trecentista, aunque en alguna medida sus fuentes de inspiración variaron con los tiempos y, a los modelos locales del 1300, siguieron los que habían incorporado ya las nuevas tensiones germanas y toscanas visibles en Cataluña sobre todo a través de las producción de Guerau Gener. El contacto de Borrassà con el retablo de Santes Creus no pudo ser un hecho gratuito o inapreciable desde el punto de vista creativo. Es más que factible que pueda situarse un antes y un después del contacto de Borrassà con el conjunto cisterciense. Esta nueva experiencia sugiere la matización de sus esquemas después de concluir lo que Guerau había dejado estupendamente inacabado. Su adhesión parcial a los planteamientos de raíz valenciana de Guerau no nos priva de la visión personal de Borrassà, cuya pertinencia y límites forzábamos con algunas comparaciones (figs. 27-28, 32-34, 38-40). Sin embargo, su trayecto alcanzaría a modificar probablemente algunos de sus resultados específicos a partir del 1400 ganando contundencia constructiva y, aun dentro de unos límites, mayor proyección sentimental.

Hay que lamentar que de la etapa inicial de Borrassà sólo se conserven algunas pinturas relacionadas con Vilafranca del Penedès que justifican, quizá con alguna timidez, el interés que progresivamente despertará el maestro, fiel a un italianismo revisado en clave internacional.[60] Sin embargo, hay que entender que cuando nos referimos a Vilafranca estamos hablando de unas obras que nos sitúan en los años noventa del siglo XIV (fig. 31) y que, pese a sus toques novedosos, se aposentan todavía como creaciones deudoras del potente italianismo enraizado en la Corona de Aragón. Es evidente que Borrassà aparece ya en el siglo XIV como un pintor dotado para la novedad y con un futuro prometedor. También lo es, sin embargo, que su potencial creativo no se agota en estas obras de juventud, aprisionadas en un brillante tratamiento cromático y en una elegancia bloqueada que consiente en ser lineal sin adentrarse en la mística caligráfica, desorbitada e irreal del gótico internacional más extremado. Borrassà incluye en su obra las representaciones escultóricas y otros elementos gráficos que el internacional explotará y desarrollará con diligencia, pero no hay que olvidar que estos motivos tienen sus precedentes en la fase italianizante.

Se puede señalar, por tanto, que las aportaciones borrassanianas de los años ochenta, hoy completamente desaparecidas, debieron de transitar por el escenario catalán y barcelonés como un arte menos implicado todavía en las novedades internacionales que la escasa obra de Borrassà conservada para los años

[60] Se trata del retablo de la Virgen y San Jorge del convento de San Francisco de Vilafranca del Penedès y de una tabla con la caída de San Jaime identificada como parte del retablo de San Jaime y San Bartolomé que en 1392 encargó Tomás Olzina para el mismo convento de Vilafranca (J. Gudiol y S. Alcolea; *La pintura...*, n. cat. 190).

noventa. Sin embargo, lo que pudiera verse como defecto en los tiempos finiseculares que viven los primeros atrevimientos de Pere Nicolau, pudo ser también un mérito en una Barcelona acostumbrada a recibir y adaptar las modalidades más dulces de la cultura italiana, pisana y sienesa. Borrassà elabora las formas de un lenguaje que se renueva sin desgajarse del tronco principal de las escuelas locales y de las soluciones vigentes en la Corona de Aragón. Ello garantiza de algún modo sus primeros éxitos. Concibe obras que pudieron ser admiradas sin disgusto tanto por el viejo Pedro el Ceremonioso como por el joven Juan I. Algo después, Martín el Humano se rinde a una visión de un estilo algo más sinuoso y evanescente, que se impone al menos en algunas de las ilustraciones de su Breviario conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (París). Sin embargo, estas siguen admitiendo un ascendente italiano y conexiones con los talleres de Barcelona y Valencia que llevan hasta Guerau Gener y Rafael Destorrents (fig. 54). Por contraste, la viuda de Juan I, Violante de Bar, debe de relacionarse con la promoción de las tendencias más vinculadas a lo francoflamenco que representan los talleres de Nicolau de Maraya y Joan Mates (figs. 19-20). En ellas advertimos una modalidad más melancólica y teñida de sentimientos de añoranza, que no se aprecia de igual modo en la pintura del Borrassà más esforzado, sistemático y contundente.

La conocida compra realizada en 1392 de un esclavo pintor a un carpintero de Mallorca, bautizado como Lluc Borrassà, no desmiente casi nada de esta lectura estilística que sugiere la moderación como eje del primer discurso borrassaniano. Al contrario, las vías insulares reclaman también el paso por la vía italianizante del arte finisecular en plena renovación y la adhesión matizada, o dudosa, de los esquemas más radicalizados en el cambio. Cuando este se advierte, Guerau Gener representa un papel fundamental que trasciende en la pintura madura de Lluís y que consigue vehicular el discurso transparente y abstracto, racional e intenso, del renovado italianismo valenciano de finales del siglo XIV en su acepción más germanizante.[61]

Hacia 1400 el taller de Lluís Borrassà se encontraría perfectamente estructurado y a pleno rendimiento, aunque las obras conservadas que mejor definen la aportación del maestro principal pertenecen al período que cabe situar entre el 1409 y el 1415 (figs. 28, 30, 41). El pintor no fallece hasta 1425, pero ni las

[61] Consta que Borrassà i Gener se conocieron o establecieron contacto en julio de 1391, cuando Guerau tenía 22 años, pero también es sabido que sus pactos no llegaron a buen puerto (Agustí Duran y Sanpere, «Un deixeble del pintor Lluis Borraça a la catedral de Barcelona», *Vida Cristiana*, vol. 20, n. 163, 1932-1933, pp. 84-88 y n. 164, pp. 123-132; J. Madurell i Marimon, *El pintor Lluís Borrassà...*, VIII, 1950, pp. 84-85, docs. ns. 88 y 90). Aunque el contacto no prosperará profesionalmente, ya que sus acuerdos se cancelaron de mutuo acuerdo a 11 de septiembre del 1391, existió desde antiguo un conocimiento mutuo. Todo ello no dejaría de tener trascendencia en su relación posterior. No descarto cierta rivalidad entre ambos, que atajaría la muerte prematura de Gener.

obras que se le atribuyen antes ni aquellas que se sitúan entre 1415 y 1425[62] destilan la brillantez de la corta etapa central *Quattrocentista*, la más próxima y dependiente del retablo de Santes Creus.[63]

Borrassà define su personalidad en sus obras iniciales, pero su aportación culmina en la tabla de Santo Sepulcro de Santa María de Manresa (1410) o en el retablo de Santa Clara de Vic, concluido en 1415 (figs. 41 y 30).[64] En muchas otras producciones, aun sin desaparecer por completo, deja amplio margen a los colaboradores, entre los que se encuentran Bernat Depuig y su esclavo Lluc Borrassà, entre muchos otros, adscritos a un amplio círculo que ya pone de relieve la extensa documentación sobre el maestro.[65]

En consecuencia, Lluís Borrassà cifra su importancia tanto en su vocación pictórica personal como en la capacidad decidida de sacar adelante un poderoso taller en la Barcelona del 1400. En él tuvieron cabida maestros distintos no siempre muy fieles a las directrices estilísticas más personales del maestro principal pero casi siempre potentes altavoces de una predisposición artística abarcante y expansiva al mismo tiempo, que no abandona sin tomar precauciones las claves esenciales de la cultura italianizante.

Desde Gerona fue su sobrino segundo, Francesc Borrassà –hijo de su primo Guillem Borrassà II, también pintor-, quien asumió la continuidad del taller familiar. Para este pintor cabe reivindicar algunas de las producciones concedidas con anterioridad al taller de Lluís (figs. 45-46) y que, sin embargo, se encuentran entre las concreciones más atrevidas y radicales del gótico internacional catalán. La visión estructurada de los cuerpos y los rostros que caracteriza a Lluís Borrassà se rinde a las formas más flexibles y evanescentes de la cultura franco-flamenca en las tablas de la Pasión que, a falta de una mejor alternativa, es plausible relacionar con la actividad gerundense de Francesc. En lo relativo al dibujo, este último conecta más claramente que con Lluís con la pintura atribuida a Lluc Borrassà (fig. 47) y sugiere también contactos interesantes con la escuela rosellonesa más atractiva y que acostumbra a encabezar

[62] Comparto el planteamiento sobre este último período realizado por F. Ruiz cuando afirma que el taller se adueña de la mayoría de los encargos.

[63] La abortada relación entre Lluís Borrassà y Guerau Gener se impone como un eslabón interesante en el trayecto de Guerau, que decide apartarse de Borrassà para volver a coincidir con él de algún modo, casi veinte años después, c. 1410, y en circunstancias muy distintas, ya que Borrassà hereda la ejecución de una obra en la que había trabajado su malogrado compañero de oficio (*vid.* nota 61).

[64] Como sucede en otras grandes empresas del maestro, tampoco el retablo de Santa Clara excluiría la colaboración de otros pintores. En este caso estos se suman a sus resultados mejor establecidos con una actitud camaleónica que puede llegar a sorprendernos e, incluso, hacernos dudar de su existencia.

[65] Josep Madurell i Marimon, *El pintor Lluís Borrassà... (op. cit.* nota 16).

el Maestro del Rosellón, denominación que muy posiblemente oculta a diversos artífices. Tanto Francesc como Lluc, sin coincidir en todo, se rinden a la desmaterialización de las formas en mayor medida que lo hace Lluís (figs. 45-48), pero el primero consigue construir su obra sobre una opción pictórica más elaborada que une sofisticación estilizadora, concreción detallista y brillantez cromática. Con todo, no sería imposible que se hubieran confundido algunas de las contribuciones de Francesc y Lluc, todas ellas incluidas desde antiguo dentro del absorbente catálogo de Lluís Borrassà.

De algún modo Lluís vuelve a ser un Ferrer Bassa, en el sentido que permite que confluyan en su taller diversas tendencias estilísticas sin ahogar iniciativas singulares. Ahora bien, quizás por no haber tenido como Ferrer un hijo capaz de gestionar parte de esta poderosa herencia, Borrassà dio menos margen a sus colaboradores y la etiqueta dominante del taller universalizó su nombre, impidiendo o dificultando en buena medida la recuperación de los pintores que participaron activamente en los encargos que, atendiendo a las necesidades de cada momento, sólo él recibía y gestionaba. Este proceder hegemónico explica que hasta su muerte no emergieran a la luz de los encargos figuras como las de Lluc y Bernat Despuig. La situación no es idéntica si la observamos desde Gerona, pero en esta ciudad hay que pensar en un taller que se rige al margen del obrador barcelonés y que tiene en Francesc Borrassà una cabeza sobresaliente, que sabe mirar hacia el Norte cuando lo cree necesario.

Sea menor o mayor el protagonismo que los documentos confieren a estos pintores, tanto Lluc como Francesc Borrassà pueden sumarse al llamado Maestro del Rosellón y a aquellos que representan, siempre con matices personales sugerentes, la tendencia estilística que también alcanza a Joan Mates. Con todo, sus *manieras* se pueden contraponer, sólo hasta cierto punto y con el tiento suficiente, a las obras en cuya inspiración pictórica dominan las tendencias germanizantes e italianizantes representadas por Guerau Gener. Recordemos que en sus mejores momentos, Guerau crea una obra de gran firmeza y penetrante expresividad, que revierte plausiblemente en lo mejor del mismo Borrassà.[66]

La obra madura de Lluís Borrassà se rinde a los equilibrios que sugieren las formas italianas, que combina con su gran capacidad técnica y una indudable

[66] En esta vía también los miniaturistas, cuya intervención no pretendo tratar ahora, tuvieron su papel y algunos de ellos se aproximaron al lenguaje que Guerau Gener representa en el campo de los retablos. Los maestros del *Breviario de rey Martín,* a medio camino entre Barcelona y Valencia, o entre Valencia y Barcelona, responden muy bien al patrón que comunica ambas escuelas. Por su parte Rafael Destorrents, visto como maestro del Juicio Final del *Misal de Santa Eulália* del obispo Ermengol (Archivo de la catedral de Barcelona), reclama desde los inicios del 1400 un lugar destacado entre los más importantes pintores del momento (fig. 54).

sensibilidad cromática.[67] Hasta cierto punto son sus colaboradores y su entorno familiar quienes tienden a desestructurar y a estilizar con garbo las figuras, forcejeando con la tradición anterior hasta proceder a singulares fusiones de cuerpos y ropajes. La relación de Lluís con la obra de Guerau incide en un trabajo en que el volumen parece no querer retroceder ante las expectativas creadas por otros valores formales. En alguna medida, la controvertida presencia de Gerardo Starnina en Valencia deja un sustrato con el que se renueva la base italianizante autóctona y que debe encontrar distintos frentes de dialogo con las corrientes germánicas y francoflamencas del entorno del 1400. La nueva contribución italiana pudo frenar las tendencias más proclives a la estilización: aquellas que descarnan la figura y la convierten en algo que desaparece bajo el peso y dinámica de ropajes elásticos o licuados. Así lo pone de relieve la pintura toledana de este momento y, en particular, los recientemente restaurados murales de la capilla de San Blas de la catedral. Todo ello se suma, en consecuencia, a las persistencias parabizantinas e italianizantes de origen local y contribuye a explicar la variedad de los estilos que persistirán, al menos, hasta mediados del primer *Quattrocento.*

Ramón de Mur y los talleres tarraconenses

Los talleres asociados a los obispados de Lérida, Tarragona, Tortosa, Vic o Gerona no se desarrollan al margen de estas complejas dinámicas figurativas, que no siempre quedarán explicadas adecuadamente con la brevedad que hace al caso. En el marco tarraconense emergen los talleres de Ramón de Mur, autor del retablo de Guimerà, y de los Ortoneda, relacionados en distinto grado con diversos conjuntos marianos (Cabassers, Solivella o la Secuita).

Ramón de Mur es un maestro de personalidad muy singular (figs. 50-52), que ejecuta obras superficialmente deudoras del germanismo valenciano, al que no son ajenos completamente los Ortoneda, atentos también al mundo escultórico que se renueva con Pere Joan (figs. 49, 71-73). Unos y otros se convierten en pintores muy característicos, dentro de una ruta artística en que comparten solamente algunos elementos.

La visión de Ramón de Mur, que puede establecerse a partir del gran retablo de Guimerà (c. 1412), se recrea en el tratamiento del color y en la construcción de los rostros que se acoplan a una visión tenue y delicada de los

[67] Ello podría justificar las aproximaciones realizadas a la obra de Jacomo Jaquerio, con quien más que confluir la pintura del catalán realmente coincide sólo en algún punto. A mi parecer se trata de dos pasajes y dos paisajes autónomos dentro de las múltiples realidades del gótico internacional europeo que, a lo sumo, pueden acomodar alguna herencia surgida de un tronco común.

cuerpos que, si no llegan a desaparecer por completo, pueden modificarse según las necesidades compositivas. El pintor, conocedor de las tendencias valencianas, tiene su paralelo más próximo en el Maestro de Jérica, pero también nos recuerda la visión abstracta, situada entre lo francés y lo italiano, de la escuela aviñonesa, enraizada de distintos modos en Cataluña y en la Corona de Aragón (fig. 51).[68]

El tratamiento pictórico de Ramón de Mur se distancia, sin embargo, del que se aprecia en la pintura del Maestro de Cinctorres, por ser este último autor de obras más pastosas y densas (fig. 59). Entre ellas no es posible catalogar las atribuidas al antiguo Maestro de Torà, artífice ajeno a esta población de la Segarra, y cuya actividad se desarrolló en el obispado de Tortosa.[69] Ramón de Mur comparte el gusto por un gótico internacional sujeto a la concreción del contorno y la delimitación clara, manejable y estable del color, siguiendo unas pautas que contrastan también con las atribuibles a Joan Mates. Este último es más preciosista y riguroso con las formas, al tiempo que progresivamente apasionado por la confluencia entre el dibujo y el manto cromático, según el esquema que el Maestro de Cinctorres domina y ejecuta magistralmente, apuntando ya una incipiente propensión al naturalismo que sólo las segundas generaciones del internacional hacen progresar de manera substancial.[70]

Hasta cierto punto cabría afirmar que maestros como Ramón de Mur y Lluís Borrassà comparten la vertiente más abstracta y racional del gótico internacional y se enfrentan así a sus modos más etéreos y melancólicos nacidos en los grandes centros francoflamencos del siglo XV. Se convierten en recreadores de la base italianizante que, en sus valores más expresivos, nos recuerda también la pintura germanizante valenciana sin confluir siempre y necesariamente con el

[68] Los misales del monasterio de San Cugat, producidos por la escuela de miniaturistas activa en Aviñón, admiten alguna lejana relación con la obra de Ramón de Mur. En este sentido su pintura podría tener algo que ver con algunas de las aportaciones del periplo hispano del Papa Benedicto XIII. Sin embargo, hay que atender de forma prioritaria a los parámetros que nos conducen a los retablos y que comunican la obra de Ramón de Mur con algunas pinturas castellonenses (Alto Palancia) y turolenses del primer gótico internacional de raíz valenciana.

[69] De esta afirmación no debe deducirse un negación absoluta de la relación entre la pintura del Maestro de Cinctorres y la pintura del que temporalmente podría ser denominado «Pseudo Maestro de Torà». Muy al contrario, creo que esta relación existiría como forma de dependencia entre los modelos del pintor al que atribuyo solamente una la tabla de la Virgen conservada en la catedral de Barcelona y los retablos de San Pedro y San Blas y San Antonio de Cinctorres y aquel otro, seguidor del primero, del que dependen las tablas de varios conjuntos marianos, incluida la tabla de la Virgen acompañada por San Benito y San Bernardo y que procede posiblemente del monasterio cisterciense de Benifassà. No puede excluirse tampoco alguna colaboración entre ambos, que explicaría las evidentes similitudes existentes entre esta última tabla y la conservada en Barcelona y la fusión de sus respectivos estilos defendida por algunos autores.

[70] Sobre los contactos del Maestro de Cinctorres con la pintura lombarda *vid.* R. Alcoy, F. Ruiz, «Pere Lembrí i el Mestre d'Albocasser...», pp. 390-401.

lenguaje evanescente y delicado de Pere Nicolau. Ramón de Mur nos sorprende por un planteamiento estilizado y una capacidad evidente para singularizar a sus tipos que lo aparta en buena medida del compromiso con la realidad que parece preocupar más a otros maestros, incluso al mismo Borrassà. El de Mur nos conduce a una pintura que se rinde a las caligrafías y al placer por el orden decorativo de las formas, aunque no supera la capacidad de enjoyar la pintura que se observa en retablos como el del Centenar de la Ploma y que también comparte alguno de los ilustradores del *Breviario del rey Martín* (París, BNF, ms. Rothschild 2529).

Pere Teixidor y la escuela de Lérida

En Lérida, Pere Teixidor es el único maestro documentado con solidez para la primera etapa del internacional. Sus relaciones con el marco castellonense y valenciano explican sus afinidades iconográficas con estos ambientes y también algunos aspectos de su original estilo, que entiendo vinculado al retablo de Albatàrrec y a otras muchas obras de este mismo contexto leridano (figs. 53-54 y 56). El maestro pudo tomar modelos de diversas fuentes que remiten a distintos centros de la Corona de Aragón, pero su estilo goza también de un tinte muy personal que favorece el reconocimiento de su obra, incluso teniendo en cuenta la factible ramificación y floración de su taller. He basado mi identificación del Maestro de Albatàrrec con Pere Teixidor en los datos documentales sobre este pintor, pero también en la reciente identificación que he podido realizar de una de sus obras documentadas. Concretamente un fragmento del retablo de Santa Tecla que el pintor contrató para la catedral de la Seu de Urgell.[71]

Si comparamos algunas de las soluciones de Teixidor con las de otros maestros del período será más fácil advertir su posicionamiento en la Cataluña del gótico internacional. Si escogemos, por ejemplo, el Cristo del Juicio Final del retablo de Albatàrrec, advertiremos que la aportación de Teixidor se acomoda también a esquemas vigentes en la etapa italianizante (fig. 53), que no se revisten del atrevimiento que caracteriza opciones como la de Rafael Destorrents en el *Misal de Santa Eulália* (fig. 54). Este último desviste los hombros de Cristo –que aparecen todavía cubiertos por el manto en la obra de Teixidor–, separa los

[71] Preparo una contribución específica sobre todo ello. Avanzo algún aspecto en Rosa Alcoy, «L'esgotament i la regeneració dels italianismes», *Pintura I...,,* pp. 318-320. También he dedicado un artículo, actualmente en prensa, a un problema directamente conectado con el anterior y que aborda los pros y contras de la firma de Jaume Ferrer en una tabla de la Epifanía del Museo Diocesano de Lérida (Rosa Alcoy, «Jaume Ferrer i el valor d'una signatura»). Recordaré que esta firma de un Jaume Ferrer ha sido utilizada para identificar a este pintor con el Maestro de Albatàrrec una vez convertido en Jaume Ferrer I y en supuesto padre de Jaume Ferrer II.

dedos de las manos del Juez que nos muestra sus palmas y diseña sus pies en una arriesgada perspectiva. Sin embargo, el cliché que se utiliza, tocado en ambas imágenes por un singular componente «heráldico»,[72] admite la aproximación de las dos figuras, rodeadas por los ángeles que sostienen los símbolos de la Pasión sobre fondos de muy distinta entidad figurativa.[73]

Pere Teixidor desarrolla su aportación a partir de un conocimiento de la realidad artística que comunica la cantera castellonense con la emplazada en Barcelona. Motivos como la Virgen que asiste a la resurrección de Cristo son un indicio claro de estos lazos, que se estrechan también a partir de otros aspectos iconográficos y formales que comparte con la cultura finisecular que se impuso en los retablos de la iglesia de Villahermosa del Río. El discurso internacional lo aparta de los efectos más sobrios del italianismo trecentista. Su obra refleja un nuevo sentido del ritmo, que delata el conocimiento de fórmulas que se habían impuesto en Barcelona y Valencia. Con el tiempo el taller modifica sus primeros modelos y dota a las figuras de mayor densidad y monumentalidad, al tiempo que diversifica algunos de sus esquemas iniciales. La complejidad de este segundo momento de actividad y la documentación de un Pere Teixidor más allá del año cuarenta del siglo XV, obliga a considerar la intervención de otros pintores y su relación con el Jaume Ferrer documentado a partir del 1430.

De la melancolía a la *fatalidad*. Las dinámicas de las segundas generaciones

Entre 1425 y el inicio de los años treinta, la muerte de Borrassà y de Joan Mates y la aparición de otros pintores en escena sitúan un final de etapa para un estilo que había alcanzado ya su máxima extensión territorial y su máximo grado de espectacularidad. A lo largo de los años veinte otros pintores comienzan a definir su espacio en los distintos centros catalanes y se percibe un cambio de orientación que deriva de la actividad de las nuevas generaciones, pero también de la supervivencia de algunos viejos maestros. Bernat des Puig, colaborador durante un largo tiempo de Lluís Borrassà, e identificado como autor del retablo de san Juan Bautista y san Esteban de Badalona (MNAC), ayuda a situar una evidente conexión entre las primeras y las segundas generaciones. Acostumbrado a trabajar en equipo, Bernat Despuig encontró en Jaume Cirera un apoyo seguro y alguien con quien compartir sus conocimientos y la etapa

[72] Tomo el sentido del término «heráldico» de Luciano Bellosi; utilizado en distintas ocasiones en *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Jaca Book, 2000.

[73] El retablo de Albàtarrec –centro de atención del problema que ha enfrentado la personalidad de Teixidor a la del maestro Jaume Ferrer I, no documentado en el primer cuarto del siglo–, presenta una iconografía muy interesante y original que deberá de ser objeto de un estudio pormenorizado.

final de su carrera, amenizada por algunos encargos de importancia. Ambos dan continuidad a las fórmulas del primer gótico internacional en obras como el retablo de San Pedro y San Miguel de la Seu de Urgell (figs. 57-58), introduciendo, conforme avanzan, algunos cambios y matices significativos.[74] Su estilo se rige todavía por la modalidad que suma el dominio del colorido, algo matizado ya por tonalidades menos frescas y brillantes, y los valores dominantes del dibujo, pero se rinden también a las elasticidades y efectos ornamentales derivados de la escuela valenciana y presentes tanto en Mates como en Gener, debido en buena medida a que la formación de Despuig no se limitó a entroncar con las enseñanzas de Borrassà. También Rafael Destorrents debió tender lazos entre los dos momentos del estilo 1400, si recordamos el tiempo en que se documenta su actividad, pese a lo cual todavía no se ha podido aislar con la suficiente claridad la obra que le pertenece como representante del Segundo Internacional o en tiempos de este.[75]

En la segunda fase del internacional han quedado muchas cosas de los primeros episodios. Sin embargo, los viejos valores y estructuras del arte religioso se combinan ahora con iniciativas singulares, cada vez más atraídas por la representación de lo real. Muchas de estas iniciativas no consiguen despertar del ensueño internacional que se perpetua en múltiples realizaciones, rendidas a las convenciones del periodo precedente y a las estilizaciones de la figuración. La vistosidad y los resplandores del primer internacional no se han apagado por completo y marcan pautas en la década de los años treinta, pero poco a poco lo real y lo imaginario, lo que quedaba implícito y lo se deseaba hacer explícito, irán organizándose de manera diferenciada. La indefinición y la voluntad expresiva de las primeras generaciones, avezadas en los procesos de estilización más atrevidos y quiméricos, creadoras de una sastrería pictórica llena de dobleces, amante de la ligereza y de la abstracción, pero también de la desproporción evanescente y el derroche ornamental, irán conquistando nuevas formas de equilibrio.

Los límites que impone la búsqueda de la materialidad y la concreción obligarán a insistir en las texturas, en la solidez de los elementos representados y en determinadas formas de coloración luminosa. Es ahí donde se concreta la fatalidad de una pintura que, avezada en el lenguaje abstracto y seducida por las versiones más primorosamente ficticias o expresivas, se verá forzada a apro-

[74] De hecho, se encargaron de concluir el retablo que había iniciado Jaume Gonçalbo, a quien corresponde la predela de esta obra, conservada actualmente en Méjico (Rosa Alcoy y Francesc Ruiz, «Jaume Gonçalbo», en *Pintura II...*,, pp. 144-145).

[75] Pueden barajarse distintas hipótesis a partir de la relación de Rafael Destorrents con los talleres leridanos y de su contacto con Bernat Martorell. Sin embargo, los enigmas que envuelven la carrera del Maestro del Juicio del Misal de Santa Eulalia esperan todavía una resolución concluyente.

ximarse nuevamente a los límites y condicionantes de lo real con los ojos cada vez más abiertos. Por tanto, el nuevo sistema de la pintura garantiza ocultaciones y revelaciones pictóricas de bastante importancia. El sentido del color cambia y las tonalidades brillantes adquieren una dimensión más opaca, que crea vibraciones acordes con los intereses figurativos del nuevo momento.

Bernat Martorell: la nueva luz del gótico

Pese a estas orientaciones generales, los mejores pintores catalanes del segundo gótico internacional no sucumbieron por completo a las fatalidades que imponían los tiempos, y consiguieron salir a flote dando nueva orientación a su diálogo con lo real. En algún caso persisten los acentos melancólicos del primer internacional, pero sobretodo una elegancia o poética muy singular que se pone de manifiesto en grandes obras, como el retablo de San Jorge de Bernat Martorell. Siguen siendo loables los resultados cromáticos pese a la imposición de una seriedad mayor que nace también como condición asociada a la luz, que ilumina el escenario y sus figuras. El color es parte esencial de la aportación de Bernat Martorell y no menos importancia cabe atribuirle en la obra de Joan Antigó, pero ya no lo es todo.

La búsqueda de nuevas atmósferas lleva a estos maestros a forzar algunas de las herencias recibidas de las primeras generaciones del gótico internacional. La multiplicidad de opciones que había creado el primer cuarto del siglo favorecía sin duda la elección que, una vez más, gozó de los caminos abiertos desde una Europa en plena efervescencia creativa. La revisión que inicia ahora la cultura flamenca será una de las grandes novedades a tener en cuenta, pero en nuestros lares tampoco hay que perder nunca de vista las modificaciones que vienen de Italia. En este caso una Italia gótica y renaciente que inaugura con indiscutida brillantez el segundo cuarto del siglo xv.

Las segundas generaciones crecen, por consiguiente, bien arropadas por una tradición que les permite adquirir autonomía y prestigio sin renunciar a algunas de las lindezas y sugerencias visibles en las nuevas fuentes. Después de cuarenta años de trayecto en que el estilo internacional se resiste a perecer, puede afirmarse que parte de su éxito se basa, una vez mas, en su admirable flexibilidad y capacidad de adaptación. Afortunadamente, esta característica se combinó con la solidez expresiva de un destacado grupo de maestros de primer orden, quizás un poco más limitado en número que en la etapa anterior, pero llamado a modernizar, y reinventar, una vez más, la pintura gótica catalana.

Reconstruir la ingeniería de los nuevos talleres requiere una visión pormenorizada que tenga en cuenta al maestro principal tanto como a sus colaboradores. Las dinámicas generadas en torno a Bernat Martorell en Barcelona, a Joan Antigó

en Gerona, o debidas a la escuela leridana, avanzan sobre los parámetros de la etapa precedente sin renunciar en ningún momento a incorporar algunas de las novedades que serán más eficaces como indicios de un renovado interés que aproxima, por lo general, la pintura a la realidad o a las realidades que esta desea reflejar. Si nos limitamos a los citados, conscientes de que no son todos los que tuvieron importancia en esta etapa, se observará que en la producción de Martorell se reúnen, siempre con peculiar elegancia y destreza, ingredientes flamencos e italianos, lo que no nos obliga a considerarlo ni un puro italianizante ni un flamenquizante del todo convencido. No es el único que se esfuerza por realizar esta doble lectura, pero en el marco catalán es el que mejor consigue el equilibrio entre ambas herencias, hasta el punto de traducir su lectura de las fuentes en un lenguaje pictórico personal del mayor interés.

El caballo del San Jorge del Museo de Chicago es una imagen flotante y dinámica que llena el espacio armónicamente. Es una gran mancha blanca, sobre un fondo más oscuro que sostiene la grácil figura del caballero, acorde con la capa también blanca en vuelo, la coraza del santo, la imagen blanquecina de la princesa y la inocente oveja que la acompaña. Ahora bien, en cada uno de los planos que gracias al color se han conseguido superponer y diferenciar se observan también innumerables indicios de realidad que nos convencen de la potencia y majestuosidad del San Jorge y de su fiel montura, que se enfrenta a un dragón oscuro, recio, brillante, rugiente y membranoso, que avanza lateralmente al tiempo que mira hacia al santo y da la espalda al espectador (fig. 60). Las tendencias naturalistas se acusan así en la superficie de una producción que da paso a las tonalidades difusas y a las veladuras y a una película pictórica densa que convierte las capas de color en un juego sutil de contrastes, que otorga nueva densidad y profundidad a lo representado. Martorell, pese a ciertas tentaciones racionales, no renuncia a la visión primordial de las texturas, y de este modo se aproxima a los flamencos aunque no rinda culto definitivo a sus modelos y no obedezca, ni al final de su vida, al mandato eyckiano. Este se revela más íntimamente unido al trayecto de Lluís Dalmau, aunque sólo sea definido con contundencia en uno de sus episodios mejor conocidos: la *Verge dels Consellers*. Si nos limitamos a hablar de densidad de la capa pictórica, Martorell recibe la herencia pictórica de Mates y del Maestro de Cinctorres (figs. 15-20 y 59). Sus conclusiones no tienen porque ser las mismas si nos remitimos a sus modelos iconográficos o las formas con que estos se visten. Por otro lado, hay que reconocer que Martorell abandona la frescura italianizante de Borrassà para acceder a una visión más lujosa de las superficies, que se recubren de un manto cromático profundo que reconstruye el dibujo sin darle tregua. Es decir, Martorell elige una opción en la que el linealismo y la caligrafía, si tienen alguna razón para subsistir, lo hacen como soportes escon-

didos o camuflados de unas formas bañadas por la luz y el color que nos descubren una gama renaciente de texturas e irisaciones diversas. La ciudad habitada, rodeada por algunos huertos, se impone en la parte alta de la tabla. Su relación con la princesa orante articula un eje esencial de la narración al definir el sometimiento de la ciudad al dragón maligno y establecer el origen de los muertos que son recordados por los huesos y calaveras dispersados junto a él. El papel salvífico que corresponderá al santo es la contrapartida que sobrepone la esperanza de un triunfo efectivo y simbólico sobre todo el apesadumbrado escenario.[76]

El magnífico retablo de San Jorge fue el mejor espejo de estas opciones que también delatan otras realizaciones martorellianas. De la mano de tablas laterales del retablo hagiográfico, conservadas en el Museo del Louvre (figs. 61-62),[77] se aprecia el crecimiento del detalle realista que llevará al pintor a representar el paisaje urbano o natural con mayor esmero, pero sobre todo a destacar algunos tipos de hombres y mujeres de distinta complexión y carácter, entre los que se encuentran algunas soluciones de éxito y repercusión más que probados. Su impacto en la cultura figurativa de la segunda mitad del siglo XV es un terreno abonado, que alcanza tanto las mejores vertientes de la pintura catalana como algunas de la aragonesa.[78]

Joan Antigó: otra razón y otro equilibrio

En el caso de Joan Antigó lo italiano domina sus propuestas, y pese a las sugestivas mediaciones que nos llevan a los territorios franceses donde trabajan los grandes pintores del mundo flamenco y de otros territorios de los Países Bajos, la huella mediterránea acaba por trascender también como un valor real o sello de identidad. Ello no excluye la comunicación entre norte y sur. El modelo italiano dominó el arte de los hermanos Limbourg que con sus deslumbrantes miniaturas nos remiten al internacional más sofisticado pero también a un débito reconocido con obras anteriores nacidas de centros o maestros toscanos y lombardos.

La obra de Antigó, como la de Martorell, también se teje en los equilibrios sutiles y en la búsqueda de composiciones que ofrecen una visión más rica de

[76] Rosa Alcoy, *San Jorge y la Princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2004.

[77] Véronique Gerard Powell, Claudie Ressort, *Écoles espagnole et portugaise. Département des peintures, Catalogue,* Musée du Louvre, París, 2002, pp. 96-101.

[78] Entre los retablos documentados de Bernat Martorell el de Sant Pere de Púbol (fig. 64) y el de la Transfiguración de la catedral de Barcelona ocupan un lugar fundamental.

la realidad, ficticia pero verosímil, que puede facilitarnos la pintura. Próximo en algunos aspectos a Martorell, pero distinto en su aprecio de las figuras y de las relaciones entre ellas y el espacio, distinto en su comprensión de las luces, el maestro activo en Gerona acusa en mayor medida el acento de los visionarios que no han abandonado totalmente la racionalidad italianizante (figs. 65-67). No se apasiona por las luces que impregnan las superficies como Martorell, pero tampoco se excede con los valores caligráficos, las sofisticaciones rocambolescas de las telas o el llamativo discurso que atrajo a las primeras generaciones del internacional. Todo ello ya no puede tener el mismo peso, aunque su sombra se aposiente sobre una obra muy rica en matices. El contacto de Antigó con algunos representantes del clan Borrassà, al que se vinculó también por razón de su matrimonio, lo llevará a compartir con sus últimos representantes una visión más efectiva y menos elegante, que matiza el armazón brillante y carismático de sus primeras aportaciones (retablo de Bañolas), las más acordes con la herencia dejada por Francesc Borrassà (figs. 65-68). Profundizar en el grueso de los tejidos o en el detalle de los rostros, que adquieren también una arquitectura más firme, se convierte en un camino que, sin embargo, no llegó a confluir con la proyección más estrictamente flamenquizante de otros pintores del momento (figs. 69-70) De algún modo el binomio formado por Joan Antigó y Honorat Borrassà asienta un proceso similar al que afectó la etapa final de Bernat Martorell.

Las escuelas leridana y tarraconense

A las aportaciones barcelonesas y gerundenses hay que sumar también la continuidad de las escuelas de Lérida y Tarragona, que asisten a su vez a los procesos de cambio que tienen lugar a en la década de los años veinte. En Tarragona dominaba ya una cultura pictórica singular asociada de modo bastante claro a otras manifestaciones artísticas, que nos obligarían a atender a las importantes realizaciones en el campo de la escultura y de la vidriera (figs. 72-74). No obstante, se advierte que sus principales maestros no habían renunciado por completo al parámetro italobizantino en que se formaron las primeras generaciones del italianismo local. En cierto modo, se limitan a armonizar la herencia italianizante con los planteamientos menos aguerridos del Internacional. Si en el marco de la escultura estos mismos planteamientos resultan excepcionales y especialmente creativos gracias al atrevimiento equilibrado y a la expresividad dinámica de Pere Joan, en pintura las soluciones acaban resultando más convencionales y ahogadas por ese toque parabizantino que recuerda la herencia trecentista local y que se retrotrae incluso a la escuela barcelonesa de los Serra. Los modelos utilizados por Mateo Ortoneda rinden tributo a las organizaciones visibles en los retablos de este taller familiar y no prescinden, como hiciera

Pere Vall, de algunas de sus singularidades, entre las cuales ya se ha mencionado la presencia de las santas mujeres en el Descendimiento del Espíritu Santo, representadas en el retablo de la Virgen del castillo de Solivella firmado por Mateu Ortoneda (*Matheo Ortoneda me pinxit*) sin dejar fecha (fig. 49).[79] El estilo de las tablas puede situarse hacia 1415-1420 y podría tener relación con la repercusión que debió tener el retablo mayor de Santes Creus en la zona más próxima al monasterio. Sin embargo, ni el estilo de Ortoneda ni la composición de las tablas obedecen a una estricta dependencia del retablo pintado por Guerau Gener y Lluís Borrassà. La obra de Ortoneda acomoda todavía modelos más antiguos que, como he advertido, nacen de la escuela de los Serra,[80] para dar asiento a unas obras posteriores que se prolongan muerto Borrassà y que no parecen implicar una renovación demasiado evidente que pueda ser asociada a vectores franco-flamencos. El estilo de Ortoneda acusa la base italianizante y asimismo una fuerte estilización expresiva que confirma la tendencia a la abstracción de buena parte de los talleres catalanes y valencianos. En su obra se aprecia también un cierto *horror vacui*, que lo conduce a realizar agrupaciones de figuras muy compactas en espacios reducidos. Esta característica de su discurso se evidencia también en las imágenes de la predela del retablo de Solivella, donde santos y santas (San Pedro, Santa Catalina, San Bernardo, San Juan...) dotados de grandes y prominentes cabezas, llenan casi completamente los arcos que los enmarcan.

Sin embargo, el tratamiento del color y de las superficies consolida unas opciones relacionables también con algunas vidrieras excepcionales que, atorgadas al Maestro de los rosetones, nos obligan a lamentar la probable pérdida de las obras más importantes de esta escuela, algo apagada posiblemente por la excepcionalidad de la escultura conservada en la catedral de Tarragona. Hay que recordar también que Pascual Ortoneda condiciona este episodio tarraconense cuando abandona su lugar de origen para trabajar en Aragón, del mismo modo que lo hizo Pere Joan al servicio y bajo la protección del arzobispo Dalmau de Mur (figs. 71-74).[81]

[79] La obra se conserva actualmente en la catedral de Tarragona (Museo Diocesano de Tarragona, n. inv. 1848-1854). El castillo de Solivella se halló vinculado a Santes Creus y fue propiedad de diversas familias nobles. A la de los Boixadors (1396-1424), sucedió la de los Llorac, que reformaron el edificio para convertirlo en un palacio fortificado. La Virgen con el Niño en brazos, recogido sobre su pecho, preside la tabla central del retablo de Solivella. El pintor refleja una relación similar a la establecida en la etapa trecentista para las Vírgenes de la Humildad condicionadas por el amamantamiento y, por tanto, se distancia de los modelos de Virgen entronizada que no responden al tipo de la leche.

[80] El retablo remite a la antigua yuxtaposición entre gozos de María y escenas de la Pasión, e incorpora todos estos temas al cuerpo central del retablo. También lo hace Jaume Cabrera, con variantes, en el conjunto de Sant Martí Sarroca.

[81] La aportación de este prelado al mundo del arte ha sido valorada con detenimiento por la profesora María Carmen Lacarra Ducay. Entre sus diversas contribuciones al tema: «Un gran mecenas en

En Lérida, las obras de Pere Teixidor dieron paso al dominio progresivo de un maestro llamado Jaume Ferrer, que hay que identificar con aquel que capitaliza desde un taller complejo los grandes retablos del segundo cuarto de siglo. El retablo de Verdú o el retablo de la Paeria de Lérida, con oscilaciones de factura muy notables y evidentes, se pueden relacionar con la obra del taller de Jaume Ferrer (figs. 75-80 y 82).[82] En estos retablos la dicotomía que nos ha llevado hasta aquí no goza del mismo equilibrio depurado atribuido al pincel de Martorell (fig. 81). En las obras leridanas se aprecia un desdoblamiento de intenciones y propuestas, que reflejan tanto la continuidad de las formas sofisticadas y elegantes del primer internacional como la aspiración a una transformación en clave flamenquizante que no llega a cuajar plenamente. Por un lado destacan las formas bañadas ciertamente por una corporeidad acentuada, que sugiere contactos con Valencia y el mundo de la escultura, pero que también se aleja de estas formas coloristas y enérgicas, quizás hasta el exceso, prisioneras de una belleza singular y persistente, que se abandona a la pequeñez de los ojos de sus protagonistas más destacados. Las notorias figuras del retablo de Verdú reflejan estos aspectos de modo inconstante. No todas ellas responden al mismo patrón y un mínimo análisis obliga a observar soluciones de riqueza loable junto a otras que simplifican los esquemas generales del taller, tanto en el detalle como en la resolución de algunos cuerpos y ropajes. Todas las imágenes de la Virgen no tienen en este conjunto la misma intensidad plástica. La gracilidad y riqueza de la Virgen María que muestra su hijo a los pastores y recién llegados al establo tiene poca relación con la Virgen de la Presentación en el templo (figs. 79-80), aunque pueda compararse positivamente con la de la Anunciación (fig. 75) y la de la Epifanía (fig. 77) o, con mayor reparo, con la del Nacimiento (fig. 76). El San Gabriel de la Anunciación, el San José que conduce la mula en la Huida a Egipto, o los Reyes Magos, sobresalen también entre las figuras más notables por su delicadeza y riqueza plástica. Por tanto, nos enfrentamos a un taller organizado y complejo en que Jaume Ferrer aparece todavía hoy como un punto de referencia que habrá que enriquecer teniendo en cuenta más de una o de dos variables.

Los ojos de San Jorge y los de San Miguel del retablo de la Paeria se pierden en unos rostros grandes en que lo más vistoso son las cabelleras y los ornamentos. Poco tienen que ver en su fondo plástico estos monumentales combatientes, que luchan a caballo y a pie respectivamente, con el de Bernat Martorell

Aragón: D. Dalmau de Mur y Cervellón (1431-1456), *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, 1981, Zaragoza, pp. 149-160; »Mecenazgo de los obispos catalanes en las diócesis aragonesas durante la Baja Edad Media«, *Aragonia Sacra*, II, Zaragoza, XXX, 1987, pp. 19-34 o «Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1432-1456) en terres d'Aragó», *Jaume Huguet 500 anys. El darrer esclat del gòtic, Barcelona*, 1993, pp. 86-97.

[82] Las contribuciones más recientes y específicas a este maestro se deben a Isidro Puig, *Jaume Ferrer II, Pintor de la Paeria de Lleida,* Lleida, 2005, con la bibliografía precedente y un destacado aparato fotográfico.

(fig. 60), aunque el San Jorge del taller leridano mantenga la gran mancha blanca martorelliana para el caballo (fig. 63). En el retablo de la Paeria San Jorge, espada en mano, se aposenta sobre una montura de formas redondeadas que sostiene el peso de un caballero angelical, fantasioso, que luce su cabeza descubierta. En su lucha contra el dragón, el animal es representado panza arriba y parece haber partido con sus patas la lanza que todavía le hiere el cuello. La realidad que atraviesa y da profundidad a la obra de Martorell desaparece casi por completo en esta pieza que, aun recordando la composición del primero, se acomoda al clímax fantástico y abstracto que deriva del primer internacional. La ciudad, el maligno animal y el mismo santo y la princesa que ora a su espalda lucen atavíos del nuevo momento, como también los presenta el San Miguel del otro lado, cuyo pecho se recubre con grandes joyas perladas, pero su afinidad con las novedades flamencas sigue siendo muy superficial.

Esta primera opción, la del San Jorge y el San Miguel del retablo de la Paeria, se empieza a desvanecer frente a una pintura de rasgos más austeros que rechaza la elegante manera dentro del mismo retablo, para concentrarse en otros aspectos y crear una pintura más oscura y compacta, menos detallista y menos suntuosa que se esfuerza por alcanzar alguna dosis de realismo. Esta segunda vía más recia y dura en sus resultados podría entenderse como intento de aproximación a los modelos flamencos locales. No obstante, no sabe desmenuzar su aportación y no consigue acceder a los originales flamencos. A pesar de ello crea un cuerpo figurativo leridano bastante singular, que caracteriza buena parte de las obras del segundo cuarto del siglo XV en la ciudad.[83] Por tanto, concluimos que en el taller de Jaume Ferrer conviven dos planteamientos distintos, a los que cabe sumar incluso un intervalo sugerente que equilibra ambas tendencias o dinámicas en la obra del sorprendente Maestro de la predela del retablo de la Paeria (fig. 78 y 82). En las escenas que podemos atribuirle, y que no son todas las de la predela, se suman distintas novedades que no se habían reflejado con anterioridad en la pintura catalana. En la Epifanía (fig. 78), una de las más sugerentes, sobresalen numerosos detalles singulares, entre los que cabe señalar al menos los siguientes: la representación del rey negro, las tareas de un San José ocupado en los cazos que cuelgan de un espléndido hogar, la multitud que se agolpa para ver a los reyes o el tejado en que revolotean algunas aves de corral. También puede destacarse la colocación del grupo de la Virgen y el Niño en el flanco izquierdo de la composición, estableciendo un modelo anteriormente infrecuente que seguirán también otros

[83] Se ha convertido en tópico comparar la Virgen leridana acompañada por los *paers* a la tabla encargada por los consejeros barceloneses a Lluís Dalmau (1445). Sin embargo, una vez establecido el nexo entre ambas obras a partir de la idea general que representan, la distancia artística que las separa es tan grande que permite insistir más en sus diferencias que en su relativa afinidad iconográfica.

maestros en la segunda mitad del siglo xv.[84] En la misma predela del retablo de la Paeria, el Varón de Dolor, rodeado de los símbolos de la Pasión, es también un tema destacado por su plasticidad, que sugiere la comparación con la cultura figurativa martorelliana (figs. 81-82).

Unos y otros, pero muy en particular Bernat Martorell y Joan Antigó, se mantuvieron fieles a una doble lectura que los enmarcaba dentro de una Europa pictórica cada vez más compleja, progresivamente enriquecida por discursos múltiples y alternativos. Ni la componente septentrional ni la italiana fueron, por tanto, valores excluyentes ni exclusivos en la dinámica de los talleres del gótico internacional catalán y, si algo puede afirmarse con rotundidad es que la escuela catalana posterior es fruto de este intenso ir y venir que, a costa de no reseguir una única vereda, alcanza cierta sugerente autonomía y nos permite seguir preguntándonos por las raíces de una cultura pictórica vivaz que pudo presumir de su pasado.[85]

El primer gótico internacional pudiera definirse como un arte sentimentalmente extrovertido, que juega con el color y la imaginación para deformar las apariencias de la realidad por vías expresivas, que consiguen, incluso, dar al paisaje apariencias surreales.[86] Ello no priva a sus propuestas de racionalidad plástica y visual, pero les confiere una autonomía inusitada que nos descubre ampliamente las capacidades manipuladoras de toda visión artística. En contrapartida, el segundo gótico internacional se manifiesta, sobre todo al verse junto al primero, como un arte más introvertido y que acepta mucho mejor las apariencias de realidad. De hecho, se complace en rescatarlas sobre las superficies pictóricas, manteniendo por lo general mucho más a raya la irrealidad y las fantasías que habían proliferado en el primer cuarto del siglo xv y de las que, de algún modo, fue también heredero. Entre una y otra dinámicas se acumulan, como hemos visto, los matices y las ambigüedades que caracterizan toda historia de la pintura o fragmento de ella. Nos dejan márgenes suficientes para que los respectivos equilibrios figurativos que apreciamos en cada obra o en cada maestro se perciban, gracias o a pesar de las comparaciones que no será posible dejar de hacer, como aspectos cognoscibles de las distintas dinámicas que orientaron las creaciones de un período que, en la Corona de Aragón, fue artísticamente sobresaliente en casi todos sus órdenes.

[84] Sobre su implantación en algunas obras del círculo de Pere García en Cataluña, con inclusión del rey negro, remito al estudio de Guadaira Macías Prieto, «El retablo de Enviny en la Hispanic Society de Nueva York: Pere Espallargues en el taller de Pere García», en prensa. La autora ha ampliado su investigación sobre los retablos marianos de este círculo en su trabajo de Doctorado (DEA).

[85] Ello no significa que todo pueda tomarse como motivo *influyente* y que no se den valores contradictorios. Algunos pueden confluir simultáneamente en la explicación. Hay que concretar y decidir cuáles fueron los caminos recorridos en cada caso, más allá de la teoría general en que se pretendan enmarcar.

[86] También la escuela leridana se complació en la deformación fantasiosa del paisaje que simula formas animadas en escenas como la Transfiguración de Cristo del retablo de Albatàrrec.

Fig. 1. Pere de Valldebriga (?), Detalle del ángel de la Anunciación. Retablo de San Gabriel de la catedral de Barcelona.
Fig. 2. Pere Serra, Detalle del ángel de la Anunciación. Retablo del Espíritu Santo de Santa María de Manresa.
Fig. 3. Guerau Gener, Detalle del ángel de la Anunciación. Retablo de Santes Creus. Catedral de Tarragona.

Fig. 4. Lluís Borrassà. Anunciación y Nacimiento del retablo de Santa María y San Jorge.
Convento de San Francisco de Vilafranca.

Fig. 5. Pere Serra. Pentecostés del retablo del Espíritu Santo de Santa María de Manresa.

Fig. 6. Pere Vall. Pentecostés. Iglesia de San Miguel de Cardona.

Fig. 7. Pere Vall. San Esteban y la Magdalena (colección privada, EEUU).

Fig. 8. Pere Vall. Detalle del retablo de San Blas. Iglesia de San Miguel de Cardona.

Fig. 9. Jaume Cabrera, Detalle de la predela del retablo de San Nicolás y San Miguel de Santa María de Manresa.

Fig. 10. Jaume Cabrera, Retablo de San Nicolás y San Miguel de Santa María de Manresa.

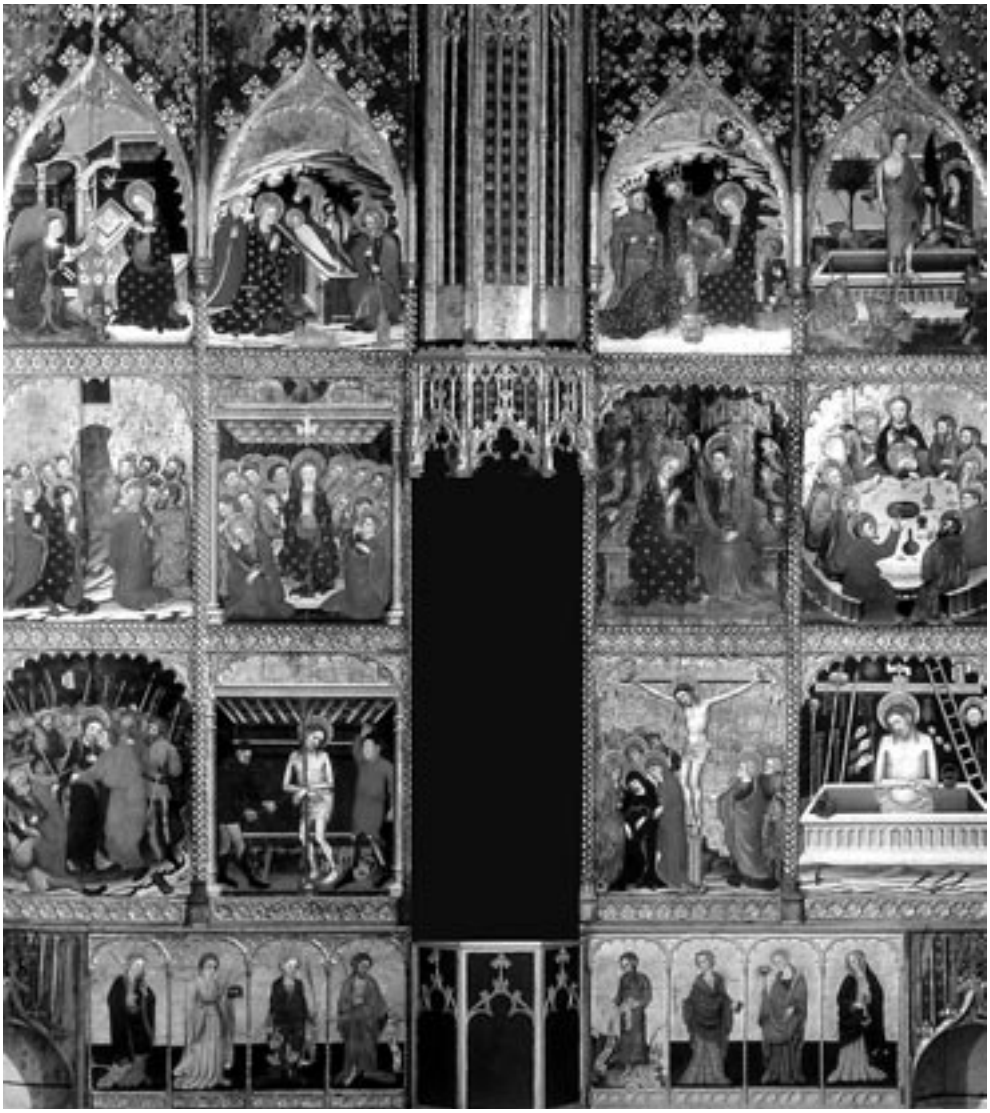

Fig. 11. Jaume Cabrera. Retablo de Santa María de Sant Martí Sarroca.

Fig. 12. Taller de los Serra. Cacería de San Julián. Retablo de Santa Lucía y San Julián del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza.

Fig. 13. Joan Mates. Cacería de San Julián. Retablo de la Anunciación de Stampace. Pinacoteca Nacional de Cagliari.

Fig. 14. Pere Serra y Joan Mates. La Virgen y el Niño acompañados de santas y una donante. Museo Bellomo de Siracusa.

Fig. 15. Joan Mates. Detalle de la Caída de los ángeles rebeldes (colección privada, Barcelona).

Fig. 16. Joan Mates. San Juan en Patmos. Retablo de los Santos Juanes. Museo de Castres.

Fig. 17. Joan Mates. San Pedro y San Pablo.
Museo Diocesano de Huesca.

Fig. 18. Joan Mates. Los Santos Juanes.
Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

Fig. 19. Joan Mates. San Sebastián y Calvario. Tabla central del retablo de San Sebastián. Museo Diocesano de Barcelona.

Fig. 20. Nicolás de Maraya. Detalle de la vidriera de San Andrés. Catedral de Barcelona.

Fig. 21. Guerau Gener. Retablo de Santa Isabel y San Bartomomé. Catedral de Barcelona.

Fig. 22. Guerau Gener y taller de Lluís Borrassà. Retablo de Santes Creus, montaje fotográfico del conjunto (*Pintura II,* p. 45).

Fig. 23. Guerau Gener y taller de Lluís Borrassà. Epifanía del Retablo de Santes Creus.

Fig. 24. Guerau Gener y taller de Lluís Borrassà. Resurrección del Retablo de Santes Creus.

Fig. 25. Guerau Gener y taller de Lluís Borrassà. Dormición de la Virgen, Retablo de Santes Creus.

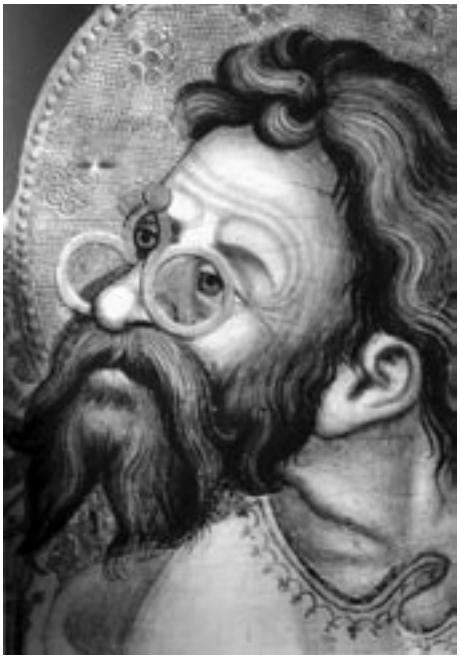

Fig. 26. Detalle de la figura 25.

Fig. 27. Guerau Gener. Detalle de la Epifanía del retablo de Santes Creus.

Fig. 28. Lluís Borrassà. Detalle del retablo de Santa Clara de Vic. Museo Episcopal de Vic.

Fig. 29. Guerau Gener. San Juan Evangelista del retablo de Santes Creus.

Fig. 30. Lluís Borrassà. Detalle del retablo de Santa Clara de Vic. Museo Episcopal de Vic.

Fig. 31. Taller de Lluís Borrassà. Retablo de Santa María y San Jorge. Convento de San Francisco de Vilafranca.

Fig. 32. Lluís Borrassà. San Juan Evangelista (detalle de la fig. 31).

Fig. 33. Lluís Borrassà. San Juan Evangelista (detalle de la fig. 41).

Fig. 34. Guerau Gener. San Juan Evangelista (detalle de la fig. 29).

Fig. 35. Lluc Borrassà. San Juan Evangelista (detalle de la fig. 47).

Fig. 36. Joan Mates. San Juan en Patmos (detalle de la fig. 16).

Fig. 37. Joan Mates. San Juan Evangelista (detalle de la fig. 18).

Fig. 38. Lluís Borrassà. Santa María (detalle de la fig. 31).

Fig. 39. Guerau Gener y Lluís Borrassà. Santa María (detalle de la fig. 25).

Fig. 40. Lluís Borrassà. Santa María (detalle de la fig. 41).

Fig. 41. Lluís Borrassà. Predela del retablo de San Antonio Abat de Santa María de Manresa.

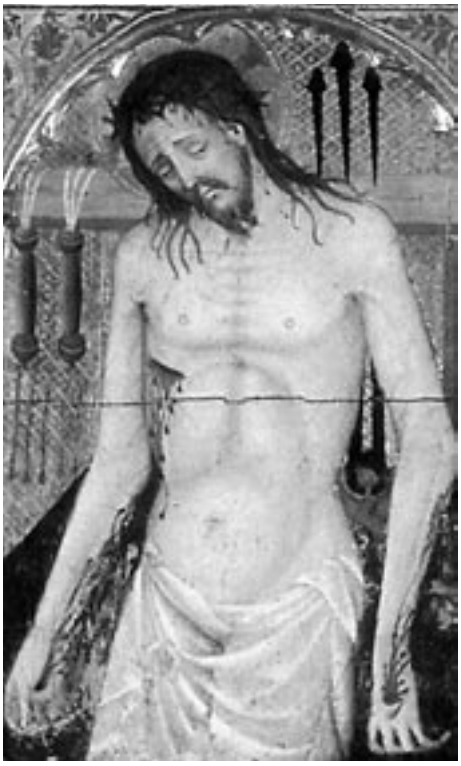

Fig. 42. Lluís Borrassà. Cristo con los símbolos de la Pasión (detalle de la fig. 31).

Fig. 43. Lluís Borrassà. Cristo muerto (detalle de la fig. 41).

Fig. 44. Joan Mates. Cristo muerto (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona).

Fig. 45. Francesc Borrassà (?), Cristo ante Pilatos (colección privada).

Fig. 46. Francesc Borrassà (?), Flagelación de Cristo. Museo de Castres.

Fig. 47. Lluc Borrassà. Llanto sobre el Cristo Muerto del Roser Vell de Pollença (Mallorca).

Fig. 48. Círculo de Lluís Borrassà. Detalle del retablo de los ángeles de la catedral de Amberes (Museo de Bellas Artes de Amberes).

Fig. 49. Mateo Ortoneda. Retablo de la Virgen del castillo de Solivella. Catedral de Tarragona.

Fig. 50. Ramon de Mur. La Virgen y el Niño de Santa María de Cervera (Museo Nacional de Arte de Cataluña).

Fig. 51. Escuela aviñonesa. Crucifixión de un Misal de Sant Cugat del Vallés (ms. 29, folio 92v).

Fig. 52. Ramon de Mur. Retablo de San Pedro de Vinaixa. Museo Diocesano de Tarragona.

Fig. 53. Pere Teixidor. Detalle del retablo del Salvador de Albatàrrec. Museo Diocesano de Lérida.

Fig. 54. Rafael Destorrents. Detalle del Juicio Final del Misal de Santa Eulalia. Archivo de la catedral de Barcelona.

Fig. 55. Pere Teixidor. Detalle del retablo del Salvador de Albatàrrec. Museo Diocesano de Lérida.

Fig. 56. Taller de Pere Teixidor. San Salvador (Museo Nacional de Arte de Cataluña).

Fig. 57. Bernat Despuig y Jaume Cirera. Caída de los ángeles rebeldes del retablo de San Miguel y San Pedro de la Seu d'Urgell (Museo Nacional de Arte de Cataluña).

Fig. 58. Bernat Despuig y Jaume Cirera. Cuerpo del retablo de San Miguel y San Pedro de la Seu d'Urgell (Museo Nacional de Arte de Cataluña).

Fig. 59. Maestro de Cinctorres. Virgen con el Niño y ángeles. Museo de la catedral de Barcelona.

Fig. 60. Bernat Martorell. San Jorge y el Dragón (Museo de Bellas Artes de Chicago).

Fig. 61. Bernat Martorell. Tabla del retablo de San Jorge (Museo del Louvre, París).

Fig. 62. Bernat Martorell. Tabla del retablo de San Jorge (Museo del Louvre, París).

Fig. 63. Taller de Jaume Ferrer. San Jorge y el Dragón del retablo de la Paeria de Lleida.

Fig. 64. Bernat Martorell. Retablo de San Pedro de Púbol (Museo d'Art de Girona).

Fig. 65. Joan Antigó, Presentación de Jesús en el templo del retablo de Bañolas (fig. 67).

Fig. 66. Joan Antigó, Epifanía del retablo de Bañolas (fig. 67).

Fig. 67. Joan Antigó, Retablo de San Esteban de Bañolás.

Fig. 68. Joan Antigó. Detalle de la figura 66.

Fig. 69. Joan Antigó y Honorat Borrassà, San Juan Bautista y San Esteban de Santo Domingo de Puigcerdà (Museo Nacional de Arte de Cataluña).

Fig. 70. Joan Antigó y Honorat Borrassà, Detalle de la fig. 69.

Fig. 71. Escuela de Tarragona. Detalle de la Virgen y el Niño del retablo de Cabassers.

Fig. 72. Pere Joan. Detalle del retablo mayor de la catedral de Tarragona.

Fig. 73. Pascual Ortoneda (?). Retablo de Santa María de la Secuita (Museo Diocesano de Tarragona).

Fig. 74. Maestro de los rosetones. Detalle de la Virgen de una vidriera con la Anunciación (catedral de Tarragona).

Fig. 75. Taller de Jaume Ferrer, Anunciación del retablo de Verdú (Museo Episcopal de Vic).

Fig. 76. Taller de Jaume Ferrer, Nacimiento del retablo de Verdú (Museo Episcopal de Vic).

Fig. 77. Taller de Jaume Ferrer, Epifanía del retablo de Verdú (Museo Episcopal de Vic).

Fig. 78. Maestro de la predela, Epifanía de la predela del retablo de la Paeria de Lérida.

Fig. 79. Taller de Jaume Ferrer, Adoracion del Niño del retablo de Verdú (Museo Episcopal de Vic).

Fig. 80. Taller de Jaume Ferrer, Detalle de la Circuncisión del retablo de Verdú (Museo Episcopal de Vic).

Fig. 81. Bernat Martorell, Detalle de la predela del retablo de la Transfiguración de la catedral de Barcelona.

Fig. 82. Maestro de la predela. Detalle de Varón de Dolor del retablo de la Paeria de Lérida.

EL TALLER DE VALENCIA EN EL GÓTICO INTERNACIONAL[1]

JOAN ALIAGA MORELL

Desde las últimas décadas del siglo XIV la ciudad de Valencia destaca como el centro neurálgico de la actividad artística. Otras ciudades del reino como Sant Mateu, Morella, Segorbe o Xàtiva fueron centros activos en los que se constata documentalmente la residencia de pintores realizando determinados trabajos pero su actividad nunca fue comparable con la capacidad del mercado artístico de la capital del reino. Desde Valencia se exportaron obras a las principales ciudades incluso a Cataluña, Murcia, Aragón, especialmente a la actual provincia de Teruel: Sarrión, Albentosa, Rubielos de Mora, Teruel, Ródenas, y a Castilla: Burgo de Osma.

Las noticias que nos proporcionan los protocolos notariales, libros de Justicia o actas del Consejo de la ciudad, entre otras fuentes exhumadas en los archivos valencianos desde el siglo XIX han permitido[2] que en la actualidad tengamos un conocimiento más preciso de las circunstancias y actividades de nuestros pintores.

Desde el año 1238 hasta 1400, más de siglo y medio, tenemos registrados casi mil documentos referentes a pintura valenciana.[3] De estos, la mitad corresponden a la última década del siglo XIV. Pero solo en el primer cuarto del siglo siguiente se computan más de mil doscientos documentos lo que prueba, estadísticamente, la importancia que asume la ciudad de Valencia y sus talleres pic-

[1] Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación I+D+I HUM2044-0322/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia, Plan Nacional 2004-2007: «El rol de lo hispánico en la configuración de la pintura mediterránea de 1440 a 1525. Aragón, Cataluña y Valencia: aportaciones, versiones e interferencias en la recepción del nuevo código visual del Renacimiento», adscrito a la Universitat de Lleida (investigador principal: doctor Ximo Company).

[2] Los documentos de archivo fueron publicados por Agustín Arqués Jover, el barón de Alcahalí, Roque Chabás, Luis Tramoyeres Blasco, Francisco Almarche, José Sanchís Sivera, José María Pérez Martín, Elías Tormo, Ángel Sánchez Gozalbo, Manuel Betí y Luís Cerveró Gomis.

[3] Vid. Company, X.; Aliaga J.; Tolosa, L.; Framis, M., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna.* Universitat de València, Valencia, 2005.

tóricos al principio del siglo xv. Debemos matizar que, aunque son numerosos, no todos los nombres que arrojan estos documentos son pintores de retablos. Hasta el siglo xiv hay noticias de 262 pintores, entre ellos hay también pintores decoradores, de telas, iluminadores, pintores de escudos (paveses), de cajas; precisamente es en la plaza de los cajeros, la *Plaça dels Caixers,* donde se concentra un mayor número de viviendas de pintores.

La historia del arte valenciano se ha ocupado de apenas una decena de estos pintores, nombres de los que se ha podido perfilar una pequeña biografía e identidad, con controversias criticas incluidas, como Lorenzo Zaragoza, Antoni Peris, Marçal de Sas, Gonçal Peris, Pere Nicolau, Gerardo Starnina, Jaume Mateu, o Gonçal Sarrià. Pero existe una larga lista de pintores desconocidos de los cuales tenemos constancia de algunas obras realizas que no se han conservado como Antoni Eixarc, Guillem Ferrer, Domingo de la Rambla, Domingo del Port, Andreu Sarebolleda, Francesc Serra, Ramon Valls, Pere Morlans, Simón Despuig, Joan Moreno, Bertomeu Abellà, Joan Porta…

En la sociedad valenciana tardomedieval el trabajo de los pintores se desarrolla como una actividad libre, no controlada gremialmente, pero con formas de cooperación entre los profesionales. Así pues, la profesión no estuvo organizada en un verdadero gremio con compromisos establecidos de pertenencia, control de la mano de obra, producción y mercado hasta finales del siglo xv.

A principios de siglo, el oficio de pintor no figura entre los 22 oficios (sastres, zapateros, herreros, carpinteros, freneros…) que tienen representación política en el *Consell de la Ciutat* (Consejo de la ciudad). Son oficios muy fragmentados debido a la subdivisión técnica con distintas actividades específicas. Desde las últimas décadas del xiv, entre los miembros elegidos para representar al oficio de freneros –artesanos que fabrican frenos o guarniciones para las caballerías– encontramos pintores como Domingo del Port, Gonzalo Peris, o Domingo de la Rambla.

El iluminador Domingo Crespí también aparece en repetidas ocasiones como representante por la parroquia de Santa María. Los pintores Pere Roca, Domingo Torà y Joan Cardona, por la parroquia de San Martín.

Lógicamente, todos estos pintores contemporáneos, vecinos de la misma ciudad, debieron conocerse mutuamente y con frecuencia realizaron obras juntos. Una fuente que aporta mucha información sobre los obradores medievales –el aprendizaje del oficio, los sueldos que reciben los aprendices, etc.– son los pleitos que se inician a la muerte de Pere Nicolau, en 1409, entre su sobrino Jaume Mateu y Gonçal Peris,[4] albacea. Mateu reclama ser reconocido como úni-

[4] Aliaga, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval.* Valencia, 1996, pp. 145-146, doc. 13.

co heredero con derechos, dentro del reino de Valencia, y para ello tiene que demostrar el grado de parentesco con su difunto tío. Cada una de las partes presenta alegaciones y declaran aquellos pintores que frecuentaron el obrador. Para el historiador son auténticos testimonios sobre la vida y relaciones humanas en uno de los talleres más prolíficos de Valencia.

Otra referencia interesante sobre la formación del oficio la encontramos en los contratos de aprendizaje como el que se pacta entre Esteve Rovira, pintor de Valencia, y el hijo de un difunto pintor cordobés, que entra a trabajar para aprender el oficio de pintor durante un año.

No es correcto hablar de la existencia de un taller de pintura gótica definido, estable y potente en Valencia hasta que el nuevo estilo internacional se estableció en el cambio de siglo.

El pintor catalán, Pere Nicolau llega a Valencia en el último cuarto del siglo XIV, atraído con toda seguridad por la demanda de los comitentes valencianos y especialmente por la finalización de las obras de la catedral y en consecuencia la necesidad de dotarla de pinturas para sus capillas.

Obras y pintores llegados de Europa

El gótico internacional llega a Valencia de la mano de pintores extranjeros que llegan y se instalan, en unos casos de forma provisional y, en otros, se integran definitivamente en la ciudad aportando sus códigos expresivos y su técnica. Su llegada a Valencia se puede justificar por el atractivo laboral que presenta una ciudad con unas condiciones socioeconómicas favorables pero también por una sensibilidad abierta hacia una nueva estética.

El intercambio de obras, libros ilustrados y modelos dibujados en papel es una de las vías más importantes de propagación de las formas pictóricas del gótico internacional en Europa. Hay constancia destacada de obras importadas por clientes valencianos, en un inventario de 1417 perteneciente a los bienes del caballero Pere Marrades[5] (9 de junio de 1417) donde encontramos *[...] Ítem, hun oratori de Avinyò de lenç pintat ab senyal d'Orries e de Vilaragut. Ítem, dos retaulets de fusta de la Salutació. Ítem, hun oratori o ymatge de la Verge Maria de stany que·s tanqua francesa. Ítem, V postetes franceses de oratoris, la hu dels quals servex a donar pau. [...] Ítem, hun oratori de lenç ab la Pietat debocada.*

[5] ARV, *Protocolo de Andreu Gasull*, núm. 4.393.

En otro inventario[6] realizado el 13 de abril de 1425 sobre los bienes del notario valenciano Bernat Gallach, se relacionan entre otros objetos *[...] Ítem, unes taules de roure de Flandes en les quals és la passió de Ihesuchrist e de la resurecció e appario que feu Ihesuchrist a sent Thomàs. Ítem, unes taules de la passió de Ihesuchrist e com l'azotaren e com resusità. Ítem, unes taules de vidre de la passió de Ihesuchrist, trencades. Ítem, un drap de pinzell de obra de Anglaterra appel·lat la istòria de Casamus. Ítem, unes belles ores de Santa Maria scrites en pergamí, cubertes de creu i il·luminades d'or. [...]*

La crítica tradicional ha destacado la doble vertiente florentina y flamenca del gótico internacional valenciano a partir de las referencias de dos pintores Gerardo di Jacobo Starnina y Marçal de Sas, señalando a estos como casi los únicos motores de la doble influencia. Aunque su protagonismo es muy destacado, no puede atribuirse exclusivamente a estos dos pintores el cambio que se produce en el nuevo estilo frente a una tradición consolidada de muchas décadas.

Desde finales del siglo XIV, la colonia de inmigrantes florentinos en Valencia fue en aumento, sobre todo el grupo de mercaderes que emplearon nuevas estrategias empresariales y de gestión profesional. El capital comercial y la actividad artesanal, mercaderes y artesanos, fueron los motores de la especialización industrial destinada a un mercado interior y exterior. Los miembros de estas colonias en muchos casos adoptaron la ciudadanía valenciana e incluso se asentaron aquí definitivamente.[7] El estudio detallado de los documentos de archivo permite constatar la actividad de algunos pintores extranjeros, avecindados en Valencia, y sus vínculos con mercaderes. Aparte del citado Gerardo di Jacobo, encontramos a Nicolò d'Antonio (Nicholaus Anthonii florentinii) o Simone di Francesco[8] (Franciscus Simó, florentinii), así como Esteve Rovira, alias de Chipre.

La irrupción de una nueva pintura de la mano de artistas foráneos, con nuevas formas plásticas de expresión debió provocar una fuerte convulsión en el taller valenciano que progresivamente asumió, asimiló e interpretó las novedades de las escuelas europeas del 1400 (*vid.* figs. 4-5). Hay que señalar que a diferencia de otros estados peninsulares, Valencia no tenía definida una tradición pictórica propia y además había acusado una fuerte dependencia de Cataluña e Italia (Siena). En este sentido, el liderazgo de los nuevos pintores y la identificación de sus claves no tuvieron demasiadas dificultades para ser absorbidos e interpretados (*vid.* figs. 6-10).

[6] Archivo del Reino de Valencia, *Protocolo de Berenguer Cardona*, núm. 467.

[7] En los documentos relativos a Gerardo Starnina se identifica indistintamente como *pictor civis Valencie* o *pictor civis Florencie*.

[8] Simon Francisci aparece en repetidas ocasiones junto a Gonçal Peris en el Consell de la ciutat en representación de los freneros.

La actividad comercial facilitó sin duda el movimiento de pintores que se trasladan desde lugares lejanos en busca de nuevas oportunidades. El despegue de la capital, su crecimiento y expansión se convirtieron en un atractivo que tiene por destino final la catedral de Valencia.

Gerardo di Jacobo aparece documentado[9] en protocolos notariales de los archivos valencianos por primera vez en 1395, hay constancia documental del mismo año en Toledo y en 1393; unos años más tarde reaparece de forma continuada en Valencia entre 1398 y 1401. En estas referencias, nunca aparece su alias *Starnina*[10] y es citado como *maestro Gerardo Jacobo,* grado que implica un destacado reconocimiento profesional como también se demuestra en las remuneraciones percibidas sensiblemente superiores a las de otros colegas autóctonos.

Es un pintor importante con una gran capacidad de movimiento que realiza importantes trabajos puntuales y concretos. Desgraciadamente el tiempo que pasó en Valencia fue breve y no llegó a establecer un taller permanente. Aunque no crea escuela su influencia en la pintura autóctona de finales del XIV es decisiva.

La primera referencia[11] conocida del pintor es del año 1387, trata de su inscripción en la corporación de pintores, la Compañía de San Lucas de Florencia.

Giorgio Vasari (1568) dedica una de sus vidas al pintor *Gerardo Starnina, pintor florentino*. Según la crónica fue discípulo de Antonio Veneziano y realizó pinturas al fresco en Santa Croce.[12] Viajó con su maestro a España donde realizó importantes obras y después de muchos años regresó a Florencia donde continuó trabajando con gran reputación.

Aunque el texto de Vasari tiene demostradas incoherencias es interesante reseñar las citas de trabajos como pintor mural, antes y después del viaje a España, y su buena relación con los mercaderes que llegaban a Florencia.

Al regreso a su ciudad natal pintó los frescos de la capilla de San Jerónimo de la iglesia del Carmine, se conservan algunos fragmentos restaurados y un mural conmemorativo de la recuperación de la ciudad de Pisa (1406) dedicado a *San Dionisio*.

[9] Para una mayor información de los documentos del pintor en Valencia *vid. Documents… op. cit*., nota 3.

[10] Gerardo di Jacopo fue identificado con Gerardo Starnina en la bibliografía española, a partir de los estudios de Elías Tormo (1910).

[11] Las referencias documentales del pintor en Florencia las encontramos publicadas por U. Procacci «Gerardo Starnina» en *Revista d'Arte,* XV, 1933, pp. 151-190; XVII, 1935, pp. 333-384; XVIII, 1936, pp. 74-94.

[12] Al parecer, estas pinturas que Vasari sitúa en la capilla de San Antonio de los Castellani son obra de Agnolo Gaddi y su taller según documentación de 1394 (Salvini, *L'arte di Agnolo* p. 88).

A partir de los documentos florentinos localizamos al pintor trabajando en un ciclo de frescos, el 6 de febrero de 1409, en la capilla de la Nunziata en Santo Stefano en Empoli. Se conservan dos fragmentos en el Museo de la Colegiata de Empoli. Finalmente el 28 de octubre 1413 está documentada una deuda en la que se cita a sus herederos.

La historiografía internacional, especialmente los estudios de Jeanne van Waadenoijen, se ha ocupado ampliamente y no sin discusiones, de la producción de Starnina al regreso de su viaje a Valencia. Su identificación con el Maestro del Bambino Vispo permite justificar la introducción de gótico internacional en Florencia y la aportación realizada por Starnina con obras tan modernas como el políptico de la *Virgen con el Niño y ángeles músicos con San Andrés, San Pedro y María Magdalena* (1404-1408) del Museo de Wurzburg.

El ambiente artístico que encuentra Gerardo di Jacobo a su llegada a Valencia es el de un centro artístico con numerosos pintores que están comenzando a asimilar un importante cambio que va del modelo tradicional, de la pintura italo-catalana (italo-gótica), hacia un nuevo lenguaje muchísimo más moderno de proyección internacional.

Marçal de Sas se encontraba trabajando en Valencia desde hacía más de cinco años, Lorenzo Zaragoza llevaba dos décadas de prestigio entre los comitentes locales y Pere Nicolau ya controlaba los principales encargos de la Catedral. Aun así, la aportación de Starnina a la pintura valenciana pesa muchísimo más de lo que este pudo exportar, en clave valenciana, a la pintura florentina neogiottesca en el primer decenio del siglo xv. El corpus de obras que la crítica internacional ha clasificado como del Maestro del Bambino Vispo (Maestro del Niño avispado) es la suma de muchos factores entre los que una pequeña parte corresponde al taller de Valencia y más concretamente a Marçal de Sas.

Es curiosa la cita de Vasari cuando se refriere al regreso de Starnina a Florencia donde dice *pintó varios vestidos españoles de los que solían usarse en aquel país*. El pintor se convierte en exportador de modelos del gótico internacional valenciano (Vid. Cuaderno de Dibujos de los Uffizzi).

La documentación valenciana sitúa a Starnina en 1395 pintando un retablo para el rector de la iglesia de Énova (Valencia), un 22 de junio. El 24 de noviembre nombra procuradores a dos mercaderes florentinos.

Muy poco después, el 22 de diciembre del mismo año, lo tenemos localizado en Toledo viaja para percibir el cobro de unos murales que pintó en 1393 asociado con Nicolò d'Antonio, también florentino. Los dos pintaron para D. Pedro Fernández de Burgos *receptor del obispo de Toledo, Pedro Tenorio* un mural de la pasión de Jesucristo, en la capilla del Salvador de la Catedral, valorado en 40 florines de oro de Aragón.

El año 1398 (7 de julio), de nuevo encontramos a Starnina en Valencia realizando y cobrando una parte de un gran retablo para el fray Juan de Beciaco,[13] obispo de Dolia (Cerdeña), valorado en 570 florines que se encontraba en la iglesia del monasterio de San Agustín. El 17 de marzo de 1400 la obra ya debía estar acabada cuando recibe un pago. Al parecer este último retablo lo realiza solo, sin ningún socio.

También en 1398 (27 de noviembre) recibe de Francesca, viuda de Guillem Costa, quince florines de oro por la realización de unas pinturas murales de la Virgen María en la sepultura de su padre que se encuentra en el claustro de San Francisco de Valencia.

Desgraciadamente es muy escaso el patrimonio de pintura gótica mural conservado en el territorio valenciano. Tan solo podemos citar algunos ejemplos mal conservados en la ermita de Sant Feliu de Xàtiva, las pinturas de la Cámara secreta de la Catedral de Valencia, las de San Juan del Hospital, o las de la Iglesia de la Sangre de Lliria. Todas ellas pertenecen aún al periodo protogótico y su estado de conservación es muy deficiente. Afortunadamente, hace unos años se descubrió en la Catedral de Valencia un conjunto mural pintado entre 1472 y 1481 por Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. Las investigaciones de Adele Condoreli y Ximo Company han atribuido estos ángeles al maestro Paolo.

Gerardo de Jacobo recibe en agosto de 1399 siete florines de oro de la viuda de Jaume Ponç, Francesca, por pintar una figura de Jesucristo. En estos últimos documentos aparece el pintor Simone di Francesco como testimonio en las dos actas notariales.

La última referencia documental[14] de Gerardo di Jacobo en Valencia corresponde a los preparativos que organiza la ciudad para la celebración de la entrada del rey Martí el año 1401. Se trata de obras efímeras en las que participan numerosos pintores, algunos de ellos importantes, Marçal de Sas, Gonzalo Peris, Domingo Adzuara, Antonio Peris, el orfebre Bernat Santalínea o el escultor Joan Llobet.

Siguiendo los documentos, Gerardo di Jacobo es un pintor que únicamente colabora con socios de su propia nacionalidad, Nicolò d'Antonio y Simone di Francesco, y en la mayoría de los casos realiza sus trabajos en solitario. No obstante, en buena lógica, a su llegada a Valencia, debió necesitar unas infraes-

[13] Religioso franciscano, el papa Gregorio XI lo nombró, el 7 de noviembre de 1373, obispo titular de Sión, y el Papa Clemente VII, el 15 de julio de 1389, lo trasladó a la diócesis de Dolia (Cerdeña).

[14] A pesar que los trabajos duran casi dos años, las referencias de Gerardo di Jacopo se centran entre el 1 y el 7 de julio de 1401.

tructuras y un servicio, mano de obra, para poder ejecutar sus encargos (ayudantes, carpinteros y doradores).

Un caso similar lo encontramos con otro pintor extranjero, poco documentado y menos conocido, Esteve Rovira alias de Chipre. Vinculado con Starnina y el círculo de mercaderes florentinos.

Antes del viaje de Starnina a Toledo delega en los mercaderes Giovanni Stefano y Simone d'Estagio. Stefano aparece documentado siete años antes, 14 de abril de 1388, con Esteve Rovira y *don Pedro*, arzobispo de Toledo, *primado de las Espanyas e canceller mayor de Castiella*. El arzobispo exige al pintor que se traslade de Valencia a Toledo para cumplir el pacto que había adquirido con él para pintar un retablo para la catedral de Toledo. Curiosamente, el comitente de Starnina en Toledo es también el mismo obispo, Pedro Tenorio.

El *Retablo de los Sacramentos* del Museo de Bellas Artes de Valencia, conocido también como el retablo de Bonifacio Ferrer en referencia al comitente de la obra, es el mejor ejemplo de la irrupción de la nueva pintura. Se trata de una obra clave para la comprensión del salto que supuso la llegada del gótico internacional, en la ciudad de Valencia. El retablo se pintó en un taller local. La talla de carpintería y los dorados son autóctonos, pero el concepto de la obra es indiscutiblemente italiano (*vid.* figs. 1-3).

Se encuentra en perfecto estado de conservación después de la magnífica restauración realizada en los talleres del Museo de Bellas Artes. Este pequeño retablo fue encargado para la capilla privada de Bonifacio Ferrer, prior de la Cartuja de Porta Coeli en los últimos años del siglo XIV. La representación del donante y su familia, casi por primera vez en la pintura valenciana,[15] responde a un profundo sentido iconológico de su promotor quien diseña la compleja temática muy alejada de la iconografía popular de vidas de santos o gozos marianos.

La tabla principal está dedicada a la Crucifixión y los Sacramentos, desde la herida del costado de Cristo brotan hilos de sangre que apuntan a los siete sacramentos representados en pequeñas escenas alrededor de la cruz en forma de medallones. Es también el tema de la Redención de Cristo el que de manera metafórica aparece en la parte superior de la cruz con el Pelícano que alimenta a sus hijos con su propia sangre. En los laterales encontramos el Bautismo de Cristo y la Conversión de San Pablo.

Hériard Dubreuil dató la obra entre 1396-1398 a partir de las referencias del ingreso de Bonifacio Ferrer en la Cartuja, 1396, y el fallecimiento de uno de sus

[15] El retablo de Santa Bárbara de Cocentaina tiene la representación de dos monarcas a los pies de la santa titular.

hijos en 1398, representado vivo en el retablo. Estas fechas coinciden plenamente con la época en que el círculo de pintores florentinos trabaja en Valencia. Son numerosos los detalles de patrones del mundo florentino empleados en el retablo como la escena de la *Lapidación de San Esteban* que sigue un modelo utilizado por Bernardo Daddi conservado en la Pinacoteca del Vaticano.

Desde principios del siglo xx la obra ha sido valorada por la crítica y se le ha prestado siempre una gran atención debido a la excelente calidad de la pintura. Las atribuciones han sido muy dispares desde Fray Angélico, Esteve Rovira o el nombre que más se ha pronunciado, Gerardo Starnina. Las últimas investigaciones a cargo de Andrea De Marchi vuelven a apuntar en esta última línea como resultado de la observación de detalles de técnica que relacionan el retablo valenciano con la *Dormición de la Virgen* del Philadelphia Museum of Art y la *Coronación de la Virgen* de la Galleria de Parma, obras adscritas al pintor florentino.

El nuevo espacio compositivo en el que se desenvuelven las figuras de las calles laterales y especialmente en las pequeñas escenas de los sacramentos, significa un gran salto que deja muy atrás la planimetría italogótica. Esto supuso un cambio de gran importancia en la mentalidad de los pintores autóctonos.

El concepto del espacio y el conocimiento perspectivo, el volumen de las figuras y la variedad de rostros y expresiones son las principales aportaciones de esta obra al conjunto del taller valenciano.

Nuevos documentos, recientemente exhumados en el Archivo Municipal de Valencia[16] (AMV), revelan la conexión del comitente con el círculo florentino en esta ciudad. El 6 de marzo de 1404 el Consejo de la ciudad proveyó una persona para entregar a fray Bonifacio Ferrer, prior de Portaceli, que se encuentra en la Corte Papal de Aviñón, trescientos florines para un asunto referente a los coronados (tonsurados). Unos meses después, el 17 de octubre, localizamos la justificación de entrega, de parte del importe acordado, mediante una letra de cambio tramitada a través de dos mercaderes florentinos: en Aviñón, Andrea Tieri, y en Valencia, Simó d'Estagio. Este último había sido procurador del pintor Gerardo di Jacopo en 1395 antes de viajar desde Valencia a Toledo para cobrar los murales del obispo Pedro Tenorio.

Sin duda, Bonifacio Ferrer es un comitente con recursos, intelectuales, políticos y económicos para contratar a un pintor florentino de la talla de Gerardo Jacobo que, como hemos visto en los documentos, recibe sumas importantes de clientes respetables como el obispo de Dolia o el arzobispo de Toledo.

[16] AMV, *Manual de Consells*, A-22, f. 171; 6 de marzo de 1402. AMV, *Claveria Comuna, Manual d'Albarans*, J-30, f. 21 v; 17 de octubre de 1402.

La percepción florentina de un pintor autóctono

La percepción de la pintura de los maestros florentinos debió causar un gran impacto en el taller valenciano provocando un giro hacia el nuevo lenguaje pictórico internacional que encajó con mayor o menor fuerza dentro de las capacidades de cada obrador. Una de las obras conservadas que manifiesta una clara dependencia de los modelos venidos de Italia es el retablo de la parroquia de la Asunción de Pego (Alicante).

La obra está dedicada a la Virgen de la Esperanza, a Santa Catalina y a San Bartolomé, procede de la primitiva parroquia y todavía se conserva en la Capilla de la Comunión de la misma iglesia.

La atribución de la obra a Antonio Peris (documentado entre 1393-1423) ha sido aceptada por la crítica sin discrepancias a pesar de no ser una obra documentada. La única pieza documentada del pintor es una tabla de 1419 conservada en el museo de la Catedral de Valencia perteneciente a un retablo perdido de la capilla de los Santos Gregorio y Bernardo de la Catedral.[17] A partir de ella se ha abierto un catálogo en el que se incluye el retablo de Montesa (Palacio Arzobispal de Valencia y Museo del Prado), el retablo de la *Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Valencia, y parte del retablo de la *Virgen de la Esperanza* de Albocacer.

Antonio Peris es un pintor discreto con un estilo personal, concreto y estandarizado, por lo que no resulta difícil su identificación. En los documentos se perfila como un personaje que conoce bien el ámbito artístico del taller valenciano, adulto, perteneciente a una generación anterior, con una larga experiencia profesional y por tanto acomodado a una clientela. Su técnica es incapaz de asumir todos los cambios que se suceden.

Sus limitaciones se ponen de manifiesto en las composiciones con una dependencia de la frontalidad, la imprecisión del dibujo y la concepción figurativa marcada por tipos repetitivos. A pesar de ello muchos de sus referentes iconográficos son evidentes adaptaciones de los modelos italianos.

La identificación del pintor así como la propuesta de datación del retablo de Pego, entre 1403-1405, fue realizada por Hériard Dubreuil (1975). De esta forma, nos encontramos ante el primer retablo conocido de Antonio Peris realizado bajo una fuerte influencia de obras como los retablos de Bonifacio Ferrer y el de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. La totalidad del retablo de Pego tiene una gran coherencia léxica con numerosas referencias de raíz florentina especialmente en la *Anunciación,* la *Dormición* o en la misma tabla

[17] APPV, Protocolo de Gerard de Ponte, núm. 25.035; 12 de septiembre de 1419.

central en el detalle de la *Coronación de la Virgen*. El pintor sigue los mismos modelos (esquemas compositivos) –y esta es una cuestión en la que insistió mucho el investigador francés– de Gerardo Starnina, Agnolo Gaddi, Giovanni del Biondo o Mariotto di Nardo (*vid.* figs. 11-12).

La única ocasión en que Antonio Peris aparece en los documentos junto al maestro Gerardo di Jacobo es trabajando en las escenificaciones encargadas por el Consejo de la ciudad en 1401. Su sueldo es sensiblemente inferior al del maestro florentino y al maestro Marçal aunque su actividad es más constante y duradera. En cambio, la proximidad al maestro Marçal de Sas no parece interferir mucho en sus obras.

La crítica especializada todavía disputa las claves florentinas del retablo de la Santa Cruz del museo de Bellas Artes de Valencia entre Gerardo Starnina y Miquel Alcanyís (documentado este último en Valencia, Barcelona y Palma de Mallorca entre 1407-1447). A ambos pintores se les ha atribuido en alguna ocasión la autoría del catálogo del Maestro del Bambino Vispo. Alcanyís es el pintor autóctono más próximo, profesionalmente, a los italianos.

En el año 1956, Leandro de Saralegui identificó a Miguel Alcanyís como el autor del retablo de San Miguel (museo de Bellas Artes de Lyon) por un encargo realizado por el clérigo de Jérica, Bartolomé Terol, en 1421. A partir de esta referencia se propuso un corpus de obras afín entre las que se incluyen un retablo excepcional como el de la Ascensión procedente de San Juan del Hospital (Nueva York, Hispanic Society y Metropolitan) y algunas piezas mallorquinas (el Retablo de Santa María de la Alcudia y la tabla de San Antonio de la iglesia de San Nicolás de Palma, estudiadas por Gabriel Llompart y Ruiz i Quesada).

El retablo de la Santa Cruz presenta complejas y bellas composiciones resueltas con una calidad excepcional. El empleo de modelos italianos contrasta con el drama y la expresión de los personajes de la Crucifixión.

De nuevo, algunos tipos parecen salir de la misma mano de Marçal de Sas, del autor de la predela de Alpuente y del autor del retablo de Bonifacio Ferrer.

Marçal de Sas. Un pintor integrado

Si, como ya hemos señalado, Gerardo di Jacobo es un personaje que no se relaciona con los pintores autóctonos (en sus documentos sólo aparecen florentinos), el caso del Maestro Marçal de Sas es totalmente opuesto, su estrecha relación con Pere Nicolau o Gonçal Peris se manifiesta a la hora de asociarse para la realización conjunta de determinados retablos. Su llegada a Valencia es más temprana que la del florentino, cinco años antes, en 1390.

En la documentación aparece como *pictor alemany*, (pintor de Alemania), un dato impreciso que no permite precisar con exactitud su origen y con ello el inicicio de su trayectoria profesional. Se ha propuesto la ciudad de Sas van Gent, (ciudad próxima a Gante) o la Sajonia alemana. En muchas ocasiones figura como *mestre Marçal,* dato que supone, indiscutiblemente, un prestigio social destacado como también queda demostrada en la última referencia documental de 1410, momento en el que se encuentra enfermo y el Consejo de la ciudad le proporciona alojamiento gratuito en reconocimiento a sus obras y las enseñanzas impartida a muchos pintores.

La situación personal del pintor ya atravesaba momentos difíciles a partir de 1404, al no poder hacer frente a sus deudas, ese mismo año la corte del *Justicia de CCC Sueldos* embarga los bienes por el impago de un violario (renta de una pensión vitalicia). Margarida, su esposa, reclama su derecho foral (de restitución de la dote) tras ser declarada la principal acreedora de los bienes de su marido. Será el pintor Gonzalo Peris quien colaborará en ayuda del maestro Marçal. La precariedad este pintor no es un caso aislado en la condición social de los pintores medievales. Gonçal Sarrià, una generación más tarde, también pasa momentos difíciles y muere en la miseria en la casa de los beguinos de Valencia. En cambio la muerte repentina de Pere Nicolau en 1408 deja una importante herencia en la que se incluyen pagos de retablos que todavía no habían sido finiquitados y una importante clientela.

Sin lugar a dudas, Marçal de Sas es el pintor de mayor repercusión en la pintura valenciana. Impulsor de la línea más flamenquizante y expresiva, su influencia se deja sentir, decididamente, en el taller de pintura valenciana del gótico internacional. Recientes investigaciones aportan luz sobre otro pintor de origen flamenco, Juan de Bruselas, trabajando para la cartuja de Valldecrist en 1390.[18] También consta la existencia de obras de importación como en el ya citado inventario de Bernat Gallach *unes taules de roure de Flandes en les quals és la passió de Ihesuchrist e de la resurecció e apparició que feu Ihesuchrist a sent Thomàs.*

No sabemos cuándo muere nuestro pintor, posiblemente no mucho después de la fecha del último documento (1410). A pesar de todo, en 1430 su esposa deposita una dote de cien libras para casar a su hija Úrsula, *filla del mestre Marçal de Sas,* con Pere Esquerre. Esta noticia ha hecho pensar a algunos investigadores (Kauffmann, José Pitarch) que la vida del pintor podía haber durado más de lo supuesto.

El 20 de marzo de 1400, Marçal de Sas cobra el último recibo por el retablo que había pintado para la capilla de Santo Tomás de la Catedral de Valencia.

[18] Miguel, M., «Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional», *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación* (Coord. Lorenzo Hernández Guardiola), Alicante, 2006, pp. 13-44.

Debió tratarse de un retablo monumental a juzgar por el tamaño de la única tabla que conserva el museo de la catedral.

El grupo de apóstoles aparece compacto sobre la figura de Cristo, ocupando todo el espacio del cuadro. En primer término, el santo titular acerca su mano a Cristo para tocarle la llaga del costado. Las figuras son los principales protagonistas de la composición donde no queda espacio para detalles anecdóticos, paisaje, arquitecturas, ni siquiera el fondo dorado. El dibujo es enérgico, destacando la fuerte expresividad de los rostros de gran tamaño que llegan a ser grotescos. El modelado enérgico de los rostros es frecuente en la pintura bohemia hacia la mitad del siglo XIV y más tarde se encuentran elementos compositivos similares en la iluminación parisina.

Marçal es el gran maestro del expresionismo del gótico internacional valenciano con una gran capacidad de transmitir la intensidad emocional por encima de los equilibrios formales (*vid.* figs. 13-15).

Se ha atribuido al mismo pintor el monumental retablo de *San Jorge*, de la compañía de ballesteros del Centenar de la Ploma, conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres. Desde el punto de vista estilístico se trata de una obra compleja en la que confluyen características de orígenes diferentes pudiéndose tratar perfectamente de una obra de colaboración entre dos o más maestros. En la calle central, encontramos una de las pinturas más sorprendentes: la escena de la batalla del Puig.

La predela de el Collado de Alpuente (Marçal-Starnina)

El retablo de la iglesia de Santa María de Alpuente, conservado parcialmente en la aldea del Collado y en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, es una de las obras más interesantes del cambio de estilo del 1400 y la asimilación de la moda internacional como una particularidad identitaria de la pintura valenciana. Las tablas del cuerpo principal del retablo, dedicadas a la Virgen, están pintadas en un taller que sigue la tradición italocatalana del último cuarto del siglo XIV mientras que la predela, dedicada a la Pasión, está confeccionada a la moda florentina en un taller de Valencia.

Hay una estrecha relación entre estas tablas y los retablos de Bonifacio Ferrer y la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. La crítica ha propuesto para este grupo de obras indocumentadas distintas autorías entre Miguel Alcanyís y Gerardo Starnina. Su autor o coautores son conocedores de la pintura toscana de Spiello Aretino, Andrea Bonaiuti y Agnolo Gaddi.

Son muchos los factores que interfieren en el resultado de la obra y la hacen compleja desde el punto de vista estilístico. A pesar de las numerosas referencias de sintaxis florentina, la predela de Alpuente no tiene la misma cali-

dad plástica que el retablo de Bonifacio Ferrer. Las formas más refinadas y suaves pierden fuerza frente a las gesticulaciones y contrastes expresivos que la aproximan mucho más a la tabla de Santo Tomás del maestro Marçal de Sas. El pintor alemán pudo participar en esta obra pintada en el taller de Valencia en colaboración con Gerardo di Jacobo o alguno de sus colegas (*vid.* figs. 13-17).

El Cuaderno de los Uffici (Marçal-Starnina)

En la exposición sobre el *Renacimiento mediterráneo* realizada en el Museo Thyssen (2001) comisariada por Mauro Natale tuvimos la oportunidad de ver en España una selección de dibujos procedente de un cuaderno de apuntes conservado en la Galería de los Uffizi. En el estudio del catálogo, Andrea de Marchi realiza una nueva valoración de estos dibujos rompiendo con la tesis de Jacques Coëne-Maestro de Boucicaut que en su día defendió Heriard Dubreuil (1987).

Esta apasionante colección de dibujos debió realizarse en Valencia en distintos momentos antes de 1410. Los diseños son frecuentemente adaptados en la pintura valenciana de esta época, modelos que se convierten en uno de los principales vehículos de transmisión de ideas entre artistas. Este cuaderno contiene figuras, motivos e interpretaciones de temas que el artista utiliza, y reutiliza, en la ejecución de sus obras; el mismo diseño puede ser empleado en composiciones distintas. Por medio de estos libros las fórmulas compositivas, los códigos y las ideas circulan de un taller a otro transmitiéndose de maestros a discípulos, de pintor a pintor. En algunos inventarios de talleres de pintura encontramos frecuentemente alusiones a este tipo de obras citadas como *papers de mostres.*

De Marchi subraya la fuerza expresiva de los dibujos y atribuye la parte más importante de la colección de dibujos a Marçal de Sas. Además, propone la sugerente hipótesis de que una segunda parte de este cuaderno, perteneciente a otro autor, podría ser de la mano de Gerardo Starnina, quien a su vez llevó el libro a Florencia a su regreso de Valencia.

Esta interesante propuesta de colaboración entre Marçal de Sas y Gerardo Starnina es la misma que hemos propuesto para la predela de Alpuente y el Retablo de la Santa Cruz, que a su vez tendría una tercera mano: Miguel Alcanyís.

El acento catalan, Guerau Gener

Los pintores Guerau Gener y Gonçal Peris son dos claros ejemplos de receptores del estilo expresionista de Marçal de Sas y también, aunque en menor medida, de la pintura de los maestros florentinos.

La presencia de Gener en Valencia (documentado entre 1405-1407) es esporádica. La mayor parte de su actividad documentada transcurre en Cataluña de donde es originario. La profesora Rosa Alcoy (1996) ha propuesto que su llegada a Valencia pudo haber sido en la década anterior, dependiendo así su formación inicial de los talleres valencianos.

Gener y Peris realizan conjuntamente el retablo de la capilla de Santo Domingo para la Catedral de Valencia, la tabla principal se conserva en el Museo del Prado. La expresión severa y vigorosa del rostro del santo titular pone de manifiesto una clara dependencia de las formas del maestro Marçal.

En el momento en que se pinta el retablo de Santo Domingo (60 libras) Guerau Gener ya había pintado el retablo de San Bartolomé y Santa Isabel de Hungría para el claustro de la catedral de Barcelona, encargado antes de 1401 (55 libras). La participación del catalán no pudo limitarse a una intervención puntual en el retablo valenciano. Su aportación significa una línea más de matiz catalán (llámese Borrassà) al ya complejo taller de Valencia.

Queda sobradamente demostrado que la Catedral es el principal foco de concentración de artistas de distintas procedencias y, con ello, lugar de intercambio de experiencias y lenguajes. De esta forma, la Catedral de Valencia es un centro de vanguardia de primer orden en el periodo gótico internacional.

El 31 de mayo de 1412 Gonçal Peris recibe un pago de Francisco Clemente, obispo de Barcelona, por el retablo de los beatos Clemente y Marta de la Catedral. Por el momento, es la única pieza documentada que este pintor realiza en solitario.

La tabla central del retablo es la que se ha conservado hasta la actualidad en la Catedral de Valencia. Representa a los dos santos juntos, de pie sobre el fondo dorado llenando todo el espacio pictórico, con unas aureolas extraordinariamente trabajadas, como es frecuente en otras obras vinculadas con Gonçal Peris.

Las figuras de los dos santos siguen modelos empleados a finales del siglo XIV en Bohemia, dirigen sus manos al centro de la composición sujetando sus respectivos atributos.

El cuadro se encuentra recortado por sus cuatro lados, lo cual limita seriamente la correcta comprensión del conjunto compositivo. Las líneas ondulantes que describen los pliegues de la indumentaria son una de las características más frecuentes del estilo de la época. La figura del santo papa se presenta con capa pluvial (utilizada tanto en los papas como en los obispos) y una tiara de tres coronas. La expresión severa de su rostro evidencia una técnica decidida en el modelado de las facciones, con veladuras sobre la preparación verdosa.

El detalle minucioso de los cabellos, la oreja grande y el labio inferior pequeño y redondo, son rasgos muy frecuentes en otras obras del mismo maestro o de su taller.

Como señalaba Mayer, y más tarde Post, nuestra tabla presenta una clara influencia teutona deudora de la influencia de Marçal de Sas, colaborador suyo con el que le une una estrecha amistad personal.

La pieza es de una calidad exquisita que se manifiesta en el buen hacer del maestro Gonçal trabajando para un cliente especial. El refinamiento, el gusto por el detalle minucioso, el contraste en las expresiones son una demostración del valor artístico de la obra; en cambio, la anatomía de las manos es menos delicada, con los dedos gruesos, más bien toscos. Indiscutiblemente, se trata de una de las mejores producciones de nuestro pintor, realizada durante los primeros años de la segunda década del siglo XV.

La muerte de Pere Nicolau. el inicio de una nueva generación

Pere Nicolau ha sido considerado por la historiografía como un pintor de gran trascendencia en la escuela valenciana. Sus obras son de fácil identificación y su huella se sentirá durante los cuatro primeros decenios del siglo XV. Las noticias documentales constatan el trasiego de numerosos pintores, profesionales y aprendices que trabajan en su taller.

Su origen es catalán, aunque no se sabe nada de su formación inicial, ni de sus primeras obras e influencias. También se desconoce la fecha exacta de su llegada a Valencia. La primera noticia corresponde al año 1390, cuando ya está avecindado en la ciudad y ha realizado algún trabajo importante. Recordemos que ese mismo año había llegado el teutón Marçal de Sas. La actividad pictórica de Nicolau es constante a lo largo de 18 años, en unas ocasiones trabajando solo y en otras asociado con importantes pintores; en 1403 recibe un encargo real para la Cartuja de Porta Coeli. Debemos destacar la reiterada actividad de Nicolau en la Catedral de Valencia para la que pinta al menos siete retablos en distintas capillas.

La identificación del *corpus* de obras de nuestro pintor se ha realizado a partir de un documento del 30 de octubre de 1404 correspondiente al pago de un retablo realizado para la iglesia de Sarrión (Teruel). Esta obra se ha relacionado con el retablo de los *Gozos de la Virgen* conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia que procede de la misma ciudad aragonesa. Otros tres retablos con la misma iconografía: el del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el de Santa Cruz de Moya (Cuenca) y el desaparecido en el año 1936 de Albentosa (Teruel), conforman alguno de los ejemplos de su catálogo. José

Pitarch (1986) ha propuesto una hipótesis distinta, sin duda sugestiva, poniendo en duda la relación obra-documento. Este investigador atribuye a Nicolau un reducido número de obras distinto a las relacionadas con el retablo de Sarrión.

Pere Nicolau muere el 15 de julio de 1408, cuando gozaba de una excelente consideración. Los modelos y esquemas compositivos fueron rápidamente asimilados por su taller y sus seguidores. Su estilo tuvo una fuerte repercusión en todo el ámbito valenciano, incluso después de su muerte. Jaime Mateu, sobrino suyo, y Gonçal Sarriá fueron los protagonistas de la difusión de las formas y códigos nicolasianos que se mantuvieron hasta casi la mitad del siglo XV.

El pintor cuya formación profesional mejor conocemos es Jaume Mateu (c. 1382-1452), sobrino, discípulo y heredero del taller de Pere Nicolau. Muchas son las noticias sobre su vida y sus obras pero tan solo una ha llegado hasta la actualidad: *la Natividad* de la iglesia parroquial de Cortes de Arenoso (Castellón), documentada en 1430 (*vid.* fig. 18). La pintura de Mateu representa la difusión del estilo de Nicolau a partir de la segunda década del siglo XV. Quizás una parte de la crítica haya valorado en exceso las cualidades artísticas atribuyéndole obras tan espléndidas como el retablo de la Virgen de Rubielos de Mora o el desmembrado retablo de Burgo de Osma (Catedral de Burgo de Osma, Museo del Louvre, Museo Marés (Barcelona). Para Hériard Dubreuil la aceptación de esta atribución significaba la negación de la única obra documentada. Por eso el investigador francés siempre mantuvo la atribución de estos retablos con interrogación.

Parte de un retablo dedicado a San Pedro, adquirido hace unos años por la colección Serra-Alzaga, debe ser relacionado directamente con la tabla de Cortes de Arenoso (*vid.* figs. 19-21). De esta forma el catálogo de Jaume Mateu empieza a perfilarse mejor, con un estilo más definido y diferenciado del autor del retablo de Rubielos y Burgo de Osma.

Gonzalo Pérez, alias Sarriá, (Gonzalo Sarriá) representa el segundo brazo de la propagación de los modelos nicolasianos, en paralelo a Jaume Mateu pero con una calidad muy superior. Conoció las novedades de los Países Bajos a través de la obra de Lluís Dalmau (1438) y fue maestro de Joan Reixac, uno de los introductores de la corriente flamenca junto con Jacomart. Se le atribuye uno de los retablos más elegantes de la colección de pintura gótica del Museo de Bellas Artes de Valencia: el retablo de San Martí y el pobre (c. 1438) (*vid.* figs. 22-24). También debemos aceptar entre sus producciones el extraordinario retablo de la vida de la Virgen conservado en la iglesia parroquial de Rubielos de Mora (c. 1418), recientes investigaciones, todavía inéditas, realizadas por Carme Llanes, permiten constatar esta autoría (*vid.* fig. 25).

Bibliografía

Alcoy, R.: «Guerau Gener i les primeres tendències del gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes» en *Lambart Estudis d'art medieval.* Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1996, pp. 179-213.

De Marchi, A.: «San Miguel Arcángel (anverso); Estudios para la crucifixión (reverso), ca. 1395-1400 (Maestro del retablo de San Jorge del Centenar, ¿Marçal de Sas?)» catálogo de la exposición *El Renacimiento mediterráneo*. Madrid, 2001, pp. 161-163.

Hériard Dubreuil, M.: «Decouvertes: Le Gothique a Valence I». *L'Oeil.* Núm. 234-235. Lausana, 1975.

Hériard Dubreuil, M.: *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Valencia, 1987.

José Pitarch, A.: «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», *Història de l'art al País Valencià*, vol I ed. E. Llobregat i J. F. Yvars, Valencia, 1986, pp. 165-239.

Kauffmann, C. M.: «The Altar-Piece of St. George from Valencia», *Victoria and Albert Museum Yearbook, nº 2, Londres, 1970, 99. 65-100.*

Llompart, G.: *La pintura gòtica a Mallorca*, Barcelona, 1987.

Miquel, M.: «Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional», *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación* (coord. Lorenzo Hernández Guardiola), Alicante, 2006, pp. 13-44.

Ruiz i Quesada, F.: «Repercusions i incidències del periple pictòric Mallorquí per terres catalanes i valencianes», catálogo de la exposición *Mallorca gòtica*, Barcelona, 1998. pp. 21-43.

Saralegui, L.: «La pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marçal de Sas. Miguel Alcañiz» *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1956, pp. 3-41.

Tormo, E.: «Gerardo Starmina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* Madrid, 1910, pp. 82-101.

Van Waadenoijen, J.: «A proposal for Starnina: exit the Maestro del Bambino Vispo?» *The Burlington Magazine,* CXVI, 1974, pp. 82-91.

Fig. 1. Gerardo Starnina (?). San Juan, detalle del retablo de los Sacramentos. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 2. Gerardo Starnina (?). Ángeles, detalle del retablo de los Sacramentos. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 3. Gerardo Starnina (?). Sacramento del matrimonio, detalle del retablo de los Sacramentos. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 4. Gerardo Starnina (?). Personaje de la crucifixión, detalle del retablo de los Sacramentos. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 5. Miquel Alcanyís (?). Personaje de la crucifixión, detalle del retablo de la Santa Cruz. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 6. Miquel Alcanyís (?). Detalle del retablo de la Santa Cruz. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 7. Miquel Alcanyís (?). Detalle del retablo de la Santa Cruz.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 8. Miquel Alcanyís (?). Detalle del retablo de la Santa Cruz. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 9. Miquel Alcanyís (?). Detalle del retablo de la Santa Cruz. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 10. Miquel Alcanyís (?). Detalle del retablo de la Santa Cruz. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 11. Antoni Peris. Arcángel, detalle del retablo de la Virgen de la Esperanza. Iglesia Parroquial de Pego (Alicante).

Fig. 12. Antoni Peris. Dormición de la Virgen, escena del retablo de la Virgen de la Esperanza. Iglesia Parroquial de Pego (Alicante).

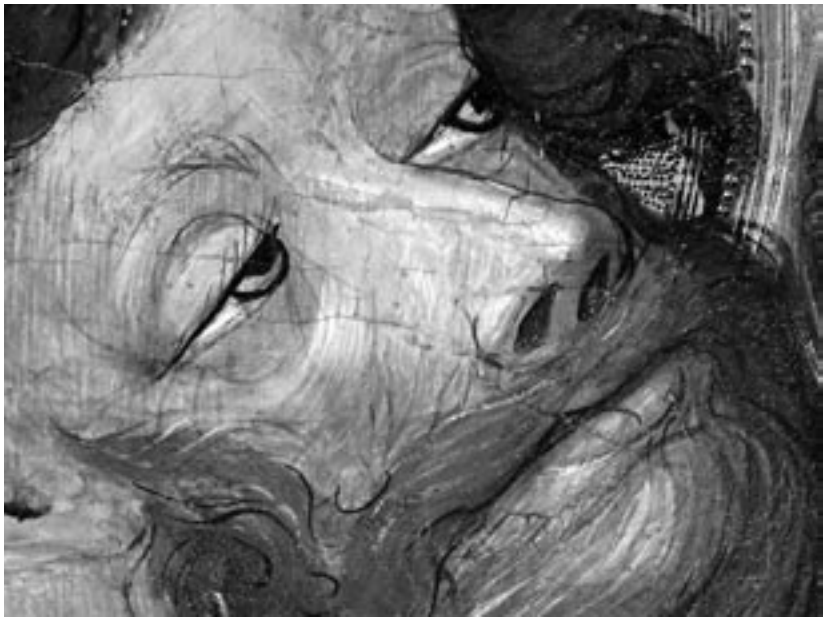

Fig. 13. Marçal de Sas. Detalle de la tabla de la Incredulidad de Santo Tomás.
Museo de la Catedral de Valencia.

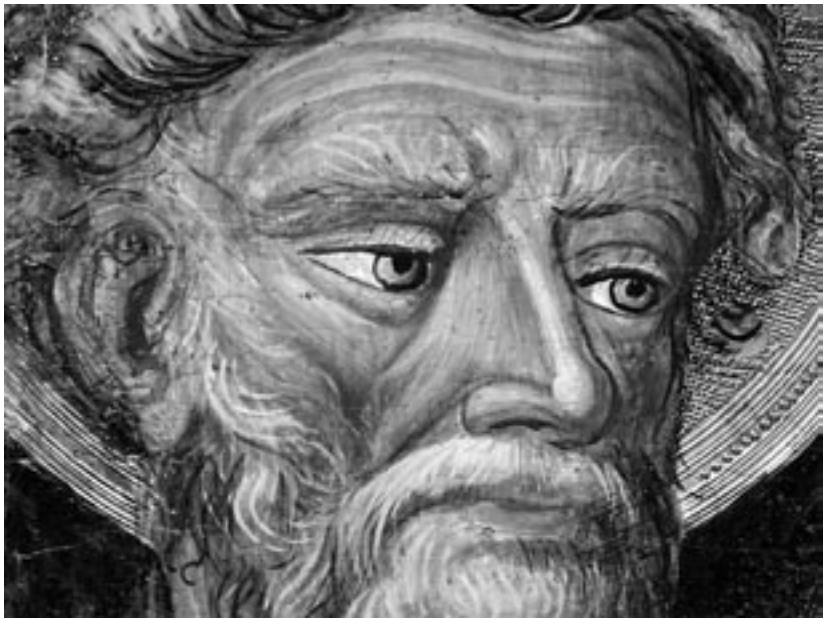

Fig. 14. Marçal de Sas. Detalle de la tabla de la Incredulidad de Santo Tomás.
Museo de la Catedral de Valencia.

Fig. 15. Marçal de Sas. Detalle de la tabla de la Incredulidad de Santo Tomás.
Museo de la Catedral de Valencia.

Fig. 16. Marçal de Sas, Gerardo Starnina y Miquel Alcanyís.
Detalle de la predela del retablo de Collado de Alpuente (Valencia).

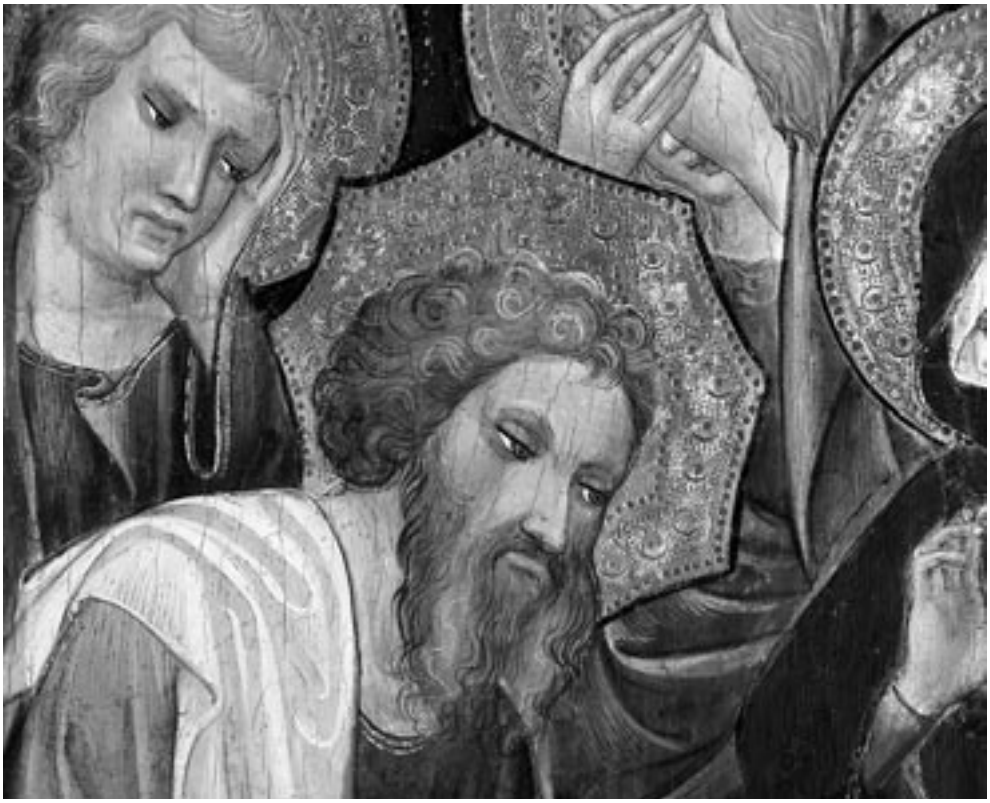

Fig. 17. Marçal de Sas, Gerardo Starnina y Miquel Alcanyís. Detalle de la predela del retablo de Collado de Alpuente (Valencia).

Fig. 18. Jaume Mateu. Tabla de la Natividad. Iglesia parroquial de Cortes de Arenoso (Castellón).

Fig. 19. Jaume Mateu. Resurrección de Tabita, escena de un retablo dedicado a San Pedro. Colección Serra de Alzaga, Valencia.

Fig. 20. Jaume Mateu. Detalle de la tabla de la Natividad. Iglesia parroquial de Cortes de Arenoso (Castellón).

Fig. 21. Jaume Mateu. Detalle de la escena del retablo dedicado a San Pedro. Colección Serra de Alzaga, Valencia.

Fig. 22. Gonçal Peris, alias Sarriá. Santa Marta, detalle del retablo de San Martín y el pobre.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

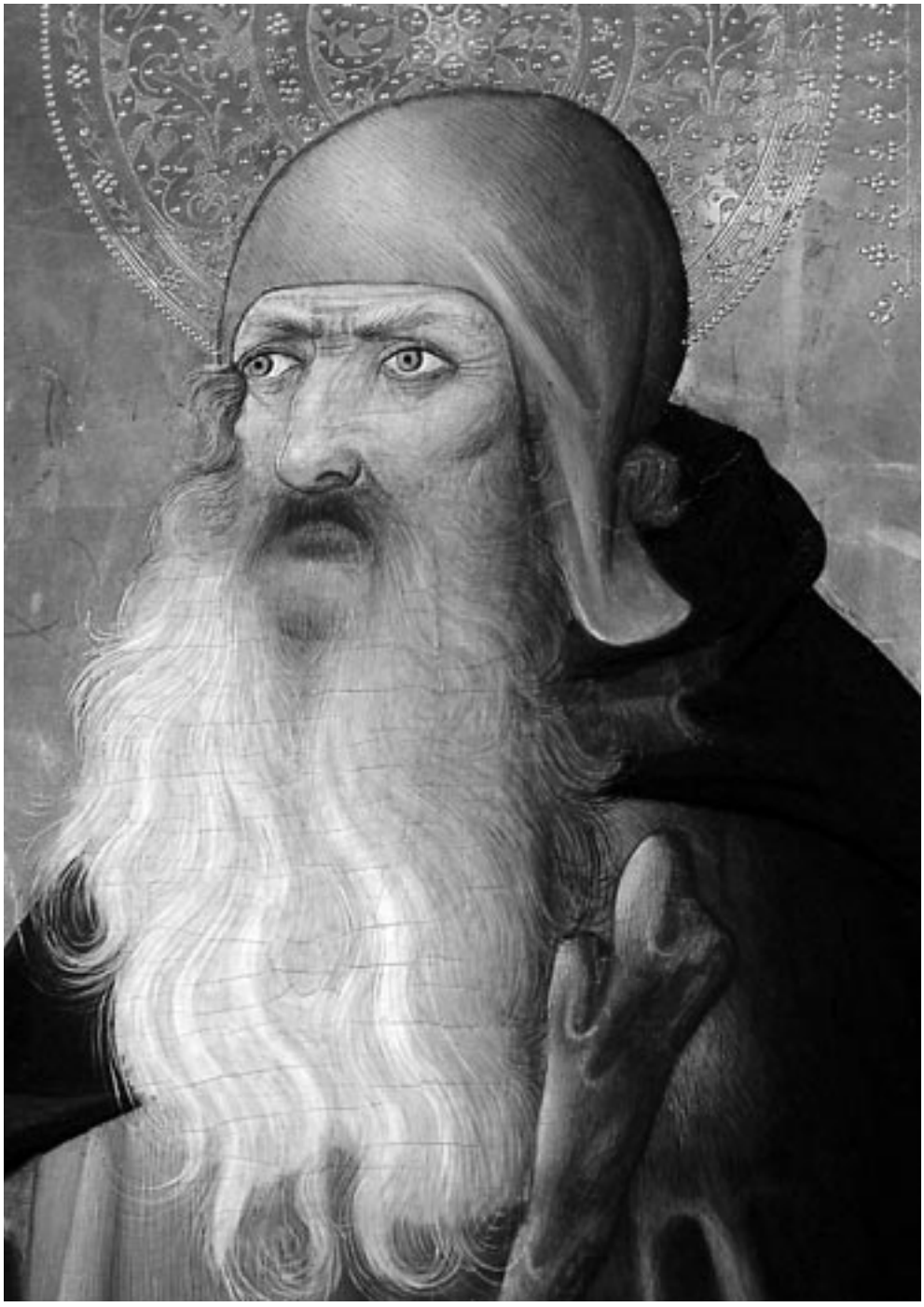

Fig. 23. Gonçal Peris, alias Sarriá. San Antón, detalle del retablo de San Martín y el pobre.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 24. Gonçal Peris, alias Sarriá. San Martín, detalle del retablo de San Martín y el pobre. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 25. Gonçal Peris, alias Sarriá. Abrazo ante la Puerta Dorada. Iglesia de Rubielos de Mora (Teruel).

LLUÍS DALMAU Y LA INFLUENCIA DEL REALISMO FLAMENCO EN CATALUÑA

FRANCESC RUIZ QUESADA

Más allá de la incidencia de los modelos italianos en la pintura barcelonesa de los años treinta, la pintura catalana volvió a cambiar de nuevo su paradigma figurativo a partir de la década del 1440 debido a la incidencia de la pintura flamenca. El hechizo de Alfonso el Magnánimo hacia las nuevas propuestas septentrionales y la pintura de los Van Eyck motivó que la Corona financiara el viaje del pintor valenciano Lluís Dalmau a Flandes en el mes de septiembre de 1431 con una asignación de 100 florines.[1] Si bien esta cantidad no permite saber cuánto tiempo duró la estancia de Dalmau en Flandes, las fechas en que se llevó a término sí que permiten saber que Dalmau pudo ver el políptico de la Adoración del Cordero Místico (figs. 1 y 2), puesto que este espléndido conjunto, encargado a Hubert van Eyck hacia 1424-25 y continuado por Jan van Eyck hasta el año 1432 a raíz del traspaso de su hermano en 1426, fue expuesto en Brujas hasta el 26 de mayo de 1432, fecha en que fue trasladado a la capilla funeraria de Joost Vijd y su esposa en la iglesia de San Juan de Gante.[2] Así pues, no pueden extrañar los paralelismos que hay entre la Virgen María de los «Consellers» de Barcelona y el políptico pintado por los Van Eyck. El retablo de la Virgen María de los «Consellers» de la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona también ha sido comparado con otras obras pintadas por Jan van Eyck con posterioridad, como la Virgen María van der Paele del Groeningemuseum de Brujas (fig. 3), obra finalizada en 1436, hecho que podría hacer pensar que la estancia de Dalmau en Flandes se alargó hasta estas fechas. De hecho, la siguiente noticia relativa al artista es del mes de julio del 1436, momento en que cobró los jornales y el material invertido en la decoración de una tienda levantada en Valencia por orden del rey, y no se vuelve a saber nada más de él hasta 1443, año en que ya estaba en Barcelona y contrató el

[1] Tramoyeres Blasco, Ll., «El pintor Luis Dalmau. Nuevos datos biogràficos», *Cultura Española*, Madrid, 1907, pp. 101-102 y Duran i Sanpere, A., *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1973, II, p. 333.

[2] En relación con la pintura de Jan van Eyck, anterior al año 1432, Sterling, Ch., «Jan van Eyck avant 1432» en *Revue de l'Art*, París, 1976, 33, pp. 7-82.

retablo de la capilla de la casa de la Ciudad. Hay la posibilidad que el artista hiciese un nuevo viaje a Flandes entre los años 1436 y 1443.

El retablo de la Virgen María de los «Consellers» no es únicamente singular como obra de arte sino que sus peculiaridades muestran los cambios que se dieron a raíz de la llegada del nuevo paradigma figurativo flamenco. Es una de las primeras obras introductoras del concepto de retrato, puesto que en el contrato se hace constar que las representaciones de los donantes debían coincidir con sus rasgos fisonómicos reales. También es una de las primeras obras en que la figuración del paisaje sustituye a los fondos dorados, pese a que en las capitulaciones se dice que los fondos debían ser de oro. Por otro lado, la técnica empleada en la elaboración del retablo, la cual incluye, además del temple, la pintura al aceite, supuso un referente en la introducción de la pintura al aceite, tan utilizada en Flandes, en la pintura sobre tabla catalana. En relación con esta cuestión, también hay que recordar que, en fechas casi coincidentes a las del contrato del retablo de la Virgen María de los «Consellers», fue encargada a Pascual Ortoneda la pintura al óleo de las puertas y del interior de un tríptico, el cual incluía un relieve de escultura que debía realizar Pere Joan. El contrato señala que las puertas debían ser lisas y pintadas en grisalla.[3] Finalmente, y pese a que la tabla de la Virgen María de los «Consellers» no muestra un planteamiento espacial correcto, a partir de estas fechas hay un mayor interés de los artistas por resolver de una manera más real el emplazamiento de las figuras en el espacio. La magnífica resolución del pavimento de la tabla de San Baudelio de la iglesia de Sant Boi de Llobregat, conjunto pintado por Lluís Dalmau, es uno de los mejores ejemplos del nuevo concepto espacial.[4] Más allá del impacto que produjo en Barcelona una obra como el retablo de la Virgen María de los «Consellers», los contactos comerciales entre Cataluña y Flandes favorecieron la llegada al Principado de obras de arte procedentes del norte de Europa, las cuales también significaron una vía para conocer las nuevas pautas estilísticas

[3] El retablo era escultórico y pictórico y fue encargado a Pere Joan por el mercader Gonzalo de la Caballería, el 23 de septiembre de 1443. En lo relativo a la parte pictórica, subcontratada a Pascual Ortoneda, el comitente exigía que fuera realizada «la pintura molt de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linos [...] en molt nova manera […] i no y avra gens d'oro». Serrano y Sanz, M., «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV» en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1915, XXXII, pp. 420-421. En relación con la enigmática figura de Pascual Ortoneda, la pintura del cual sólo se conoce gracias a la conservación de un compartimiento del retablo que pintó en el año 1437 para la villa de Embid de la Ribera (Zaragoza) (MNAC/MAC 65783), recientemente hemos propuesto atribuirle el retablo dedicado a la Virgen que se conserva en el Museo de Vilafranca del Penedès, ver Ruiz i Quesada, F., «Les escoles pictòriques de Tarragona», *L'Art gòtic a Catalunya. El corrent internacional. Pintura II*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, pp. 150 y 151.

[4] En relación con la perspectiva en la obra de Lluís Dalmau, Garriga, J., «Geometria fabrorum». Procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalans dels segles XV i XVI» en *Tercer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, 2 vols, Barcelona, 1993, II, p. 412 y «Lluís Dalmau. San Baudelio» en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, pp. 179-184.

de origen flamenco. El inventario del mercader barcelonés Antoni Cases, hecho en 1448, demuestra el alcance que tuvo la importación de vitrales, de tapices de Tournai y de Arrás, de tapices de pincel, de pinturas sobre madera de roble, etc.[5]

Lluís Dalmau

Pintor de origen valenciano, Lluís Dalmau es uno de los máximos exponentes de la pintura de cariz flamenquizante y el primero que sabe renunciar en buena parte a los ya antiguos postulados estilísticos del segundo periodo del gótico internacional.[6] La aparición de su firma al pie del trono del retablo de la Virgen María de los «Consellers» de Barcelona, donde figura la inscripción: «SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUI DEPICTUM» (fig. 4), motivó su reconocimiento artístico por parte de la crítica desde el siglo XIX.[7] La fama de este artista dentro del ámbito barcelonés se confirmó al saber que este conjunto pictórico fue encargado a «lo millor e pus apte pintor qui encercar e trobar se pogués» en Barcelona en 1443, según consta en el acta de una reunión del Consejo de Ciento barcelonés celebrada en este año.

La pintura de Dalmau muestra un preciosismo esmerado que se refleja en un gusto por la descripción detallista de la indumentaria o por la recreación minuciosa de las joyas y de los elementos arquitectónicos. El retablo de la Virgen María de los «Consellers», una de las obras más relevantes de la pintura gótica catalana, ayuda a revelar que Dalmau no sólo plasmó el espíritu de la pintura flamenca en la pintura consistorial, sino que también supo depositar buena parte de la simbología que caracteriza la pintura del norte.

Las primeras noticias de la actividad artística de Lluís Dalmau son de 1428 y gracias a su publicación se pudo saber que Dalmau era originario de Valencia, que entonces ya era pintor de la casa «del senyor rei», y que Alfonso el Magnánimo le envió al reino de Castilla en 1428.[8] Por el hecho de ser pin-

[5] Madurell i Marimón, J. M., «El pintor Lluís Borrassà. Su vida. Su tiempo, sus seguidores y sus obras», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1952, pp. 303-310, doc. 787.

[6] Para la revisión más reciente de la pintura de Lluís Dalmau ver Ruiz i Quesada, F., «Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 49-61, (catálogo de exposición); Ruiz i Quesada, F., «Lluís Dalmau»; Sureda i Pons, J., «Lluís Dalmau i l'anhelat retorn a Catalunya d'Alfons el Magnànim»; i Company, X., «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau», en *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 51-67, 48-50 y 68-85, respectivamente.

[7] Para la fortuna crítica de Lluís Dalmau a los largo del siglo XIX, ver Sureda i Pons, J., «La pintura del gòtic tardà i la seva invenció», *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 17-45.

[8] Tramoyeres, 1907, *cit. supra* n. 1.

tor de este monarca, Dalmau recibía un salario fijo, según se puede constatar en los pagos que se le hacen en los meses de diciembre de 1428 y en los meses de marzo, junio y octubre de 1429. Las cantidades abonadas, 360 sueldos, y la periodicidad de los pagos –suponemos que la referencia de octubre debía de ser hecha en los primeros días de este mes– hacen verosímil que el salario que recibía Dalmau era próximo a los 4 sueldos al día, cifra que concuerda con las retribuciones fijas que tenían los maestros más reconocidos.

De acuerdo con la documentación descubierta por Tramoyeres sabemos que en 1428 Dalmau cobró 330 sueldos de Valencia por ir a Castilla, por ciertos gastos que de mandato del señor «rey anant en Castella li cove fer…». Esta noticia ha hecho suponer a más de un historiador que Dalmau coincidió con Jan van Eyck, dado que éste viajó desde la Borgoña a Lisboa entre octubre de 1428 y diciembre de 1429.

Con anterioridad, algunos historiadores han supuesto que Jan van Eyck viajó a Valencia en 1427 junto con la embajada borgoñona que negoció la alianza matrimonial de Felipe el Bueno con Isabel de Aragón, sobrina del rey Alfonso el Magnánimo. Es bastante evidente que si Van Eyck hubiera estado en la comitiva enviada por Felipe el Bueno a Valencia los primeros contactos con Dalmau se debieran fijar en estas fechas, pero, desgraciadamente, no hay ninguna constancia documental de la presencia de Jan van Eyck en la capital del Turia.

Finalmente, Isabel de Aragón se prometió con el infante Pere de Portugal y se ha supuesto que Dalmau formó parte del cortejo que la acompañó a Lisboa en 1428, lugar donde la embajada borgoñona y Jan van Eyck mismo estaban para retratar a la princesa Isabel de Portugal, hija del rey Joan I, con la cual el duque Felipe de Borgoña deseaba casarse.

Dos años más tarde, en 1431, Lluís Dalmau cobró 100 florines de oro como ayuda por los gastos que el pintor tendría al viajar a Flandes para cumplir unos asuntos relativos al servicio del rey que constaban en una carta del monarca escrita en Barcelona el 6 de septiembre de 1431.[9] Asimismo, en esta fecha fue ordenado el pago de una cantidad –Tramoyeres menciona que fue de 50 florines, pero cuando transcribe el documento señala que fue de 4 florines– al maestro tapicero real Guillermo de Uxelles, con motivo del viaje a Flandes que debía hacer para volver a su casa.

Como ya se ha dicho, en la valoración del traslado de Dalmau a Flandes y de los nuevos postulados estilísticos que pudo ver durante su estancia en tierras flamencas en 1431, hace falta tener presente que la duración pudo llegar a ser cercana a los cinco años, puesto que la siguiente noticia relativa al artista

[9] *Ibidem*, p. 570.

es de julio de 1436, fecha en que cobró los jornales y el material invertido en la decoración de una tienda levantada en Valencia por orden del rey. Aun así, también se debe valorar que no se sabe el momento en que Dalmau llegó a Barcelona, aun cuando es probable que fuera a finales del año 1438. Por otra parte, la carencia de noticias del pintor desde esta fecha hasta 1443, año de la firma del contrato del retablo de la Virgen María de los «Consellers», abre un nuevo paréntesis en que también podría haber sido factible un nuevo viaje a Flandes, coincidiendo con la muerte de Jan van Eyck, acaecida en 1441.

Desde julio de 1436, como ya se ha comentado, hasta el mismo mes de 1438, Lluís Dalmau aparece de nuevo en Valencia llevando a término trabajos de diferente cariz artístico. La primera noticia se corresponde con el abono de varios de sus jornales por pintar y dorar una viga de la tienda del rey, entre otros trabajos.

Cuatro meses más tarde, el 11 de septiembre de 1436, Dalmau firmó una carta de pago por razón de su salario por pintar y dibujar la escena de la Anunciación en un frontal de tela para el altar de la capilla del castillo de Xátiva. La capilla de este castillo, dedicada a Santa María, fue construida entre 1431 y 1434 por orden de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo. El conde de Urgel, encarcelado en el castillo a raíz del Compromiso de Caspe, fue enterrado en dicha capilla en el año 1434.

En el inicio del año siguiente, el 4 de enero de 1437, Dalmau firmó una ápoca por dorar y pintar una silla para el rey de Navarra (el futuro Juan II de Aragón), y el 5 de febrero del año siguiente cobró los salarios tasados por los pintores Gonçal Sarriá, su sobrino García y Joan Reixac por pintar la imagen de san Miguel de la clave de madera del cuarto de la tienda del rey. A partir de esta noticia, no volvemos a saber nada más de Lluís Dalmau hasta el 18 de noviembre de 1443, día en que firmó el contrato de la pintura del retablo de la Virgen María de los «Consellers» de Barcelona. Aun así, hace falta precisar que en 1438 Dalmau ya tenía el propósito de trasladar su residencia a la Ciudad Condal. Este deseo consta en el acta de las declaraciones efectuadas por los testigos presentados por Manuel Dalmau, hermano de Lluís, que era mercader natural de Valencia, al solicitar la ciudadanía de Barcelona. Los testigos hacen constar que Manuel Dalmau estaba solo y por esto no habitaba la casa que tenía alquilada en Barcelona, pero que se trasladaría apenas llegara su hermano Lluís a Barcelona.

La llegada de Dalmau a la Ciudad Condal debió producirse entre 1438 y 1443. Este último año, en una reunión del Consejo de Ciento barcelonés celebrada el 6 de junio, se decidió que se deliberase sobre la procedencia de encargar un retablo para la capilla que estaba en las dependencias del Consejo de Treinta del edificio consistorial porque tanto la capilla como el altar carecían de

ornamentación. El 4 de septiembre de 1443, escogidos doce prohombres, se resolvió encargar un retablo para la capilla de la Casa de la Ciudad (fig. 5), así como también la apertura de un ventanal en la capilla y la correspondiente cristalera para mejorar la iluminación del conjunto pictórico.[10] En esta reunión se acordó que se hiciera el encargo al mejor pintor que se pudiese encontrar en Barcelona.

El retablo de la Virgen de los «Consellers» de la Casa de la Ciudad de Barcelona[11]

Por el texto de las capitulaciones del retablo de la Virgen María de los «Consellers» se sabe que las dimensiones del conjunto debían ser según la «forma, mesura e manera de la paret interior de la dita capella vers lo altar».[12] Esta

[10] El día de Pascua del año 1401 fue celebrada la primera misa en la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona, a pesar de que la finalización del oratorio podría ser que no se hubiese completado hasta el año 1409 ó 1410. En las Rúbriques de Bruniquer se cita en el año 1409 y dice que la referencia proviene de un libro de un particular, Bruniquer, *Cròniques*, IV, p. 25. Duran i Sampere, A., *Barcelona i la seva Història*, Barcelona, 1972, I, pp. 294-295 y Duran i Sampere, A., *Barcelona i la seva Història*, Barcelona, 1975, III, p. 140. El inicio del culto en el seno del oratorio gótico del Ayuntamiento barcelonés, desaparecido a raíz de las obras de reforma del edificio que se hicieron a principios del siglo XIX, motivó el encargo de diferentes obras de arte relacionadas con la celebración de la misa. Es por esto que los maestros bordadores Jaume Copí y Antoni Caranyena realizaron un frontal de altar (1409) que los orfebres Martí Llacuna y Bartomeu Vinyes hicieron, respectivamente, una cruz, con las imágenes de Jesús y de santa Eulalia, un cáliz y una patena, y que los miniaturistas Joan Pasqual y Rafael Destorrents iluminaron un misal (1410), De Dalmases, N., *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, 2 vol., Barcelona, 1992, p. 239, doc. 139 i 141; Madurell i Marimón, J. M., «Rafael Destorrents, sacerdote y miniaturista» en *Scrinium*, Barcelona, 1954-1955, XI-XV, p. 2-5 y «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras» en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1952, X, pp. 201 y 202, docs. 645 y 646.

Por otra parte, también se sabe que Bernat Martorell policromó, en el año 1433, las figuras del grupo de la Anunciación que coronaba el arco de ingreso de la capilla desde la sala del Trentenario. Duran i Sampere, A., «En Bernat Martorell, il·luminador de llibres» en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, IV, 1917, p. 72.

En relación con el primer retablo del altar mayor, se sabe que era de madera trabajada y que lo había hecho, en 1410, el carpintero de retablos Francesc Gener, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Clavaria, 1410, 34, f. 135. Ver Madurell i Marimón, J. M., *El Arte en la comarca Alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 54. No obstante, en 1443, parece ser que no había ningún retablo y es por esta razón que el Consejo de Ciento nombró una junta especial con plenos poderes para resolver la incidencia.

[11] Una amplia reseña bibliográfica de la obra en Padrós i Costa, R., «La Verge dels Consellers» en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 298-301 y Molina i Figueras, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999; Ruiz Quesada, F., «Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, Barcelona, 2002, pp. 27-46, 229-242 i 331-342; Ruiz Quesada, F., «Lluís Dalmau. Mare de Déu dels Consellers», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 296-301 (catálogo de exposición).

[12] Sanpere i Miquel, S., *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 vol., Barcelona, 1906, II, p. XV.

referencia informa que la anchura de la capilla debía ser, como máximo, de 4 metros y que el techo del oratorio estaba sustentado por arcos de diafragma o bien era de bóveda de crucería, lo cual justificaría la estructura peculiar de la obra. Si tenemos en cuenta estas incidencias y el hecho que las dimensiones del oratorio eran bastante reducidas, se puede pensar que la voluntad de Dalmau, a pesar de transgredir los pactos firmados en los que se fijaba que los fondos tenían que ser dorados, fue crear un «trompe-l'oeil» que agrandara las dimensiones de la capilla. En este sentido, la figuración del ábside, del transepto y del crucero de una iglesia como lugar de acogida de la visión de la Virgen María, debía de crear un efecto visual que ampliaba el espacio de devoción (fig. 6).

La junta especial nombrada por el Consejo de Ciento se tuvo que poner en contacto, como mínimo, con el pintor Lluís Dalmau, dado que el dibujo del retablo (fig. 7), conservado en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fue realizado por el pintor antes de la firma del contrato, el 29 de octubre de 1443.[13] Poco después, el 26 de noviembre de este mismo año, los consejeros acordaron con el imaginero Franci Gomar la estructura del conjunto, así como también la obra del guardapolvo, de acuerdo con un dibujo que dieron a Gomar.[14]

Las anotaciones hechas en el dibujo constatan que este croquis fue realizado por Dalmau entre el 4 de septiembre y el 29 de octubre de 1443, dado que hay algunas discordancias entre el texto del dibujo y las cláusulas del contrato. En el dibujo se señala que en los dos compartimentos laterales de la predela tenían que figurar dos historias de santa Eulalia y san Andrés, u otras a voluntad de los «Consellers», mientras que en el contrato se indica que debían ser representadas las imágenes de san Juan Evangelista y santa Magdalena. En el compartimiento central de la predela, la imagen que consta en el dibujo y en el contrato coincide y debía ser la escena del Cristo de Piedad en medio del sepulcro sostenido por un ángel. Los cambios hechos en el contrato respecto al dibujo muestran una alteración en el programa iconográfico de la obra que va más allá de la anécdota y que afecta, según nuestra opinión, al proyecto iconográfico del conjunto de la capilla, y más si se tiene en cuenta la distribución atípica de las figuras que se debían representar en la predela, en el contexto de la pintura gótica catalana.

Con respecto a los motivos por los cuales los consejeros encargaron el conjunto a Dalmau, quizás fue decisiva la capacidad de retratar que tenía este pintor, de acuerdo con la condición, incluida en el contrato, de representar los

[13] *Ibidem* n. 12, II, p. XIV-XVII, doc. IX.

[14] *Ibidem* n. 12, I, p. 238. En relación con la producción de Francí Gomar en Zaragoza, ver Lacarra Ducay, M. C., El *Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000, pp. 75-85.

consejeros según «proporcions e habituts de lurs còssors, ab les façs axí pròpries com ells vivents les han formades». De acuerdo con esta aptitud, Ainaud interpretó que el retrato exento del consejero Ramon Savall, que figura en uno de los inventarios de esta familia, muy probablemente debía de ser obra de Lluís Dalmau, «del género de los retratos flamencos de carácter individual.»[15]

Conforme a lo que se establece en el contrato, Dalmau representa a la derecha de la Virgen María al «conseller en cap», Joan Llull, y a los consejeros tercero y quinto, Francesc Llobet y Joan de Junyent; mientras que, a la izquierda, incluye Ramon Savall y Antoni de Vilatorta, consejeros segundo y cuarto, respectivamente. En una solución similar a la que utilizó Jan van Eyck en la Virgen María del canónigo Van der Paele. Fijémonos que ninguno de los «Consellers» dirige la mirada a la Virgen María. En ambas ocasiones, la visión no es física –la mirada de los personajes presentes es ausente, perdida–, puesto que únicamente con los ojos del corazón pueden «ver» a la Virgen María. En cuanto a los santos que presentan a los consejeros, santa Eulalia aparece como hija y patrona de la ciudad de Barcelona, mientras que san Andrés está como patrón del consistorio.

El lugar de emplazamiento del retablo de la Virgen María de los «Consellers» debía ser sobre el altar de la capilla, situación que coincide con el de la Virgen María dentro del espacio pictórico, puesto que se encuentra en el cuadrado formado por el cruce de la nave central y el transepto (fig. 6). Este espacio confiere una significación especial a la imagen de María con su Hijo, dado que, emplazados en el centro del altar, ocupan el lugar donde la tierra toca el cielo, donde la presencia divina se comunica con los hombres. El lugar eminente que ocupa, sentada en un trono elevado por cuatro leones, también puede tener relación con la imagen de la Virgen María como altar.

Aun así, Lluís Dalmau no sólo pintó un transepto y un ábside con el objetivo de ampliar la capilla consistorial, sino que en realidad edificó pictóricamente la ampliación del oratorio y lo convirtió visualmente en un ámbito eclesiástico nuevo, que iba más allá del espacio rectangular desnudo y pobre que encontró. Esta transformación, Dalmau la circunscribe con un guardapolvo similar al enmarcamiento de una puerta o ventana y deposita en el espacio pictórico buena parte de la simbología que caracteriza este tipo de edificios (fig. 8).[16]

[15] Ainaud de Lasarte, J., *La pintura catalana, II. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*, Barcelona, 1990, p. 98.

[16] Nos referimos al nexo, bastante evidente, que hay entre el guardapolvo del retablo consistorial y el enmarcado en piedra labrada por Marc Safont en el arco de ingreso y en los ventanales de la capilla de la Generalitat de Catalunya, entre 1432 y 1434, y en la decoración de la puerta del ángel de los mercaderes de la Lonja de Mallorca, hecha por Guillem Sagrera, probablemente, a lo largo de los años cuarenta, ver Ainaud de Lasarte, J., *El Palau de la Generalitat de Catalun*ya, Barcelona, 1988, p. 45. En relación con la construcción de la Lonja, ver Manote i Clivilles, M. R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*, Barcelona, 1994 (tesis doctoral inédita).

En el espacio pictórico pintado por Dalmau se puede apreciar que las referencias al Antiguo y Nuevo Testamento están presentes en las imágenes incluidas en los capiteles del crucero emplazados detrás de la Virgen María, en los cuales san Pedro preside el de la derecha de María y de su Hijo (fig. 9), mientras que san Juan Bautista está en el centro del de la izquierda (fig. 10). Así pues, san Pedro, como cabeza de la Iglesia de Cristo, y san Juan Bautista, como último profeta veterotestamentario, explicitan el Nuevo y el Antiguo Testamento.

Además, hace falta observar el trono de la Virgen María para darnos cuenta de buena parte del mensaje simbólico del retablo consistorial. En relación con el solio de María, se ha comentado que los cuatro leones emplazados en la parte baja del mueble, aluden al trono de Salomón y a la visión de la Virgen María como *Sedes Sapientiae*. A pesar de la antigüedad de esta iconografía, es evidente que fue conocida por Dalmau en su viaje a Flandes, dado que se puede apreciar en varias obras del Maestro de Flémalle y también fue empleada por Jan van Eyck. A partir de los leones que guardan el trono de la Virgen María se pueden comprobar, una vez más, las deudas importantes que hay entre la pintura de Dalmau y la pintura flamenca. Sin embargo, Dalmau va más allá en la figuración del trono de la Virgen María y añade otros referentes que hacen más compleja la tradicional referencia veterotestamentaria al trono de Salomón.

En este sentido, hace falta resaltar la presencia de la escena de la negación de san Pedro (fig. 11), emplazada en el sitial de la Virgen María, la cual fue una de las razones por las cuales se instituyó la fiesta de la Cátedra de san Pedro.[17] Teniendo presente esta asociación y la referencia al trono de Salomón que implican los leones, el sitial de la Virgen María significa a la vez cátedra de la Iglesia de Cristo y trono de Salomón, el cual alude a la Iglesia que la prefigura: la Sinagoga. La unión del Antiguo y Nuevo Testamento mediante el solio de María, situado en el crucero de una iglesia potencial, puede mantener ligaduras con la inclusión de leyendas en el pavimento y, en conjunto, aludir al momento en que la capilla se puso bajo la invocación de la Virgen María, el cual coincide con el encargo del conjunto.

La referencia a la Inmaculada Concepción de María, espejo sin mácula, Dalmau la hace patente en la tabla mediante los cantos de los ángeles, en las partituras de los cuales se puede leer buena parte del versículo 4.7 del *Cantar de los Cantares* «Tota pulcra es, amica mea, et macula non est in te» (fig. 12).[18]

[17] Según Jacopo da Varazze, las tres veces que Pedro negó a Cristo y se reconvirtió a Él es uno de los motivos por el cual se instituyeron las tres fiestas dedicadas a san Pedro –la de la Cátedra, la de san Pedro ad Vincula y la del Martirio del santo–, ver De la Vorágine, S., *La leyenda dorada*, 2 vol., Madrid, 1990, I, pp. 177 y 178.

[18] Simonson Fuchs, A., «The Virgin of the Councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and this eyckian execution» en *Gazette des Beaux-Arts*, París, febrero de 1982, n. 50, pp. 50 y 203.

La tradición de los monarcas aragoneses no deja lugar a dudas de que la figuración de la Virgen María implicaba su Inmaculada Concepción, atendida la postura firme que tuvieron a favor de esta creencia. Por otro lado, la integración de los «Consellers» barceloneses dentro de la cofradía de la Inmaculada Concepción de Barcelona, la cual se destacó en la defensa del reconocimiento universal de la Inmaculada Concepción de María, acentúa esta alusión.[19] Por razones cronológicas, es interesante tener presente el concilio de Basilea, ya que se reunieron la Iglesia occidental y la oriental, y el tratado elaborado por los consejeros de Barcelona, como cofrades de la citada cofradía.[20] De uno de los santos figurados en la tabla, san Andrés, se ha dicho que comentó a Egeas las palabras siguientes: «De la sustancia de un poco de tierra no mancillada fue formado el cuerpo del prevaricador, de la sustancia de una virgen inmaculada fue formado el cuerpo del Redentor.»[21]

El hecho de que ninguno de los ángeles toque un instrumento musical, relega el tipo de música instrumental a los humanos y desde esta perspectiva se pueden entender las figuraciones que hay a ambos lados de la parte baja del trono de la Virgen de los «Consellers». Dentro de dos hornacinas, Dalmau sitúa dos monos, sentados sobre un taburete redondo y tocando una cornamusa y un flautín (fig. 13), instrumentos de aire de uso popular. En el contexto flamenco, Panofsky comenta que el mono «simbolizaba todas las cualidades indeseables por las cuales Eva provocó la caída del hombre y, por tanto, se utilizó como un atributo que contrastaba con María, la «nueva Eva», la perfección de la cual aniquilaba el pecado de los «antiguos»: *Eva occidendo obfuit, Maria vivificando profuit*».[22] En el simbolismo animal, el mono, por su habilidad de imitar el hombre, ha estado calificado de indeseable y remite al pecado.[23] Es por esta razón que Dalmau, en la tabla de los «Consellers», los representó en lugar de las imágenes de Adán y Eva (frecuentemente emplazadas en el frente del trono mariano

[19] Respecto a la interpretación inmaculista de la imagen y a la defensa de la Inmaculada Concepción, por parte del consistorio, ver Molina i Figueras, J., *cit. supra*, n. 11, pp. 199-211, estudio donde se incluye una amplia bibliografía de este tema.

[20] En relación con el Concilio de Basilea, hay que tener presente que el triunfo de los inmaculistas no tuvo validez, dado que cuando se decidió la proclamación del dogma el Concilio ya no era canónico. En lo relativo a los sucesos que ayudaron al triunfo inmaculista en la ciudad de Basilea, ver De la Vorágine, S., *cit. supra*, n. 17, II, pp. 860 y 861.

[21] De la Vorágine, S., *cit. supra*, n. 17, I, p. 33.

[22] Panofsky, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid, 1998, p. 135.

[23] Mariño Ferro, X.R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, pp. 303-306. La imagen del mono se ha relacionado con el demonio, la herejía y el paganismo, Ver Hall, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, p. 219. Sobre la simbología del mono ver, Jonson, H.W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952.

haciendo alusión al pecado original y al paralelismo que se establece entre ambos y Cristo y María –nuevo Adán y nueva Eva–).[24]

Gracias a los amplios ventanales pintados por Dalmau en la tabla de la Virgen María, lugar donde emplaza los diez ángeles cantores, se puede ver un paisaje idílico con varias ciudades, las características de las cuales no hacen pensar, inicialmente, en ningún centro urbano concreto. Aun así, lo que parece seguro es que no es ninguna alusión paradisíaca, más si tenemos presente que la Virgen María es la Jerusalén Celeste y que, por otra parte, en el paraíso descrito en el Apocalipsis no había mar.

En la ciudad emplazada en el extremo izquierdo del conjunto destaca la presencia de una cruz y de un cimborrio muy grandes, totalmente desproporcionados respecto al resto de las construcciones de este núcleo amurallado y de las otras ciudades figuradas. Por otra parte, también se puede advertir que todos los tejados de este casco urbano son de oro. Enmarcadas dentro de un mismo arco, justo al lado de esta población hay otra, en la que el elemento más distintivo es la presencia de una gran cúpula. Ya dentro del arco siguiente, aparece una ciudad parcialmente escondida por la vegetación, en la que destaca una torre rodeada de cuatro pequeñas torretas. Finalmente, dentro de las otras dos arcadas, situadas en la izquierda de la Virgen María, se puede apreciar la presencia de una ciudad con el blasón de las cuatro barras, el escudo del reino, en la puerta de entrada de la villa amurallada.

Si valoramos estas peculiaridades así como el lugar que ocupa cada una de las ciudades mencionadas y la iconografía de la obra, creemos oportuno recordar el concilio de Ferrara y Florencia y la promulgación de la bula de unión *Laetentur caeli*, firmada el 5 de julio de 1439, en que se acordó la fusión de la Iglesia de occidente y de oriente, la cual confirmó la dimensión universal del catolicismo y el fin del denominado Cisma de Oriente. Este decimoséptimo

[24] La presencia de Adán y Eva en la parte delantera del trono de la Mare de Dios, emplazados en dos hornacinas, se puede advertir en numerosas obras flamencas como por ejemplo, en la Tabla de la Virgen van der Paele de Jan van Eyck.

La presencia del mono no es ajena al mundo figurativo de los hermanos van Eyck, dado que aparecen en la base del mueble de la tabla de los ángeles cantores del *Políptico de Gante*. No obstante, formalmente, la imagen del mono sentado en un taburete redondo pintada por Lluís Dalmau es bastante cercana, a pesar de ser más simplificada, a la que corona el facistol de la *Anunciación* de Aix-en-Provence, pintada por Barthélemy van Eyck. En el entorno de las figuraciones que forman parte de las sillerías, especialmente las misericordias, fue bastante normal la inclusión del mono o de otros animales tocando la cornamusa y el flautín, como es el caso de una misericordia de la sillería de la catedral de León en que un cerdo toca la cornamusa. El animal que toca la cornamusa puede tener relación con el refrán citado en *El Corbacho*: «Dignos por sus fechos de tañer la cornamusa», refiriéndose a las personas indignas, ver Teijeira Pablos, M. D., *La influencia del modelo gótico flamenco en León*, León, 1993 y, de la misma autora, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999.

concilio ecuménico fue iniciado en Basilea en 1431, y trasladado a Ferrara, en 1437, a Florencia, en 1439, y a Roma, en 1443, donde acabó en 1446. También se llegaron a acuerdos con los jacobitas de Egipto y de Etiopía (*Decretum pro armenis*), y, una vez trasladado el concilio a Roma, con coptos, sirianos y maronitas de Chipre.

A pesar de las dudas de la continuidad de este pacto que podían existir en 1443, año en que se contrató el retablo, podría ser, dentro del terreno de la hipótesis, que las dos ciudades representadas en el primer arco fueran Roma, la ciudad áurea, y Constantinopla, sedes de las Iglesias de occidente y de oriente (fig. 14). En este sentido, hace falta tener presente que la caída de Constantinopla se produjo en 1453, ocho años después de haberse finalizado el retablo, y que el rechazo del concilio y del pacto se produjo en 1484. En esta misma dirección, la figuración de la torre con cuatro torretas de la otra ciudad puede hacer referencia a la ciudad de Jerusalén y prefigurar la visión de la Jerusalén celestial, dado que esta imagen suele hacer alusión a la visión de Cristo rodeado del tetramorfos. La presencia de Roma, Constantinopla y Jerusalén se pueden justificar desde otras diversas vertientes, una de ellas sería la referencia a las tres lenguas de la misa. Si fuese así, podría ser que Dalmau hubiese querido figurar el universo de la Iglesia Terrenal como telón de fondo de la figuración de la Virgen y el Niño, en el cual no se podía olvidar la representación de una ciudad «ideal» en alusión a la Ciudad Condal y, en una dimensión más amplia, al reino de Aragón por la presencia del blasón real sobre el portal de la muralla (fig. 15).

A pesar de las distancias artísticas, Dalmau, como Jan van Eyck en muchas de sus obras, da un tratamiento lumínico simbólico a la tabla de la capilla consistorial. La orientación hacia el este, en que hace pensar la dirección de la cabecera de la Iglesia, implica que el haz lumínico que pictóricamente incide sobre la tabla de los «Consellers» proviene del sur, lo cual, a diferencia de las tablas flamencas en que la luz emana del norte, puede tener relación con la ventana con cristalera que se tenía que abrir en una de las paredes del oratorio, muy probablemente la de la derecha del conjunto, puesto que en la otra había una puerta que comunicaba con el patio central (fig. 16).[25] La pared de la vidriera estaba abierta al patio de los naranjos y finalizaba en el arco de ingreso que comunicaba la capilla con la sala del Trentenario, recinto desde el cual se tenía acceso directo a la capilla y también al patio de los naranjos a través de una *loggia* (fig. 17).

[25] La desaparición de la capilla consistorial, a raíz de las obras realizadas en la Casa de la Ciudad a principios del siglo XIX, dificulta confirmar plenamente cuál fue en realidad la orientación del oratorio. Florensa, A, «Les édifices de l'Administration publique. L'Hôtel de Ville et le Palais de la Généralité a Barcelone» en Filangieri di Candida Gonzaga, R. et al., *L'Architectute civile en Catalogne*, Mataró, 1935, pp. 7-25, especialmente fig. 1 y 3.

En los pactos del día 4 de septiembre de 1443 se comenta que se haría una «bella e notable finestra, rexes e ab vidriera, que els sie vist faedor, per ço que el dit retaule se pogués pus clarament veure e mirar», propósito que, aun cuando no se llevó a término hasta el año 1449, fecha en que los consejeros firmaron capítulos con el pintor Guillem Talarn y el maestro de vidrieras Therry Demetz, es obvio que Lluís Dalmau conocía.[26] Pensamos, pues, que el artista, mediante la luz, creó una interacción entre la tabla de la Virgen María y el Juicio Final que se tenía que representar en la cristalera, que va más allá de la luz y de la conexión que hay entre la imagen de san Juan Evangelista figurado en la predela y la visión del Apocalipsis. En este sentido, si tenemos en cuenta que la Negación de san Pedro preludia el gallo que cantó tras su negación (Mt 26:34), también hace falta tener presente que el canto del gallo acontece en la hora en que empieza el nuevo día y es símbolo de la vigilancia y del anuncio de la luz verdadera.[27]

La importancia de la iluminación del retablo consistorial y el cuidado que Dalmau tuvo a la hora de pintar las sombras pueden corroborar el fuerte vínculo que hubo entre la imagen pictórica y la cristalera del Juicio Final. En este sentido, a pesar de los cuatro grandes ventanales abiertos al exterior del templo gótico pintado por Dalmau, el artista otorgó a la luz un simbolismo que preludia el Apocalipsis. La dirección hacia el este de la cabecera de los templos, la del Sol naciente, motivó que las figuraciones del Juicio Final se incluyeran en el Oeste, donde el Sol se pone, esto no fue posible en el caso de la capilla consistorial por la conexión con la sala del Trentenario y por las características del lugar donde fue emplazada.[28] Aun así, la luz que pinta Dalmau en la escena mariana proviene del sur y corresponde a una luz de atardecer. Con respecto a los oficios de tarde, hace falta recordar que evocan la Pasión de Cristo y que fueron depositarios de un mensaje escatológico en que, para dirigir nuestra esperanza hacia la luz que no conoce el ocaso: «rogamos y pedimos que la luz venga a nosotros, imploramos la venida de Cristo que tiene que traernos la gracia de la vida eterna».[29]

[26] Los colores de la vidriera tenían que ser el blanco, el negro y el amarillo, ver Duran i Sampere, A., *cit. supra*, n. 10, III, p. 251.

[27] Así mismo, hubo la creencia de que el gallo debía preservar a los fieles de comportarse con la Iglesia como san Pedro se comportó con el Hijo de Dios. Lurker, M., *Diccionarios de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, 1994, pp. 107 y 108.

[28] Manote i Clivilles, M. R., «Santa Maria del Mar. Consideracions iconogràfiques en la decoració escultòrica de la portalada» en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2000, 4, pp. 51-59; y Ruiz i Quesada, F., «Santa Maria del Mar. La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal» en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2000, 4, pp. 61-69.

[29] Martimort, A. G., «La oración de las horas» en Martimort, A. G., *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, 1992, pp. 1160 y 1161.

Simonson, al comentar la tabla, ya señaló la relación que se puede establecer entre el gesto de bendición de Cristo en la pintura barcelonesa y el de Dios del Políptico de Gante, el cual, según esta estudiosa, remite a la figura de Cristo del Juicio Final.[30] De acuerdo con nuestra opinión, el gesto de Cristo de la tabla pintada por Dalmau preludia el Juicio Final figurado en el vitral del oratorio, razón por la cual desestimamos la connotación de salvación personal para los cinco consejeros incluidos en la tabla, comentada por Simonson, y extrapolamos el mensaje de salvación al consistorio barcelonés y a toda la ciudad. Pese a las ligaduras que hay entre la tabla barcelonesa y algunas representaciones de tipo funerario,[31] la amplia figuración del escudo de Barcelona y el referente de la ascensión de este blasón hacia el Cielo amplían de manera evidente el mensaje de protección y de futura intercesión. La presencia de los cinco consejeros confirma la súplica de los representantes consistoriales en relación con el buen gobierno de la ciudad y prefigura la solicitud de la salvación del colectivo barcelonés, los cuales la hacen como representantes del consistorio. Por esta razón los consejeros ocupan una posición abierta al resto de la capilla y santa Eulalia y san Andrés figuran en los extremos y no detrás de estos personajes. Finalmente, en relación con otras interpretaciones, hace falta tener presente que la obra fue abonada por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal y no por los consejeros que la encargaron.

El programa iconográfico de la capilla consistorial se iniciaba en la puerta de ingreso que el oratorio tenía desde el salón del Trentenario y concretamente con las esculturas del arcángel Gabriel y de la Virgen, es decir la Anunciación, las cuales testimoniaban la venida de Cristo –la primera etapa de la Redención–. Una vez dentro de la capilla, la imagen central del retablo de la Virgen de los «Consellers» confirma el anuncio e irradia la unión entre la Virgen y el Niño y los representantes de la ciudad de Barcelona. Respecto a la predela, el Cristo de Piedad saliendo del sepulcro conjuntamente con la representación de María Magdalena son testimonio de la Resurrección de Cristo, mediante el *Prima vidit*, y la imagen del Evangelista remite a la visión apocalíptica y, concretamente, a la segunda venida de Cristo y al Juicio Final. La escenificación de este acontecimiento es la que se incluía en la vidriera de la capilla, la cual, por tanto, cerraba el programa iconográfico del oratorio consistorial no sin aludir al definitivo reencuentro de Madre e Hijo.

Además del retablo de la Virgen María de los «Consellers», también se han conservado otras pinturas de Lluís Dalmau, las cuales formaron parte en su día del retablo mayor que llevó a término para la iglesia parroquial de Sant Boi de Llobregat.

[30] Simonson Fuchs, A., *cit. supra*, n. 18, p. 50.

[31] Ver, por ejemplo, las hornacinas rectangulares con figuras de medio relieve del escultor funerario Jean Genoix de Tournai, como el de Jehan du Bos y Catherine Bernard de la catedral de Nôtre-Dame de Tournai.

El retablo de san Baudelio de Sant Boi del Llobregat (Barcelona)

En 1945 Josep Maria Madurell dio a conocer varias referencias documentales que hacían alusión a este retablo. Gracias a estas noticias se sabe que el día 13 de septiembre de 1448 los obreros de este templo firmaron con el imaginero Jaume Roig el contrato de la obra de madera del retablo y dos días más tarde subscribieron la pintura del conjunto con el pintor de origen valenciano Lluís Dalmau. Por otra parte, también se tiene noticia de la presencia de Lluís Dalmau y del pintor valenciano Bartomeu Almenara en Sant Boi de Llobregat en el mes de noviembre del 1447, hecho que parece informar que el proyecto de llevar a término el conjunto ya arrancaba del año anterior al de la firma. En este mes Dalmau y Almenara actuaron como testigos de los poderes otorgados por el caballero Joan de Torrelles, señor de la villa de Sant Boi del Llobregat, a favor del doncel Lluís Ortís. Aun así, dos escrituras del 26 de septiembre y del 13 de octubre de 1448 hacen referencia a las discrepancias surgidas a raíz de la financiación del retablo de San Baudelio, concretamente entre los pobladores del sector o distrito denominado «l'Alou», zona que dependía de Joan de Torrelles y, por esto, estaban obligados a contribuir al abono del conjunto pictórico.

Años más tarde, en 1964, Joan Ainaud, durante la restauración de una pintura de apariencia barroca procedente de la iglesia de Sant Boi, dio a conocer que en realidad se trataba de la tabla central del retablo gótico de San Baudelio documentado por Madurell (fig. 18).[32] La obra no había sido reconocida como pintura gótica puesto que tenía un aspecto muy alejado del original al haber sido reaprovechada para el nuevo retablo mayor barroco construido en 1688. La tabla de San Baudelio fue colocada dentro de una hornacina barroca que escondía buena parte de los relieves dorados y del pavimento y, además, había sido repintada con dos capas de pintura nueva y totalmente redorada.

El hallazgo de la antigua imagen de san Baudelio significó la ampliación del catálogo de obras documentadas de Lluís Dalmau, el cual, en aquellas fechas, se limitaba al retablo de la Virgen María de los «Consellers» (1443-45). El compartimiento central del santo diácono permitió un mayor acercamiento a la pintura de Lluís Dalmau, uno de los pintores más importantes del panorama artístico barcelonés de los años cuarenta y cincuenta del siglo XV.

Pese a la resolución excelente del pavimento y la ubicación de la figura, la tabla de san Baudelio hace relativo el alcance de la captación de los modelos

[32] Ainaud de Lasarte, J., «Una taula documentada de Lluís Dalmau» en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad. Estudios dedicados a Duran i Sanpere en su LXXX aniversario*, Barcelona, 1968, II, XII, pp. 73-84

flamencos por parte de Dalmau.[33] Lejos de la posible ruptura artística que se podría suponer a partir del mueble encargado por el consistorio barcelonés, la presencia abundante de dorados y la decoración de la dalmática simpatizan con el prototipo pictórico anterior.

Últimamente hemos dado a conocer una tercera obra documentada de Lluís Dalmau, la cual, según se ha hecho patente, también formó parte del antiguo retablo mayor gótico de la iglesia parroquial de Sant Boi de Llobregat (fig. 19).[34] En 1938 el profesor Ch. R. Post comentó por primera vez esta obra, al publicar una tabla conservada en la colección Barraquer de Sant Feliu de Guíxols, que relacionó con el círculo de los Vergós.[35] A partir de la referencia que informa de la colección y el lugar donde se conservaba la pintura, se ha podido constatar que la tabla de San Baudelio debió formar parte de la colección de los Casanova de Sant Boi, alcurnia de la cual formó parte el «conseller en cap» de la ciudad de Barcelona, Rafael de Casanova, desde dónde pasó a la de los Barraquer de Sant Feliu de Guíxols. La última descendente de Rafael de Casanova fue Maria Lluïsa de Casanova, la cual se casó con Joan Antoni de Barraquer y de Llauder, miembro de una estirpe de militares de la población de Sant Feliu de Guíxols.[36] La muerte sin descendencia de Maria Lluïsa de Casanova, en 1824, motivó que todos los bienes de este linaje fueran anexionados a los de su esposo, Joan Antoni de Barraquer. El enlace en segundas nupcias de Joan Antoni de Barraquer y de Llauder con María Gracia de Puig y Metge favoreció una progresiva desvinculación de la familia de la población de Sant Boi de Llobregat y un acercamiento a la de Sant Feliu de Guíxols, razón por la cual la pintura fue trasladada desde Sant Boi a Sant Feliu, lugar donde consta que estaba en 1938. Los motivos por los cuales la pintura pasó a manos de los Casanova se pueden argumentar a partir de la desestructuración del retablo gótico a raíz de la construcción de uno de nuevo en época barroca, conjunto

[33] Garriga, J., *cit. supra* n. 4.

[34] Ruiz i Quesada, F., «Una nova taula documentada de Lluís Dalmau, d'origen santboià» en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 1997, XI, pp. 113-127; «La Taula de la mort de sant Baldiri de Lluís Dalmau: Confirmació de l'autoria i de l'origen santboià de l'obra» en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, XIV, 2000, pp. 135-149 y «Lluís Dalmau. Sant Baldiri», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 302-305 (catálogo de exposición).

[35] Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), Harvard University Pres, 1938, VII, pp. 453-455, fig. 160. Más tarde, en el año 1986, esta obra fue publicada por Josep Gudiol y Santiago Alcolea i Blanch como obra anónima de origen leridano, ver J. Gudiol i Ricart-S. Alcolea i Blanch, *La Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 153, núm. 455, fig. 759.

[36] F. Caballé, *La formació del Casal de Can Barraquer*, (estudio inédito). Sarret, C., *Rafael Casanova y Comes. Conseller en Cap*, (estudio inédito-1996), pp. 132-137, ambos depositados en el Archivo de Sant Boi de Llobregat.

contratado al escultor Miquel Gra en 1688 y finalizado hacia 1693, fecha en que se debió hacer la sustitución del antiguo mueble gótico.[37]

Se trata de una tabla en que se escenifica la decapitación de san Baudelio. El cuerpo mutilado del virtuoso centra la composición de la escena de su muerte, la cual es presenciada por el emperador, tres de sus soldados y varios personajes de su cortejo. El impresionante y a la vez monumental verdugo, que se apoya sobre el hacha del martirio, dirige la mirada a la cabeza sin vida del santo y a los tres peregrinos que rodean la santa reliquia.

Lluís Dalmau no sólo mostró la representación de la muerte del santo, sino que también hace referencia al lugar sagrado donde manaron tres fuentes por los tres golpes en tierra que dio la cabeza sin vida de san Baudelio, al hecho sobrenatural y al peregrinaje que este milagro originó. Son muchos los referentes que informan de los peregrinajes a los santuarios y de los milagros que acontecían. San Eugenio, en su poesía *De basilica sancti Aemiliani,* hace un llamamiento al peregrinaje a la tumba de san Millán que puede sernos útil en la comprensión de la tabla del santo diácono: «[...] Aquí obtienen la marcha los cojos y la vista los ciegos; la piel recobra su integridad, desprendiéndose de la lepra [...]». Este tipo de milagros, también atribuidos a otros muchos centros de peregrinaje, como por ejemplo la canónica de Sant Feliu de Girona, fueron los representados por Lluís Dalmau en la tabla de san Baudelio. El primero de los peregrinos representado en esta composición se cura la vista con el agua milagrosa de una de las fuentes; el segundo, que lleva un sombrero con las conchas compostelanas, se moja la mano para poder curarse de la enfermedad de la piel, y el tercero espera curarse de su cojera una vez haya bebido el agua santa.

Un rasgo iconográfico que está presente en la tabla de la decapitación de san Baudelio podría hacer referencia a otro milagro de este santo. En la parte superior de la pintura, apenas junto a la lanza del tercer soldado, figuran unas formas redondeadas con pedúnculos que podrían aludir al fruto del laurel, árbol muy relacionado con san Baudelio.

En la valoración de las obras documentadas de Lluís Dalmau no es del todo posible comparar la tabla de la Virgen María de los «Consellers» con el retablo de san Baudelio. El precio tan elevado que los consejeros barceloneses abonaron a Dalmau por el retablo mariano significa que en realidad los comitentes encargaron una «obra maestra», una pintura en la cual la intervención de Dalmau fuera del todo mayoritaria y en la cual el pintor no escatimara ninguna de sus capacidades artísticas. Es por esta razón que el soporte y el guardapolvo del retablo de la Virgen de los «Consellers» fue de madera de roble de

[37] Martí Vilà, C., «La devoció a Sant Baldiri (aspectes artístics)», *Vida Samboyana,* Sant Boi de Llobregat, 5/1959, pp. 14-15 [reed. Martí 1979, pp. 29-32], p. 14.

Flandes, material muy preciado que le daba a la obra un carácter especial en relación con el resto de pinturas hechas en el Principado, ya que normalmente la madera escogida era de álamo.

El retablo de San Baudelio tiene un cariz diferente, con la intervención del taller. Es muy probable que en las fechas en que se realizó el retablo samboyano trabajara en el obrador de Lluís Dalmau el pintor de origen valenciano Bartomeu Almenar. De este artista se conocen varias referencias documentales, pero ninguna lo menciona con la contratación de obra pictórica, por lo cual creemos que, una vez muerto Dalmau, se debió de adscribir al taller de algún pintor valenciano. El pintor Bartomeu Almenar o Almenara era hijo del también pintor Francesc Almenar.[38] La noticia que lo sitúa en Valencia en 1461 puede estar relacionada con el hecho que Dalmau, a raíz de la constitución de la compañía de banderas y pendones con Gaspar Gual, ya no contratara retablos a partir de 1460. Así pues, podría ser que Bartomeu Almenar no solamente trabajara con Dalmau durante los años 1447-48, sino que la colaboración se prolongara hasta el año 1460.

Recientemente y a raíz de la asociación de la tabla de la decapitación de San Baudelio con el retablo samboyano, José Gómez Frechina me ha dado a conocer una tabla en que se representa un santo diácono ante el juez poniendo de relieve su posible relación con el retablo de San Baudelio (fig. 20).[39] Esta pintura fue subastada por Sotheby's en Madrid en el año 1980 como pintura catalana del siglo XVI. Ahora también sabemos que se conserva en la colección de Hans Rudolf Gerstenmaier y que la tabla formó parte de la exposición *La colección Gerstenmaier en Madrid. De Brueghel a Miró*, celebrada en la sala de exposiciones del Deutsche Bank de Madrid desde el 20 de febrero hasta el 31 de marzo de 2001, donde fue presentada como una obra de escuela catalana del siglo XVI con el nombre de *San Esteban conducido ante el rey.*[40]

Al observar la tabla Gerstenmaier se evidencia una fuerte conexión entre esta composición y la tabla de la decapitación, a pesar de que el estado de conservación de ambas obras no es muy satisfactorio. La composición de la decapitación, antes de ser restaurada por Joaquim Pradell, había sufrido repintes importantes. Así, en algunas reproducciones de la pintura, como la publicada por Post en 1938, aparecía el hacha en que se apoya el verdugo como si

[38] Sanchís Sivera, J., *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, p. 172; Cerveró Gomis, L., «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 70; Cerveró Gomis, L., «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» en *Archivo de Arte Valenciano*, 1965, p. 23; Cerveró Gomis, L., «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» en *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 24.

[39] Ruiz i Quesada, F., *cit. supra* n. 6, pp. 51-67.

[40] http://www.rudolfgerstenmaier.com/

fuera un bastón. El estado de conservación deficiente y el hecho que toda la composición había sido repintada al aceite, motivaron que este distinguido restaurador hubiera de levantar a punta de bisturí las intervenciones que había sufrido la pintura, las cuales alteraban el esquema visual propio de Lluís Dalmau. Una vez levantada la capa pictórica al aceite que enmascaraba la obra, se advirtió que los rasgos faciales de algunos personajes se encontraban en un estado de conservación deficiente. Por otro lado, también se había alterado y escondido el color azul de las tres fuentes que manaron a raíz de los tres golpes en tierra que dio la cabeza sin vida de san Baudelio. En lo relativo a la tabla Gerstenmaier, se evidencia la presencia importante de repintes y también que la capa pictórica está muy desgastada, incidencia que la relaciona con la tabla de la decapitación y justifica el motivo por el cual fue totalmente repintada.

El hecho de no haber tenido acceso a la tabla de la decapitación nos impide saber cuáles son sus medidas, mientras que las de la tabla de san Baudelio ante el emperador son de 145 cm de alto y de 69,5 cm de ancho. A pesar de ello y teniendo en cuenta la información de J. Pradell, la presencia de dos montantes en la primera y las mutilaciones que ambas tablas padecieron al ser segregadas del retablo pintado por Dalmau, las correspondientes medidas son bastante próximas.

Puede sorprender que el trono del emperador sea muy diferente en ambas composiciones y que ninguno de los personajes del cortejo coincida, pero en realidad Dalmau representa dos momentos que acontecen en dos escenarios diferentes. En la tabla subastada por Sotheby's la escena se relata en el interior de un palacio, mientras que en la de la decapitación ocurre en un exterior. El vehículo que hermana ambas tablas es la figura de san Baudelio y principalmente la imagen del verdugo, la cual es plenamente coincidente tanto por el cuerpo, como por el pañuelo que lleva en la cabeza, como por la ropa y el puñal que cuelga de su cintura, etc. También hay coincidencias con respecto a la corona y el cetro del emperador y al color de los ropajes. Todo ello nos hace ser cautelarmente partidarios de vincular esta tabla al retablo de Sant Boi del Llobregat justificando algunas de las divergencias que hay entre las dos tablas mediante la intervención de Almenar en el conjunto samboyano y también por la difícil conservación de ambas obras. Por otra parte, el reducido grupo de obras del artista que conocemos, el retablo de la Virgen María de los «Consellers», obra ejecutada entre 1443 y 1445, patentiza el inconveniente de reproducir de manera mimética las tipologías figurativas de los hermanos Van Eyck, lo cual dificulta el acercamiento a la pintura más primigenia de Dalmau. Contrariamente, las tablas de san Baudelio son un testigo importante en la comprensión del esquema formal del pintor, puesto que aportan nuevos elementos informativos complementarios. Las características figurativas de esta obra muestran algunos puntos de coincidencia con las pinturas del sepulcro de Sança

Ximenis de Cabrera y de Foix de la catedral de Barcelona (fig. 21), los cuales parecen corroborar la atribución de estas pinturas murales a la mano de Lluís Dalmau, propuesta por Post.

Unas pinturas murales de la catedral de Barcelona

En 1431 Sança Ximenis de Cabrera y de Foix, hija del vizconde Bernat de Cabrera y de Timbor de Prades, y mujer de Arquimbald de Foix, hijo de Arquimbald de Grailly y de Elisabet I, condes de Foix, los cuales le otorgaron el título de señor de Navalhas (Noailles), fundó un beneficio dedicado a santa Clara en la capilla de San Cristóbal, y prometió dar 300 florines a la obra de la catedral de Barcelona si el capítulo le concedía este oratorio. Un año después, se tiene noticia de la cesión de esta capilla, dónde decidió hacer una sepultura, dado que, en 1436, la obra recibió de Sança la cantidad de 20 florines «como remanente de los 40 florines que debía pagar por la sepultura que le hacía la obra en la citada capilla de Santa Clara». A pesar de la fecha de esta noticia, Sança Ximenis de Cabrera y de Foix, no otorgó testamento hasta el año 1471 y murió el 18 de noviembre de 1474. Los motivos por los cuales cambió el patrocinio inicial de la capilla por el de santa Clara es un testimonio más de la importante advocación franciscana de los Cabrera, la cual viene dada por la ligadura familiar de este apellido con san Lluís de Tolosa, acontecido por las alianzas matrimoniales con el linaje de los Prades.[41]

En el arcosolio de este sepulcro [situado en la primera capilla lateral derecha del lado del evangelio] se han conservado unas pinturas murales en que figuran dos ángeles que levantan el alma de la difunta hacia el Padre Eterno, flanqueados por la Virgen María, a la izquierda, y por san Miguel, a la derecha. En 1938 Post propuso atribuir las pinturas catedralicias a Lluís Dalmau, aun cuando manifestó algunas dudas a la hora de confirmar esta autoría.[42] Años después, en 1942, Joan Ainaud y Frederic-Pau Verrié coincidieron con el estudioso americano y justificaron las diferencias entre esta obra y el retablo de la Virgen María de los «Consellers» por las contrastes técnicos que hay entre la pintura mural y la pintura sobre tabla. En opinión de estos autores, «algunos detalles tan personales de Dalmau como por ejemplo las proporciones de las manos se repiten aquí de modo evidente.»[43] Finalmente, en 1986 Josep Gudiol

[41] Ruiz i Quesada, F., «Consideracions sobre el Sant Jordi i la princesa i els seus donants», *Jaume Huguet. 500 anys*, actas de las ponéncias y catálogo de la exposición, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993, pp. 104-108.

[42] Ch. R. Post, *cit. supra*, n. 35, VII, pp. 23-25.

[43] J. Ainaud de Lasarte-F-P. Verrié, «Capilla de Santas Clara y Catalina» en La *pintura gótica en la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1942, XXVI (trabajo inédito).

y Santiago Alcolea Blanch coincidieron con Ainaud y Verrié, al comentar esta obra, y señalaron que «a despecho de la técnica, esta obra responde esencialmente a los mismos conceptos que la gran tabla del ayuntamiento barcelonés».[44]

La valoración de esta pintura funeraria ha sido bastante desigual, puesto que, de un lado, Josep Gudiol opina que es tan inferior «que resulta difícil de creer en tal pérdida de facultades», mientras que, por otra parte, Dalmases y Pitarch comentan que son una copia de modelos flamencos y que patentizan una calidad superior a la obra de Dalmau.[45]

A pesar de la diferencia del soporte pictórico, las concomitancias que hay entre la tabla de la muerte de san Baudelio y la composición de la catedral de Barcelona remiten, cuando menos, a un ámbito artístico próximo al de Lluís Dalmau y restan inmersas en la problemática que rodea la pintura barcelonesa del final de los años cuarenta y el inicio de los cincuenta, momento en que Dalmau trabaja en la Ciudad Condal y se conocen los primeros datos en relación con la actividad de Jaume Huguet como pintor establecido en Barcelona con taller propio. Por otro lado, con respecto a la imagen pictórica de Dalmau, hace falta tener presente el origen valenciano del artista y la intervención en la obra samboyana de otro pintor de la misma procedencia, denominado Bartomeu Almenar.

Según nuestra opinión, las pinturas del sepulcro de Sança Ximenis constatan los intercambios entre la pintura barcelonesa y valenciana de influencia flamenquizante.[46] Con respecto a los préstamos entre la pintura de Lluís Dalmau, la de Jaume Huguet y la valenciana, observamos la proximidad entre el trono del emperador de la tabla de la muerte de san Baudelio, el de la tabla central del retablo de San Antonio Abad, pintado por Huguet, y el de la tabla de la Virgen María y san Francisco del Maestro de la Porciúncula (MNAC, núm. inv. 64103). Al comparar las pinturas murales y la tabla de la muerte de san Baudelio se pueden advertir puntos de contacto que parecen confirmar el esquema visual de Lluís Dalmau o, cuando menos, el de algún pintor que sigue unas pautas estilísticas muy próximas. Así, advertimos una solución próxima entre las fisonomías del Dios Padre y del verdugo, la cual se puede reseguir mediante la manera de resolver los ojos y la nariz, y la rotundidad que hay en los dos rostros. Por otra parte, algunos de los personajes de la tabla de la muerte de san Baudelio se caracterizan por una mirada melancólica, incidencia que también observamos en la Virgen María del conjunto mural. Finalmente, la solu-

[44] Gudiol y Ricart, J. - Alcolea y Blanch, S., *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986, p. 159.

[45] Gudiol y Ricart, J., *Pintura gótica*, Madrid, 1955 (*Ars Hispaniae*, IX) y N. de Dalmases-A. José y Pitarch, «L'art gòtic. Segles XIV-XV» a F. Miralles (ed.), *Historia de l'art català*, Barcelona, 1984, III, p. 257.

[46] Ruiz i Quesada, F., *cit. supra* n. 34, pp. 135-149 y *cit. supra* n. 6, pp. 51-67.

ción singular de la mano del emperador es muy próxima a la del arcángel san Miguel y muestra, una vez más, las dificultades que tenía Dalmau a la hora de dar solución a la figuración de las manos, según ya se advierte en el retablo de la Virgen María de los «Consellers».

De los trabajos desarrollados por Lluís Dalmau en la técnica mural se tiene noticia de que en 1454 firmó un contrato por policromar la capilla de la cofradía de San Telmo de los marineros de la iglesia del convento de Santa Clara de Barcelona.[47] Según este documento, Dalmau se obligaba a dorar y policromar la pared sobre la cual se apoyaba el retablo, cuatro ángeles de piedra y las puertas de la sacristía. Esta referencia de archivo permite saber que Lluís Dalmau no sólo desarrolló su actividad artística en el terreno de la pintura sobre tabla sino que también atendió trabajos de policromía escultórica, lo cual puede tener alguna relación con la decoración pictórica del sepulcro de Sança Ximenis de Cabrera.

La noticia de los 40 florines abonados por Sança a la obra de la catedral traía a interpretar esta referencia como un pago por la realización de un primer sepulcro o bien por obtener el permiso de sepultura en la capilla de la catedral de Barcelona. La discreta cantidad entregada a la obra de la catedral no mantiene ninguna correlación con el sepulcro que se conserva, mucho más costoso. Esto ya nos hizo pensar que el túmulo de Sança Ximenis de Cabrera y de Foix se debió llevar a término entre 1436, fecha de la cancelación de los 40 florines, y 1450, momento en que el herrero Joan Vilalta recibió 335 florines por las rejas del oratorio.[48]

Finalmente, parece ser que la documentación ha corroborado la tradicional atribución del sepulcro catedralício a Pere Oller, artista que vuelve a estar documentado en la catedral de Barcelona junto con el escultor Antoni Claperós, entre los años 1439 y 1445; y que fue en este último año cuando fue colocado el sepulcro en su emplazamiento definitivo.[49] Con respecto a la identidad de la persona que fue enterrada, sabemos que no es Sança Ximenis de Cabrera

[47] En 1442 el pintor Bernat Martorell contrató la construcción y pintura de un retablo para la capilla de San Telmo, por encargo de la cofradía de San Telmo y Santa Clara, de los patrones de barca de Barcelona, los cuales tenían su capilla en el monasterio de San Antonio y Santa Clara de esta ciudad. El valor pactado para el mueble pictórico fue de 520 libras, de las cuales Martorell recibió el último plazo el 7 de agosto de 1451. Su muerte debía de motivar que la cofradía contratara a Lluís Dalmau los trabajos de dorar y policromar la pared en la cual estaba adosado el retablo, varias partes de su estructura de piedra, cuatro ángeles de piedra y las puertas de la sacristía, documento que se firmó el 20 de marzo de 1454. El término de finalización de la obra se fijó al final de mayo siguiente por el precio de 29 libras, de las cuales recibió 10 el 20 de abril de 1454.

[48] Ruiz i Quesada, F., *cit. supra* n. 34.

[49] Valero Molina, J., *Pere Oller, escultor*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pp. 77-82.

–puesto que finalmente decidió ser enterrada bajo el suelo de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina de la catedral de Barcelona– y se ha dicho que podría ser su hija Joana de Foix y de Cabrera o bien, más recientemente, su madre Timbor de Prades. Puede que Timbor de Prades fuera enterrada en la capilla de Santa Clara, pero, por las fechas, creemos que su sepulcro debía ser el que le hizo la obra de la catedral entre el 8 de febrero de 1436 y el 8 de mayo del mismo año y no el que fue colocado bajo el arcosolio que ahora tratamos nueve años más tarde. Con el fin de dar validez a la identificación del personaje del sepulcro con Timbor de Prades se han dado como firmes pruebas de tipo heráldico –concretamente la presencia del escudo de los Cabrera brisado con los de los Prades– que pierden su peso al observar la heráldica del retablo de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina pintado por Miquel Nadal y Pedro García de Benabarre, donde se hace patente que Sança Ximenis de Cabrera no quiso renunciar al escudo de sus padres. Este hecho muy probablemente viene dado porque en el escudo de Sança y su marido no figura ninguna referencia al apellido de los Prades y, en consecuencia, no aparecen las flores de lis de los Anjou. Uno de los miembros más relevantes de esta alcurnia fue san Luis de Tolosa y no hace falta insistir demasiado en la importancia que tuvo aquel dichoso pariente de Sança Ximenis de Cabrera, en la capilla de Santa Clara y Santa Catalina de la catedral de Barcelona.

Últimamente también se ha propuesto que el autor de las pinturas del arcosolio podría ser el pintor Jaume Vergós I, basándose en unos pagos de cantidades muy pequeñas y bastante coincidentes con el momento en que Pere Oller llevaba a término el sepulcro.[50] Concretamente, Jaume Vergós cobró 3 libras y media y 6 florines en 1443 y 4 libras en 1444, cantidades que, obviamente, no tienen por qué aludir a las pinturas murales que ahora tratamos. Podrían ser trabajos relativos a la policromía de varias partes del sepulcro o bien a la policromía de algunos elementos escultóricos de la citada capilla. Por ejemplo y también en esta dirección, se sabe que el 20 de julio de 1450 el pintor Joan Cabrera cobró del procurador de Sança la cantidad de 55 florines por la pintura de las rejas de la capilla de Santa Clara de la catedral de Barcelona y 2 florines y medio por pintar de varios colores una columna de piedra que había. Al ponderar la posibilidad de que fuera Jaume Vergós I el artífice de estas pinturas hace falta, cuando menos, valorar el fuerte flamenquismo que tienen y su calidad artística, la cual difícilmente podía ser lograda por un pintor especializado en hacer entremeses y del cual se desconoce la contratación de ningún retablo. Todo esto se hace más insostenible si las pinturas son datadas antes del inicio del año 1445, apenas cuando los postulados flamencos fueron divulgados en la ciudad de Barcelona debido a la llegada de Lluís Dalmau.

[50] *Ibídem*, pp. 87-90.

Contrariamente, si la datación de las pinturas funerarias hubiera sido algo posterior no se podría desestimar del todo al pintor Jaume Vergós II, hijo de Jaume Vergós I, artista que consolidó su aprendizaje en el taller valenciano de Jacomart, entre los años 1448 y 1450.

El cierre de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina, en 1450, hace pensar en la protección de los objetos instalados en su interior, como tal vez la cruz de plata dorada encargada el 25 de marzo de 1449 por el beneficiado de la catedral de Barcelona, Pere Joan Mont, como procurador de Sança, al orfebre de Girona Pere Àngel I.[51] En el texto de este pedido se hace la precisión, en relación con la heráldica, de que se tenía que incluir en la obra el blasón de Sança o bien el de su difunta hija Juana. Si la cruz hubiera sido encargada para la capilla de Santa Clara y Santa Catalina de la catedral de Barcelona, donde en 1474 fue enterrada Sança Ximenis, la doble posibilidad heráldica confirmaría que la difunta representada en el sepulcro de Pere Oller es su hija Joana de Foix y de Cabrera. Otro de los pedidos hecho por Sança fue el mencionado retablo dedicado a santa Clara y santa Catalina, obra llevada a término por Miquel Nadal y Pere García de Benabarre hacia los años 1454-58.

Más allá de la atribución del mural de la catedral de Barcelona a Dalmau, el retablo de la Virgen María de los Consejeros y las tres tablas del mueble samboyano confirman a este pintor como uno de los mejores de su época.[52]

[51] Freixas, P., *L'art gòtic a Girona*, Institut d'Estudis Catalans-Institut d'Estudis Gironins, Girona, 1983, pp. 245, 246, 266 y 324.

[52] Hace falta destacar que Lluís Dalmau pintó también otras obras importantes, desgraciadamente desaparecidas, concretamente el retablo de la capilla de San Antonio de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, obra que contrató antes de 1449. Diez años más tarde, en diciembre de 1459, Lluís Dalmau reconoció a Bernat Ferrer y Antoni Mas el pago en varias veces de 55 libras por haber hecho y pintado un retablo que contrató el 23 de marzo de 1457 para el altar de Santa Cecilia de la iglesia parroquial de la villa de Mataró. Además, en 1452 recibió un encargo muy singular: la pintura del retablo de los «blanquers», el cual no pudo llevar a cabo.

El antiguo retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín Viejo de Barcelona, conjunto contratado por la cofradía de los «blanquers» de la Ciudad Condal, fue el encargo pictórico catalán más importante de la segunda mitad del siglo XV. El 20 de julio de 1452 esta cofradía encargó al maestro Macià Bonafè la carpintería del conjunto, la imagen de la Virgen María, la cual debía ser emplazada por encima de la de san Agustín, el cimborio que debía coronar la figura del santo de Hipona, dos leones coronados que decoraban el guardapolvo y el pie de piedra del altar mayor de la iglesia de San Agustín, por un valor de 800 florines (8.800 sueldos), trabajos que ya estaban terminados cuatro años más tarde. El mismo día que se pactó con Bonafè también se firmó el compromiso por la pintura del retablo con Lluís Dalmau. Aun así, el autor que definitivamente se hizo cargo de la obra no fue Dalmau sino Jaume Huguet puesto que el 4 de diciembre de 1463 la cofradía contrató de nuevo la pintura del retablo por un valor de 1.100 libras (22.000 sueldos), ver Ruiz i Quesada, F., «El retaule de Sant Agustí de Jaime Huguet. Un referent singular en l'art pictòric català del darrer Quatre-cents», *Quaderns de Vilaniu. Miscel·lània de l'Alt Camp*, 37, Valls, 2000, pp. 3-40. En ambos pactos, el realizado con Macià Bonafè y el efectuado con Jaume Huguet, los artistas eran los que financiaban la obra, cuestión que favoreció que la pintura no fuera terminada dentro del plazo inicial y que motivó la sustitución de Dalmau por Huguet, muy probablemente debido a la muerte del primero en 1461.

Otra pintura atribuida por Post a Lluís Dalmau, la tabla del Descendimiento de Cristo de la antigua colección Muntadas, actualmente conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC, núm. inv. 64093) (fig. 22), Mauro Natale y Frédéric Elsig la han relacionado con el ámbito valenciano-napolitano.[53] Según estos estudiosos, la tabla recuerda particularmente el arte de Jan van Eyck y de su taller en el inicio de los años treinta a la vez que también observa puntos de contacto con fórmulas propuestas por la generación de Rogier van der Weyden y de fray Angélico, que tienen un paralelo interesante en la producción de Colantonio o en la de Jean Fouquet. Contrario a la asociación de la tabla del descendimiento con la Crucifixión que actualmente se conserva en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, ambos autores la atribuyen a un pintor flamenco activo en Valencia en la década de 1450. Cabe destacar una nota manuscrita de Charles Sterling, conservada en el Musée du Louvre, en la que este investigador atribuyó el descendimiento del MNAC al pintor de Brujas residente en Valencia, Luís Alincbrood.[54] En Madrid se conserva una pequeña pintura, en la que se representa san Dimas (fig. 23), que presenta importantes vínculos con la tabla del Descendimiento Muntadas hasta el punto que ambas pertenecen a la misma cultura figurativa. Este vínculo se manifiesta parcialmente enmascarado a causa de los repintes que afectan a la pintura del MNAC. Mauro Natale, con quien coincide Pierluigi Leone di Castro, son partidarios de adscribir ambas obras a un mismo autor, mientras que Fenando Benito no comparte esta opinión. Recientemente y a instancias de José Antonio de Urbina y

Más allá del retablo que Dalmau pintó para la capilla de Santa Cecilia de la iglesia parroquial de Mataró, no se tiene noticia de que el artista contratara ningún otro mueble pictórico. Los documentos conservados informan que en el mes de febrero de 1460, al poco de la muerte del rey Alfonso el Magnánimo acontecida el 27 de julio de 1458, Dalmau cobró del tesorero de Valencia Andreu Català, 2.037 sueldos y 6 dineros por mandato del nuevo monarca Joan II por la pintura de diversos pendones de trompetas, cotas y sobrevestas. El 12 del mismo mes Dalmau cobró también del mismo tesorero la pintura de una cubresilla con las armas reales, fabricada en Barcelona y poco más tarde, en marzo, le abonó 440 sueldos por dos guarniciones de caballo hechas en Barcelona, una para el rey Juan II y otra para el infante Fernando. Al final de este año 1460, Lluís y su hermano Manel entregaron una cantidad para dotar a una sobrina suya, hija de Galceran Dalmau. El 26 de marzo de 1461 Lluís Dalmau y Gaspar Gual, pintores de la ciudad de Barcelona, nombraron árbitros para resolver las diferencias que ambos tenían en el marco de la compañía que habían constituido para proveer de pendones de trompetas y banderas la nave del rey. Pocos días después, el 4 de abril, se dio a conocer la sentencia, según la cual y en relación a dos pendones de trompeta empezados a pintar por la compañía, pero acabados por Lluís Dalmau, este artista tenía que abonar 5 florines a Gual de los 15 que él había cobrado. Dalmau consta como ausente en la lectura de la sentencia y a partir de esta fecha no vuelve a salir documentado nunca más, por lo cual se ha emplazado el momento de su muerte en torno a estas fechas.

[53] Natale, M.-Elsig, F., «Pintor activo en Valencia (c. 1450-1460). Descendimiento», *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo xv*, Madrid, Valencia 2001, pp. 291-293 (catálogo de exposición).

[54] Ximo Company también es partidario de atribuir la tabla del MNAC a Alincbrood, ver «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau», *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 71 y 72.

de Enrique G. de Calderón pudimos juntarlas en Barcelona, donde se puso de manifiesto la importante afinidad estilística que hay entre la tabla madrileña y la de la colección Muntadas, hasta el punto que, además, ambas presentan en su parte posterior la misma decoración marmorizada.

La incidencia de la pintura de Lluís Dalmau

El éxito de la propuesta mariana del retablo de los «Consellers» hecha por Lluís Dalmau tuvo una amplia repercusión si se tiene en cuenta la tabla de la Virgen María del retablo de Vallmoll, de Jaume Huguet, la tabla de la Virgen María del retablo de la Paeria, de Jaume Ferrer, o la del retablo de la iglesia parroquial de Erla [Zaragoza], de Tomás Giner. La primera de estas obras debió ser pintada hacia 1448, mientras la segunda es probable que fuese ejecutada hacia 1450-1455 si atendemos a los vínculos iconográficos que hay entre uno de los compartimientos laterales, el de san Miguel, con una tabla que Pedro García de Benabarre pintó para la localidad de la Ametlla de Segarra poco antes de trasladarse a Barcelona a principios del año 1456 (fig. 24).[55] En relación con el pintor Tomás Giner, aparece documentado en Zaragoza a partir de 1458 y el retablo de la Coronación de Erla lo estaba pintando, junto con el pintor Arnal de Castelnou, en el año 1466.[56] Su obra muestra puntos de contacto con la producción de Lluís Dalmau y Jaume Huguet, razón por la cual no se puede desestimar una posible estancia de Giner en la Ciudad Condal, de hecho en las capitulaciones que firma con Arnal de Calstelnou en 1466 se reserva los meses de noviembre, diciembre, enero y febrero para poder estudiar.

Aun así, el inicio de la incidencia de la pintura de Lluís Dalmau en el resto de pintores catalanes, con respecto a la irradiación de los postulados flamenquizantes, se aprecia en una de las obras más importantes ejecutadas por Bernat Martorell: el retablo mayor de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. A través de una noticia de 1435, en la cual los obreros de este templo le encargan la pintura y el dorado de dos tablas del retablo mayor, y gracias a la conservación hasta el 1936 de dos pinturas de este retablo dónde se

[55] Ruiz i Quesada, F., «El panorama artístic a Lleida», *L'Art Gòtic a Catalunya. El corrent internacional. Pintura II*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, pp. 302 y 303.

[56] Lacarra Ducay, M. C. «Aportaciones al catálogo de la obra de Tomás Giner», *Artigrama,* 10, Zaragoza, 1993, pp. 163-175; «Informaciones sobre Tomás Giner, pintor de Zaragoza (1458-1480), *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte,* I, Barcelona, 1998, pp. 441-448 y Lacarra Ducay, M. C.-Larson, C., «Revelaciones de una pintura restaurada de Tomas Giner, pintor de Zaragoza (1458-1480)», *Artigrama*, 10, Zaragoza, 2004, pp. 229-242. Esta estudiosa ha descubierto que en el libro abierto que sostiene san Martín de Tours en la tabla dedicada al santo obispo y a santa Tecla, Tomás Giner dejó constancia tanto del año en que fue pintada, 1459, como de la edad que tenía entonces, 31 años, lo que sitúa la fecha de su nacimiento en el año 1428.

representaba la Resurrección de Cristo y el Pentecostés, sabemos que el encargo fue terminado por el antiguo Maestro de San Jorge. Es precisamente en estas dos pinturas, llevadas a término hacia 1445, donde se puede apreciar que la obra de Dalmau supone un referente dentro de la producción de Martorell, pintor avezado en las líneas del segundo gótico internacional pero que en su última etapa artística revela un cierto cambio de orientación hacia el nuevo esquema flamenco.[57] Otro ejemplo de este cambio se constata en la magnífica predela del retablo de la Transfiguración de la catedral de Barcelona.

Los inicios de Jaume Huguet y su paso por Valencia

Los inicios pictóricos de Jaume Huguet, artista nacido en la localidad tarraconense de Valls, hace falta enmarcarlos en el cruce Lluís Dalmau/Bernat Martorell y en el entorno valenciano de Jaume Mateu. A partir de varias referencias documentales, se ha hablado repetidamente de una posible amistad entre Bernat Martorell y Pere Huguet, tío y tutor del pintor Jaume Huguet. La relación entre ambos artistas podría conducirnos a una etapa de la formación de Jaume Huguet, hipótesis que, de otra parte, no parece contradecir su producción artística. Pese a que la pintura del primer Jaume Huguet es muy desconocida, la fuerza y el carácter de las tablas de Santa María del Mar, realizadas en la última etapa artística de Martorell, pueden ser un referente importante para comprender la evolución estilística de Huguet a raíz de la incidencia de Lluís Dalmau en la pintura de Martorell y en la de este mismo.

Con respecto al vínculo de la pintura de Lluís Dalmau con la pintura valenciana, en el decurso de su estancia en Barcelona, ya hemos comentado que el valenciano Bartomeu Almenar formó parte de su obrador al final de los años cuarenta. Además, diez años más tarde, hacia 1459-60, Lluís Dalmau constituyó una compañía para proveer de banderas y pendones la nave del rey, con el también valenciano Gaspar Gual, el cual parece ser que pintó en la capilla mayor de la sede valenciana en 1432, bajo la dirección de Miquel Alcañiz. Más allá de estas noticias que vinculan el obrador de Dalmau con la pintura valenciana, es del todo evidente que el autor de la Virgen María de los «Consellers», además de conocer la producción pictórica flamenca, tuvo relaciones artísticas importantes en Valencia, especialmente con artistas como Gonçal Peris Sarriá, Jacomart, el Maestro de la Porciúncula y el Maestro de Bonastre. A este último pintor le han sido atribuidas un buen número de pinturas entre las cuales des-

[57] Para la última revisión del catálogo de pinturas de este artista, Ruiz i Quesada, F., *Bernat Martorell. El Mestre de Sant Jordi*, Generalitat de Catalunya-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2002.

tacan las tablas de san Ildefonso y de la Transfiguración (v. 1448) de la catedral de Valencia, la Anunciación del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia (fig. 25) y otra de colección privada, así como la tabla de la Coronación de la Virgen del Museum of Fine Arts de Boston (fig. 26) y la de la Virgen María Anunciada de la Pinacoteca Civica di Como, las cuales presentan ciertos puntos de contacto con la pintura de Lluís Dalmau. Concretamente, uno de los más significativos es el de la desproporción de las manos en relación con el cuerpo y las dificultades que tienen los dos artistas para representarlas. Varios autores han propuesto la identificación del anónimo Maestro de Bonastre con el pintor Jacomart.[58]

Jacomart, como pintor de Alfonso el Magnánimo, fue en varias ocasiones a Nápoles y pudo disfrutar viendo las colecciones de arte flamenco que atesoraba este monarca en la capital partenopea, como la tabla de san Jorge a caballo que fue adquirida en Valencia en 1444 y llegó a Nápoles en 1445, tras pasar por Barcelona. Con respecto a Jacomart y la colección de pinturas flamencas de Alfonso el Magnánimo, hace falta recordar muy especialmente que este monarca compró un tríptico pintado por Jan van Eyck al genovés Giovanbattista Lomellino en 1444, año en que Jacomart estaba en Nápoles, justo cuando finalizaba la pintura del Milagro de Santa Maria della Pace. Esta coincidencia en el tiempo hace probable que fuera Jacomart precisamente quien intervino como asesor en la adquisición del tríptico de Génova, ciudad donde también pudo apreciar el Tríptico Giustiniani, ahora conservado en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, lo cual justificaría la proximidad de la tabla de la Virgen María de la Porciúncula (fig. 27) en relación con la de Dresde,[59] incidencia que, por las fechas y por la calidad artística de este anónimo, conduciría necesariamente a su identificación con Jacomart. Es evidente que en el catálogo de obras atribuido al Maestro de la Porciúncula no se debe incluir la tabla de La leyenda del caballero de Colonia, recientemente expuesta en Valencia, obra de algún discípulo algo retardatario de Joan Reixac de finales del siglo XV.[60] Así mismo,

[58] José i Pitarch, A., «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques» en *Història de l'art al Pais Valencià*, Valencia 1986, especialmente las pp. 236-239; Benito Doménech, F., «Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos», *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001, pp. 23-62 (catálogo de exposición); Gómez Frechina, J., «Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV», *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001, pp. 63-103 (catálogo de exposición).

[59] Aspecto que se trata en Gómez Frechina, J., «Tablas centrales de un retablo dedicado a San Antonio Abad, y San Miguel Arcángel. Maestro de la Porciúncula (?)», *La luz de las imágenes. Segorbe*, Segorbe, 2001-2002, pp. 352-353, (catálogo de exposición) y Ruiz i Quesada, F., «Joan Reixac. Visitació de Maria», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 226-231 (catálogo de exposición).

[60] Gómez Frechina, J., «Atribuido al Maestro de la Porciúncula. La leyenda del caballero de Colonia», *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, pp. 38-39 (catálogo de exposición).

es más que dudosa la atribución al Maestro de la Porciúncula de dos tablas centrales de un retablo dedicado a San Antonio Abad y San Miguel Arcángel ya que podrían ser de cronología más avanzada.[61]

En el nexo Maestro de Bonastre-Mestre de la Porciúncula, también hace falta tener presente la tabla de San Francisco recibiendo los estigmas del convento de las capuchinas de Castellón, pintura que, aparentemente, abraza dos culturas figurativas. En este sentido, la desproporción de las manos de san Francisco la acercan al Maestro de Bonastre, mientras que otras partes de la composición se corresponden con el Maestro de la Porciúncula. Ante esta dualidad y atendiendo a los vínculos de la tabla de Castellón con la producción de Jan van Eyck, concretamente con las tablas de San Francisco recibiendo los estigmas que se conservan en Filadelfia y Turín, una de las posibles explicaciones podría ser que los dos anónimos fueran de un mismo artista y que la tabla de la aparición de la Virgen María a san Francisco en la Porciúncula que hay en el MNAC procedente de Albocàsser constate los adelantos logrados por Jacomart en Italia, mucho más allá de los que se han propuesto en relación con la tabla de la Virgen María de la colección Juan Abelló.

La última evolución de la pintura internacional en Valencia, de la mano de pintores como Gonçal Peris Sarriá y Miquel Alcañiz, originó una escuela que fue capaz de incorporar los modelos flamencos. El retablo de los Martí de Torres, obra de Gonçal Peris Sarriá conservada en el Museo de Bellas Artes Sant Pius V de Valencia,[62] o bien las tablas principales del retablo de la Virgen María, Santa Bárbara y Santa Tecla, del convento de la Concepción de Valencia, realizadas por Miquel Alcañiz,[63] hacen patente la última etapa de una escuela de vertiente internacional en la que debían de iniciarse pintores como Lluís Dalmau, Jacomart, Joan Reixac e, incluso, Miquel Nadal.

En 1439, destaca la llegada a Valencia del pintor originario de Brujas Luís Alincbrood, ciudad en la que vivió hasta su muerte (1463). El periodo valenciano de Alincbrood favoreció el conocimiento directo de las nuevas propuestas flamencas por artistas como Gonçal Peris Sarriá, Lluís Dalmau, Jacomart, Joan Reixac y los catalanes Jaume Huguet y Jaume Vergós I.[64] Otra vía de iniciación

[61] Gómez Frechina, J., *cit. supra* n. 59, pp. 352-353.

[62] En relación con este conjunto ver Gómez Frechina, J., *Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004.

[63] Ruiz i Quesada, F., «Miquel Alcanyís. Santa Bàrbara, Calvari i compartiment de l'Àngel Custodi del retaule de la Mare de Déu de la Mercè, Santa Bàrbara i Santa Tecla», *Mallorca Gòtica*, Barcelona, 1998, pp. 181-183 (catálogo de exposición).

[64] Ferré Puerto, J., «Presència de Jaime Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 12, Valencia, 2003, pp. 27-32 y Gómez-Ferrer Lozano, M., »Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros«, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1994, LXXV, pp. 20-24

a la pintura flamenca serían las estancias de Jacomart en la corte de Nápoles de Alfonso el Magnánimo, entre los años 1442-1446 y 1447-1448, ciudad donde también trabajaron el catalán Pere Joan y el mallorquín Guillem Sagrera.[65]

Este círculo artístico importante favoreció que Jaume Huguet estuviera en Valencia en 1445, donde aparece documentado trabajando con el pintor Jaume Mateu, concretamente en el retablo de Elche, y donde más tarde, en 1448, se trasladó Jaume Vergós II para ingresar en el taller de Jacomart. Contrariamente, vinieron a Barcelona desde Valencia, Lluís Dalmau, Miquel Nadal, Gaspar Gual y, muy probablemente, Jaume Mateu.

En relación con Jaume Mateu, en torno al año 1440 aparece en Barcelona un pintor homónimo, *habitator Barchinone*, que podría ser el mismo Jaume Mateu que pintaba en Valencia. El traslado desde la ciudad del Turia a la Ciudad Condal en estas fechas podría estar relacionado con el hecho que en 1438 Jaume Mateu nombró procurador suyo al notario Bernat Martí en Valencia y también con la ausencia de noticias suyas en la capital del Turia hasta el año 1443 en que posiblemente ya colaboraba con Jaume Huguet y en el cual, como representante de la casa real, inspeccionó, conjuntamente con Joan Reixac, el retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de Burjassot. Esta obra, que Jacomart dejó inacabada porque fue reclamado en Nápoles por el rey, fue finalizada por Joan Reixac (1444) y a ella se ha vinculado la tabla de san Miguel de la Galleria Parmeggiani de Reggio Emilia.[66] Recientemente, se han dado a conocer dos documentos otorgados el 30 de julio de 1445 que sitúan a Jaume Huguet en Valencia relacionado con Jaume Mateu.[67] En el primero, Jaume Huguet actúa como testimonio de la venta al pintor Jaume Mateu de una casa propiedad del carpintero de Oriola Jaume Espina en la calle de San Vicente, lugar donde tenían el taller la mayoría de pintores valencianos. En el segundo, Jaume Huguet también actúa como testigo del compromiso de Jaume Espina para hacer la carpintería de un retablo encargado por el caballero de Elche Pere Fernàndez para esta villa, que tenía que ser pintado por Jaume Mateu. Se trataba de una gran obra, ya que el precio pactado fue de 700 florines.

Gracias a las investigaciones de Joan Papell sabemos que Jaume Huguet vivía en la villa de Villahermosa del Río hacia el año 1447-1448.[68] Según este

[65] Manote i Clivis, M. R., *cit. supra n. 17.*

[66] Ferré Puerto, J., «Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac», *Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*. Aielo de Malferit, 1996, Diputació de València-Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida, Valencia, 1997, pp. 311-320.

[67] Ferré Puerto, J., *cit. supra* n. 62.

[68] Papell, J. (coord.), *Valls i la seva història. Edad Mitjana:del buit a la plenitud*, vol. 3, Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 2006.

autor, es probable que en estas fechas muriese Gila, la primera esposa de Huguet, con la que tuvo dos hijos, Sanç o Sancho, entre 1443 y 1444, y Jaume sobre 1446. El traslado de Huguet a Barcelona en 1448 pudo motivar, según Papell, que Jaume viajase con su padre a la Ciudad Condal, donde fue ordenado como subdiácono en el año 1468, y que Sanç se quedase en Villahermosa del Río junto a sus abuelos maternos «dado que el apellido Huguet figura durante muchos años más tarde en los libros sacramentales de la parroquia de Villahermosa del Río».

La residencia de Huguet en la localidad de Villahermosa del Río no impidió que este artista colaborase en Valencia con el pintor Jaume Mateu en el año 1445 ni tampoco que contratase obra por su cuenta, pues en el año 1448 otorgó dos escrituras de poderes a favor de su hermano Antoni, presbítero residente en Puig-tinyós (Montferri), facultándolo para cobrar diversas cantidades en su nombre y para cancelar, con el consentimiento de los prohombres de Arbeca, el contrato que Jaume Huguet había firmado para pintar un retablo en Tarragona con destino a esta localidad.

Dada la adscripción de Villahermosa del Río a la diócesis de Segorbe, es interesante recordar que en 1447 el pintor Joan Reixac aparece documentado en esta localidad dorando el tabernáculo del Corpus Christi y pintando el retablo de San Martín para la cartuja de Valldecrist, mientras que en el mes de febrero de 1448 finalizó el retablo de Santa Catalina de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río. Esta última noticia parece corroborar que Jaume Huguet no realizaba su actividad artística en Villahermosa del Río, al menos durante 1447-1448, ya que de haber sido así parece más lógico que el retablo de santa Catalina de esta localidad se le hubiese encargado a Huguet y no a Reixac. De hecho, la noticia de la cancelación del retablo de Arbeca ratifica que Huguet tenía un taller en la ciudad de Tarragona en 1448, en donde debió pintar el retablo mayor de la iglesia de Vallmoll, conjunto del que se conserva la tabla principal en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y un compartimiento con la escena de la Anunciación en el Museu Diocesà de Tarragona.

Más allá de su matrimonio con Gila, la actividad de Huguet en tierras valencianas pudo tener alguna cosa que ver con el vacío que Jacomart dejó en estos territorios al trasladarse a Nápoles en 1442, mientras que la fijación de un taller en Tarragona hacia 1447-1448 pudo tener relación con el retorno de Jacomart a la ciudad de Valencia en 1446 y de manera definitiva en el año 1448, dado que en 1447 volvía a estar en Nápoles. El prestigio alcanzado por este pintor después de su estancia en la capital partenopea originó que la vuelta del artista motivara cambios radicales en el ambiente artístico valenciano. Uno de ellos, quizás el más evidente, es el refinamiento de la pintura de Joan Reixac y la participación directa del artista en las obras que se le contrataban. El pulso que

tuvo que mantener con Jacomart hasta la muerte de este artista, acaecida en el año 1461, dio origen a la mejor pintura de Reixac, pues sólo de esta manera podía competir con Jacomart a la hora de conseguir los principales encargos pictóricos. Así pues, el importante taller de Reixac tuvo una participación secundaria en las pinturas ejecutadas desde 1448 hasta 1461 tal y como se advierte al observar obras como la tabla de san Benito de la catedral de Valencia (1448), el retablo de santa Ana de la colegiata de Xátiva (1452) y el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía de la iglesia mayor de la cartuja de Valldecrist (1455). En este momento también hay que situar la calle central de un excelente retablo dedicado a la Virgen y coronado con un Calvario, conservado en una colección particular (fig. 28 y 29).

Más allá de la presencia de Luis Alincbrood en Valencia, es probable que en estos años Reixac o alguno de sus colaboradores tuviese relación con algún ayudante de Barthélemy d'Eyck en las *Hores de Renat d'Anjou* (fig. 30) si tenemos en cuenta el fuerte expresionismo que se evidencia en algunas de sus obras, especialmente en la predela que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia relacionada con el retablo mayor de la Cartuja de Valldecrist. Se trata de unos expresionismos que ya se advierten en algunas de las escenas del Retablo de Santa Catalina de Villahermosa del Río (1448), conjunto en el que forzosamente intervinieron dos artistas, más si tenemos presente que el Retablo de San Martín de la cartuja de Valldecrist fue realizado en el año anterior (1447).[69] Estas colaboraciones han contribuido a desdibujar la definición artística de Joan Reixac y de ahí deriva la complicada fortuna crítica que ha tenido este artista. En el caso del Retablo de Santa Catalina de Villahermosa del Río, la mano más expresionista, muy vinculada a Gonçal Peris Sarriá, es la autora de la mayoría de las escenas hagiográficas de la santa titular, mientras que la otra conecta con el Retablo de San Martín y se puede advertir fácilmente en buena parte de los Esponsales de santa Catalina, en el Nacimiento de Cristo, el Calvario y la mayoría de los santos de la predela.

[69] Ruiz i Quesada, F., *cit. supra* n. 59, p. 228.

Fig. 1. Hermanos Van Eyck. Políptico cerrado de la Adoración del Cordero Místico. Gante. Iglesia de San Juan.

Fig. 2. Hermanos Van Eyck. Políptico abierto de la Adoración del Cordero Místico. Gante. Iglesia de San Juan.

Fig. 3. Jan Van Eyck. Virgen María y el Niño del canónigo van der Paele. Brujas. Groeningemuseum.

Fig. 4. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de la base del trono de la Virgen). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 5. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers». Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

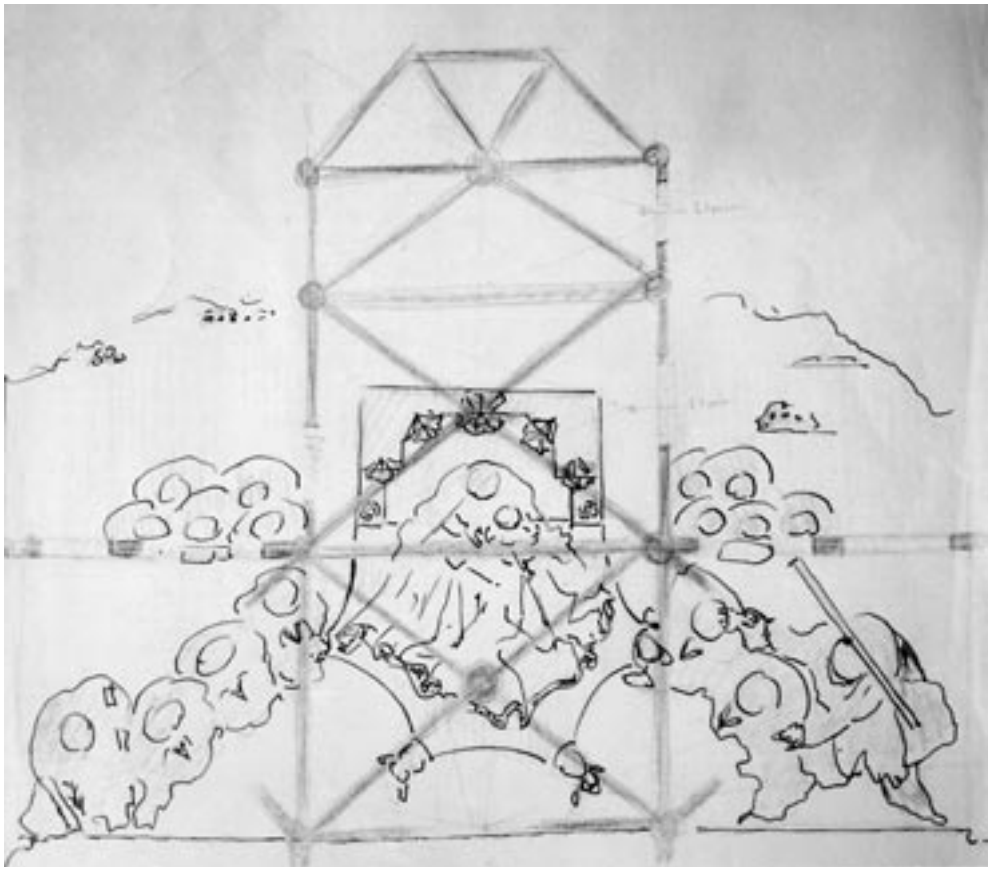

Fig. 6. Folch i Torres. Dibujo de la Virgen de los «Consellers».

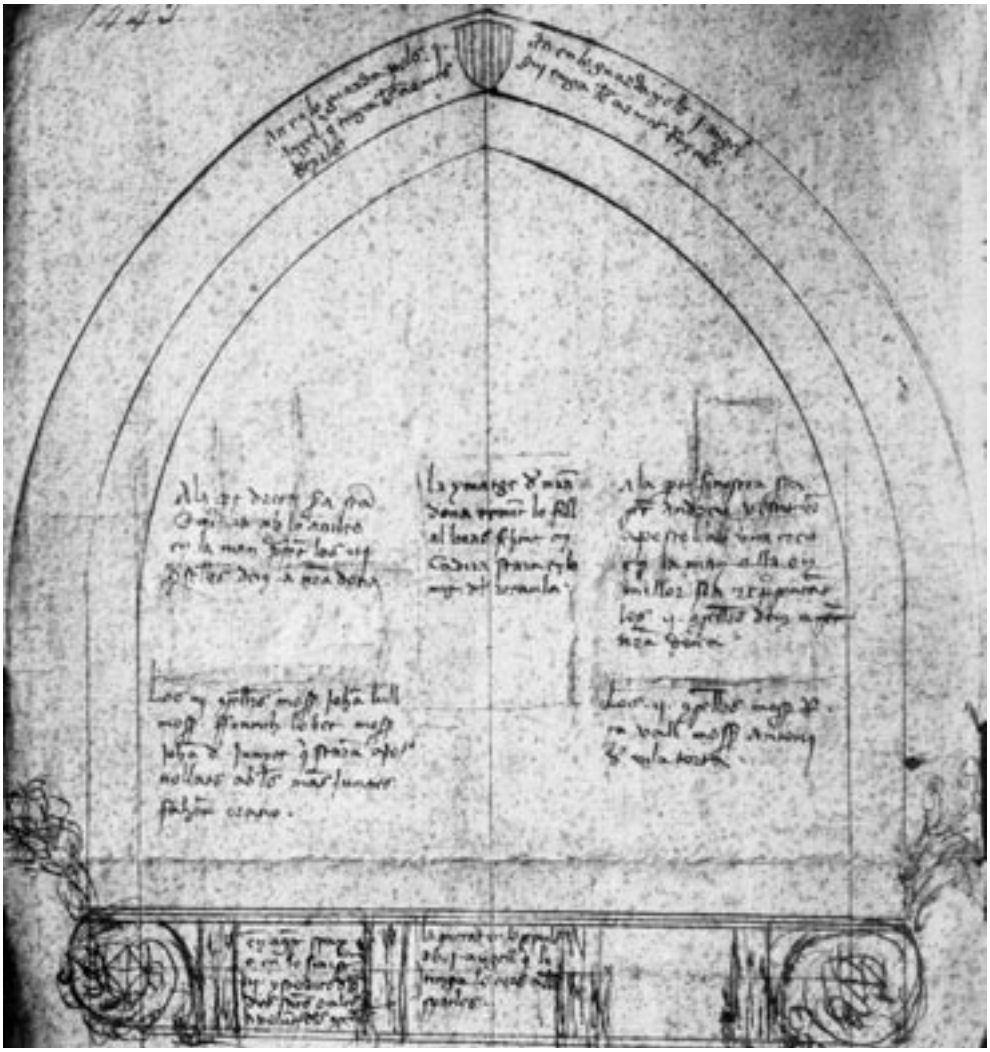

Fig. 7. Lluís Dalmau. Dibujo del retablo de la Virgen de los «Consellers». Barcelona.
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Fig. 8. Marc Safont. Arco de ingreso de la capilla de San Jorge. Barcelona. Generalitat de Catalunya.

Fig. 9. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle del capitel izquierdo). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 10. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle del capitel derecho). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 11. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle del trono del la Virgen). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 12. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de los ángeles cantores). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 13. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de una de las dos hornacinas con la representación de un mono tocando el flabiol). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 14. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de las ciudades figuradas en el arco de la izquierda). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 15. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de la ciudad figurada en los arcos de la derecha). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

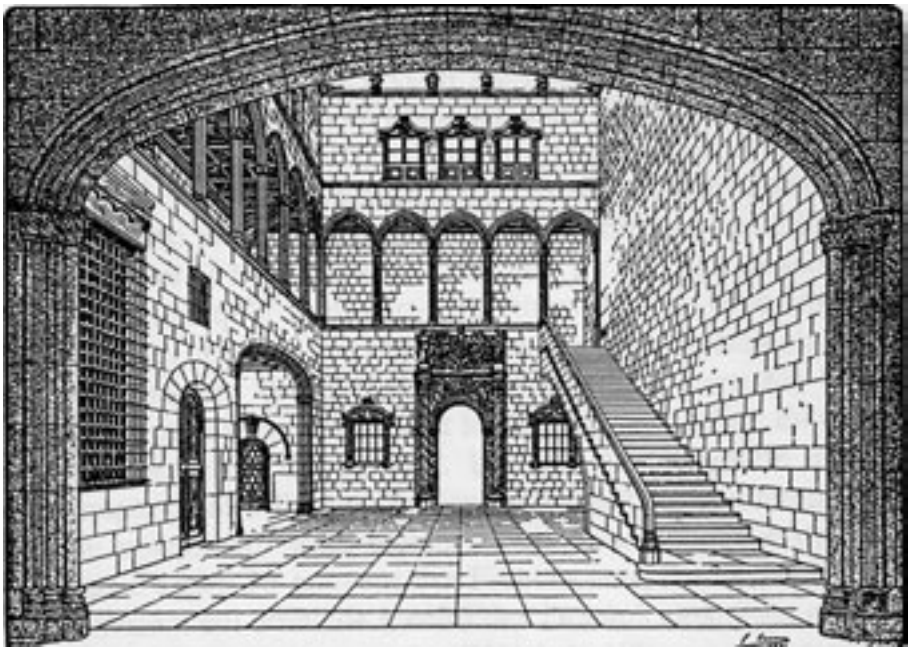

Fig. 16. J. Carrera. Reconstrucción ideal del Patio central de la Casa de la Ciudad de Barcelona a finales del siglo XVI, realizada por la Oficina de Investigaciones y Publicaciones Históricas en 1921.

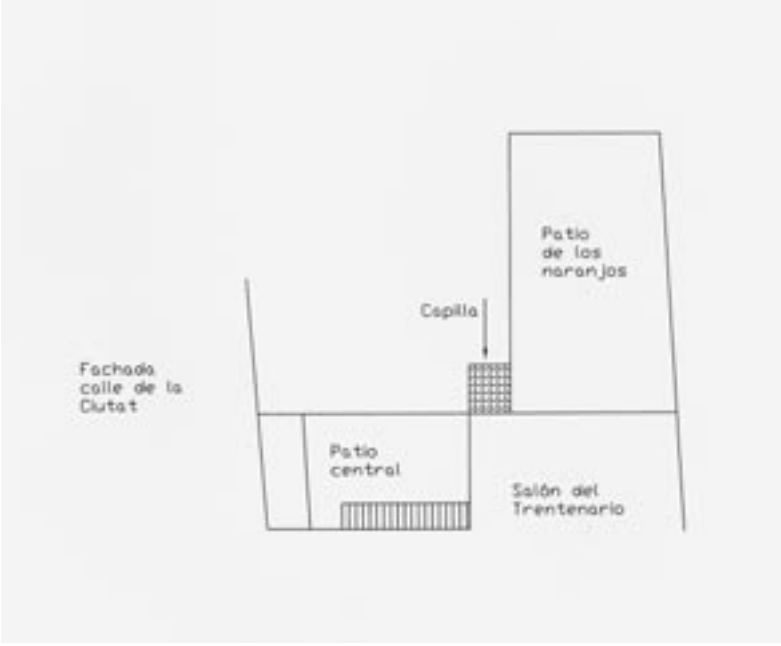

Fig. 17. Propuesta de situación de la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona.

Fig. 18. Lluís Dalmau. Tabla central del retablo de San Baudelio. Sant Boi del Llobregat. Iglesia de San Baudelio.

Fig. 19. Lluís Dalmau. Compartimiento del retablo de San Baudelio. Colección particular.

Fig. 20. Lluís Dalmau. Compartimiento del retablo de San Baudelio.
Colección particular.

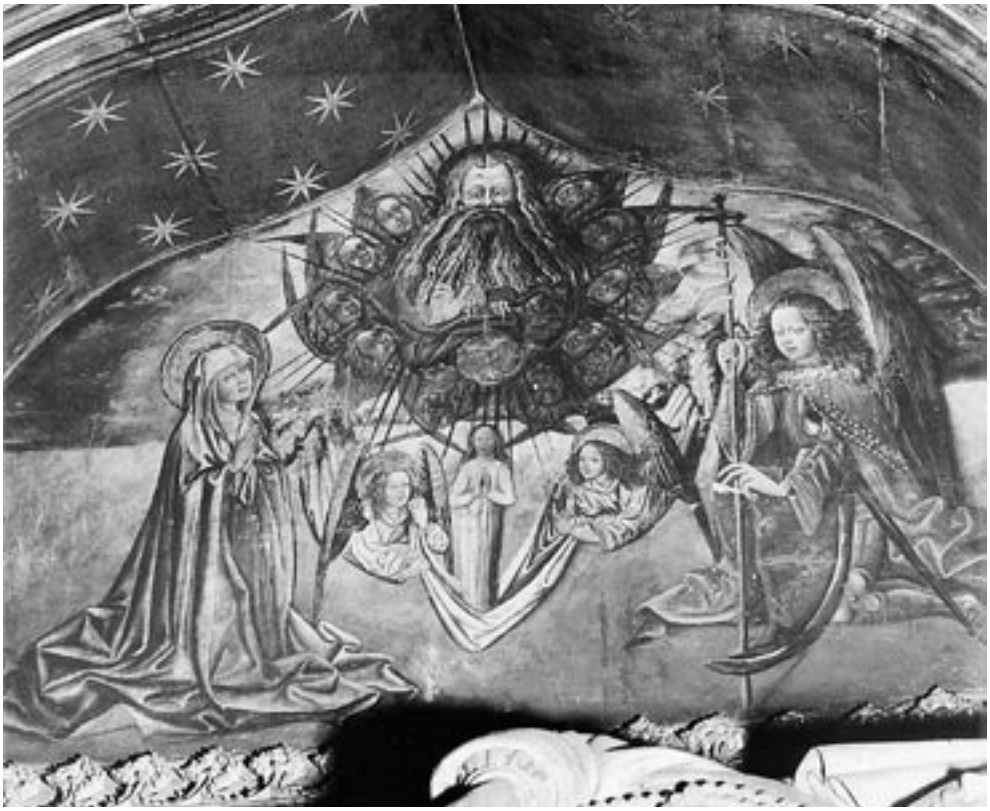

Fig. 21. Lluís Dalmau. Pinturas del arcosolio de una dama del linaje de los Cabrera. Barcelona. Catedral.

Fig. 22. Descendimiento de Cristo. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 23. San Dimas. Madrid. Caylus.

Fig. 24. Jaume Ferrer. Compartimiento de San Miguel. Lleida. Paeria. Pedro García de Benabarre. San Miguel. Vic. Museu Episcopal.

Fig. 25. Maestro de Bonastre (¿Jacomart?). Anunciación. Valencia. Museu de Belles Arts.

Fig. 26. Maestro de Bonastre (¿Jacomart?). Coronación de la Virgen. Boston. Museum of Fine Arts.

Fig. 27. Maestro de la Porciúncula (¿Jacomart?). Aparición de la Virgen a San Francisco en la Porciúncula. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 28. Joan Reixac. Calle central de un retablo dedicado a la Virgen. Colección particular.

Fig. 29. Joan Reixac. Calle central de un retablo dedicado a la Virgen (detalle). Colección particular.

Fig. 30. Barthélemy d'Eyck y colaboradores. *Hores de Renat d'Anjou*.

PINTURA HISPANOFLAMENCA CASTELLANA. DE TOLEDO A GUADALAJARA: EL FOCO TOLEDANO

PILAR SILVA MAROTO

De entre los distintos focos que pueden distinguirse en la pintura hispanoflamenca castellana, sin duda el toledano es el que plantea mayores problemas. A la pérdida de obras y de documentación –común a todos ellos y que en su caso se incrementa aún más–, se suma también la dificultad intrínseca que plantea su amplia zona de influencia, que se extiende desde Toledo y Madrid hasta Guadalajara y Sigüenza y no deja de afectar a otros territorios como Ciudad Real y Cuenca hacia el sur o Cáceres hacia el Oeste.

Dada la extensión del foco toledano, existen en él varios núcleos en los que se instalaron los pintores que trabajaron en él, como parece haber sido en un principio, además de Toledo, Guadalajara. Teniendo en cuenta la importancia que tuvieron en Toledo los arquitectos y escultores que se encargaron de las obras de la catedral a partir de la segunda década del siglo XV, no debe sorprender que la pintura tuviera un protagonismo menor. Por lo que se conoce hasta ahora, los primeros pintores hispanoflamencos que trabajaron en el foco toledano de los que conservamos obras estaban vinculados a Guadalajara. Pese a que ni de Jorge Inglés, ni del Maestro de Sopetrán consta que residieran en Guadalajara, se conectan con ella por sus trabajos para los Mendoza –primero para el marqués de Santillana y después para los duques del Infantado y otros miembros de la familia, entre ellos el cardenal Mendoza–, que tenían su solar en la ciudad, aunque tuvieran posesiones en otro lugares como Buitrago o Manzanares el Real, en la actual provincia de Madrid, que entonces pertenecía a la diócesis de Toledo.

Por esta razón, al referirnos a los pintores hispanoflamencos que trabajaron en este foco y a las obras que de ellos han llegado hasta nosotros, comenzaremos por los vinculados con la familia Mendoza –aunque pudieron realizar obras también para otros comitentes– y a través de ellos a Guadalajara, Jorge Inglés, el Maestro de Sopetrán, el llamado Maestro de los Luna, supuestamente Juan Rodríguez de Segovia, y Sancho de Zamora, para continuar después con los que residían en Toledo o trabajaron para su catedral como Francisco Chacón, Antonio del Rincón e Íñigo Comontes.

Los pintores que trabajaron para los Mendoza

Jorge Inglés

Es el primer pintor del que consta que realizó obras para el marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza. Fue el autor de la primera pintura hispanoflamenca documentada en Castilla, *el altar de los Ángeles*.[1] Según consta por el codicilo del testamento del marqués, redactado en Jaén el 5 de junio de 1455, don Iñigo había mandado hacer el retablo a Jorge Inglés para disponerlo en la iglesia del Hospital de San Salvador de Buitrago (Madrid), fundado por él.[2] Todo apunta a que este pintor pudo haber trabajado en Castilla algunos años antes, aunque no se pueda precisar cuántos. Además, en cualquier caso, la cita de 1455 en que consta que estaba hecho el retablo de Jorge Inglés es muy tardía, si se compara con las referencias que se tienen en la Corona de Aragón –en Valencia en concreto–, sobre Luis Dalmau, Jacomart y Louis Alincbrot, pertenecientes aún a la década de 1430. E incluso si Jorge Inglés no fue el primero o no fue el único pintor conocedor del arte nórdico que trabajó en aquellos años en Castilla,[3] no es fácil pensar que ninguno de ellos hubiera podido iniciar su labor antes de 1445 y lo más seguro es que lo hiciera en torno a 1450, si se tiene en cuenta la importancia que tenía entonces el estilo internacional en Castilla.[4]

[1] Francisco Javier Sánchez Cantón, «Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del marqués de Santillana», *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, 1917, pp. 99-100 y Pilar Silva Maroto, «El arte en España en la época del primer Marqués de Santillana (1398-1458)» en *el Catálogo de la Exposición El Marqués de Santillana. 1398-1458. Los albores de la España moderna,* Santillana del Mar (Santander), 2001, vol. III. El humanista, pp. 155-191 (*cfr.* pp. 181-182).

[2] En el testamento del marqués de Santillana constan las mandas realizadas con destino «*... al hospital de San Salvador que he mandado hacer en la mi villa de Buitrago. Item, mando que en la iglesia de dicho Hospital sean fechos tres altares: el primero en la capilla mayor, y este altar este fecho con cinco gradas... e sea puesto alli el retablo de los Angeles que mande fazer al maestro Jorge Inglés, pintor, con la imagen de Nuestra Señora de bulto, que mandé traer de la feria de Medina*». Publicó completo el testamento Francisco Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI,* Madrid, 1942, I, pp. 325-333.

[3] Cabe dentro de lo posible que en esos años ya hubiera comenzado a realizar su labor en tierras burgalesas otro maestro conocedor directo de la pintura flamenca, favorecido por el obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, a cuyo cargo pudo correr la ejecución del nuevo retablo mayor de la catedral de Burgos, del que consta que era de pintura y cincel y que se inició en 1446, aunque se ignora quién fue su autor. Más aún, por el momento no se puede afirmar si el pintor que lo hizo pertenecía al estilo internacional, o al hispanoflamenco, ni tampoco existen datos que permitan asociarlo con el Maestro de los Burgos, cuya presencia se detecta en Burgos en la década de 1450-1460, cuando hizo las tablas de la familia de los Burgos en la iglesia burgalesa de San Gil. Sobre esto véase Pilar Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, 1990, Valladolid, vol. I, pp. 68-69 y 218-227.

[4] El pintor florentino Dello Delli, autor del retablo de la catedral vieja de Salamanca concluido en 1445, se formó en Florencia en el estilo internacional y conformó definitivamente su estilo tras una estancia en Siena y en Venecia. Sobre este pintor véase Francisco Javier Panera Cuevas, *El retablo de la catedral vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, 1995. Nicolás Francés hizo el retablo de la catedral de León antes de 1434 y estuvo activo en esa ciudad hasta 1468. Aunque sus obras muestran la

Aunque la vinculación de Jorge Inglés al marqués de Santillana conecta al pintor con el foco toledano, y dentro de él con Guadalajara, esto no impide que haya podido trabajar en otras zonas o, simplemente, fueron los comitentes los que destinaron las obras que le encargaron a lugares tan alejados como el monasterio de la Mejorada en Olmedo, de donde procede *el retablo de San Jerónimo* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, o la iglesia parroquial de Villasandino (Burgos). Tanto *el retablo de San Jerónimo* de la Mejorada como el *altar de los Ángeles* del hospital de Buitrago (Colección Duque del Infantado, Madrid), permiten comprobar la técnica cuidada de su autor –mayor en las tablas de Buitrago– y la deuda contraída por Jorge Inglés con los modelos del arte nórdico, aun cuando los interprete con su peculiar estilo.

Pese a que se ha especulado sobre su condición de extranjero –inglés– las características estilísticas que muestran las diferentes tablas del *altar de los Ángeles*, su única obra documentada y, por tanto, punto de partida para atribuirle otras nuevas, abogan porque conoció la pintura flamenca, aun cuando no se pueda asegurar si fue de modo directo. No obstante, las notas que muestra el retablo realizado para el hospital de Buitrago apuntan a que no se trata de un maestro originario de Flandes. Respecto a su posible origen inglés, sugerido por su nombre, por el momento, no es posible llegar a ninguna conclusión. Lo único que se puede afirmar es que, si se debe a su mano *el retablo de san Jerónimo* con el escudo de los Fonseca realizado para el convento de la Mejorada de Olmedo, como todo parece indicar, Jorge Inglés debió formarse en un ambiente influido por el gótico internacional. Se trata, por tanto, de un pintor de transición entre un estilo y otro. Prueba de ello es que en *el retablo de la Mejorada* mantuvo una de las notas que definen el estilo internacional, la perspectiva axiológica, que desaparece en el nuevo arte flamenco, al ser uno de sus objetivos la reproducción de una realidad en la que todos los elementos que la constituyen se tratan por igual.

Antonio Ponz, en su Viaje de España,[5] realizó una amplia descripción del *altar de los Ángeles* (figs. 1 y 2) al referirse al hospital de Buitrago. Aunque no es demasiado frecuente que Ponz actuara de esa forma, lo debió hacer por la singularidad del comitente, el marqués de Santillana, que era uno de los miembros más destacados de la corte de Juan II que, siguiendo el credo humanista, unió las armas a las letras, quizá más que por la propia calidad del artífice y de las pinturas, aunque también las resalte. Las palabras que Ponz dedicó a esta obra aún son válidas para hacernos saber cómo era, a la vez que informan sobre su disposición original, algo, por desgracia, muy poco frecuente:

influencia francoflamenca, la amplitud de formas de sus figuras atestiguan lo avanzado del momento. Sobre este artífice véase Francisco Javier Sánchez Cantón, «Maestre Nicolás Francés, pintor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925, I, pp. 41-65 y *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964, pp. 10-12.

[5] Antonio Ponz, *Viaje de España*, X, III, núms. 55-57.

Consta, pues, de dos cuerpos; en el bajo, al lado del Evangelio, se ve pintado, algo menos que del natural, el retrato de dicho marqués puesto de rodillas, como haciendo oración, y detrás un paje, también arrodillado; al lado de la Epístola, el de la marquesa en la misma postura, con su doncella detrás del propio modo.

Vi de cerca estas pinturas, y las hallé ejecutadas con la mayor prolijidad y cuidado. El acierto con que están hechas aquellas cabezas no sólo indican que serían parecidas a sus originales, sino que en aquella edad habría pocos pintores tan hábiles como el que hizo dicha obra, y se debe también creer esto del buen gusto del marqués, que buscaría lo mejor que hubiese.

En el segundo cuerpo hay doce ángeles pintados sobre el mismo estilo que los retratos y vestidos con sus tuniquillas; tienen letreros en las manos, y son los gozos que llaman «de Santa María» compuestos por el expresado marqués para este paraje. Aunque se hallen en algún cancionero antiguo... son, pues de esta manera:

Gózate, gozosa Madre,/ gozo de la Humanidad,/ templo de la Trinidad/ elegido por Dios Padre:/ Virgen, que por el oído/ concepisti: Gaude, Virgo, Mater Christi;/ en vuestro gozo infundido.

Gózate, Luz reverida,/ según el Evangelista,/ por la madre del Baptista/ anunciando la venida/ de nuestro gozo, Señora, / que traias,/ vaso de nuestro Mesías:/ Gózate, pulchra y decora.

Gózate, pues que pariste/ Dios é hombre por misterio,/ nuestro bien, é refrigerio,/ é inviolata permansisti/ sin ningun dolo, ni pena;/pues gozosa,/ gózate, candida rosa,/ Señora de gracia plena.

Gózate hoy ya prestamente:/ de Naus sin mas tardar,/ le vinieron a adorar/ los tres Príncipes de Oriente:/ Oro y Mirra le ofrecieron/ con incienso:/ pues gózate nuestro acenso/ por los dones que le dieron.

Gózate, de Dios mansión,/ del Cielo felice puerta/ por aquella santa oferta,/ que al Sacerdote Simeon/ graciosamente, é benina/ ofreciste:/ gózate, pues mereciste/ ser dicha Reyna divina.

Gózate, nuestro dulzor,/ por aquel gozo infinito, / que te reveló in Egito/ el celeste Embaxador/ en la nueva deseada/ de la paz:/ Gózate, batalla é haz/ de huestes bien ordenada.

Gózate, flor de las flores,/ por el gozo que sentiste/ quando al santo Niño viste entre los Sabios Doctores,/ e disputando en el Templo/ los venció:/Gózate, Virgo María,/ una, sola, é sin ejemplo.

Gózate, nuestro claror,/ por aquel acto divino,/ que por tu ruego benino/ el tu Fijo, é hacedor/ fizo quando el agua en vino/ convirtió,/ e faltando consoló/ la fiesta de Architriclino.

Gózate, nuestra esperanza,/ Fontana de salvación /por la su Resurrección/ refugio Nostro, é holganza,/ e de tus dolores clama/ saludable:/ Gozo nuestro inestimable/ stans de Christo Mater alma.

> Gózate, una, é Señora,/ bendita por elección,/ por la su Santa Asencion/ entre los Santos primera/: Gózate por tal nobleza, /Mater Dei,/ principio de nuestra ley;/ gózate por tu grandeza.
>
> Gózate, Virgen, espanto,/ é tormenta del infierno:/ Gózate Santa ab aeterno/ por aquel resplandor santo/ de quien fuiste consolada,/ e favorita:/ Gózate de aflictos vida,/ desde abinitio criada.
>
> Gózate, Sacra Patrona,/ por gracia de Dios asunta/ no dividida, más junta/ fué la tu digna Persona:/ a los Cielos es sentada / a la diestra/ de Dios Padre, Reyna nuestra, é de estrellas coronada.

Más abajo, en el tablero en donde está retratado el marqués, se lee:

> Por los quales gozos doce,/ Doncella del Sol vestida é por tu gloria indefinida, faz tú, Señora, que goze/ de los gozos, é placeres/ otorgados/ á los Bienaventurados,/ bendita entre las mujeres.

Ponz completó la información relativa al *altar de los Ángeles*, añadiendo otros datos a los ya expuestos.

> En el remate de este retablo se ve pintado San Jorge, sobre el mismo estilo que los ángeles, y lo demás, y también dos pinturas de Santiago y San Sebastián, colocadas en los postes cercanos a la capilla mayor. Al principal retablo, donde están los retratos y los ángeles, ya en algo le han alterado su forma antigua con un pedazo de mala talla que oculta buena parte de él, y también han dado lugar a dos nuevos retablos de infeliz hechura que están en las naves colaterales. ¡Qué poco los consentiría allí el fundador si viviese! Mejores son otros dos más pequeños que están situados a los lados de la capilla mayor.

En una nota al final del texto citado, Ponz dio a conocer el nombre de su autor y la fecha en que estaban ya hechos los retablos del hospital de Buitrago, el del altar mayor y los dos colaterales, que por el momento tienen que darse por perdidos:

> Se tiene averiguado por el Codicilo que el marqués de Santillana otorgó en Jaén a 5 de junio de 1455, estando en la tala de Granada, que el retablo mayor y colaterales de la iglesia del hospital de Buitrago los mandó hacer al maestro Jorge Inglés, pintor, y dispuso que se colocase en el mayor la imagen de Nuestra Señora, que mandó traer de la feria de Medina. Los retablos colaterales se deshicieron, y de las imágenes, que eran de Santiago, San Sebastián, etc., ya se ha hablado.

Indiscutiblemente, Ponz, debió contemplar complacido en Buitrago una obra como *el altar de los Ángeles*, de mano de Jorge Inglés, en el que se exaltaba doblemente la fama del comitente, don Íñigo López de Mendoza, mediante su retrato (fig. 1) y el de esposa, doña Catalina Súarez de Figueroa (fig. 2), y a través de los poemas que el marqués había escrito como homenaje a la Virgen. Aunque, lamentablemente, los retablos colaterales se habían deshecho ya cuan-

do los vio Ponz en la segunda mitad del siglo XVIII, y no se sabe nada de las pinturas de *Santiago* y de *san Sebastián* que él pudo contemplar en los postes cercanos a la capilla mayor, en cambio el *san Jorge* del remate del *altar de los Ángeles* ha llegado hasta nosotros. En una ponencia presentada al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Granada en septiembre de 1973, Charles Sterling llegó a la conclusión de que ese *san Jorge* del hospital de Buitrago, al que se refirió Ponz, era el mismo que se encontraba entonces en la colección Spencer y Samuels de Nueva York.[6] Al analizar las características estilísticas de esta tabla de *san Jorge*, Charles Sterling pudo constatar la identidad de estilo con las obras de Jorge Inglés, al que indudablemente pertenece. Además, tanto el autor como su fecha de ejecución aproximada, junto a su calidad y su formato –alargado, como corresponde al remate de un altar–, no dejan lugar a dudas de que se trata del mismo que mandó hacer el marqués de Santillana para el hospital de Buitrago.

El retablo de Jorge Inglés –sin el *san Jorge*– pertenece en la actualidad al duque del Infantado. Consta de un cuerpo con dos registros y un banco. En el registro superior del cuerpo formado por dos tablas aparecen representados doce ángeles –seis en cada una– que portan en sus manos los textos de las estrofas alusivas a los doce gozos de María, escritas por don Íñigo en honor de la Virgen. En el inferior se encuentran los retratos –arrodillados ante reclinatorios y bajo doseles– de don Íñigo López de Mendoza (fig. 1) y de su mujer Catalina Suárez de Figueroa (fig. 2), acompañados respectivamente por un paje y una doncella, asimismo de rodillas. En el retrato del marqués de Santillana, el letrero con el texto en loor de María dispuesto sobre la pared del fondo alude a su condición de poeta, de escritor. En el banco don Íñigo mandó disponer a los cuatro padres de la iglesia latina, *san Gregorio*, *san Jerónimo*, *san Agustín* y *san Ambrosio*, sin duda por su dedicación a las letras.

Una obra de esta naturaleza, totalmente novedosa en el conjunto de la pintura castellana de la época, tanto por el estilo como por la iconografía, se justifica, sin duda, por la personalidad del comitente, que la debió mandar hacer ya al final de su vida. En 1455, tres años antes de su muerte, el marqués la citó en el codicilo de su testamento, redactado en la Vega de Granada antes de entrar en combate contra los moros. La expresión que empleó para referirse a ella: *... e sea puesto allí* [en el altar mayor] *el retablo de los Ángeles que mandé fazer al maestro Jorge Inglés pintor*, sólo permite afirmar que debió ini-

[6] Charles Sterling, «Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais meconnus du XVe siècle» en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada (1973), I, 1976, pp. 497-503. La tabla de *san Jorge* había pasado antes por otras colecciones. A fines del XIX, había pertenecido a la de Charles Stein, donde se atribuía al pintor alemán Hans Baldung Grien, con el que nada tiene que ver. Después la adquirió Martín Le Roy de París.

ciarse poco antes de ese año. El que don Íñigo mandara hacer esta obra a un pintor conocedor del arte flamenco, en una fecha relativamente temprana, en la que dominaba aún el estilo internacional en Castilla, constituye una clara muestra de su adscripción al nuevo estilo. Por lo que respecta a la iconografía, la forma en que los marqueses de Santillana aparecen de rodillas en el interior de su vivienda, mostrando su devoción a María, ricamente vestidos a la moda y bajo el dosel que evidencia su elevada condición social, se entiende en un ambiente proclive al humanismo como en el que se encuentra inmerso el marqués.

Las características que muestra esta obra permiten paliar las dificultades que Jorge Inglés tenía habitualmente a la hora de representar correctamente el espacio. Evidentemente, los ángeles dispuestos ante el fondo del registro superior del cuerpo del retablo y los padres de la iglesia latina de la predela no le plantearon ningún problema. Pero tampoco lo hicieron los comitentes ni sus acompañantes en las tablas del cuerpo inferior al estar arrodillados. Debido a ello y al esquema utilizado, una perspectiva «por implicación» en la que no se ve el techo, una de las fórmulas más repetidas por los pintores flamencos e hispanoflamencos, consiguió evitar que se pusieran en evidencia sus dificultades. Incluso logró destacar los aspectos del nuevo arte en los que tuvo sus mayores aciertos, la traducción de las calidades en los trajes a la moda de los marqueses y de sus acompañantes y del resto de los objetos incluidos, junto con la fuerte caracterización de las figuras. Precisamente, esto es una de las notas que definen el estilo de Jorge Inglés, tanto la manera en que acentúa la estructura ósea, como la expresión de sus ojos –de párpados abultados– y de su boca, pequeña y con los labios apretados formando casi un rictus con las comisuras hacia abajo. La forma de los plegados que rompen en ángulos de diseño artificial, las actitudes inestables de las figuras y los gestos de sus manos, junto al feísmo con que las representa, demuestran que Jorge Inglés estaba mucho más interesado en la expresión que en la representación de la realidad, lo que es mucho más propio del arte holandés que de lo poco que se conoce del arte inglés de esta época.

El Maestro de Sopetrán

Al igual que sucedía respecto a Jorge Inglés, no consta que el Maestro de Sopetrán tuviera abierto su taller en Guadalajara, si bien la labor que realizó para los Mendoza permite suponer que, al menos durante algún tiempo, pudo haber residido en esa ciudad. Lamentablemente, en su caso, no se ha podido identificar su nombre, por lo que ha sido necesario recurrir para denominarle a uno convencional, que se toma del monasterio benedictino de Santa María de

Sopetrán en Guadalajara, fundado por el marqués de Santillana en 1454, de donde proceden las tablas de su mano que han llegado hasta nosotros.[7]

Las cuatro pinturas que se conservan del retablo de Sopetrán[8] se trasladaron a la ermita de la Fuensanta, próximas al monasterio benedictino después de haberse derrumbado, tras su abandono. En 1934 fueron adquiridas por el Museo del Prado. Las pinturas forman un conjunto compuesto por dos tablas rectangulares, cada una con dos escenas, que formaron parte de un retablo dedicado a la Virgen. La de la izquierda esta integrada por la *Anunciación* (núm. 2.575), arriba y *el retrato del duque del Infantado arrodillado* (núm. 2576) abajo. La de la derecha muestra el *Nacimiento de Cristo* (núm. 2.577) arriba y la *Muerte de la Virgen* (núm. 2.578) abajo.

Aunque no consta el momento exacto en el que se llevaron a cabo estas cuatro pinturas, se debieron realizar en torno a 1460, después de la muerte del marqués de Santillana, fallecido en 1458. Pese a que tradicionalmente se ha tratado de identificar al personaje retratado con el primer marqués, don Íñigo López de Mendoza, que fue el fundador del monasterio, a juzgar por sus rasgos, distintos a los que muestra el retrato de Jorge Inglés en el *altar de los Ángeles*, y teniendo en cuenta la edad juvenil con que se le representa, todo parece indicar que es el retrato del hijo del marqués, don Diego Hurtado de Mendoza, el primer duque del Infantado. Sin duda, también contribuye a apoyar esta hipótesis el hecho de que el marqués de Santillana encargara a don Diego que concluyera las obras de Sopetrán en el codicilo de su testamento redactado en Jaén en 1455, al que se ha hecho referencia al aludir al *altar de los Ángeles* de Jorge Inglés.

Al no tener ninguna referencia sobre el autor de estas tablas, el único medio de que disponemos para tratar de saber dónde transcurrió su formación es el análisis de estas pinturas de Sopetrán, las únicas que se conocen de su mano por el momento. Pese a que Fray Antonio de Heredia, en su ya citada historia del monasterio del siglo XVII, se refería a que las pinturas eran flamencas, por el momento no se puede asegurar que se trate de un artista formado directa-

[7] Sobre estas tablas véase Enrique Lafuente Ferrari, «Las tablas de Sopetrán», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1929, pp. 100-111; César Pemán y Pemartín, «Sobre las tablas de Sopetrán», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1930, pp. 128-130 y Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, IV, 1933, pp. 80-81 [se cita Post y el volumen y el año correspondiente).

[8] Enrique Lafuente Ferrari, art. cit. 1929, pp. 104-105, recoge el testimonio del historiador del monasterio en el siglo XVII, Fray Antonio de Heredia, en el que se da cuenta de que los retablos «viejos y carcomidos» se quitaron en 1639 y se sustituyeron por otros nuevos. Sólo hubo una excepción por su calidad y por considerarse procedentes de Flandes: *El retrato del marqués de Santillana* [como Heredia lo considera], *que se conserva en el retablo de la capilla de Nuestra Señora y las imágenes en tabla, que se conoce son pinturas de Flandes, y se conservaron en el nuevo retablo por ser tan primorosas.*

mente en los Países Bajos. Lo que sí se puede afirmar es que la fuente flamenca en la que bebió no fue la misma que la de Jorge Inglés. Sus modelos son más avanzados. Prueba de ello es que el Maestro de Sopetrán conoció bien la escuela de Tournai, como se puede verificar en *la Anunciación* (fig. 3), inspirada en las composiciones de ese tema de Roger van der Weyden, o en *la muerte de la Virgen*, que muestra en la arquitectura en la que transcurre la escena columnas con formas trapezoidales en los fustes similares a las que utilizó Robert Campin en las suyas. En cambio, es mucho más personal al retratar al donante arrodillado en la iglesia, vestido a la moda y con un peinado que no debe ser posterior a 1460.

En 1982, Carmen Garrido y José María Cabrera publicaron el dibujo subyacente de estas tablas, que permite acceder al proceso creativo del pintor.[9] El Maestro de Sopetrán utiliza un pigmento negro de origen orgánico muy diluido. En general, las cuatro obras conservadas están trazadas en sus líneas fundamentales, tanto de encajamiento de las figuras como de las arquitecturas, el paisaje y otros elementos de la composición. Digna de destacar es la forma en que hace los contornos, a base de líneas muy grandes y rectas, de anchura mayor que los trazos de las vestiduras y de los restantes detalles representados. Como suele ser frecuente, el dibujo está desigualmente repartido y las zonas de elaboración más compleja suelen ser puntuales. También, en general, el modelado es poco abundante, patente sobre todo en algunas zonas de plegados y en las columnas. Los trazos que utiliza son cortos, paralelos y bastante rectos. En ocasiones son algo más largos y en algunos casos también aparecen cruzados. Junto a los anteriores también existen trazos en forma de espiga y de zigzag y otros más característicos, muy pequeños, casi a modo de puntos, alineados o dispersos irregularmente.

De modo general se puede constatar la existencia de cambios de composición, salvo en el caso de la *Anunciación* (fig. 3) en la que se sigue el modelo rogeriano, y no muestra más que contadas rectificaciones. Y también esta pintura se distingue de las otras tres por el carácter mucho más elaborado de su dibujo, con un abundante modelado, particularmente en el arcángel Gabriel (fig. 4), tanto en los vestidos como en las alas, a base de líneas paralelas, rectas, pequeñas, pero también otras algo más largas. Aunque no abundan los cruzados, están presentes en las alas, de gran tamaño, muy característicos, junto con otros más pequeños. Y tampoco faltan los trazos ya señalados, en espiga, en zig-zag y otros propios del pintor en forma de puntos, que se pueden constatar en otras tablas como la *Muerte de la Virgen* (figs. 5 y 6). Dignos de seña-

[9] María del Carmen Garrido y José María Cabrera, «El dibujo subyacente y otros aspectos técnicos de las tablas de Sopetrán», *Boletín del Museo del Prado,* 7, 1982, pp. 15-31.

lar en esta tabla son también los que presenta el dosel, con paralelas cruzadas formando una cuadrícula.

En la tabla del duque del Infantado arrodillado (fig. 7), su figura presenta un desplazamiento lateral izquierdo en las manos. También el hombro derecho evidencia una rectificación de forma y un desplazamiento ascendente. Por lo que respecta al paje que le acompaña se añadió en la fase del color, como lo prueba el que su imagen aparezca encima de los clavos de la puerta del fondo. Y lo mismo sucede con la pena de la toca que sostiene el paje que tiene un desplazamiento lateral izquierdo sobre el embaldosado del suelo, una vez que éste estaba ya concluido.

En el *Nacimiento de Cristo* se produce un cambio de composición en la arquitectura, realizado con un material distinto, un medio seco, que parece ser grafito. Por la radiografía, dada a conocer en este estudio de Carmen Garrido y de José María Cabrera, junto con las de las otras tres tablas, se puede ver el modo en que la arquitectura se superpone sobre el fondo de celaje que ya estaba concluido, al igual que los cambios de composición en los arcos del lado izquierdo.

En la *Muerte de la Virgen*, se aprecia un dibujo más detallado en el apóstol del primer plano a la izquierda y de la columna situada ante él (figs. 5 y 6). Por lo que afecta a los cambios, los dos que se pueden constatar afectan a la iconografía. El Maestro de Sopetrán había dibujado un ángel volando en el cielo encargado de recoger el alma de la Virgen, que se elimina en la fase del color, lo mismo que la palma que sostenía san Juan en la fase del dibujo subyacente.

El Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?)

Post utilizó por primera vez en 1933 el nombre convencional de Maestro de los Luna para denominar al pintor que trabajó para la familia Mendoza en Guadalajara.[10] El punto de partida que sirvió para otorgarle tal denominación fue su intervención en la ejecución del retablo de la capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo bajo la advocación de Santiago el Mayor. Como ya indiqué en 1992, al ser el propietario de la capilla don Álvaro, que hacía ya tiempo que había muerto ajusticiado, se le llamó a este pintor Maestro de los Luna, cuando el nombre que cabría haberle otorgado sería Maestro de los Mendoza,[11] debido a los trabajos que realizó para los duques del Infantado –y pre-

[10] Post, IV, 1933, pp. 370-381. Se vuelve a referir a este maestro en las adiciones de otros volúmenes posteriores.

[11] Pilar Silva Maroto, «Dos nuevas tablas del taller del llamado "Maestro de los Luna"», *Archivo Español de Arte*, núm. 257, 1992, pp. 74-79 (crf. p. 76).

sumiblemente también para el cardenal Mendoza y otros miembros de la familia– y también a que fuera la duquesa del Infantado, María de Luna, la hija de don Álvaro, casada con el segundo duque, don Íñigo López de Mendoza, la que mandó hacer el retablo. Por el contrato, que se conserva, consta que el día 21 de diciembre de 1488, en el castillo de Manzanares el Real (Madrid),[12] la duquesa contrató el retablo destinado a la capilla de su padre Alvaro de Luna en la catedral de Toledo con Sancho de Zamora y Juan de Segovia, vecinos de Guadalajara, y con Pedro Gumiel, vecino de Alcalá de Henares. Sancho de Zamora fue el encargado de firmar el documento por el que los tres se comprometieron a realizar esta obra en un año –hasta la Navidad del año 1489–, por ciento cinco mil maravedíes.

De los tres artífices que ejecutaron el retablo (fig. 8), de dos de ellos consta que eran pintores, Sancho de Zamora y Juan de Segovia, mientras que el tercero, Pedro Gumiel, vecino de Alcalá de Henares, se debió encargar de la traza, ya que consta que intervino como arquitecto en obras promovidas por el cardenal Cisneros. Al ser las pinturas del retablo de la capilla de don Álvaro de Luna fruto de la colaboración de dos pintores, que deben coincidir con los mencionados en el contrato, Sancho de Zamora y Juan de Segovia, como no ha llegado hasta nosotros ninguna obra documentada o firmada por ninguno de ellos, no existe medio alguno de saber qué tablas corresponden a cada uno. No obstante, teniendo en cuenta que Juan de Segovia –Juan Rodríguez de Segovia–, según dio a conocer Layna Serrano en 1941, trabajó en la decoración del Palacio del Infantado en Guadalajara entre 1484 y 1485[13] –lo que no consta de Sancho de Zamora–, se le ha identificado con el Maestro de los Luna.[14] Pese a ello, al no existir testimonios inequívocos de

[12] Archivo de la Nobleza. Toledo, Osuna, leg. 1754 (1). Fue publicado, junto con otros documentos relativos a la capilla de don Álvaro de Luna, por C. González Palencia, «La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V (1929), pp. 109-122 (*cfr.* pp. 118-121). Se conocía su existencia desde que lo mencionó Juan Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, I, 1788, p. 339, nota 3, si bien lo fechó erronéamente en 1448. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800, IV, p. 361 y VI, p. 24, mantuvo esta misma fecha. Habría que esperar a que la corrigiera de forma acertada Cruzada Villaamil, «Retablo y sepulcros de la capilla de don Álvaro de Luna», *El arte en España*, VI, 1867, pp. 73-82. Recientemente ha publicado el contrato y ha estudiado el retablo Judith Sobre Berg, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, 1989, pp. 318-331.

[13] Francisco Layna Serrano, *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Madrid, 1941, pp. 62 y 107, rec. Post, IX, 1947, p. 807. Según dio a conocer Fernando Collar de Cáceres, «El Maestro de los Luna y el retablo de El Muyo», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LII (1986), pp. 372-378 (*cfr.* p. 378), Juan Rodríguez de Segovia aún era vecino de Guadalajara en 1497 según un documento que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, protocolo 10, fol. 41. Consta su presencia en la ciudad por una escritura fechada el 16 de marzo de 1497, protocolizada en 1531 ante Alonso de Carranza.

[14] José Gudiol Ricart, *La pintura gótica*, «Ars Hispaniae», IX, Madrid, 1955, pp. 337-338, fue el primero que asoció al Maestro de los Luna con Juan Rodríguez de Segovia. Como se insistirá después, en esa ocasión también asimiló erronéamente a Sancho de Zamora con el Maestro de San Ildefonso.

que esta hipótesis sea cierta, por el momento resulta obligado que se siga utilizando para denominar a este maestro el nombre convencional de Maestro de los Luna y se mantenga su asimilación con Juan Rodríguez de Segovia con una interrogación.

Tanto Juan Rodríguez de Segovia como Sancho de Zamora tuvieron establecida su residencia en Guadalajara, solar de los Mendoza, lo que no consta ni de Jorge Inglés, ni del Maestro de Sopetrán, aunque es posible que, tal como se ha sugerido, al menos en algún momento estuvieran conectados con esta ciudad. Todo apunta a que, en esta ocasión, como probablemente también en las anteriores, fue la presencia de este linaje y las obras que promovieron la que, sin duda, propició que se instalaran en la ciudad, aunque no trabajaran exclusivamente para ellos. Además, de forma fortuita, porque así lo quiso la segunda duquesa del Infantado, María de Luna, Juan Rodríguez de Segovia realizó una de sus obras de mayor relieve para la catedral de Toledo, que, por fortuna, ha llegado hasta nosotros. Y, en este caso, como era preceptivo en la época, no se encargó a ninguno de los pintores que trabajaban entonces en Toledo como Francisco Chacón, Antonio del Rincón o inclusive Pedro Berruguete.[15] Lo que primó fueron los gustos de María de Luna, que prefirió encargar la obra a los pintores que conocía, porque habían trabajado ya para su esposo el duque del Infantado o para otros miembros de la familia Mendoza, tanto en Guadalajara como en otros lugares en los que tenían posesiones o establecieron fundaciones.[16]

Lamentablemente, como sucede en la mayoría de los casos, no se conserva ningún dato que permita saber dónde se formó el Maestro de los Luna, aunque es posible que haya estado relacionado de algún modo con el Maestro de Sopetrán, pese a que no se pueda asegurar. Por el estilo que muestran las obras que se han incorporado a su catálogo, tomando como punto de partida las tablas que realizó en el retablo de la capilla de don Álvaro de Luna en la cate-

[15] Estaba trabajando en Toledo desde 1483. En diciembre de 1488, cuando se firmó el contrato del retablo de la capilla de don Álvaro de Luna, Pedro Berruguete estaba haciendo la pintura mural de la sacristía de la catedral. Sobre él véase Pilar Silva Maroto, *Pedro Berruguete*, Salamanca, 1998. Tal como se indicará en el apartado siguiente, no se estudiarán en este texto las obras de Pedro Berruguete, ni de Juan de Borgoña ni de otros pintores pertenecientes al primer Renacimiento, que ya estaban desarrollando su labor en tiempos de los Reyes Católicos, al tener exclusivamente por objeto la pintura hispanoflamenca en el foco toledano.

[16] Quizá éste haya sido el caso de las tablas que se conservan en el pueblo madrileño de Braojos, al que se accede por una carretera comarcal a la izquierda del puerto de Somosierra, pasado Buitrago, en tierras que pertenecían entonces a los duques del Infantado. Han llegado hasta nosotros dos tablas con *san Juan Evangelista* y *Santiago el Mayor*, probablemente restos del retablo mayor de la iglesia dedicada a san Vicente mártir, aunque no se pueda asegurar. Sobre estas tablas, véase, Pilar Silva Maroto, art. cit. 1992, pp. 74-79.

dral de Toledo –las cinco del banco[17] y la *Virgen con el Niño y ángeles* y *santa Inés* y *san Andrés* del cuerpo[18]– (fig. 8), se puede constatar que debió formarse en Castilla y que fue en ella donde accedió a algunas obras flamencas que entonces se encontraban allí, ya fueran los originales o alguna copia. En concreto, tuvo acceso a algunas obras de Weyden, particularmente la Virgen con el Niño del Museo del Prado, conocida como *Madona Durán*[19] (fig. 9), aunque no fuera la única, y también de Dirk Bouts, como la *Virgen con el Niño y ángeles* de la Capilla Real de Granada, que utilizó de forma literal o mediante transformaciones para diferentes composiciones.[20]

[17] Buena prueba de la importancia que se concedió a su intervención en este retablo es el hecho de que se encargara de llevar a cabo todas las tablas del banco –las más próximas al fiel– entre las que se cuentan los dos retratos de los donantes arrodillados protegidos por santos franciscanos. El maestre de Santiago y Condestable de Castilla, don Álvaro de Luna, valido del rey don Juan II, aparece acompañado por san Francisco, y su mujer, Juana Pimentel, condesa de Montalbán, por san Antonio de Padua, a ambos lados de la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Completan el banco las dos tablas de los extremos. La de la derecha muestra a san Buenaventura y la de la izquierda a santo Tomás Becket, advocación que tenía la capilla que había en ese lugar en la girola de la catedral de Toledo antes de que se adjudicara su suelo a don Álvaro de Luna para erigir en él una nueva capilla dedicada a Santiago el Mayor.

[18] A diferencia de las restantes figuras de santos que corrieron a cargo del supuesto Sancho de Zamora, las dos en las que intervino el Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?), *santa Inés* y *san Andrés*, se alzan sobre una plataforma que tiene un remate semicircular en el centro como en el caso de *la Madona Durán* de Roger van der Weyden. Este mismo motivo lo utilizó también para otras dos tablas de *san Antonio de Padua* y *san Francisco* (Museo de Bellas Artes de Bilbao) compuestas de forma similar. En las tablas de Bilbao las figuras están de pie ante un fondo de paisaje y separado de él por una tela de brocado mientras que en el retablo de la catedral de Toledo los dos santos están separados del paisaje por un pretil y un tapiz de brocado, que lo deja ver a ambos lados. Todo apunta a que las tablas del Museo de Bellas Artes de Bilbao debieron formar parte de un retablo de formato parecido, del que consta que existían otros restos, además de las dos tablas de *San Francisco* y *San Antonio de Padua,* cuando lo publicó Post, IV, 1933, p. 380, fig. 150, como parte de la colección de don Antonio Gorostiza de Bilbao: un fragmento de la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* con una donante, de rasgos similares a la condesa de Montalbán, y las tablas del banco –medias figuras de *Cristo de piedad entre dos ángeles* y *san Pedro* y *san Pablo* del centro y otros dos fragmentos, uno con *san Andrés* y *Santiago* y otro con *san Sebastián* y *un santo obispo*, sin duda *san Fabián*, con el que suele aparecer–. Sobre las tablas de los dos santos franciscanos del Museo de Bilbao véase Ana Galilea Antón, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo*, Bilbao, 1995, pp. 244-249.

[19] Como se insistirá más adelante, la utilización como modelo de la *Madona Durán* de Weyden para las obras del Maestro de los Luna se ha resaltado en diferentes ocasiones. Entre ellas cabe señalar el artículo de Didier Martens, «Metamorfosis hispánicas de una composición de Dieric Bouts», *Goya*, núm. 262, 1998, pp. 2-12 y el estudio de Pilar Silva Maroto y María del Carmen Garrido, «Contribution du dessin sous-jacent à l'identification et à la connaissance des peintres hispano-flamands castillans», *Colloque IX sur le dessin sous-jacent dans la peinture*, Lovaina la Nueva, 1991 (Actas, Lovaina la Nueva, 1993, pp. 131-133). Collar de Cáceres, art. cit. 1986, pp. 372-378, dio a conocer la copia fiel de la *Madona Durán* que hizo el Maestro de los Luna en *el retablo de El Muyo*, en tierras segovianas, no lejos de Braojos.

[20] Didier Martens, art. cit. 1998, pp. 2-12, hizo un estudio detallado de la forma en que el Maestro de los Luna utilizó como fuente para sus pinturas esta *Virgen con el Niño y ángeles* de Dirk Bouts de la Capilla Real de Granada. Mucho antes se refirió también a ello Diego Angulo Íñiguez, «Dos tablas castellanas de hacia 1490 en el Museo del Prado», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III (1927), pp. 93-94.

Sin duda, la duquesa del Infantado gustaba de la pintura flamenca y de que se utilizaran modelos tomados de los Países Bajos para que también las obras realizadas por maestros hispanos evocaran el arte flamenco. La mejor prueba de ello es el hecho de que en el contrato, uno de los pocos que se conserva en todo el reino castellano, consta que María de Luna exigió a los artífices que lo llevaran a cabo con *imagenes de pinsel de muy gentiles ordenanças del arte nuevo... finos colores labrados a oleo e de gentiles autos e continencias e graciosos rostros e extranjeros...* Este texto no deja lugar a dudas del interés que sentía la duquesa del Infantado por la pintura nórdica. Por esta razón, reclamaba que esta obra para la capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo se hiciera «al moderno», como el resto de las obras que se efectuaron en ella, siguiendo los modelos del «arte nueva», como evidentemente hizo el Maestro de los Luna, que se inspiró en *la Madona Durán* de Weyden (Museo del Prado, Madrid) (fig. 9) para *la Virgen con el Niño y ángeles* de la calle central (fig. 8), al igual que para la tabla del mismo tema que se guarda en el Museo del Prado (fig. 10). Además de esta obra de Weyden, el Maestro de los Luna se sirvió de otro modelo para representar la imagen de María como Virgen de la leche. Tal como indicó Didier Martens en 1998, la posición del Niño y de las manos de la Virgen derivan de la llamada *Madona de Roulers* de Weyden, que ha llegado hasta nosotros a través de muchas réplicas, aunque lamentablemente se ha perdido el original.[21] Sin duda, la mejor prueba de que el Maestro de los Luna conocía esta obra de Weyden es la existencia de una tabla de la *Virgen con el Niño*, inspirada en esa Madona de Weyden que fue vendida en Christie's en Nueva York, el 11 de enero de 1995 y que Didier Martens adscribió al Maestro de los Luna en su artículo de 1998.[22]

Los estudios técnicos realizados sobre dos pinturas propiedad del Museo del Prado, la ya citada *Virgen con el Niño y ángeles* (núm. 1.289) (fig. 10) y *la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* (núm. 2.425) (fig. 11), han permitido delimitar mejor la personalidad del Maestro de los Luna. Gracias a los infrarrojos se ha podido conocer el dibujo subyacente y comprobar la forma diferente en que actúa el Maestro de los Luna, según se trate de pinturas en las que su autor sigue con mayor fidelidad el modelo flamenco o se aleja de él para dar una versión más personal. El resultado de este estudio, junto con el de otras pinturas hispanoflamencas castellanas del Prado, lo presentamos Carmen Garrido y yo en una ponencia al IX Coloquio del Dibujo Subyacente de Lovaina, cuyas actas se publicaron en 1993. Las conclusiones a las que llegamos entonces permitieron aclarar algunos de los problemas que planteaba el Maestro de los

[21] Didier Martens, art. cit. 1998, pp. 5-10.

[22] Didier Martens, art. cit. 1998, p. 7, n. 21. fig. La tabla se subastó en Christie's en Nueva York el 11 de enero de 1995 (núm. 41) como obra del Maestro de la vida de santa Úrsula.

Luna, ya que las diferencias entre las pinturas más fieles a los modelos flamencos y las otras eran tan grandes que hacían sospechar que no podían deberse a la misma mano, como supuse yo misma en un artículo en 1992.[23] Todos los indicios apuntaban a que el taller del Maestro de los Luna estaba constituido por dos pintores, con formación similar, pero con dotes e inclinaciones distintas. Sin embargo, el análisis del dibujo subyacente permitió comprobar que era uno solo y se pudo constatar que, en función del tema, el pintor variaba los rostros de sus figuras –y en particular las expresiones de que las dotaba– con trazos gruesos seguros para transformarlos con el fin de que no se parecieran a los modelos flamencos en los que se había inspirado, como hizo en la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* del Prado (fig. 11) con las figuras de Nicodemo y de José de Arimatea[24] (figs. 12 y 13). Y a estos cambios en la expresión se suman en esta tabla los desfases –desplazamientos en el plano vertical o en el horizontal– que se producen en la disposición de algunos rostros como los de san Juan –ascendente– y de la Magdalena –lateral–.

En la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* del Prado se puede constatar también la peculiar grafía del dibujo subyacente del Maestro de los Luna, mucho mejor que en la *Virgen con el Niño y ángeles* de la misma pinacoteca. Uno de los aspectos que más llaman la atención en el dibujo de este artífice es el grosor con que efectúa los trazos, realizados con un medio líquido, sin duda los más gruesos que se conocen en la pintura hispanoflamenca, como se puede comprobar también en los que realiza sobre el oro en la superficie pictórica. El Maestro de los Luna los utiliza tanto para el contorno como para el modelado, que es escaso y muy desigual, y está compuesto por una secuencia de trazos paralelos con tendencia curva, muy seguros y con un carácter más abocetado y regular que los de Fernando Gallego.

Tras conocer esa forma totalmente personal en que el Maestro de los Luna transforma los modelos flamencos en pro de la expresión, no queda ninguna duda de que esa es la causa de las diferencias que existen entre las obras que se le han adscrito. Las pinturas que representan imágenes de la Virgen y el Niño se mantienen fieles a los modelos flamencos en los que se inspira este pintor, como sucede con la *Virgen con el Niño y ángeles* del retablo de don Álvaro de Luna de la catedral de Toledo (fig. 8), la tabla de ese mismo tema del Museo del Prado (fig. 10) o la *santa Ana, la Virgen y el Niño* de la tabla central del retablo de santa Ana de Berlanga del Duero (Soria)[25] y con las figuras de algunas

[23] Pilar Silva Maroto, art. cit. 1992, pp. 74-79 (crf. p. 76).

[24] Pilar Silva Maroto y María del Carmen Garrido, ob. cit., 1993, pp. 131-133.

[25] Post, V, 1934, pp. 334-338, figs. 111 y 112, le adscribió por vez primera este retablo, que indudalemente le pertenece. La explicación de que se encuentre una obra de este pintor en tierras sorianas se debe a que su comitente, el bachiller don Pedro González de la Aguilera, fue canónigo de la cate-

santas como la *santa Inés* del retablo de don Álvaro de Luna (figs. 8 y 17) –aunque no todas– y de algunos santos jóvenes como el *san Juan evangelista* de Braojos.[26] Por contra, las que representan temas de la vida de Cristo, particularmente de la pasión, y algunos santos –preferentemente los de mayor edad, pero no siempre– muestran sus rostros con dos arrugas marcadas desde la nariz a las comisuras de la boca, apretadas en un gesto que tiende hacia abajo y les otorga un peculiar aire de familia, que facilita la identificación de la mano del pintor. También ayudan a ello los gestos de sus manos, algo forzados, como se comprueba en el modo en que sostienen los objetos que portan en ellas, particularmente los libros. Y lo mismo se podría decir de la forma que adoptan los plegados de las telas, que se han calificado de «tubulares», por no mencionar la manera en que traduce el paisaje y las arquitecturas que incluye en él.

Aunque, dados los límites de espacio, no es posible analizar todas las pinturas que se han adscrito al Maestro de los Luna, del que, por fortuna, se ha conservado un amplio número de obras, si se le compara con otros pintores del foco todedano, que han desaparecido en una gran proporción por distintos avatares. Además de las ya señaladas, y en particular *el retablo de la capilla de Santiago* de la catedral de Toledo, que permite identificar a su autor con Juan Rodríguez de Segovia, aunque por el momento tengamos que mantener su asimilación con una interrogación, las dos tablas de la *Virgen con el Niño y ángeles* y la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* del Museo del Prado, *el retablo de santa Ana* de Berlanga del Duero o el retablo de El Muyo (Segovia),[27] cabe mencionar otras, algunas de ellas conectadas también con la familia Mendoza.

Las más conocidas son las tablas publicadas en 1936 por Francisco Layna Serrano, cuando se encontraban en la iglesia de San Ginés en Guadalajara, ocupando el fondo del altar mayor y protegiendo el fuelle del órgano, que Layna adscribió sin fundamento alguno a Hernando del Rincón de Figueroa[28] y que Post en 1938 atribuyó al Maestro de los Luna, al que indiscutiblemente pertenecen.[29] De las siete tablas de San Ginés, algunas incompletas, la más digna

dral de Sigüenza (Guadalajara), para donde también trabajó el Maestro de los Luna y donde pudo conocerle don Pedro, si no fue en Guadalajara. Como ha señalado Didier Martens, art. cit., 1998, p. 5, fig. 5, también la Virgen de esta tabla deriva de la *Madona Durán* de Weyden, a la que el pintor acudió como modelo de forma reiterada.

[26] Pilar Silva Maroto, art. cit. 1992, pp. 74-79, fig. 1.

[27] A las anteriores hay que sumar también entre las obras ya mencionadas las tablas de *san Juan evangelista* y *Santiago el Mayor* de la iglesia de Braojos (Madrid) (nota 16); las tablas de *san Francisco* y de *san Antonio de Padua* del Museo de Bellas Artes de Bilbao y las otras que pertenecieron a la colección Gorostiza de Bilbao (nota 18) y la *Virgen con el Niño*, en comercio en Nueva York en 1995 (nota 22).

[28] Francisco Layna Serrano, «Las tablas de la iglesia de San Ginés en Guadalajara», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1936-1940, pp. 89-102, con reproducciones.

[29] Post, VII, 1938, pp. 855-857, fig. 348.

de reseñar es la que muestra al cardenal Pedro González de Mendoza arrodillado como donante (Guadalajara, Ayuntamiento)[30] (fig. 14). Los cuatro obispos situados de pie tras él sostienen los atributos representativos de su jerarquía: la ínfula, la mitra, el capelo y la cruz. Según Layna, esta cruz es la misma cruz procesional que se alzó sobre la Alhambra, tras la conquista de Granada, que el prelado legó al tesoro de la catedral de Toledo. La presencia del escudo del cardenal Mendoza con el «AVE MARÍA» en la vidriera de la ventana, identifica sin lugar a dudas al prelado toledano y el modo en que se le representa atestigua que estas tablas proceden de un retablo promovido por él.

En 1936, Francisco Layna Serrano llegó a la conclusión de que estas pinturas de San Ginés debían proceder de uno de los conventos suprimidos de Guadalajara.[31] De todos ellos, sin duda el que resulta más adecuado es el convento de San Francisco, panteón de los Mendoza. Consta que el Cardenal Pedro González de Mendoza agrandó la capilla mayor de la iglesia y la cubrió con una gran bóveda gótica e hizo el claustro y otras dependencias. Todo apunta a que, al igual que hizo la sillería del coro –que Layna sitúa en la parroquia de San Nicolás de Guadalajara–, el prelado toledano también debió mandar hacer el retablo mayor, que debía tener la doble advocación de San Francisco y de la vida de Cristo como tantos otros.[32]

Poco después, en 1942, Layna Serrano conectó con el cardenal Mendoza un *tríptico con santa Apolonia, santa Lucía y santa Águeda* que se encontraba entonces en el convento de monjas cistercienses de Guadalajara, pero que debía proceder de la iglesia de Nuestra Señora de Afuera fundada por el prelado en 1480.[33] No hay duda que don Pedro González de Mendoza, igual que su hermano don Íñigo, el duque del Infantado, debió contratar alguna obra con el Maestro de los Luna, particularmente las que mandó hacer para las promociones que hizo en Guadalajara, donde el pintor tenía abierto su taller, aunque

[30] Las completas representan, además de la del *cardenal Mendoza como donante*, el *Nacimiento de la Virgen* –Layna lo cita erróneamente como el *Nacimiento de san Juan*–, la *Presentación del Niño en el templo* y la *Resurrección* –las cuatro reproducidas por Layna–. La de la *Ascensión* estaba repintada y también la *Adoración de los magos*, mientras que la del *Nacimiento de Cristo* estaba incompleta.

[31] Francisco Layna Serrano, art. cit. 1936-1940, pp. 97-100. Consta que cuando el antiguo convento de los dominicos dio asilo a la parroquia de San Ginés, no había en él altares ni nada. Por contra, en una partida del libro de fábrica de San Ginés, 1841, fol. 355, se registra entre los gastos del órgano... *Además se pagaron a Cándido Gomez sesenta y seis Rs. para cerrar con tablas el sitio que ocupan los fuelles del órgano para su seguridad y resguardo, habiendo dado el cabildo graciosamente las tablas que tenía sobrantes de sus obras...*

[32] Debió ser sustituido a comienzos del siglo XVII cuando doña Ana de Mendoza construyó la cripta tomando como modelo el Panteón de El Escorial y mandó hacer un retablo mayor nuevo.

[33] Francisco Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI*, Madrid, 1942, II p. 388, Lám. X. Lo recoge Post, IX, 1947, pp. 805-807, fig. 337, y lo atribuye al Maestro de los Luna.

para las que mandó llevar a cabo en la catedral de Toledo contara con otros pintores como Pedro Berruguete. Se ignora, por tanto, a quién eligió el cardenal cuando mandó ejecutar el retablo de la capilla de su casa en Guadalajara, del que dio cuenta el viajero alemán Münzer, que lo vio a comienzos de 1495, poco después de la muerte del prelado, que tuvo lugar en Guadalajara el 11 de enero de ese año. Münzer se refirió a la *hermosa capilla, larga pero no muy ancha, en cuyo altar vese la cruz que fue del cardenal y un retablo con excelentes pinturas representando a San Pedro, San Pablo y la Virgen y a los lados San Gregorio y Santa Elena...*[34]

Además de su vinculación a los Mendoza, otra de las notas que distingue al Maestro de los Luna es el conocimiento que tuvo de determinadas pinturas flamencas que utilizó como modelo, a las que pudo acceder quizá a través de los duques del Infantado, aunque no se pueda asegurar. Lamentablemente, no consta desde cuándo se encontraba en España la *Madona Durán* de Weyden (fig. 9), porque las primeras referencias que se tienen de la obra original son muy tardías. No obstante, a juzgar por las copias que se hicieron de ella en el siglo xv, es evidente que, como mínimo, debió existir una réplica o una copia en tiempos de Isabel la Católica, aunque el que no se copie en Flandes y sí en Castilla –y sobre todo en medios vinculados con los Mendoza–, podría justificar que se encontrara en España desde fecha muy temprana. A ello aboga, sin duda –además de las copias que hizo de ella el Maestro de los Luna, al menos en torno a 1480–, la que ha llegado hasta nosotros de mano castellana con el escudo de los condestables de Castilla, Íñigo Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, la hermana del duque del Infantado y del cardenal Mendoza. Y esto no es todo. También se conoce otra copia de la *Madona Durán*, publicada por Post en 1938, cuando se encontraba en una colección privada de París, como de mano de Jorge Inglés con una interrogación,[35] que, a mi juicio se debe también al Maestro de los Luna. En este caso, a diferencia de lo que hizo en otras ocasiones, el pintor la copia de forma casi literal, salvo por el hecho de que no traduce las tracerías del arco.

Según se indicó antes, el Maestro de los Luna también debió acceder a una copia –quizá más que al original, aun cuando es posible que hubiera podido conocerlo de algún modo– de la *Virgen con el Niño y ángeles* de Dirk Bouts de la Capilla Real de Granada (fig. 15), que formó parte de la colección de Isabel la Católica. Tal como señaló Didier Martens en su artículo de 1998, este artífice se sirvió de esta obra de Bouts en distintas ocasiones. En ocasiones tomó de ella sólo los ángeles, que con más o menos transformaciones incorporó a la

[34] José García Mercadal, *Viajes de extrajeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952, I, p. 409.

[35] Post, VII, 1938, p. 840, fig. 337.

composición de la *Virgen con el Niño y ángeles* del retablo de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo (fig. 8) y de la *Virgen con el Niño y ángeles* del Museo del Prado (fig. 10). Dadas las dificultades que le planteaba la correcta representación del espacio, el Maestro de los Luna también se sirvió de esta obra para copiar el pórtico sobre una plataforma poco elevada, a la que se accede por escalones y rematada por una bóveda de madera apoyada sobre cuatro pequeñas columnas dispuestas en cuadrilátero. Las dos del fondo están reforzadas por detrás por dos pilares, mientras que las del primer plano están parcialmente cortadas por el marco. La bóveda se apoya en el lado derecho en una segunda bóveda de madera, que cubre un pasillo. En un plano más retrasado, al fondo, se puede ver un jardín, un muro almenado y tras él el paisaje.[36] De los ejemplos en los que el Maestro de los Luna se sirvió de esta estructura arquitectónica cabe señalar la tabla central del *tríptico con Cristo a la columna* del Museo del Prado (núm. 1.291) (fig. 16), aunque no fue el único.[37]

Probablemente el Maestro de los Luna debió conocer otras obras como el tríptico de Weyden de la cartuja de Miraflores en Burgos, bien directamente durante una estancia en esa ciudad o a través de alguna copia. Prueba de ello es la deuda que parece tener con la tabla de Weyden la versión libre que dio el Maestro de los Luna del tema de la *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* en la tabla de ese tema en la Galería Nacional de Praga, en la que el pintor de Guadalajara la dotó de una compleja arquitectura.[38]

A las obras que le han adscrito distintos autores como el *Salvator Mundi entre ángeles* de la colección Mateu que le otorgó Post en 1935[39] o la *Deposición* del Museo de Estrasburgo, que le adscribió también Post tres años después,[40] se puede sumar también la tabla de la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, que pertenecía a la colección de don Manrique Mariscal de Gante de Burgos, cuando la publicó Post en 1947.[41] En esa ocasión, la consideró como obra de la escuela sevillana de la segunda mitad del XV con interrogación. Post no estaba seguro de que se tratara de una pintura andaluza y veía puntos de

[36] Didier Martens, art. cit. 1998, pp. 6-8.

[37] Post, IV, 1933, p. 378, fig. 149, lo atribuyó por primera vez al taller del Maestro de los Luna. También se refirió a él Didier Martens, art. cit. 1998, p. 8, fig. 8. También lo utilizó en la tabla central del tríptico con *Cristo Varón de dolores*, *san Agustín* y *san Sebastián*, vendido en Parke Benet de Nueva York en febrero de 1945 y dado a conocer por Post, IX, 1947, pp. 807-810, fig. 338.

[38] Olga Kotrova, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480-1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Praga, 1999, pág. 114, núm. 81. La autora da cuenta de que la tabla se ha estudiado con infrarrojos y muestra un dibujo subyacente similar al que se ha mencionado respecto a las tablas del Prado.

[39] Post, VI, 1935, p. 644, fig. 291. Procedía de la colección del marqués de Valderrey en Madrid.

[40] Post, VII, 1938, p. 857, fig. 349. El historiador americano tuvo noticia de ella a través de Mayer.

[41] Post, IX, 1947, pp. 816-819, fig. 342.

contacto con las obras de Pedro Berruguete. No supo identificar el peculiar estilo del Maestro de los Luna ni en el paisaje ni sobre todo en las figuras, ya que los tipos humanos utilizados y los gestos forzados como el de Nicodemo sujetando los clavos por no citar los plegados tubulares de los trajes son característicos del pintor de Guadalajara.

¿Sancho de Zamora?

Este pintor, vecino de Guadalajara, contrató en diciembre de 1488 en el castillo de Manzanares el Real (Madrid) con María de Luna, II duquesa del Infantado, *el retablo de la capilla de don Álvaro de Luna* en la catedral de Toledo (fig. 8). Como ya se indicó al estudiar al Maestro de los Luna, a este último se le ha asociado con Juan Rodríguez de Segovia por haber trabajado para los Mendoza, mientras que a su colaborador en el cuerpo del retablo, se le identifica con Sancho de Zamora.[42] No obstante, como en el caso anterior, también en el de este pintor es necesario mantener esta identificación con una interrogación, ya que, por el momento, no ha llegado hasta nosotros ninguna obra firmada o documentada que confirme esta hipótesis.

Igual que sucedía con el Maestro de los Luna, el punto de partida para definir el estilo del supuesto Sancho de Zamora es *el retablo de don Álvaro de Luna* y dentro de él las figuras de santos del cuerpo (fig. 17), a excepción de *san Andrés* y *santa Inés* que, según se expuso ya, se deben al Maestro de los Luna. Aunque todavía existen muchos aspectos que se desconocen sobre el pintor al que se asocia con Sancho de Zamora, lo que sí resulta evidente es que no tiene nada que ver con el Maestro de San Ildefonso con el que le identificó Gudiol en 1955 a partir de su intervención en el *retablo de la capilla de don Alvaro de Luna*.[43] En 1995, al referirme a este pintor,[44] señalaba que, de todos los pintores hispanoflamencos castellanos que se conocen al que más se aproxima es al maestro que hizo *el retablo de Santa María de la Gracia* de la girola de la catedral de Ávila.[45] Prueba de ello es que los dos pintores se interesaron tanto por la figura humana como por el paisaje como se puede constatar en la tabla de *san Juan Evangelista* de la catedral de Toledo, lo que no suele ser demasiado habitual en el hispanoflamenco castellano. Y esto no es todo.

[42] *Cfr.* notas 12 y 18.

[43] José Gudiol Ricart, «Ars Hispaniae», IX, 1955, pp. 337-341.

[44] Pilar Silva Maroto, «La pintura en Alcalá de Henares en la época de Cisneros: notas para su estudio», en *La Universidad Complutense y las artes. VII Centenario de la Universidad Complutense. Congreso Nacional, Universidad Complutense, 1993* (Actas, Madrid, 1995, pp. 63-74).

[45] Post, IV, 1933, pp. 347 y sigs.

Sin duda, lo más significativo es el hecho de que no distan demasiado los modelos que utilizaron para las figuras. El modo en que las representó el pintor que se ha asociado con Sancho de Zamora, sobre todo las femeninas, como se comprueba en la *Santa Águeda* de la capilla de don Álvaro de Luna, parece no estar demasiado alejada de las de Gallego. En consecuencia, quizá no sería descabellado pensar que su apellido pueda aludir a su origen zamorano, como, por otra parte, resulta habitual en esta época.

En 1995, adscribí a este pintor una tabla de la *Virgen de la Leche*, que se conserva en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares en el despacho del alcalde,[46] y que es la única obra que se le ha podido atribuir, además de las tablas del retablo de don Álvaro de Luna. Aunque se ignora su destino original, lo más seguro es que se debió mandar hacer para alguno de los establecimientos religiosos de la ciudad en la última década del siglo XV, posiblemente todavía en vida del Cardenal Mendoza, que murió en 1495 en la cercana Guadalajara, solar de su familia. Si se compara esta tabla con las que realizó el Maestro de los Luna a partir de los modelos flamencos, se pone en evidencia el carácter peculiar con que los interpreta y la forma en que se distancia de ellos, como se constata en esta *Virgen de la leche* alcalaína que deriva de la *Madona de Cambrai* de Robert Campin a través de muchos intermediarios.[47] Característico de esta tabla alcalaína es, sin duda, el modo en que el autor representó a Jesús, sosteniendo con su mano las cuentas que cuelgan del cuello de María de forma tal que diseñan una cruz. Tanto esto como su tono rojo, igual que el de la túnica de la Virgen, aluden a su dolor, patente también en la expresión pensativa de su rostro y, sobre todo, en la forma en que Jesús se pone a jugar con las cuentas abandonando el seno materno, en un claro ejemplo de simbolismo oculto. Y también son dignos de reseñar los rasgos con que el supuesto Sancho de Zamora dotó a María, con sus cabellos castaños, largos y rizosos, cubiertos con un velo transparente que cubre asimismo su seno sin ocultarlo. Además, este tocado se completa con una cinta de perlas y de rubíes, de modo parecido a la *Santa Águeda* de la catedral de Toledo, que constituye una buena muestra del interés que tuvo este artífice por representar figuras vestidas a la moda; y ni siquiera María pudo escapar a ello.

Como es habitual en los pintores hispanoflamencos, los rasgos que el supuesto Sancho de Zamora confirió a sus figuras contribuyen en gran medida a identificar su estilo. Para las femeninas el más repetido –presente tanto en la *santa Águeda* de la catedral de Toledo (fig. 17) como en la *Virgen de la leche*

[46] Pilar Silva Maroto, Actas, 1995, pp. 67-70, fig. 2.

[47] De este mismo modelo de la escuela de Tournai derivan también otras obras castellanas como *la Virgen de la leche* del Museo del Prado, firmada por Bartolomeus, el colaborador de Fernando Gallego en el retablo de Ciudad Rodrigo.

de Alcalá de Henares– deja ver las facciones alargadas y el mentón menudo, como asimismo lo es la boca, que marca las comisuras, similares a las de Jorge Inglés. Y también están próximos a él otros rasgos como la forma de los ojos, de párpados prominentes bajo las cejas que siguen su curva e inclusive el interés que ambos sintieron por la expresión. Pero, el que tengan esas notas comunes no significa que no haya diferencias entre ellos como la forma de la nariz, que en las figuras femeninas del supuesto Sancho de Zamora es larga y recta, apenas pronunciada, tan característica suya como sus cabellos rizosos. Y lo mismo sucede con la forma que adoptan los plegados en la tabla de la *Virgen de la leche* de Alcalá de Henares, con ángulos rectos abundantes, muy marcados y formas distintas, que introducen el movimiento en unas figuras de contornos precisos. Y no menos peculiares resultan los gestos de sus manos y sus actitudes, con poses muy forzadas, igual que en las de Jorge Inglés.

Pese a los puntos en común que tienen las obras del supuesto Sancho de Zamora y las de Jorge Inglés, por el momento no existe ningún dato concluyente que evidencie que hayan estado en contacto directo, es decir, que fue con Jorge Inglés con el que se formó este pintor. Pero tampoco nada que indique que haya recibido su influencia a través de algún intermediario, tanto si procede de Zamora, como podría sugerirlo su apellido –y, en ese caso, hubiera iniciado allí su aprendizaje–, como si se formó en el foco toledano donde la huella de Jorge Inglés debió perdurar bastante tiempo. Además, tampoco sería extraño que Sancho mostrara en su estilo el eco del de Jorge Inglés, ya que él residió y trabajó para los Mendoza, a cuyo servicio parece haber estado Jorge Inglés, al menos mientras vivió el marqués de Santillana.

Los pintores que trabajaron en Toledo

Aunque se conservan datos documentales relativos a los pintores hispanoflamencos establecidos en Toledo o que desarrollaron su labor durante algún tiempo en la ciudad,[48] lamentablemente estas noticias no van acompañadas con la existencia de obras que, en su mayoría, no han llegado hasta nosotros. Por fortuna, la revisión de la documentación que llevaron a cabo Fernando Marías y Felipe Pereda, que vio la luz el año 2004 al publicarse las Actas del Simposium Internacional sobre Pedro Berruguete,[49] han permitido definir mejor

[48] La mayoría de los datos y de las obras conservadas corresponden ya al primer Renacimiento en el que trabajaron en la ciudad artistas destacados como Pedro Berruguete y sobre todo Juan de Borgoña, documentado en Toledo ya en 1495, por lo que no se estudian en este texto, como tampoco sus colaboradores.

[49] Fernando Marías y Felipe Pereda, «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor», en *Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 2003 (Actas, Palencia, 2004, pp. 151-158).

las personalidades de gran parte de los pintores que desarrollaron su labor en Toledo en tiempos de los Reyes Católicos. De los tres más destacados,[50] dos de ellos, Francisco Chacón y Antonio del Rincón, trabajaron para los Reyes Católicos, mientras que Íñigo de Comontes recibió encargos principalmente de otros comitentes, en su mayoría canónigos de la catedral, pero no de forma exclusiva.

Francisco Chacón

Aparece documentado en Toledo en 1474. En una fecha tan temprana como esa, el 30 de noviembre se alude a él como «honrado» y se le designa ya no sólo como «comendador y vecino de Toledo», sino también como «pintor de la señora princesa», Isabel la Católica, nada más subir al trono.[51] Desde 1870 se sabía que el 21 de diciembre de 1480 la reina le designó como pintor mayor. Es un nombramiento que no aparece en las nóminas y cuya función es la de un vehedor, a juzgar por lo que se desprende del documento: *... seades mi pintor mayor e usedes del dicho ofiçio en todo lo a él concerniente. E otrosí que como mi pintor mayor podades defender que ningund judio nin moro no sea osado de pintar la figura de Nuestro Salvador Jesu Christo ni de la gloriosa Santa Maria, nin de otro santo ninguno, pena quel que lo contrario ficiere caya e incurra en pena cada negada v U maravedies para mi Camara...*[52]

Prueba de que su labor no le impedía contratar obras es la referencia que se conserva en la catedral de Toledo fechada el 28 de septiembre de 1486 acerca del finiquito que otorgó el comendador Francisco Chacón pintor por la realización del retablo que había realizado para el mercader Juan de la Torre con destino a su capilla en san Vicente, lamentablemente desaparecido.[53] Se ha supuesto que en 1487 pudo haber realizado obras de pincel en el cuarto de la reina del monasterio de Guadalupe, de fundación real, ya que se alude a él en

[50] A ellos cabe sumar también a Fernando del Rincón de Figueroa que, aunque se formó en el arte hispanoflamenco y trabajó en la catedral de Toledo, el que su labor se prolongue hasta 1522, bien entrado ya el siglo XVI, y su condición de retratista, justifican que no se le estudie aquí. Sobre este autor, véase Francisco Javier Ramos Gómez, «Nuevos datos documentales sobre el pintor Hernando Rincón de Figueroa», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVI (1996), pp. 79-89 y *La pintura en la ciudad de Guadalajara y su jurisdicción (1500-1580)*, Guadalajara, 1998, pp. 74-118.

[51] Archivo Catedral de Toledo, Obra y Fábrica, 786, fol 37 vº, se le cita cobrando dos cahíces de trigo por orden del arzobispo don Alfonso Carrillo de Acuña. Recog. Marías y Pereda, 2004, p. 154.

[52] Manuel Zarco del Valle, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1870, p. 315; Manuel Gómez Moreno, «Francisco Chacón, pintor de la Reina Católica», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III (1927), pp. 359-362 y Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques,* Valladolid, 1993, p. 132.

[53] Archivo Catedral de Toledo, Obra y Fábrica. Registros de escrituras. Libro 1286, fol. 140. Marías y Pereda, 2004, p. 154 sugirieron que quiza se podría identificar esta capilla con la que fundó el regidor Alonso González de la Torre en la parroquia de San Vicente Mártir en Toledo.

relación con otra obra: *... de carpintería y pyntura quasi como lo de Chacón costará un quento y quatroçientos mill maravedies.*[54]

La única obra que se conserva de mano de Francisco Chacón, la *Piedad* o *Quinta Angustia* de la ermita de la Quinta Angustia de Granada (actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada) (fig. 18) corresponde a un momento mucho más avanzado, posterior a 1501 en que se fundó la ermita.[55] El hecho de que esté firmada permite identificar su estilo, que hay que poner en conexión con las tablas de la Sisla. Buena prueba de su caracter devocional es la inscripción de que la dota su autor *O vos omnes qui transitis per viam*. La presencia de un clérigo como donante, atestigua que no se trata de un encargo regio, como otros que se hicieron por esos años con destino a los establecimientos religiosos de Granada. Aunque no existe constancia de ello, es posible que Francisco Chacón fuera uno de los pintores que se instaló por aquellas fechas en Granada para hacer frente a la necesidad de llevar a cabo un gran número de imágenes de devoción, como consta que lo hizo el pintor abulense García del Barco, al que se ha tratado de identificar con el Maestro de Ávila.[56]

Antonio del Rincón

Figura muy discutida, que pasó de ser cabeza de la pintura hispanoflamenca en Castilla junto con Fernando Gallego para Palomino hasta a negarse prácticamente su existencia[57] o a fundir su personalidad con la del ya citado Fernando del Rincón de Figueroa. Por fortuna, la investigación realizada por Fernando Marías y Felipe Pereda en el archivo de la catedral de Toledo, que vio la luz en el año 2004, ha permitido sacar a la luz nuevos documentos y definir en mayor medida su personalidad.[58] Gracias a estos datos ahora se puede afirmar que existió realmente un Antonio del Rincón, vinculado a la catedral de Toledo entre 1481 y 1488 y al que se le califica como pintor del rey desde la primera cita, perfectamente separado de Fernando del Rincón, documentado entre 1491 y 1522,[59] aunque tal vez conectado con él por lazos familiares.

[54] José María de Azcárate, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI. Colección de Documentos para la Historia del Arte en España*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1982, p. 149.

[55] Manuel Gómez Moreno, art. cit. 1927, pp. 359-362.

[56] María Jesús Ruiz Ayúcar, «Breve historia de San Miguel de Arévalo y la pintura hispanoflamenca en Ávila» en *El retablo de la iglesia de San Miguel de Arévalo y su restauración*, Ávila, 1985, pp. 24-25. En fecha desconocida, después de 1492, García del Barco se trasladó a Granada, donde falleció antes de 1498.

[57] Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y Escala Óptica (1715). El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1497, pp. 769-770 y Francisco Javier Sánchez Cantón, «Mito y realidad de Rincón, pintor de los Reyes Católicos», *Las Ciencias*, 1, 1, 1934, pp. 136-144.

[58] Fernando Marías y Felipe Pereda, 2004, pp. 155-156.

[59] Véase nota 50.

Las referencias que se han localizado sobre Antonio del Rincón parecen confirmar los datos que sobre él indicaba Palomino, aunque no sean suyas las obras que le atribuye.[60] Para Palomino este artífice era natural de Guadalajara, pintor de cámara del rey Fernando el Católico y caballero de la Orden de Santiago. Había fallecido en 1500 a la edad de 54 años, por lo que debió nacer en 1446. Su condición de pintor real conlleva que se le hayan atribuido en el pasado todas las obras vinculadas con la Corona, lo que no sucede con Fernando Gallego.

Lamentablemente, al no conservarse ninguna obra suya ni firmada ni documentada, no es posible identificar su estilo, aunque los datos que se conservan sobre él, confirman su importancia entre los pintores que trabajaron en la catedral de Toledo. Desde el 17 de diciembre de 1481 recibió varios pagos por una obra que estaba haciendo para la sede toledana. El 5 de noviembre de 1482 se puede conocer que se trata de un pago por el retablo de la capilla de San Pedro que aún no se había empezado, pero que debía haberse concluido en 1484.[61] En 1483 era ya responsable de las obras de pintura del sagrario de la catedral, por el que también cobró diversas partidas. La última de que se tiene noticia corresponde al 2 de mayo de 1488.[62]

Íñigo Comontes

Fernando Marías y Felipe Pereda dieron a conocer en el año 2004 una serie de datos relativos a este pintor que, si hasta ese momento había permanecido prácticamente ignorado, a partir de entonces se perfila como uno de los más activos en los años en que se le documenta (1484-1495), y todo apunta a que debió iniciar su labor algunos años antes.[63] En 1484 llevó a cabo el retablo de la capilla de Santa Marina del Sagrario. En 1486 efectuó la pintura y dorado de

[60] Según Palomino, Antonio del Rincón pintó el retablo de Robledo de Chavela (Madrid), que ha llegado hasta nosotros y dos retratos reales que se hallaban en la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo. Por lo que respecta al retablo de Robledo, se ha puesto en conexión con Fernando del Rincón, pero su estilo se adecua con dificultad tanto a los retratos que se le adjudican como a la tabla de san Cosme y san Damián del Museo del Prado, procedente del convento de San Francisco de Guadalajara.

[61] Fernando Marías y Felipe Pereda, 2004, p. 155, recogen todos estos pagos que en esa fecha hacen un monto total de 30.003 maravedíes.

[62] Fernando Marías y Felipe Pereda, 2004, p. 155. Desde 1483 Pedro Berruguete colaboró con Antonio del Rincón en la ejecución de las pinturas del Sagrario.

[63] Fernando Marías y Felipe Pereda, 2004, pp. 161-162 y 168, apéndice II. A ello parece apuntar el hecho de que en el contrato del retablo del canónigo Espíndola o Espinosa efectuado en diciembre de 1486 se hace referencia como modelos a otros retablos de la catedral, que tal vez se deban a su mano, el de Francisco de Contreras, fallecido en 1490 y enterrado en la capilla de los Reyes Viejos, y el del canónigo don Diego Delgadillo, fallecido en 1481.

la sepultura y bulto de la tumba del arzobispo don Sancho de Rojas en la capilla de San Pedro. En 1490-1491 realizó los frescos de la capilla de San Pedro por 48.000 maravedíes.[64] La última cita que se conserva de él corresponde también a una pintura mural, el *Cristo ante Pilatos* del claustro, en el que también intervinieron en la ejecución de otras escenas Pedro Berruguete, Juan de Borgoña y Fernando del Rincón.[65]

En 1486, Íñigo Comontes contrató el retablo del canónigo Espíndola, lamentablemente desaparecido, para el que hizo también una cortina para cubrirlo con Cristo con la Cruz a cuestas y con tres figuras que convengan a la dicha imagen. Se trata de una obra de formato reducido que debe llevar a cabo en cuatro meses por diez mil maravedíes. El encargado de firmar el contrato en nombre de Espíndola fue el canónigo Luis Daza, para el que Juan de Borgoña hizo en 1504 *el retablo de la Adoración de los Magos* en el que aparece representado el donante de perfil, que es el mismo que aparece en la tabla de *Cristo resucitado* del Museo Catedralicio de Toledo (fig. 19). Pese a que esta tabla no está firmada y no se conservan referencias documentales sobre ella, Fernando Marías y Felipe Pereda han llegado a la conclusión de que entre sus posibles autores hay que tener muy en cuenta al pintor al que el propio Daza contrató el retablo del canónigo Espíndola[66] antes de la llegada de Juan de Borgoña a Toledo, que parece haber eclipsado al resto de los pintores establecidos antes en la ciudad.

Pese a que existen muchas posibilidades de que esta hipótesis se adecue a la realidad, por el momento, al carecer de referencias, se debe mantener esta identificación con una interrogación. Y lo mismo se podría decir de la parte más antigua del *retablo de San Martín* que Marías y Pereda adscriben a Íñigo Comontes,[67] ya que, en ese caso, su estilo difiere del de *Cristo resucitado* y está más próximo a las pinturas de la Sisla, propiedad del Museo del Prado. Ni la tabla de *san Martín* (fig. 20), ni las de la *Visitación, Noli me tangere*, *Nacimiento del Bautista* o *san Martín partiendo la capa* muestran notas que hagan pensar que se deben a la misma mano que la del Museo Catedralicio de Toledo. Tanto es así que estas obras, al igual que las de la Sisla, deben ser objeto de un estudio aparte que permita aclarar algunos aspectos que por el momento no se han podido resolver, entre ellos la relación que el autor de estas tablas tiene con las de la escuela de Ávila y con el Maestro de San Ildefonso.

[64] Francisco de Borja San Román, «La capilla de San Pedro de la catedral de Toledo. Datos artísticos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV, (1928), pp. 230-32.

[65] Francisco Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. Notas del Archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 213 y Manuel Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916, p. 161.

[66] Fernando Marías y Felipe Pereda, 2004, p. 161, fig. 9.

[67] Fernando Marías y Felipe Pereda, 2004, pp. 159-161, figs. 3-6.

Fig. 1. Jorge Inglés. *Retrato del marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza*. Madrid. Colección del duque del Infantado.

Fig. 2. Jorge Inglés. *Retrato de la marquesa de Santillana, doña Catalina Súarez de Figueroa*. Madrid. Colección del duque del Infantado.

Fig. 3. Maestro de Sopetrán. *Anunciación*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 4. Maestro de Sopetrán. *Anunciación*. Infrarrojo (det.). Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 5. Maestro de Sopetrán. *Muerte de la Virgen*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 6. Maestro de Sopetrán. *Muerte de la Virgen* Infrarrojo (det.). Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 7. Maestro de Sopetrán.
El duque del Infantado arrodillado en la iglesia.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 8. Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?) y Sancho de Zamora? *Retablo de la capilla de don Álvaro de Luna*. Toledo. Catedral

Fig. 9. Roger van der Weyden. *Madona Durán*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 10. Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?). *Virgen con el Niño y ángeles*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 11. Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?). *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 12. Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?). *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Infrarrojo (det.). Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 13. Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?). *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Infrarrojo (det.). Madrid. Museo Nacional del Prado.

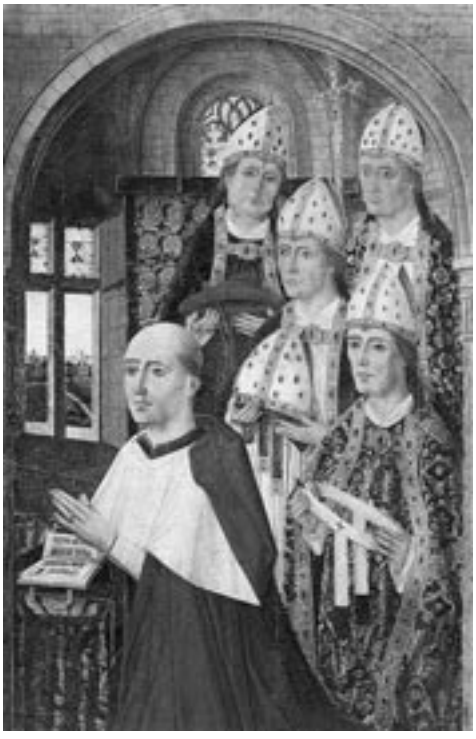

Fig. 14. Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?). *El cardenal Mendoza arrodillado*. Guadalajara. Ayuntamiento.

Fig. 15. Dirk Bouts. *Virgen con el Niño y ángeles*. Granada. Capilla Real.

Fig. 16. Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?). *Tríptico de Cristo atado a la columna*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Fig. 17. Maestro de los Luna (¿Juan Rodríguez de Segovia?) y Sancho de Zamora. *Retablo de la capilla de don Álvaro de Luna* (det.). Toledo. Catedral

Fig. 18. Francisco Chacón. *La Piedad o Quinta Angustia*. Granada. Museo de Bellas Artes.

Fig. 19. ¿Iñigo Comontes? *Cristo resucitado con el donante*. Toledo. Museo Catedralicio.

Fig. 20. ¿Iñigo Comontes? *San Martín*. Toledo. Catedral. Capilla de San Martín.

DEL GÓTICO AL RENACIMIENTO EN LOS RETABLOS DE PINTURA ARAGONESA DURANTE EL REINADO DE FERNANDO EL CATÓLICO

CARMEN MORTE GARCÍA

No pretendo en esta conferencia hacer una completa relación de las obras que marcan el paso del gótico al renacimiento en los retablos de pintura aragonesas. Ni tampoco elaborar una biografía de los artistas a los que aludiré, sino plantear la problemática del tema desde la reflexión del estudio de algunas obras y de las fuentes existentes para conocerlas. Propongo además unas sugerencias metodológicas para su estudio y doy a conocer nuevos datos documentales.

En torno a 1500 no se da un cambio radical ni en las formas artísticas ni en la iconografía de las tablas de pintura de los retablos aragoneses, incluso coexisten los dos sistemas. Entre las razones a tener en cuenta, una es que a principios del siglo XVI todavía viven algunos de los maestros más representativos y activos de la corriente gótica. Por otra parte, y como suele suceder en otras épocas, un nuevo estilo no se implanta de repente, hace falta tiempo para asimilarlo tanto por parte de los comitentes como de los propios artistas formados en la antigua tradición. A los aragoneses de entonces les debían gustar por igual las buenas pinturas pertenecientes a ambos estilos. Un ejemplo está en dos obras coetáneas: el *retablo de San Lorenzo* pintado hacia 1497-1500 por Pedro Díaz de Oviedo, para la basílica de San Lorenzo de Huesca, pieza que entra de lleno en la corriente gótica hispanoflamenca, y el cercano *retablo mayor de la Colegiata de Bolea* (Huesca), ca. 1499-1503, cuyas pinturas se pueden considerar como introductoras de la nueva corriente renacentista, desde la renovación del modelo flamenco en simbiosis con el lenguaje italiano cuatrocentista. Los dos retablos se proponen como modelo al pintor Pedro de Aponte cuando en 1511 contrata el retablo mayor de Grañén (Huesca).

En esta transición paulatina de una corriente artística a otra, influye la falta de una fuerte personalidad artística que se afinque en Aragón y dirija el cambio unilateral al nuevo lenguaje pictórico del Renacimiento, como sucede en el caso de la escultura con Damián Forment, residente en Zaragoza desde 1509.

Además, como ocurre en el resto de España, la renovación pictórica no será sólo por la vía italiana, porque siguen gustando las imágenes nórdicas y centroeuropeas, conocidas preferentemente a través de los grabados. En cambio, falta por saber con seguridad qué otras representaciones figurativas de fuera llegaban a tierras aragonesas y su influencia en nuestros pintores. A su vez, el espíritu filoclásico es muy limitado o casi inexistente en la pintura aragonesa de tema religioso destinada a los retablos. No tratamos aquí la decoración «al romano», donde sí existe una dependencia de los repertorios italianos.

A pesar de lo que se ha avanzado en el conocimiento de la pintura aragonesa de esos años, todavía hay pintores sin producción identificada con muchos datos documentales conocidos, o en el caso contrario obras muy singulares, que permanecen anónimas, además de las numerosas desaparecidas bien por el cambio de gusto artístico o por su destrucción en conflictos bélicos.

Otros problemas están vinculados a la dificultad en algunos casos de definir con precisión la personalidad estilística de algunos pintores, tema relacionado con el sistema de trabajo en equipo. Numerosos ejemplos conocemos de dos o más maestros colaborando con sus respectivos talleres en las mismas obras, así sucede con Bermejo y Martín Bernat, o éste con Miguel Ximénez desde 1481 a 1498. Se crearon también sociedades mercantiles, como la formada en 1491 entre Martín Bernat y el pintor castellano Fernando del Rincón para trabajar juntos en Aragón por un período de veinte años. Rincón debía acudir a Zaragoza cuando Bernat lo reclamara y en un plazo de quince días, para «concertar, dibujar y acabar de hacer las obras que el aragonés contratara por los dos» (documento publicado por Serrano y Sanz en 1914). No sabemos si tuvo efecto este compromiso porque en frecuentes ocasiones se anulaba y no siempre lo refleja la documentación, otro aspecto a tener en cuenta en el estudio de las obras.

Los contratos de «compañía» por varios años entre pintores, continuaron en el siglo XVI y solían coincidir cuando se vislumbraba en el mercado artístico una importante oferta de trabajo. Un ejemplo puede ser el contrato hecho en 1508 entre Enrique Orliéns y Martín García para tomar a medias obras de *pintura, imaginería, estofadura, oro, plata o romano*, es decir en la doble vertiente profesional de pintor y policromador.[1] Estos proyectos de equipo no expresan la

[1] Archivo Protocolos Zaragoza, Juan Longares, 1508, ff. 601v-602. La sociedad era por seis años, pero se canceló el 28 de diciembre de 1509 y esa misma fecha hacen otra concordia de compañía, en la cual se especifica el trabajo en tres retablos de Zaragoza, dos de alabastro en Santa María del Pilar («uno el del altar de Santa María del Pilar y el otro el del Justicia») y un tercero el retablo mayor del convento de Predicadores que estaba en «blanco», es decir sin policromar; además vuelven a renovar el contrato de sociedad por seis años en otras obras que pudieran salir. Firma como testigo Juan de Palacio, maestro de imaginería, que había participado en esos retablos, Archivo Protocolos Zaragoza, Juan Longares, 1509, f. 6. Sobre el retablo de Predicadores, Criado Mainar, J. (1989), «La dotación de la capilla mayor del convento de Santo Domingo de Zaragoza (1497-1589), reflejo de las mutaciones en las artes plásticas del Renacimiento aragonés», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés* (Alcañiz, 1987), Zaragoza, pp. 309-350.

idea individual de un artista en cuanto a que su ejecución es comunitaria. Los historiadores del arte nos empeñamos en frecuentes ocasiones en «buscar» una autoría a las obras y más en la actualidad ante la «presión social», al haberse convertido las obras de arte en una inversión económica.

Los propios pintores podían considerar entonces a las obras como un mero producto económico. Uno de los ejemplos más significativos es la venta y traspaso que hace en 1500 Juan de la Abadía, Menor, al pintor Franci Bachet (Baget), ambos habitantes en Huesca, de diferentes retablos de las siguientes pequeñas localidades del Altoaragón, Xavierre de los Cornudos (en la actualidad Javierre del Obispo),[2] Ena, Barbenuta, Bespén, Bual y Loporzano; todos ellos por un precio de 440 sueldos jaqueses. Baget hace un nuevo contrato con los comitentes y en algún caso se hace referencia a la capitulación anterior de Abadía; la actuación como testigo en algunos documentos del pintor Pau Reg, puede ser por su participación en el proyecto.[3] Los tres pintores fueron colaboradores de Juan de la Abadía, Mayor.

Las fuentes textuales son por tanto una información muy valiosa para el estudio de la pintura, pero es preciso interpretar el documento y tener en cuenta el sistema de trabajo ya mencionado, no olvidemos que el contrato de un retablo hecho por un pintor no implica que sea su único autor, ni aun cuando sea el mismo el único que cobre por la obra. Por otra parte, el modo de encargar los retablos no varía a comienzos del siglo XVI, respecto a lo sucedido a finales del siglo anterior, como se deduce de las cláusulas de las capitulaciones, si acaso el paso del Gótico al Renacimiento se intuye en la propuesta de los comitentes al pintor de otros modelos y en la especificación en ocasiones del término «al romano», en relación a una decoración de signo renacentista.

La fuente principal en la investigación son las propias pinturas y su lectura visual nos proporciona un conocimiento que va más allá del mero análisis de las formas artísticas, modelos figurativos e iconografía. En este aspecto podemos encontrar las mismas imágenes en obras realizadas en ámbitos geográficos muy distantes, explicable por el empleo de modelos comunes y en este caso fueron importantes los grabados, vehículo de difusión primordial para dar a conocer el nuevo código visual renacentista. Si a finales del siglo XV son las

[2] Esta localidad, próxima a Sabiñánigo, que también aparece como Javierre de la Garganta, después Javierre del Obispo, tal como se la conoce hoy. Nada tiene que ver con la localidad de Javierre de Bielsa, cuyo retablo atribuido a un «Maestro de Javierre», se ha pensado en identificarlo con Baget sin duda por la confusión entre estos dos lugares de nombre Javierre. Existen además en la provincia de Huesca Javierre de Olsón y Javierre de Ara, ambos en la Comarca del Sobrarbe.

[3] La venta en Archivo Histórico de Huesca, protocolo nº 2888, 1500, f. 88; los contratos de los retablos de Javierre de la Garganta y de Barbenuta *idem*, 104-109, 127-130, Arco, R. del, «Documentos inéditos de Arte Aragonés», *Seminario de Arte Aragonés*, IV (1952), pp. 66-69.

Fig. 1. *Virgen prudente,* grabado de Martín Schongauer.

Fig. 2. *Santa Bárbara,* retablo del Salvador de Broto (Museo de Zaragoza).

estampas de Martín Schongauer las preferidas, a comienzos del siguiente son las de Alberto Durero y las cuatrocentistas italianas.

En el primer caso podemos citar el grabado de la *Virgen prudente*, de Schongauer (ca. 1480-1490) (fig. 1), cuya trascripción muy literal la hallamos en la figura de *Santa Bárbara* del retablo del Salvador de Broto, ca. 1495 (Museo de Zaragoza) (fig. 2), atribuido a Juan de la Abadía, Mayor, quien sólo cambió el atributo de la lámpara encendida en la imagen gráfica por la torre.[4]

En el segundo ejemplo podemos fijarnos en el retablo mayor de Grañén (Huesca), contratado por Pedro de Aponte en 1511. En la escena de *San Juan evangelista* con el *filosofo Crato* (fig. 3), se ha copiado en la figura del personaje obeso otra procedente del grabado del *Abrazo de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada* (1509) (fig. 4), de la serie la Vida de la Virgen de Durero, estampa que ya Damián Forment había utilizado en la escena homónima del retablo mayor del Pilar de Zaragoza, en cuya policromía intervino Aponte y este puede ser el medio de conocer el pintor el modelo de Durero. En cambio, para la escena

[4] Esta fuente ya la advierte Lacarra Ducay, M.ª C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, pp. 59-61.

Fig. 3. *San Juan evangelista* con el *filosofo Crato* (detalle), retablo de Grañén (Huesca).

Fig. 4. *Abrazo de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada* (detalle), grabado de Alberto Durero.

del *Descendimiento* (fig. 5) el pintor ha empleado un grabado del mismo tema de Andrea Mantegna (ca. 1465) (fig. 6), tomando con fidelidad el grupo de la cruz y el soldado de pie.

Una advertencia acerca de los grabados empleados para el estudio de las obras, como un medio para fechar las pinturas: Claro que es una fuente auxiliar muy valiosa, pero en ocasiones también puede llevar a error de cronología si se desconoce un modelo anterior, como ha sucedido con el retablo mayor de la Colegiata de Bolea, terminado en 1503.[5] Tomamos de esta obra la tabla de *Cristo lavando los pies a sus discípulos* y en ella las figuras del Salvador y de san Pedro (fig. 7). Están iguales en las esculturas de la escena homónima del retablo mayor de la catedral de Toledo (1498-1503) (fig. 8), otro punto más en común con el foco toledano del retablo de Bolea. La composición escultórica de Toledo pertenece al banco del retablo, realizado por Peti Juan y Rodrigo Alemán entre

[5] Morte García, C., «Pedro Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXVII, 1997, pp. 95-122, doc. 1 en pp. 101-102.

Fig. 5. *Descendimiento,* retablo de Grañén (Huesca).

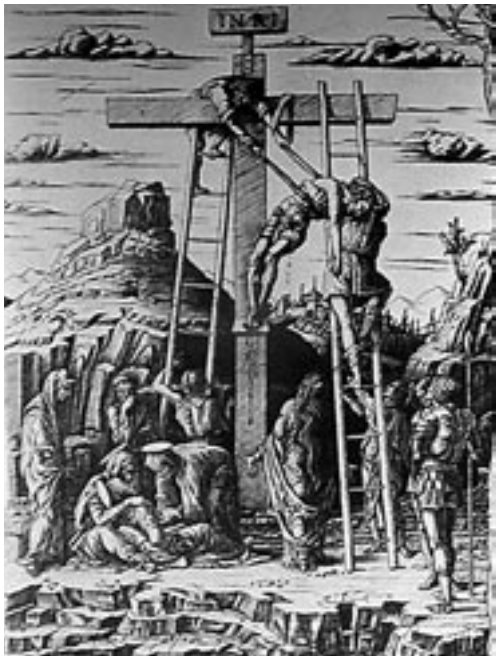

Fig. 6. Descendimiento, grabado de Andrea Mantegna.

Fig. 7. *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, retablo mayor de la Colegiata de Bolea (Huesca).

Fig. 8. *Cristo lavando los pies a sus discípulos (*detalle), retablo mayor de la catedral de Toledo.

1498 y 1500, en cuya policromía, finalizada en 1502, intervienen Francisco de Amberes, Hernando del Rincón y Juan de Borgoña. Pudieron partir de un modelo común los que diseñan las figuras en el retablo de Bolea y en el de Toledo, ¿o el mismo artista es autor del diseño de la pintura del retablo aragonés y de la escultura del castellano? La propia organización laboral del retablo de Toledo no permite determinar quién fue el autor de la composición y por el momento tampoco conocemos el nombre del pintor de la tabla de Bolea.[6] De cualquier modo son modelos septentrionales, porque similares los reproduce Alberto Durero en el grabado del mismo tema de la serie *La Pequeña Pasión* (1511), grabado que había servido para fijar la cronología del retablo de Bolea, antes de documentar la finalización del mismo en 1503. El grupo escultórico de la Asunción del retablo de Bolea conecta también con la del retablo de Toledo (terminada en 1504); en este caso el grupo pertenece a Felipe Bigarny.

En los talleres más importantes debía haber además de grabados, modelos pintados hechos por el maestro, que utilizaban los colaboradores y que explican las similitudes de tipologías o composiciones, pero también la ejecución diferente. En el testamento que en 1500 hace la viuda del pintor Juan de la Abadía, el Mayor, se menciona que el pintor Franci Baget, albacea, antiguo discípulo y colaborador de Abadía, custodiaba un arca de nogal dentro de la cual se mencionan seis cortinas de pincel y *dos tablas de muestras pintadas,* posiblemente estas últimas pudieran servir como bocetos-modelos para diferentes obras.[7]

Entre otros elementos de examen de una pintura están también las arquitecturas, el mobiliario, los motivos ornamentales, los testimonios de vida cotidiana[8] o la indumentaria con trajes, que en ocasiones imitan las estofas y brocados de los tejidos reales. En este análisis, podemos elegir en esta ocasión los pavimentos, a partir del pintado en la tabla de *Cristo ante* Caifás (Museo de Zaragoza), procedente del retablo de Blesa (Teruel) (fig. 9), contratado por Miguel Ximénez y Martín Bernat (1481-1487). Este tipo de azulejos son fre-

[6] Todas estas cuestiones sobre el retablo mayor de la catedral de Toledo en Río de la Hoz, I., *El escultor Felipe Bigarny* (h. 1470-1542), Valladolid, 2001, pp. 61-72.

[7] Archivo Histórico de Huesca, protocolo nº 2888, año 1500, ff. 28-30. Los nuevos datos sobre el funcionamiento de los talleres, han replanteado también el método de estudio de las obras de pintura en otros ámbitos. *Cfr. Le Maître au Feuillage brodé: secrets d´ateliers,* catálogo de la exposición, Lille, 2005. *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d´artistes et méthodes d´attribution d´oeuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV^e siècle,* Actas del Coloquio, Lille, 2007.

[8] Para la pintura gótica aragonesa, cfr. Lacarra Ducay, Mª C., «Estampas de la vida cotidiana a través de la iconografía gótica», *La vida cotidiana en la Edad Media*, Actas de las VIII Semanas de Estudios Medievales (Nájera, 1997), Logroño, 1998, pp. 47-76; Sigüenza Perlada, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa, Zaragoza*, 2000; y Antoranz, Mª A.,« La vida cotidiana en los retablos góticos del Santo Sepulcro en Aragón», *IV Jornadas de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro, Zaragoza*, 2004.

Fig. 9. Pavimento de *Cristo ante Caifás*, retablo mayor de Blesa (Museo de Zaragoza).

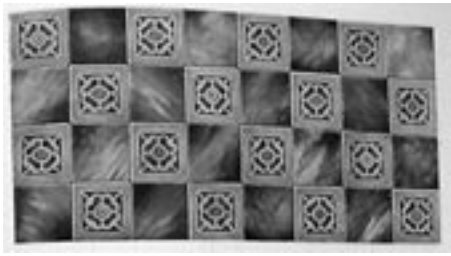

Fig. 10. Pavimento de *Isaías*, Museo San Pío V de Valencia.

Fig. 11. Pavimento de *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, retablo mayor de Bolea (Huesca).

Fig. 12. Pavimento de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Museum Meadosws, Dallas).

cuentes en la pintura gótica aragonesa, acaso por reproducir solerías reales como es el motivo de las rosas estilizadas, según estudió González Martí.[9] Un diseño floral similar a la obra turolense, podemos verlo también en el cuadro de *Isaías* de Juan Rexach (Museo San Pío V de Valencia) (fig. 10), con azulejos y mármoles propios de la cerámica medieval.

Diferente es el tipo de enlosado que encontramos en *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, del retablo mayor de Bolea (Huesca), pintado entre 1499 y 1503 (fig. 11). Curiosamente es obra pionera en la introducción del nuevo lenguaje renacentista en los retablos de pintura aragoneses. Es un modelo de baldosas de diseño geométrico similar al pintado en las obras de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña, como el que aparece en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Museum Meadosws, Dallas) (fig. 12). La pintura está fechada hacia 1517, es decir posterior a la pintura de Bolea, pero Borgoña emplea estos pavimentos en sus obras anteriores y es un dato más de relación del retablo oscense con el foco de Toledo. La solería interesa en esta ocasión no sólo por su diseño, sino por estar además vinculada a la representación de la perspectiva renacentista italiana.

Ahora bien, la investigación es un progreso continuado y al empleo de la metodología tradicional en el estudio de la pintura, se han unido las nuevas tecnologías: dibujo subyacente con reflectografía infrarroja, radiografías, análisis de pigmentos o tratamiento digital de la imagen. Son una ayuda valiosa para conocer mejor la técnica pictórica y el trabajo en equipo llevado a cabo en los retablos, aspecto que no siempre reflejan los documentos. Estas nuevas tecnologías nos pueden informar acerca de la reutilización de retablos antiguos, «pasados de moda o deteriorados», que en ocasiones se quedaban los pintores cuando contrataban un nuevo retablo, como parte del pago ajustado en la capitulación.

Un tema que desde hace pocos años se ha comenzado a estudiar es el dibujo subyacente, el trazo oculto o dibujo preparatorio que se sitúa sobre la imprimación blanca de las tablas para servir de guía cuando se aplican los colores.[10] El trazo se puede considerar lo más personal del autor y por otra parte el dibujo subyacente nos da una valiosa información, como las diferentes técnicas y materiales empleados para su ejecución, los arrepentimientos o desplazamientos y si el dibujo subyacente ha sido modificado en la fase pictórica, bien por el mismo autor del dibujo o por otro artista que pinta la obra. La restauración

[9] González Martí, M., *Cerámica del Levante español: siglos medievales*, Barcelona, 1944-1952, 3 vols.

[10] La importancia concedida al dibujo subyacente lo demuestra la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado del 20 de julio al 5 de noviembre de 2006. *Cfr.* el catálogo de la exposición: *Trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI,* Madrid, 2006.

de los retablos es una ocasión excepcional para el estudio de las obras y del trazo oculto, además puede resultar un estudio interdisciplinar de las obras, llevado a cabo entre el historiador del arte y los profesionales que intervienen en la restauración. Así sucedió en el retablo mayor de Santa María la Real de Olite (Navarra), donde se ha hecho por primera vez el estudio del dibujo subyacente de una obra relacionada con Pedro de Aponte.[11] Si seleccionamos la tabla de la *Flagelación* y en ella parte de la figura de Cristo (fig. 13), apreciamos que en el torso desnudo, el estudio anatómico es sumario a base de líneas onduladas y curvas, todo ello dibujado a pincel y el volumen lo marca el pintor con líneas paralelas dibujado en seco, que también sirven para el sombreado; la cuerda alrededor de su cintura fue desplazada en la fase pictórica.

En ocasiones resulta imposible una reconstrucción completa del dibujo subyacente original por la opacidad de algunos pigmentos empleados. Es imprescindible para el historiador del arte la imagen general del cuadro, formada a partir de unir ordenadamente cada una de las tomas parciales obtenidas a través de la reflectografía infrarroja. Todavía nos faltan muchos datos para saber el cambio en el modo hacer el dibujo subyacente en la pintura gótica y en la renacentista en Aragón.

Por otra parte, pueden existir obras en las que es mejor el dibujo subyacente que el trabajo pictórico, lo que lleva a pensar en la intervención de dos pintores distintos, como parece sucedió en las tablas del retablo de Santa Ana (ca. 1525) de la catedral de Jaca (Huesca) (fig. 14). En el trazo oculto de la figura de *San Juan Bautista* se puede ver el arrepentimiento en el dibujo de la mano. También las fuentes documentales escritas nos pueden informar que un pintor podía terminar el trabajo iniciado por otro, como ocurrió en junio de 1531 con el pintor Antón Ortín, vecino de Zaragoza, quien se encargaba de acabar de pintar primero un retablo pintado de Santa Engracia de Tauste (Zaragoza), en el que debía barnizar algunas de las tablas, y además otro retablo de Calatorao, en el que debía barnizar dos tablas (Anunciación y Epifanía) y *acabar los rostros de san Braulio y de san Sebastián*. Además se mencionan terminar diferentes tablas que estaban enyesadas («enguisadas») y *un oratorio con sus polseras debuxado de la figura de Nuestra Señora*; juzgaban su trabajo los pintores Antón de Plasencia y Juan Chamorro.[12] Ninguna de estas obras se ha podido identificar.

[11] Una mayor información en Morte García, C., *Retablo Mayor de Santa María la Real de Olite*, Pamplona, 2006.

[12] Archivo Protocolos Zaragoza, Jacono Talayero, 1531, ff. 156; todas las piezas las recibe Antón Ortín en Zaragoza entregadas por Juan Felipe, bordador y el notario Pedro Pérez de Monterde, quienes le debían pagar por su trabajo una vez concluido y tasado por los pintores propuestos.

Fig. 13. Detalle de la reflectografía infrarroja de la *Flagelación* (torso de Cristo), retablo mayor de Santa María la Real de Olite (Navarra).

Fig. 14. Detalle de la reflectografía infrarroja de *San Juan Bautista*, retablo de Santa Ana de Jaca (Huesca).

A continuación vamos a tratar algunos de los pintores y ver ciertas obras que representan el final del Gótico y el comienzo del Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa. En el primero se intentaba acercar lo pintado al mundo real, por eso es una pintura muy descriptiva y abundan los detalles de ambiente de vida cotidiana. Se advierte un sentido táctil de lo pintado, un plegado anguloso y colores brillantes e intensos, con predominio de rojos y verdes, esto, junto al empleo del oro, consigue unas imágenes de gran impacto visual; además hay aplicaciones de yeso en relieve dorado. El soporte más usual es la tabla y la técnica en general es pintura al óleo o al temple graso. Entre las fuentes figurativas de fuera se emplean con preferencia a partir de 1480, los grabados nórdicos y centroeuropeos más conocidos. Sobre todo composiciones procedentes del extraordinario maestro Martín Schongauer (doc. 1465-1491),[13] además de las estampas de Ian van Zwolle (llamado el Maestro A. G.) y del prolífico Israhel van Meckenem (ca. 1445-1503). Debió tener papel destacado en la difusión de estos grabados, la imprenta de Zaragoza, en manos del maestro impresor Pablo Hurus.

[13] Galilea Antón, A., «Martín Schongauer y su impronta en la pintura hispanoflamenca», *Bartolomé Bermejo y su época. La pintura gótica hispanoflamenca*, catálogo de la exposición, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 87-97.

En la pintura aragonesa de final del Gótico hay dos corrientes: la hispanoflamenca y la denominada «gótico naturalista». En la primera influyen los modelos de los pintores de los Países Bajos y esta corriente se afianzará en la pintura aragonesa con la presencia de **Bartolomé Bermejo,** documentado en tierras aragonesas, Daroca y Zaragoza, desde septiembre de 1474 al 10 de diciembre de 1484.[14] Una de sus obras más singulares, procedente de un retablo contratado para Daroca en 1474, es la tabla *Santo Domingo de Silos* (Museo Nacional del Prado) (fig. 15). Se trata de pintura de excepcional calidad y de gran éxito entre los pintores aragoneses. En ella sorprende la minuciosidad en la representación de la capa y tiara, consiguiendo valores táctiles y simulación de lo real de una manera muy eficaz. La fuerza expresiva del rostro, la manifiesta frontalidad y rotundidad de las formas, se puede deber a querer simular los valores próximos a la escultura por tratarse de la tabla central. En cambio, las exquisitas virtudes del trono están en variadas posturas y son de lo mejor de la pintura aragonesa de la época.

De los talleres pictóricos de Zaragoza de finales del Gótico, sólo citamos los dos más activos, el de Martín Bernat y el de Miguel Ximénez; ambos mueren en 1505 y cada uno interpreta a su modo la influencia de los modelos de Bermejo. Comenzamos por el habitual colaborador del maestro cordobés, el zaragozano **Martín Bernat,** infanzón y escudero, quien además debió formar una sociedad con Miguel Ximénez, a juzgar por los diferentes retablos que hacen juntos. Esta se pudo iniciar en noviembre de 1481 cuando ambos contrataban el retablo mayor de Blesa (Teruel), finalizado en 1487 y que en la actualidad se conserva desmontado en el Museo de Zaragoza. Se trata de la obra más divulgada que ha sido estudiada por la doctora M.ª Carmen Lacarra y es una buena muestra del alcance de los modelos flamencos y de los de Bermejo.[15]

Seleccionamos del retablo de Blesa la tabla de *Jesús ante Caifás*, más relacionada con los estilemas de Bernat y está inspirada en una estampa de Schongauer de la serie dedicada a la *Pasión* (1475-1480) (figs. 16 y 17). Si bien se ha prescindido en la pintura de la expresividad caricaturesca del modelo, del complejo escorzo del personaje de espaldas y se da una ambientación relacionada con el mundo que rodeaba a sus autores. Esto último sucede con la indumentaria del personaje situado en primer término y la de Caifás, con la representación de taracea en el trono o los azulejos del pavimento antes reseñado.

[14] Una síntesis de Bartolomé Bermejo en Aragón y la última investigación sobre el tema, en Lacarra Ducay, M.ª C., «Bartolomé Bermejo y su incidencia en el panorama artístico aragonés», *Bartolomé Bermejo y su época. La pintura gótica hispanoflamenca*, catálogo de la exposición, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 41-47.

[15] Lacarra Ducay, M.ª C., «El retablo mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Blesa (Teruel), 1481-1487, *Blesa. Patrimonio artístico*, Teruel, 2004, pp. 47-93.

Fig. 15. *Santo Domingo de Silos* (Museo Nacional del Prado), titular del retablo de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza).

Fig. 16. *Jesús ante Caifás,* retablo mayor de Blesa (Museo de Zaragoza).

Fig. 17. *Jesús ante Caifás,* grabado de Martín Schongauer.

Una ayuda para los pintores a la hora de simular el espacio tridimensional, junto a la representación del enlosado en fuga hacia el fondo, de manera empírica. En cambio, se mantiene el empleo del oro en el fondo y en relieve para el halo de Jesús y traje de Caifás.

Más adelante veremos la última obra conjunta de estos dos pintores, ahora damos algunos nuevos datos de los últimos años de la biografía de Martín Bernat. El pintor sigue muy activo en ese período: en 1498 tiene ciertas «diferencias», con Domingo Marín, canónigo de Lérida y con el obispo de Ales y abad de Santa Fe, acaso eran clientes que le habían encargado alguna obra; al año siguiente está al cargo del retablo de la cofradía de Pelaires, en la iglesia de Altabás de Zaragoza y es aval, junto con el escultor Gil Morlanes, del platero que hacía la cabeza de san Victorián del monasterio de Montearagón (Huesca).[16] Murió Bernat en 1505 cuando estaba en plena producción y un año antes en previsión de encargarse de nuevas obras, contrataba como aprendiz a Joanico de Santa María, de Olorón (Bearne), por seis años. El 6 de abril de 1505, Martín Bernat, estando enfermo, otorgaba testamento. En el documento pide ser inhumado en el claustro de Santa Engracia de Zaragoza, donde estaba

[16] *Archivo Protocolos Zaragoza,* Francisco Vilanova, 1498-1499, ff. 1v-2; *idem*, Juan del Campo, 1498, 9 diciembre; *idem*, Antón Tomás, 1499, 30 de abril y 21 de junio.

pintado el *retablo del Juicio* y dejaba sin terminar un *retablo del hospital de Gracia*. En ese mismo año su viuda, María de Soria, se encargaba de cobrar de Juan de Mur, señor de Formigales (Huesca), un retablo que debía hacer Bernat para esa localidad. Nada se ha identificado.[17]

Volvemos al último trabajo de colaboración conocido entre Martín Bernat y **Miguel Ximénez**. Se trataba del retablo mayor de la iglesia de Salvatierra de Escá (Zaragoza), contratado en 1496 y que todavía pintaban en junio de 1498.[18] Se conservan en la ermita del Pilar de esta localidad las tres tablas del sagrario y una del cuerpo dedicada a la *Resurrección*[19] (fig. 18). Elegimos esta última pintura y en ella no advertimos el lenguaje artístico de Bernat y se relaciona con la pintura homónima del Museo del Prado, firmada por Miguel Ximénez que procede de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Se repiten en la pintura que nos ocupa, los dos soldados de la derecha, en cambio los del lado contrario son copias de un grabado de Schongauer dedicado a la *Resurrección* (fig. 18 bis). Otras diferencias con la tabla del Museo del Prado están en las facciones de Cristo, menos duras y en el paisaje, además de una pincelada más suave. Estos cambios son justificables quizás por su cronología más avanzada, pero creo que al tener una ejecución diferente puede ser por la intervención en el cuadro de la Resurrección de Salvatierra de su hijo **Juan Jiménez**, colaborador entonces de su padre.

Miguel Ximénez, era de Pareja (Guadalajara), pero estaba afincado en Zaragoza al menos desde 1462 y fue nombrado pintor del rey Fernando el Católico el 2 de mayo de 1484, según figura en un documento del Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona.[20] Para el tema que nos ocupa nos interesan sus últimos trabajos, eran entonces colaboradores suyos sus hijos Juan y Jaime, el pintor oscense Martín de Larraz y su yerno Jaime Serrat, que había sido pintor del príncipe don Juan (1487).

Afortunadamente se ha conservado el retablo de San Martín (Museo de Zaragoza) procedente de la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza, encargado por Martín de Ejea en 1498. La calidad del mismo debió ser razón primor-

[17] *Archivo Protocolos Zaragoza* , Juan Longares, 1504, 10 de mayo; *idem*, Pedro Lalueza, 1505, ff. 169-170 y 581v; idem Luís Sora, 1505, f. 259. Morte García, C., «Fernando el Católico y las Artes», *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico,* Zaragoza, 1993, pp. 155-198.

[18] El contrato en Serrano y Sanz, M. , «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* tomo XXXI, 1914, pp. 451-454; la referencia de 1498 en Archivo Protocolos de Zaragoza, Juan de Aguas, 1498, f. 48v, es un albarán de 1.300 sueldos que cobran Bernat y Ximénez en parte de paga por *un retablo que fazemos* para la iglesia de Salvatierra.

[19] Ortiz Valero, N., «El órgano de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, obra de Johán Ximénez Garcés, realizada entre los años 1480 y 1493», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nº XCII, 2003, p. 181, con nuevos datos de Bernat y Ximénez, pp. 169-194.

[20] Morte García; C., «Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico», *Miscelánea de Estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo, 1981, pp. 215-223.

Fig. 18. *Resurrección*, de un retablo de Salvatierra de Escá (Zaragoza).

Fig. 18bis. *Grabado de Schongauer dedicado a la* Resurrección.

dial para que se le propusiera como modelo al propio Ximénez, cuando en mayo de 1505 contrataba un retablo dedicado a Santa Ana, destinado a La Almunia de Doña Godina (Zaragoza).[21] Seleccionamos la tabla del titular de *San Martín de Tours repartiendo la capa con un pobre*, «por ser una de las más deliciosas creaciones de Miguel Jiménez» (fig. 19).[22] El jinete con indumentaria de caballero de la época, presenta unos rasgos de suave modelado y sorprende así mismo la minuciosa pintura de la ciudad medieval amurallada del fondo, con

[21] Archivo Protocolos Zaragoza, Luís Sora, f. 173; la muerte de Ximénez le impidió terminarlo y así su yerno Serrat tuvo que hacer el 6 de diciembre de 1505 otro contrato, en el cual se vuelve a poner como ejemplo el retablo de San Martín, *idem*, Luis Sora, f. 378. Abizanda y Broto, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, 1917 vol. II, pp. 5-7.

[22] Lacarra Ducay, M.ª C., *Arte gótico en el Museo*, ob. cit., p. 99.

dos torreones flanqueando la puerta y una calle con sus edificios y personas, que puede evocar una vista parcial de Zaragoza; la ventana geminada la había empleado el pintor en la tabla de *Santa Elena reunida con los judíos* (Museo de Zaragoza). El cuidado en todos los detalles acerca este fondo al espíritu descriptivo del *ars nova* flamenco. Se trata de una de las manifestaciones pictóricas mejores del final del gótico y todavía conserva los oros en relieve.

Menos suerte tuvo el retablo mayor de Tamarite de Litera (Huesca), contratado en 1500 por Miguel y su hijo Juan Ximénez, que fue finalizado tres años después y en él también intervino Martín de Larraz, pintor de Huesca. El retablo desapareció en la Guerra Civil española y parece que sólo se salvó la tabla de *San Miguel* hoy en el Museo de Arte de Filadelfia,[23] pintura aceptada por la crítica como de Juan Ximénez. Aunque se mantiene el fondo de oro porque la tabla estaba colocada en el guardapolvo, es posible que el pintor hubiera visto el retablo de la Colegiata de Bolea, por la similitud con la armadura del soldado del *Prendimiento* y el tipo de pavimento; hay además otros ecos del retablo de Bolea en las tablas del banco del retablo de Tamarite, con modelos diferentes a lo conocido del pintor de Fernando el Católico.

La muerte de Miguel Ximénez, antes del 6 de diciembre de 1505, determinó que sus encargos pasaran a su yerno, Jaime Serrat. Este terminó de pintar el citado retablo de La Almunia de Doña Godina y dos retablos que habían contratado con su suego el 2 de agosto de 1505 y debían entregar a mosén Domingo Agustín, caballero. Nada se ha conservado o identificado para poder valorarlos.[24]

En cuanto a los talleres de pintura de Huesca, el más activo a finales del siglo XV era el de Juan de la Abadía, Mayor, del que trataremos más adelante. Citamos ahora a **Pedro Díaz de Oviedo,** porque sus modelos entran de lleno en la corriente hispanoflamenca. Se sabía que estaba en Huesca en octubre de 1498 y ahora damos a conocer dos nuevas noticias. Una es de junio de ese año y se refiere a cuando entra en su taller como aprendiz *Diego de Trujillo, natural de lugar de Trujillo del Regno de Castilla,* por un tiempo de cinco años.[25]

Pedro se debió poner gravemente enfermo, de forma repentina, en la ciudad altoaragonesa, porque allí y el 15 de noviembre de 1498 otorgaba testa-

[23] Naval Mas, A., *Patrimonio emigrado*, Huesca, 1999, pp. 162-163. Este retablo de Tamarite también tuvo una pintura con la Resurrección, pero la fotografía de conjunto del retablo, hecha antes de 1936, no permite ver la relación con la *Resurrección* de Salvatierra de Escá. El pintor Martín de Larraz, en septiembre de 1505 se declara habitante en la villa de San Esteban de la Litera (Huesca), *Archivo Histórico de Huesca,* nº 414, f. 131.

[24] Archivo Protocolos de Zaragoza, Gimeno Gil, 1505 f. 102; *idem*, 1508, f. 60v.

[25] Archivo provincial de Huesca, protocolo nº 274, 22 de junio de 1498.

Fig. 19. *San Martín repartiendo la capa con un pobre,* retablo de San Martín de la iglesia de San Pablo (Museo de Zaragoza).

mento.[26] Figura como *Pedro dubiedo, imaginario si quiere pintor*, es decir policromador de imágenes, habitante de la ciudad de Tudela (Navarra) y en ese momento residente en Huesca, en cuya iglesia de San Pedro el Viejo pide ser enterrado. Deja como herederos a Tomasico y Perico, Catalina, Juana, María, Teresa y Ana de Oviedo, hijos suyos y de su esposa Teresa de Arandia de Ybur, a quien nombra heredera universal y usufructuaria. Dice que sus herederos legítimos cobren la herencia que tiene en Ibarra (Vizcaya) y su herencia en *hubiedo* (Oviedo) la recaude su mujer. A su hija mayor Catalina le cede el mayorazgo de diez mil maravedís. Deja como tutores de sus hijos menores a *Miguel de Guaras, mercader y Johan de Berrozpe, ciudadanos de la ciudat de Tudela.* En esta ciudad navarra había pintado el magnífico retablo mayor de su catedral.

En Huesca se debió hacer cargo del antiguo retablo mayor de la basílica de San Lorenzo, cuyas pinturas conservadas se le atribuyen por un análisis formal. La erudición aragonesa del siglo XVII, primero por parte del historiador oscense Diego Aínsa y después en el círculo de intelectuales en torno a Vincencio Juan de Lastanosa, vinculó ese retablo al mecenazgo de Fernando el Católico y al pintor Pedro de Aponte.[27] La única documentación conocida son las limosnas que diferentes oscenses legan en 1496, 1498 y 1499 para este retablo *que se faze*.

De las tablas conservadas destacan las dos que representan a *San Orencio* y *Santa Paciencia* (Huesca, Banco Bilbao-Vizcaya) (fig. 20), padres de San Lorenzo. Por su calidad son obra más personal de Pedro Díaz de Oviedo, debían estar a los lados de la hornacina central del retablo con la imagen de san Lorenzo. Las referencias a los modelos de Bartolomé Bermejo y de manera particular a la pintura de Santo Domingo de Silos (Museo Nacional del Prado), es un hecho sabido, sólo que aquí las figuras de los titulares ofrecen una visión menos frontal y los aproxima a la pintura de Santa Engracia (Boston, Museum Isabella Stewart Gardner). El lenguaje artístico está dentro de la corriente hispanoflamenca, con precisión en los detalles, reproducción de las texturas, el oro del fondo y los tapices de brocado de los tronos con el diseño de piñas y alcachofas. Los niños desnudos juguetones del trono gótico de Santa Paciencia, pueden estar inspirados en una estampa de *Siete niños jugando* (ca. 1490) de Israhel van Meckenem.

Para las dos pinturas del *Lavatorio de Pilatos* y del *Ecce Homo* (Huesca, Museo Diocesano) (fig. 21), Díaz de Oviedo tuvo en cuenta grabados de la serie de la *Pasión* (ca. 1480), de Israel van Meckenem, en cuanto a los rostros caricaturescos y la solución del espacio con distintos ámbitos. Mientras que de

[26] Archivo provincial de Huesca, papel suelto, dentro de la caja nº 11784 (en el año 1992).

[27] Lacarra Ducay, M.ª C., y Morte García, C., *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, 1984, pp. 93-96.

Fig. 20. *Santa Paciencia*, retablo mayor de la basílica de San Lorenzo de Huesca (Huesca, Banco Bilbao-Vizcaya).

Fig. 21. *Ecce Homo*, retablo mayor de la basílica de San Lorenzo de Huesca (Huesca, Museo Diocesano).

la pintura flamenca procede la simulación del marco arquitectónico: arco con columnas y esculturas colocadas encima.

A la corriente del llamado gótico naturalista, pertenece **Juan de la Abadía, Mayor**, un pintor con personalidad propia, cuyo taller pictórico en el Altoaragón fue el más prestigioso a finales del siglo XV. Tuvo como colaborador a su hijo **Juan de la Abadía, Menor**, habitante como su padre en Huesca,[28] además de Pau Reg y Franci Juan Baget o Bachet, pintores residentes en la misma ciudad; Baget se había formado con Abadía, padre. Este debió ser el creador de los modelos que servirán como material al taller y que explica la repetición de prototipos y desigualdad en las obras documentadas o atribuidas al pintor. Este ya había muerto el 7 de enero de 1499, su viuda Andreba Ganancia, en febrero del año siguiente hace testamento, pide ser enterrada en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, donde reposan los restos de su

[28] Balaguer, F., «El Retablo Mayor», *Lastanosa; un pueblo, unos hombres, una historia*, Huesca, 1992, pp. 91-96. Lacarra Ducay, M.ª C., *Pintura gótica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano,* Madrid, 2004. Juan de la Abadía, Mayor y Juan de la Abadía, Menor, padre e hijo, el 6 de mayo de 1495 están en Zaragoza por un tema relacionado con Paula Ezquerra, mujer de Juan de la Abadía, Menor, *Archivo Protocolos de Zaragoza*, Francisco de Vilanova, 1495-1497.

marido y nombra albaceas a Baget y Reg. Interesante para nuestro tema resulta el inventario efectuado entonces en la vivienda de la viuda de Abadía. En el documento se mencionan una pequeña caja de pino *con papeles de muestras de ymagines de deboxar y otras cosas del oficio de pintor*, mueble ubicado en la sala, mientras en el obrador o *botiga* se recoge una caja grande de nogal con *una muestra de pergamino*.[29] Antes ya hemos aludido a las *dos tablas de muestras pintadas* que custodiaba Baget.

Ese último dato puede aclarar la reiteración de composiciones de Juan de la Abadía, Mayor, en el *Retablo del Salvador*, procedente de la localidad de Broto (Huesca) y hoy en el Museo de Zaragoza, obra atribuida que pudo hacerse hacia 1495. La tabla del titular que tiene una inscripción «Anton Canalt», es muy similar al Salvador del retablo de la localidad de Lastanosa, contratado por los Abadía en 1490, si bien no alcanza la calidad de este último. En el retablo de Broto se observa además otro aspecto del pintor, como ya se ha visto: es el empleo de las estampas de Schongauer como fuente de inspiración, como sucede por ejemplo con Santa Bárbara y Santa Lucía (figs. 22-23) dos de las mejores tablas del retablo, tomadas de sendas estampas de las Vírgenes prudentes del maestro alemán.

A pesar de los numerosos retablos contratados por **Franci Juan Baget** a finales siglo XV y principios del siglo XVI, destinados con preferencia a Huesca y a diferentes lugares de esa provincia,[30] nada se ha podido identificar con seguridad. Si antes hemos visto que en 1500 Juan de la Abadía, Menor, le traspasaba seis retablos, en 1502 Baget estaba al cargo de otros cuatro. Debía contar entonces con colaboradores para poder llevar a cabo el trabajo, uno fue Pau Reg, con frecuencia actuando de testigo en los documentos de Baget, en cambio no sabemos el papel de casi dos desconocidos pintores, Martín Franco y Juan de Grabachat.[31] En 1503, Baget contrataba dos nuevos proyectos, uno era el retablo mayor dedicado a San Miguel destinado a la iglesia parroquial de Ayera, ajustado en 1.600 sueldos jaqueses de los cuales, 650 sueldos se pagaban por valor de un retablo que estaba en la iglesia de la propia localidad de Ayera y se quedaba el pintor. La otra obra era el retablo de San Andrés, el

[29] Archivo Histórico de Huesca, protocolo nº 2888, año 1500, ff. 28-30. En la sala también se inventaría un lecho «encaxado con un paramento de pincel en que hay cinco cortinas de brotes, un tipo de mueble que suele aparecer pintado en las escenas de la Anunciación; en pared de la sala había colgada «una cortina de figuras» y distintos bancales, Morte, C., «Huesca entre dos siglos», *Signos. Arte y Cultura en el Altoaragón Medieva*l, catálogo exposición, Huesca, 1993, 199-211.

[30] En 1502 retablo del Salvador de Castilsabás (dependiente del abadiado de Montearagón), acaso otro retablo en la Ortilla, el retablo de San Pelegrín, aldea de Alquézar (Archivo Histórico de Huesca, protocolo nº 10351, año 1502) y un retablo de San Sebastián para el lugar de Lascellas (*idem*, nº 174, año 1502, f. 40.)

[31] En un documento del 28 de enero de 1501, Martin Bachet, pintor, su esposa Martina de Buesa, junto con el pintor Martín Franco, pintor de Huesca, tienen una comanda; actúan como testigos Pau Reg y Joan de Grabachat, pintores. *Cfr.* Archivo Histórico de Huesca, protocolo nº 336, año 1501, ff. 13v-14r.

Fig. 22. *Santa Lucía,* retablo del Salvador de Broto (Museo de Zaragoza).

Fig. 23. *Virgen prudente,* grabado de Martín Schongauer.

mayor de la parroquial de Sabayés, contratado en julio junto con el pintor flamenco Juan de Lobayn, quien debió terminar el proyecto por la muerte de Baget, ocurrida ya el 26 de noviembre de 1504; en él pudo haber participación de Pau Reg y Ferrrando de Insausti, otro pintor residente en Huesca.[32]

En el año 2000 tuvimos la fortuna de encontrar la firma del pintor **Juan de Lovain**, en el cinturón del verdugo situado en la tabla de la Coronación de espinas del *Retablo mayor de la Puebla de Castro* (Huesca) (fig. 24). Hallazgo ocurrido con motivo de la limpieza y restauración del retablo, cuando también se pudo advertir las anotaciones de colores hechas en algunas tablas, acaso como indicaciones para los ayudantes del taller.[33]

En 1497 está en Zaragoza este *maestre Johan de Lovain, pintor flamenco,*[34] mientras que las noticias documentadas posteriores lo ubican en Huesca, en

[32] El contrato del retablo de Ayera en Archivo Histórico de Huesca, protocolo nº 2889, año 1503, ff. 73v-76v. Lo referente al retablo de Sabayés en *idem,* ff. 77v-81; en f. 78v, aparece el apellido del pintor Juan Lobayn, escrito de este modo y como Lubien.

[33] Los restauradores del retablo fueron Concepción Domínguez y Óscar Oliva, *cfr.* Morte García, C. *et alli, Retablo Mayor de San Román de La Puebla de Castro*, Zaragoza, 2001.

[34] Archivo Protocolos Zaragoza, Miguel Serrano, 1497, f. 4. Su apellido aparece escrito también como «Lovayn (más frecuente), Lovayan, Loyban, Loban, Lohan o Lubien».

cuya ciudad además del retablo citado de Sabayés, en 1506 contrata otro dedicado a la Ascensión para la localidad de Fañanás (con polseras al romano) y uno más para la capilla de Santo Tomás Canturiense, destinado a la iglesia de San Miguel de Huesca. El pintor fijó su residencia en la villa de Pertusa (Huesca), donde en 1508 cobra por un retablo que había pintado para Aso[35] y dos años después contrata la ampliación del retablo mayor de la parroquial de Bujaraloz (Zaragoza), en compañía del mazonero y entallador Gil de Brabant (o Barbant). Este maestro quizá era de Brabante y su taller en Huesca, desde 1495, fue el más destacado hasta la llegada en 1520 de Damián Forment. Tuvo un hijo del mismo nombre y profesión, Gil Barbant, menor,[36] que debe ser el citado en el proceso de 1547 en Huesca contra Sebastián Ximénez.

El pintor Juan de Lovain que muere entre 1524 y 1529[37] participa en el citado *Retablo de San Ramón de la Puebla de Castro*. El artista en las tablas del banco utiliza fuentes de inspiración de dos culturas diferentes, una procede de los grabados de Schongauer como sucede en el Santo Entierro y otra de Nicoletto da Modena a partir de Roselli, en la escena de la *Flagelación* (figs. 25 y 26). La estampa del italiano se fecha entre 1485 y 1495, lo que permite dar una cronología al retablo de hacia 1500 y resulta de interés observar la interpretación que de la estampa renacentista hace un pintor de formación gótica. En las tablas del cuerpo, en el que hay intervención de otro pintor, el código figurativo parte de los modelos de Martín Bernat. El retablo de Santa Ana, que hasta 1936 estaba en la parroquia de Pallaruelo de Monegros (Huesca), pudo ser también de Juan de Lovaina.

En las primeras obras que podemos considerar renacentistas, «al romano» si empleamos el término de entonces, la impronta flamenca y centroeuropea no desaparece y hay una perfecta simbiosis con los préstamos italianos. El cambio viene de fuera y en primer lugar de Castilla y más concretamente del foco de Toledo, el primer retablo conservado, el mayor de la colegiata de Bolea, coincide su comienzo con la presencia de la Corte de los Reyes Católicos en Zaragoza en 1498, acompañados de Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo de Toledo.

[35] Los contratos de los retablos de 1506 en *Archivo Histórico de Huesca*, protocolo nº 2887, año 1506, ff.92-93 (en este de Fañanás interviene el mazonero Gil de Brabant) , ff. 111-112; *idem,* Martín de La Raga, 1508, f.32v, no es «Juan de la Abadía», lectura incorrecta de Arco, R. del, «Nuevas noticias de artistas altoaragoneses», *Archivo Español de Arte*, núm. 79, 1947 (julio-septiembre), t. LXXIX.

[36] El retablo de Bujaraloz, Arco, R. del, *Documentos inéditos*, ob. cit., pp. 73-75. La cita de Gil de Brabante el 28-XII-1495 en *Archivo Histórico de Huesca*, protocolo nº 333, año 1496, f. 2; la referencia al padre e hijo mazoneros, *idem,* nº 342, año 1510, ff. 120v-121.

[37] El 3 de agosto de 1524, su hijo Juan cuando está en Zaragoza para aprender el oficio de tejedor de paños, da cuenta que su padre pintor todavía vivía en Pertusa, Archivo Protocolos de Zaragoza, Miguel Longares, 1524, f. 212. Mientras que en noviembre de 1529, su hijo Abrián, pintor, habitante en Zaragoza cita a su padre difunto, *idem*, Domingo Monzón, 1529, f. 502v.

Fig. 24. Firma del pintor «Iuan de Lovain» en el cinturón del verdugo, situado en la tabla de la Coronación de espinas del retablo mayor de la Puebla de Castro (Huesca).

Fig. 25. *Flagelación,* Retablo mayor de la Puebla de Castro (Huesca).

Fig. 26. *Flagelación,* grabado de Nicoletto da Modena.

Por las obras conservadas, los retablos más singulares y de excelente calidad que suponen el tránsito del Gótico al Renacimiento, son de maestro no conocido y cada uno presenta unas formas artísticas diversas, es decir en Aragón sucede la misma complejidad que en la pintura del resto de España en las dos primeras décadas del siglo XVI, cuando se da esa «contemporaneidad de lo diverso». Esos retablos son el mayor de la colegiata de Bolea (1499-1503), el retablo de la Pasión de Nuestro Señor Redentor (ca. 1512), de la iglesia de San Pedro de Alagón y el mayor del monasterio real de Santa María de Sijena (ca. 1515-1519). Resulta ilustrativo para el tema comentado, comparar el rostro de san Juan en *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, del retablo de Bolea, de formas italianizantes, de difuminado sombreado y pincelada suelta, con el rostro de uno de los personajes de *Cristo entre los doctores* del retablo de Sijena, cuyo pintor demuestra una sensibilidad artística muy diferente y relacionada con lo septentrional, con gusto por las formas duras y parece que se ha tomado como modelo una escultura (figs. 27 y 28).

La primera de esas obras del nuevo código figurativo es el *retablo mayor de la Colegiata de Bolea* (Huesca). Si su talla y mazonería son góticas y en ellas trabajaba en 1499 el escultor Gil de Brabante, el Mayor, con taller en Huesca, la pintura tiene referencias al mundo italiano y al flamenco, muy conectada con

Fig. 27. *San Juan* (detalle), *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, retablo mayor de Bolea (Huesca).

Fig. 28. *Doctor* (detalle), *Cristo entre los doctores* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña), retablo de Sijena.

el foco pictórico toledano, del entorno de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña, y hay coincidencias con las pinturas del francés Liefierinxe y con las de Yáñez de la Almedina y Fernando de Llanos, los Hernandos. El retablo de Bolea estaba terminado en julio de 1503. Las pinturas suponían una novedad para la pintura aragonesa de finales del gótico, si bien el lenguaje artístico de estas pinturas es todavía cuatrocentista, con la utilización de suelos ajedrezados para fingir la perspectiva (aquí planteada con rigor geométrico) y de paños colgados en el fondo. A lo anterior se unen la representación de la apariencia real de las cosas y la técnica de pincelada concreta y los colores puros, con predominio del rojo, verde y azul.

Otros elementos nuevos están en los pavimentos, a los que ya antes hemos aludido, en el estudio lumínico, en las arquitecturas renacientes de porte clásico (soportes de columnas y pilares, lo mismo que los arcos de medio punto), junto a la arquitectura popular hispana (ladrillo y mampostería), que el profesor Diego Angulo conectó con Toledo, pero también se da en la obra de los Hernandos, lo mismo que los muros desconchados que dejan ver el aparejo. El espacio presenta dilatados escenarios, como Juan de Borgoña, en algunas tablas hay dos columnas en primer término sobre pedestales y un enlosado en perspectiva fugada renacentista.

En las pinturas se refleja además el gusto por el lujo de la indumentaria, así los tejidos se enriquecen con el oro de los bordes o esparcido (formando estrellas o florecillas) por todo el vestido, una práctica que también hicieron los pintores cuatrocentistas italianos en sus obras y que mantienen Yáñez y Llanos en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1507).

Como todo gran retablo, el de Bolea es una obra en equipo y todos los intentos por identificar al maestro principal, han sido vanos por el momento. Al mejor de estos pintores que intervienen en la ejecución de las tablas oscenses, hace tiempo que lo denominamos bajo el nombre artístico de Maestro del retablo de Bolea, personalidad artística aceptada por la crítica y que ha sustituido al pintor Pedro de Aponte. Este pudo intervenir en pintar algunas tablas y a él se le encargará en 1503, junto al pintor francés Pedro Dezpiota, la pintura «al romano» de las puertas del retablo y la pintura mural de la iglesia desaparecida.[38] No se puede plantear la autoría del retablo de Bolea como una obra de Juan de Lovain, después del hallazgo de la firma comentada en el retablo de La Puebla de Castro.

Voy a tratar algunas de las tablas del retablo de Bolea, aquellas de mayor calidad de ejecución y debidas al Maestro, que por otra parte reflejan claramente las novedades del nuevo código visual. La tabla de la *Oración en el huerto* es una de las mejores del retablo y sorprende la sensibilidad y primor en la descripción minuciosa de la vegetación situada en primer término (fig. 29). Por otro lado, hallamos en las plantas y los pájaros un contenido simbólico relacionado con la pasión del Salvador. En un ave se reconoce el jilguero o petirrojo, cuyo pico se rodea de una mancha roja que, según una poética leyenda piadosa, es el recuerdo de la sangre que le manchó al quitar las espinas de la corona de Cristo en la cruz. El otro pájaro puede ser una golondrina a la que se daba el mismo cometido. En cuanto a la vegetación de esta zona derecha, están en primer lugar dos lirios cárdenos o morados (*Iris germanica*) que representan el dolor, es decir la auténtica Pasión de Jesús. Muy visibles son también las amapolas (*Papaver roheas*), que significan la muerte, los alhelíes amarillos (*Cheirantus cheiri*) son la Pasión y todavía puso el Maestro de Bolea en esta parte del cuadro, unas humildes margaritas (*Bellis perennis*). Estas mismas se repiten junto a los pies de Cristo, signo equívoco de la humildad, además pintó el diente de león con flor amarilla (T*araxacum officinale*) que es la planta de la amargura, de la soledad, vuelven a aparecer los alhelíes amarillos y termina esta parte con la aguileña morada (*Aquilegia)*, símbolo de la Trinidad.[39]

Si la recreación de la naturaleza evoca la pintura de los Países Bajos, el interés por la mimesis del entorno natural, está también presente en los pintores florentinos de finales del Quattrocento y ello fue favorecido por la presencia temprana en Florencia de obras flamencas, como el *Tríptico Portinari* de Hugo

[38] Morte García, C., Pedro de Aponte, ob. cit.; *idem, El retablo mayor de San Miguel de Ágreda. Historia y restauración*, 1997; Sepúlveda, M.ª I., Pano Gracia, J. L. y Morte García, C., La Villa de Bolea. Estudio histórico-artístico y documental, Zaragoza, 2001; con la bibliografía sobre el retablo hasta esa fecha. Cuando en 1990 se hizo la restauración del retablo de Bolea, no era posible entonces hacer el estudio del dibujo subyacente de las tablas, trabajo en realización en estos momentos, que puede aclarar diferentes problemas del retablo.

[39] Agradezco a Javier Delgado, escritor y bibliotecario, su ayuda en la identificación de las plantas.

Fig. 29. *Oración en el huerto,* retablo mayor de Bolea (Huesca).

van der Goes (Uffizi). Los lirios cárdenos, las florecillas blancas y el jilguero aparecen en la *Adoración de los pastores* (1485) pintada por Ghirlandaio para Santa Trinitá de Florencia.[40] Lirios y ave también se encuentran en las pinturas de los Hernandos.

[40] Estos elementos han sido básicos para atribuir al Maestro del retablo de Bolea un cuadro de la *Adoración del Niño* (Siena, Pinacoteca Nacional), pero no lo creemos así y más bien el pintor de la tabla de Siena pudo fijarse en la obra citada de Ghirlandaio. Sricchia Santoro, F., «Adorazione del Bambino», *Ferrando spagnolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, catálogo de la exposición, Florencia, 1998, pp. 198-199.

Las afinidades que existen con la tabla del *Nacimiento* del Museo Capitular de Atri (Italia), han servido para atribuirle al Maestro del retablo de Bolea (antes a Pedro de Aponte) esa pintura italiana, junto a otra de la *Flagelación*, también conservada en el mismo museo.[41] Las analogías entre la tabla de Bolea y la de Atri se dan en la vegetación, las rocas y el árbol solitario, pero estos últimos se pueden encontrar en la obra de Pinturicchio y de Perugino. Por último, se aprecian similitudes entre dos edificios del fondo, el almenado de estructura cuadrada con torrecilla circular en la esquina y el de torre gótica más elevada, si bien en este última hay ciertas diferencias, en la tabla de Bolea se pintaron los arbotantes y pináculos, además de ser distintas la pincelada y el colorido.

La composición de la escena del *Prendimiento* se repite en una tabla de la iglesia de Santa María de la localidad palentina de Astudillo, alojada junto con otras en el retablo barroco de Santa Ana, cuyas formas se han relacionado tanto con la obra del Maestro de Becerril, como con Juan de Flandes.[42] Pudiera ser que haya un modelo común. Ahora bien, el soldado a la romana de Bolea recuerda al que luego diseñará Juan de Borgoña en la pintura del *Desembarco del cardenal Cisneros,* en los frescos de la Capilla Mozárabe de la catedral de Toledo.[43]

Otras semejanzas con la producción de Juan de Borgoña en España, están en la *Santa Cena* del retablo aragonés y otra del mismo tema del artista francés en colección privada, fechada hacia 1502-1504 (figs. 30 y 31). En ambas pinturas se repite el mantel blanco y hay dos figuras idénticas, se trata de san Juan Evangelista y del apóstol sentado de espaldas en primer término.

De esa *Santa Cena* de Juan de Borgoña, el apóstol con el manto verde lo encontramos en el doctor de la izquierda de *Jesús entre los doctores*, del retablo de Bolea (fig. 32). Por el contrario, el doctor de la derecha de la tabla oscense es modelo que hallamos muy semejante, en un personaje sentado de la escena de *Santa Catalina ante el juez* (fig. 33), de las puertas que cerraban el retablo de la capilla de Santa Catalina, conservado en la iglesia del Salvador de Toledo, mientras que los lienzos están en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. En el proyecto toledano participan Pedro Berruguete y Juan de Borgoña (ca. 1492) y de él hay otras referencias en las pinturas de Bolea.

[41] El último estudio de los cuadros de Atri en Assogna, U., *I rapporti Italia-Spagna nelle due tavole rinascimentali del Museo Capitolare di Atri*, tesi di laurea, Università degli Studi «G. D´Annunzio», 2004. Queremos decir que en la tabla de la Piedad de Bolea, en el grupo de hombres que dialogan, el que lleva un cayado lo encontramos también más italianizado en la *Flagelación* de la tabla de Atri. Los dos hombres de la escena italiana los repetirá Yáñez en la Presentación de la Virgen de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia como descubrió Adele Condorelli. *Cfr.* Condorelli, A., «Problemi di pittura valenzana», *Commentari,* XVII, n. I-III, 1966, pp. 112-128.

[42] Las rocas de la pintura castellana, ausentes en la aragonesa del mismo tema, están en cambio pintadas en la Oración en el huerto del retablo de Bolea. Las pinturas castellanas en Parrado del Olmo, J. M.ª, *Astudillo. Iglesias y ermitas,* Palencia, 1994, pp. 32-41; este autor las fecha entre 1520-1530.

[43] *Cfr.* la última biografía del pintor de Mateo Gómez, I., *Juan de Borgoña*, 2004.

Fig. 30. *Santa Cena*, retablo mayor de Bolea (Huesca).

Fig. 31. Santa Cena, Colección privada .

Fig. 32. *Jesús entre los doctores*, retablo mayor de Bolea (Huesca).

Fig. 33. *Santa Catalina ante el juez* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña), puertas del retablo de Santa Catalina de la iglesia del Salvador de Toledo.

En esta pintura de Jesús entre los doctores de Bolea, el escenario arquitectónico renaciente está planteado con estricta simetría, rigor geométrico y está formado por una sucesión de arcos de medio punto, apoyados en pilares y bóvedas de arista, en perspectiva fugada hacia el fondo. Recuerda lo planteado por Perugino en diferentes obras, por ejemplo en la *Visión de San Bernardo* (1493, Mónaco, Alta Pinakothek), si bien hay una notable diferencia, dado que en Bolea el pintor no abre el fondo a un paisaje y sigue la tradición hispana de colocar delante del ábside una paño de terciopelo rojo con brocado de oro a base de granadas. Este diseño lo hallamos en el traje que lleva un personaje en la escena de la *Presentación del Niño en el templo*, pintada por Llanos en las

puertas del retablo de la catedral de Valencia (1507-1510). El espacio en primer término queda fijado por dos columnas sobre pedestal y todo se acompaña con un matizado estudio lumínico.[44]

Los ecos de este singular retablo de Bolea, se dejan sentir sobre todo en las pinturas contratadas por Pedro de Aponte. Por las pinturas conservadas, el Maestro del retablo de Bolea sólo debió participar en otra obra en Aragón y son algunas tablas del *retablo de Santiago* de Luna (Zaragoza) (fig. 34a y b). Distinta era una gran tabla de *la Piedad*, de la localidad de Gotor (Zaragoza), en comercio en 1998, considerada del entorno de Juan de Borgoña y en ella, el pelo al viento de María Magdalena, curiosamente también está en la misma figura de la Piedad del retablo de Bolea. La figura de Huesca recuerda la de Susana pintada en la Sala de los Santos de los *Apartamentos Borgia* (1492-1494), del Vaticano.

Una obra de excepcional calidad que tampoco pertenece a ninguno de los talleres de pintura aragoneses conocidos, es el *retablo de la Pasión de Nuestro Señor Redentor*, situado en la capilla de esta advocación en la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza).[45] Según datos documentales, el 20 de octubre de 1512, el arzobispo Alonso de Aragón concedió permiso a Francisco de Ayala, caballero de la Orden de Santiago y a María Sánchez, su mujer, para fabricar en la iglesia de San Pedro de Alagón *una capilla, altar y retablo so titulo de la Passion de Nuestro Redemptor Jesuchristo.*[46] Ayala fue «Contino Comensal de Juan de Aragón, Castellán de Amposta y Conde de Ribagorza», como dice en su primer testamento, del 14 de febrero de 1512. En el segundo testamento, fechado el 17 de abril de 1521, cita al entonces duque de Luna (Juan de Aragón) y al conde de Ribagorza, Alonso de Aragón, *mis señores como yo les sea criado y les haya servido*, a este último lo hace patrón de la capilla.[47]

Ayala pide en este testamento ser inhumado en la capilla de su fundación y se digan misas en ella en la festividad de los santos: Antonio de Padua, Elena, Santiago, Ginés, Magdalena, Juan, Francisco, Roque y Babil y en la fiesta de la Vera Cruz, es decir parte de la iconografía pintada en el retablo. La pintura se

[44] Pudo haber también participación en la ejecución de algunas partes de la pintura de otra mano diferente a la del Maestro del retablo de Bolea, acaso la de Pedro de Aponte.

[45] Son dos grandes tablas pintadas que flanquean una magnífica talla de Cristo Crucificado. El retablo ha sido recientemente restaurado por el Taller de Mahoma Rami, de la Diputación de Zaragoza, a cuyo equipo agradezco las facilidades dadas para su estudio durante el proceso de los trabajos. El informe de restauración puede aclarar aspectos que no voy a tratar aquí.

[46] Diego de Espés, *Historia eclesiástica*……, vol. II, f. 745, ms. en el Archivo de la Seo de Zaragoza. Las capitulaciones del matrimonio en Archivo Protocolos Zaragoza, Juan Duncastillo, 1511, f. 156

[47] Archivo Protocolos Zaragoza, Miguel Villanueva, 1512, f.97-99, no está el testamento; *idem,* Juan de Duncastillo, 1521, testamento inserto en el folio 53. Su viuda María Sánchez tuvo problemas con la propiedad de esta capilla funeraria, *idem* Juan Duncastillo, 1527, ff. 146-147.

Fig. 34a. *Decapitación de Santiago,* retablo mayor de la iglesia de Santiago de Luna (Zaragoza).

Fig. 34b. *Virgen del Pilar,* retablo mayor de la iglesia de Santiago de Luna (Zaragoza).

organiza como una Sagrada Conversación, al modo de la pintura italiana. Resulta sorprendente el gran lujo en los brocados de la indumentaria, los oros en relieve y valores emotivos en los rostros cubiertos de lágrimas y los ojos enrojecidos por el llanto. No olvidemos que era una capilla funeraria y la advocación de la misma así lo exigía.

Las pinturas de las polseras de este retablo de Alagón no son de la misma mano, ni tienen su calidad. En las tablas laterales de este guardapolvo están dos escudos y tienen las armas de los comitentes. En cambio, en el remate está pintado el escudo de su señor Juan de Aragón, conde de Ribagorza, virrey en Nápoles entre 1507 y 1509 y luego lo fue de Cataluña. Está enterrado en el monasterio de Montserrat y las armas que figuran en su tumba son las de este escudo pintado, cuartelado: 1º y 4º barras de Aragón, 2º castillo, 3º león rampante. El cargo de Francisco de Ayala «contino comensal» del conde de Ribagorza, le hacía una persona muy cercana a su señor y acompañarlo constantemente, aspectos que justifican pudiera encargar una obra de pintura tan singular.

Si los nimbos dorados en relieve mantienen el gusto artístico de la sociedad aragonesa, los motivos vegetales son «al romano» (fig. 35). Por otra parte, el paisaje es de signo norteitaliano y esas figurillas de soldados y el otro personaje llevando la escalera para el Descendimiento, los hallamos muy similares en el *retablo del Calvario* (Valencia, parroquia de San Nicolás), encargado en 1476 a Rodrigo de Osona. Este modelo paisajístico, lo mantiene su hijo Francisco de Osona en la *Epifanía* de Londres (Victoria and Albert Museum), hacia 1505.

El pintor recoge el espíritu filoclásico al haber pintado en el *casco del guerrero* situado a la izquierda, el mito de la Loba con los gemelos lactantes Rómulo y Remo, fundadores de Roma. Si bien no es una reproducción de la escultura Capitolina con la loba etrusca y los gemelos renacentistas añadidos a finales del siglo XV, porque el pintor se debió basar en una moneda de la República de Roma del siglo III a. C. (fig. 36a y b).

En cuanto al antiguo *retablo mayor del real monasterio de Sijena* (Huesca), uno de los grandes proyectos de pintura del Renacimiento español, se llevó a cabo durante el mandato de la priora María Ximénez de Urrea (1510-1521). Era miembro de una de las grandes familias de la nobleza aragonesa, perteneciente a la Casa de Aranda y vinculada al monasterio desde los tiempos de su fundadora, la reina doña Sancha de Castilla (1188). Los únicos datos documentales del retablo relacionados con la comitente y no con el pintor, conocido como Maestro de Sijena, los proporciona el prior Moreno según escribió a principios del siglo XVII, manuscrito localizado en la actualidad en el Archivo Diocesano de Huesca, según ya dimos noticia en el catálogo de la exposición Signos, celebrada en Huesca. En esta muestra tratamos de reunir el mayor número posible de tablas de este retablo, hoy muy dispersas.[48]

Estas pinturas del siglo XVI fueron las primeras aragonesas en tener una proyección internacional, por haber figurado en la Exposición Hispano-francesa (Zaragoza, 1908) y aparecer en el catálogo con buenas reproducciones. Su autor no está relacionado con los talleres pictóricos de Aragón y las pinturas de este retablo del monasterio oscense, muestran una vez más notas bastante peculiares y tienen un carácter de encrucijada entre dos sistemas de representación, el realismo flamenco del siglo XV renovado y elementos italianos procedentes del área de Ferrara y Padua. Dentro de la singularidad del pintor que dificulta encontrar su procedencia, hace tiempo apuntábamos la hipótesis de ser un artista del entorno del austriaco Michel Pacher (†1498). El canon gigantesco del ángel de la

[48] Remitimos a nuestro artículo: «Conjunto de pinturas del retablo mayor de Sijena», *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII,* Huesca, 1994, pp. 168-173; con bibliografía hasta esa fecha. El estudio más reciente sobre el tema es el de Tolò, E., *El Maestro de Sijena*, trabajo presentado en la Universidad de Lérida para Diploma de Estudios Avanzados (DEA), diciembre de 2003.

Fig. 35. *Santa Elena* (detalle), retablo de la Pasión de Nuestro Señor Redentor (Alagón, iglesia de San Pedro).

Fig. 36a. *Casco de guerrero con la representación de la Loba y los gemelos lactantes Rómulo y Remo,* retablo de la Pasión de Nuestro Señor Redentor (Alagón, iglesia de San Pedro).

Fig. 36b. *Didracma de la República de Roma,* 269-266 a.C., Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

escena de la *Anunciación* (Museo de Huesca) (fig. 37a), lo relaciona con una estética nórdica, por ejemplo con pinturas de Pacher (fig. 37b), *San Lorenzo dando limosna* (Alte Pinakothek Munich) o con la imagen de *San Félix ante el juez* (Gerona, Mueso de Arte), de Joan de Borgunya. La iconografía de esta Anunciación de Huesca tampoco es muy común en la pintura española, por la presencia acompañando a la Virgen de las Virtudes teologales y cardinales, identificadas por tener el nombre escrito. El tema nos lleva a Francia, donde en las dos primeras décadas del siglo XVI y como metáforas políticas para la reina de Francia Luisa de Saboya, se escribieron textos relacionándola con la Virgen y las Virtudes.

Fig. 37a. *Anunciación,* del retablo mayor del monasterio de Sijena, (detalle). (Museo de Huesca).

Fig. 37b. *San Lorenzo dando limosna* (detalle), Alte Pinakothek, Munich.

Ciertos elementos valencianos en su pintura y una concepción formal de valores casi escultóricos, hicieron pensar al historiador francés Bertaux (1908) en que el autor de las pinturas de Sijena fuera un discípulo de Damián Forment. Tenemos que decir que en las composiciones del retablo mayor de Sijena, todavía se mantiene el empleo de grabados de Schongauer, por ejemplo en *Cristo ante Caifás* (Museo de Zaragoza), junto a otros de Durero, así sucede en *Cristo ante los doctores* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña), en cuya pintura el pintor ha tomado elementos de distintas estampas del maestro alemán, pertenecientes a la serie la Vida de la Virgen (figs. 38 y 39). No parece que la obra del Maestro de Sijena dejara huella en la pintura aragonesa y él y su taller sólo hacen otra obra en el mismo monasterio oscense, el *retablo de San Pedro.*

Terminamos nuestra exposición con una obra del pintor *Pedro de Aponte,* quien está documentado en Zaragoza desde 1502 y desarrollará su carrera profesional en Aragón y Navarra; fallece en Olite en 1530. Sus obras también tes-

Fig. 38. Jesús entre los doctores (detalle), retablo mayor del monasterio de Sijena (Huesca), hoy en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Fig. 39. *Circuncisión del Niño Jesús* (detalle), grabado de Alberto Durero.

timonian el paso del Gótico al Renacimiento como hemos visto antes. Se trata del pintor del siglo XVI más mitificado por la historiografía aragonesa, tópicos y errores que recoge Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, en cuyo texto menciona a Pedro de Aponte como pintor de Fernando el Católico.

Aponte pintará muchos retablos, pero en esta ocasión, he seleccionado para concluir una pequeña tabla de la *Virgen con el Niño* (49,5 x 37,4), de hacia 1511-1515, por ser una de las pocas piezas destinadas a un ambiente doméstico que se conservan y dado su tamaño, de ejecución personal del pintor (fig. 40). El cuadro fue atribuido a Pedro de Aponte ya por Post (1966) y en fecha reciente Jaime Barrachina, además de confirmar esta adscripción, ha identificado en la alfombra oriental un caballo que ha relacionado con el apellido aragonés Caballería.[49]

[49] Barrachina Navarro, J., «Pedro de Aponte», *Bartolomé Bermejo y su época. La pintura gótica hispanoflamenca*, catálogo de la exposición, Barcelona-Bilbao, 2003. La guirnalda situada a ambos lados de la Virgen, la empleará muy similar Aponte en el retablo mayor de Santa María la Real, de Olite (Navarra).

Fig. 40. *Virgen con el Niño,* Barcelona, colección particular.

La iconografía de Jesús intentando coger las peras del cestillo, si bien está presente en la pintura flamenca, se ha considerado un tema procedente del arte italiano, aunque en éste el fruto son las cerezas. El tema aparece en la pintura napolitana de finales del siglo XV, como sucede en la tabla de la *Virgen con el Niño*, perteneciente al retablo de San Severino y Sossio (Nápoles, Museo Capodimonte) y en el *retablo de la Virgen con el Niño y Santos* (ca. 1490), pintado por Pietro Befulco y hoy en el mismo museo de la capital partenopea. Fue un tema reiterado por Damián Forment y es posible que fuera el escultor-pintor valenciano quien lo introdujera en Aragón.

ÍNDICE GENERAL

Presentación
M.ª del Carmen Lacarra Ducay 5

Blasco de Grañén y la pintura del gótico internacional en Aragón
M.ª del Carmen Lacarra Ducay 7

La ciudad de Palma de Mallorca, 1468: una ciudad en un cuadro o el alarde de Pere Nisard
Gabriel Llompart Moragues 73

La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV. La recepción de las corrientes internacionales
Fernando Gutiérrez Baños 87

Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña
Rosa Alcoy Pedrós 139

El taller de Valencia en el Gótico Internacional
Joan Aliaga Morell 207

Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña
Francesc Ruiz Quesada 243

Pintura hispanoflamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano
Pilar Silva Maroto 299

Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el Reinado de Fernando el Católico
Carmen Morte García 335

DIPUTACION DE ZARAGOZA · INSTITUCION FERNANDO EL CATOLICO DE LA EXCMA

C. S. I. C.