

«PARA QUE SUS DELIBERACIONES
Y CONSEJOS NO VAYAN
HERRADOS SINO ACERTADOS».
GONZALO DE LA CABALLERÍA Y
EL RETABLO DE LA CAPILLA DEL
CONCEJO DE ZARAGOZA (1443).

*Alberto Velasco González**

RESUMEN

El presente artículo profundiza en una obra de arte hoy desaparecida, el retablo gótico que presidió la capilla de las Casas del Puente de Zaragoza, la antigua sede de la corporación municipal de la ciudad. Aunque la obra la contrató en 1443 el escultor Pere Joan, el documento de encargo describe un retablo mixto de pintura y escultura, lo que justifica que el pintor Pascual Ortoneda acabase implicándose en el proyecto. Se trató de una iniciativa artística muy novedosa, pues lo que se pidió al escultor fue que ejecutase un retablo de claro ascendente flamenco. La obra, por tanto, supuso una de las primeras muestras de la penetración del lenguaje tardogótico en territorio aragonés.

Uno de los aspectos más interesantes del proyecto atañe a quien lo costeó, Gonzalo de la Caballería, un miembro de la corporación municipal de amplio bagaje intelectual y de gran capacidad económica. Con ello, el promotor posiblemente buscó obtener réditos sociales asociados al prestigio y la promoción personal, pues era miembro de una familia de judíos conversos. En cualquier caso, lo más interesante es que el retablo transmitía un mensaje de corte cívico y moral que pretendía la exaltación de la institución municipal como lugar de administración de justicia y de cumplimiento de valores éticos, lo que se enmarca en el contexto de difusión de las teorías políticas de Francesc Eiximenis.

Palabras clave: Pere Joan, Pascual Ortoneda, Gonzalo de la Caballería, arte gótico, influencia flamenca, retablos, Zaragoza, promoción artística municipal, pensamiento político, Francesc Eiximenis.

ABSTRACT

This article delves into a missing work of art, the Gothic altarpiece that presided the chapel of the *Casas del Puente* of Zaragoza, the ancient seat of the city council. Although the work was hired in 1443 by the sculptor Pere Joan, the contract describes a mixed altarpiece of painting and sculpture, which justifies that the painter Pascual Ortoneda was engaged in the project. It was a very innovative artistic initiative, because the sculptor was asked to execute an altarpiece in a Flemish manner. The work, therefore, represented one of the first signs of the penetration of the late Gothic language in the Aragonese territory.

One of the most interesting aspects of the project concerns who coasted it, Gonzalo de la Caballería, a member of the municipal corporation of high intellectual level and great economic capacity. The promoter possibly sought to obtain social returns associated with prestige and personal promotion, because he was a member of a family of Jewish converts. In any case, the most interesting is that the altarpiece transmitted a civic and moral message that sought the exaltation of the municipal institution as a place of justice and compliance of ethical values, which is framed in the context of dissemination of the political theories of Francesc Eiximenis.

Keywords: Pere Joan, Pascual Ortoneda, Gonzalo de la Caballería, gothic art, flemish influence, altarpieces, Saragosse, municipal artistic promotion, political thought, Francesc Eiximenis.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2015
Fecha de aprobación: 29 de mayo de 2015

LAS CASAS DEL PUENTE, SEDE DEL GOBIERNO MUNICIPAL DE ZARAGOZA

En el siglo XV la sede del Concejo de la ciudad de Zaragoza se hallaba en las denominadas «Casas del Puente». El edificio estaba ubicado a la izquierda de la Puerta del Ángel, uno de los accesos principales de la ciudad que tenía a su frente el puente sobre el Ebro. Justo al otro lado del portal se encontraba otro de los principales palacios de la ciudad, el de la Diputación General del Reino. Desde mediados del siglo XVI la casa consistorial tuvo adosada, por la parte de la plaza de la Seo, la Lonja de Mercaderes; y no lejos de allí se alzaban, majestuosos, el palacio arzobispal y la Seo de San Salvador. Nos hallamos, pues, en el epicentro político-administrativo y religioso de la ciudad, con una alta concentración de edificios representativos del poder institucional. Las Casas del Puente no han llegado hasta nuestros días, pero poseemos una interesante descripción de inicios del siglo XVII del padre Diego Murillo que permite evocar su apariencia:

* Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Correo electrónico: avelasco@museudelleida.cat.

Deseo hacer constar mi agradecimiento a Carolina Naya, por la colaboración en la localización de ciertos materiales bibliográficos; y muy especialmente a Jesús Criado Mainar, a quien este trabajo debe mucho.

«Los Iurados tienen su Tribunal en las casas que llaman de la ciudad, en frente de las casas del Reyno, y es un edificio de grande Magestad. Es parte deste edificio la lonja, donde tienen su contratación los mercaderes [...]. Al lado derecho desta lonja esta lo restante de las casas de la ciudad, donde tienen su consistorio los Iurados; y como esta sitiada hazia la parte del rio, y ay allí un estendido ventanaje con muchos balcones, goza de muy apazibles vistas; porque se vee de allí toda la vega y otra gran distancia de tierra hasta los montes Pirineos. Esta casa, y la de los Diputados, por la parte del río cogen en medio la puerta de la puente por donde se entra a la ciudad; la qual es notablemente grande, y está sobre ella una figura de marmol del Angel Custodio, muy bien labrada, que con esto, y dos hermosas torres que tiene a los lados, de donde se continuan las dichas casas, haxen una vistosa y gallarda perspectiva».¹

La imagen que nos ofrece esta descripción puede confrontarse con un par de representaciones antiguas de la ciudad de Zaragoza donde algunos de los detalles ofrecidos por Murillo parecen confirmarse. Nos referiremos a la vistas de Zaragoza de Anton van der Wyngaerde (1563, Biblioteca Nacional

1. Fray Diego MURILLO, *Fundación Milagrosa de la Capilla Angélica y Apostólica de la Madre de Dios del Pilar y Excelencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça*, Zaragoza, Sebastian Mateaud, 1616, pp. 16-18.



1. Las Casas del Puente de Zaragoza. Detalle de la vista de la ciudad realizada por Anton van der Wyngaerde en 1563. Biblioteca Nacional de Austria.

de Austria) [fig. 1], y Juan Bautista Martínez del Mazo (1647, Museo del Prado) [fig. 2].² En ambas, y especialmente en la de Martínez del Mazo, intuimos un edificio con diferentes plantas y una fachada que se abría al río repleta de ventanales y balcones.

Una descripción posterior a la de Murillo nos ofrece una imagen mucho más cercana a lo que fueron sus momen-

tos finales, pues nos presenta un edificio en uso, aunque poco cuidado, lejos ya de aquellos años de esplendor en que debió lucir entre los palacios nobles de la capital cesaraugustana. El texto se incluye en la *Guía de Zaragoza* editada por Vicente Andrés en 1860, y lo reproducimos aquí por tratarse de la más completa descripción entre las hasta hoy conocidas:

«Casa de Ayuntamiento. El edificio en que se congrega y en que celebra sus sesiones el Cuerpo que representa las tradiciones y glorias de la hermosa ciudad reina y señora del Ebro, lejos de revelar en su aspecto, la morada de sus, en otro tiempo, ilustres jurados, parece mas bien el humilde frontispicio revocado de la particular vivienda de don Juan ó de D. Diego. Es lástima, que los dispendios ó gastos que se han hecho años atrás para mejorar el local del famoso consistorio zaragozano, no hayan producido todo el brillante resul-

2. Cabe añadir el grabado de Eduard Hanke Locker de 1824, reproducido en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La sede de la Diputación de Aragón en las casas del Reino», en Carmen Morte García y Guillermo Redondo Veintemillas (dirs.), *Reyes de Aragón: soberanos de un país con futuro. Ramiro I-Juan Carlos I (1035-2011)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón e Ibercaja, 2011, p. 360. No puede decirse lo mismo de la vista de la ciudad realizada por Pier María Baldi en 1668 (Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia), puesto que si la comparamos con las fotografías antiguas que conocemos del edificio advertiremos que la recreación tiene visos ilusionistas.



2. Las Casas del Puente de Zaragoza. Detalle de la vista de la ciudad realizada por Juan Bautista Martínez del Mazo en 1647. Museo del Prado.

tado que debía apetecerse y que había lugar á esperar en la época en que vemos alzarse por do quiera elegantes y airosos monumentos arquitectónicos, que respiran esquisito gusto y no menos belleza. La sencillez de la fachada de la Casa de Ayuntamiento, es tan escesivamente sencilla, que no ofrece materia para trazar una reseña: por lo mismo parece lo mas oportuno hacer una ligera descripción.

Se halla situada al N. de la ciudad en la plaza de La Seo, contigua á la puerta del Angel, con vistas á la derecha del rio Ebro. Su planta general es un rectángulo de ciento cincuenta piés de longitud, por cien de latitud. En el año 1850 se ejecutó una grande reparación en este edificio en cuanto lo permitió el aprovechamiento de los pisos y paredes principales que por economía se conservaron.

La fachada principal que dá á la plaza de la Seo, consta en su piso bajo de cuatro puertas, de las que tres comunican con las oficinas de afericion, recaudación y de impuestos.

La puerta principal que dá entrada al edificio, consta de nueve piés de diámetro en su luz y quince de altura, decorada con dos columnas dóricas, de mármol negro, que se elevan sobre un zócalo de tres piés de altura. Estas columnas sostienen en cuerpo avanzado su cornisamento del propio orden, sobre el cual se han de colocar las armas de la capital sobre los vanos de dichas cuatro puertas. Hay cuatro balcones en el piso principal, decorados completamente, y otros cuatro en el segundo piso; unos y otros con sus repisas de cantería, coronando la fachada el correspondiente cornisamento de modillones.

La fachada que dá á la ribera del Ebro, consta de diez espaciosas rejas en el piso bajo y de igual número de balcones en cada uno de los pisos principal y segundo. La nueva distribución interior consiste: en el piso bajo de un espacioso patio entarimado; al frente de la puerta principal una grandiosa escalera con dos columnas de mármol negro que sube en un anchuroso tíro hasta la mi-

tad de su altura, dividiéndose después en dos ramos á derecha é izquierda á desembocar en el piso principal en una dilatada estancia.

Las pisas de las gradas, frentecillas y mesetas, son de madera de nogal de la mejor calidad y lo mismo la solera y pasamano de la barandilla que es de hierro de dibujo. Desde el referido patio á la izquierda se entra al edificio de la Lonja y al Oratorio, á la derecha á diferentes estancias de desahogo y taller de carpintería.

El piso principal consta de diferentes antenas, de una sala de Ayuntamiento de cuarenta y ocho piés de longitud y veinte y cuatro de latitud para sesiones particulares, secretaría, gabinetes de comisiones, archivo, depositaría etc. y un salon de bóveda para sesiones públicas, de sesenta piés de longitud y veinte y siete de latitud con igual altura.

Dos escaleras escusadas y reparadas, comunican á los pisos superiores que se distribuyen en habitaciones y otras dependencias de la corporación».³

La descripción pone de relieve la majestuosidad de la casa, aunque también la decadencia manifiesta de sus muros y estructuras. Se menciona una importante reforma acontecida en 1850 que supuso una completa remodelación del edificio, aprovechándose únicamente «los pisos y paredes principales». Esto indica que si en ese momento aún se conservaban estructuras medievales, fueron completamente remozadas. Cabe suponer que la reforma debió paliar los posibles daños ocasionados en el edificio durante los Sitios de Zaragoza

3. *Guía de Zaragoza, ó sea, breve noticia de las antigüedades, establecimientos públicos, oficinas y edificios que contiene. Precedida de una ligerareseña histórica de la misma*, Zaragoza, Imp. y lib. de Vicente Andrés, 1860, pp. 137-139.

(1808-1809), aunque ello no fue suficiente para garantizar su supervivencia, pues acabó siendo demolido en 1915.

Lo descrito en la guía puede cotejarse con el plano de Zaragoza de José Yarza, que fue trazado justo un año después y que incluye la planta de las Casas del Puente con un cierto detalle [fig. 3].⁴ Advertimos la presencia del patio central del piso bajo que debía servir de distribuidor, así como el paso que comunicaba el edificio con la Lonja. Justo a la derecha de dicho acceso puede verse un espacio de planta rectangular que aparece marcado con una cruz, lo que podría indicar que se trataba de la capilla, aunque como tendremos ocasión de analizar, en época medieval el oratorio se hallaba en la planta noble, formando parte de las estructuras de la sala mayor.⁵

4. Véase Pilar LOP, Jose María LANZAROTE, Carlos FORCADELL y Álvaro CAPALVO, *Zaragoza en 1861. El plano geométrico de José Yarza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, p. 67 y sección 22 para la planta del edificio.

5. Entre el resto de imágenes gráficas que conservamos del edificio cabe citar, en primer lugar, un plano de hacia 1605-1614 trazado por un jesuita y que se considera el más antiguo de la ciudad de Zaragoza (Biblioteca Nacional de Francia, Gabinete de Estampas y Dibujos, Hd-4d, 81). Sin embargo, la falta de detalle en la representación de la planta del edificio impide que aquí le dediquemos más atención que la de una simple mención (M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, Jesús CRIADO MAINAR, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Naike MENDOZA MAEZTU, *El plano más antiguo de Zaragoza. Descripción literarias e imágenes dibujadas de la capital aragonesa en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010). Lo mismo puede decirse del plano de Carlos Casanova de 1769 (reproducido en lámina desplegable en María Luisa LEDESMA RUBIO y María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Zaragoza en la Baja Edad Media*, Zaragoza, Librería General, 1977, entre las pp. 48-49). Les siguen dos fotografías de la década de los años sesenta del siglo XIX en donde se aprecia una de

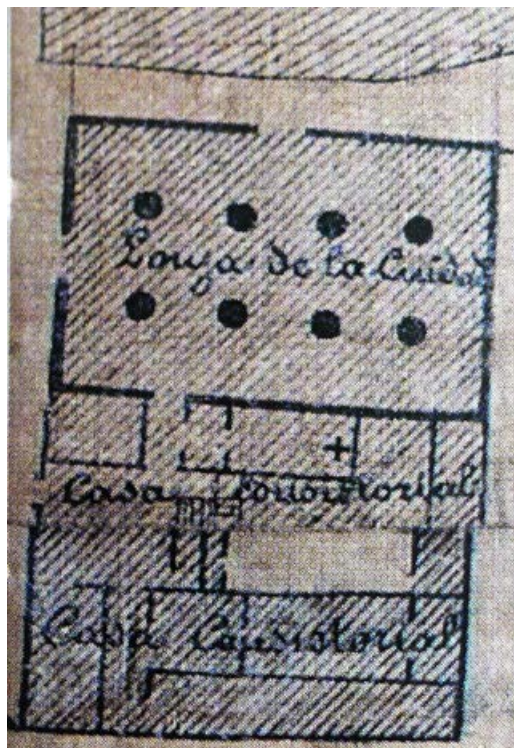
Los orígenes de las Casas del Puente cabe situarlos en un momento impreciso de la baja edad media. Aparecen ya citadas en las ordenanzas de Jaime II de 1311,⁶ aunque durante años los jurados se continuaron reuniendo en el fosar de Santa María la Mayor.⁷ A día de hoy no disponemos de ningún estudio dedicado a reconstruir la historia artística del edificio en época medieval, aunque contamos con una serie de datos dispersos que ayudan a hacernos una idea somera de la relevancia de algunos de los proyectos de embellecimiento que allí se llevaron a cabo. Se documentan reformas y reparaciones en 1367 y 1373,⁸

las fachadas laterales del edificio, en concreto, la que daba a la parte posterior de la Puerta del Ángel (se reproducen en Raquel CUARTERO ARINA y Chusé BOLEA ROBRES, *Antiguas puertas de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, p. 54). Ese mismo costado es el que se aprecia en otra fotografía parecida, de hacia 1910, perteneciente al fondo Coyne [ref. 3738] del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (Véase Pilar LOP, Jose María LANZAROTE, Carlos FORCADELL y Álvaro CAPALVO, *Zaragoza en 1861...*, ob. cit., p. 67). En cuanto a la fachada principal, la podemos contemplar parcialmente en una fotografía de 1866 de Mariano Júdez y Ortiz (colección Boisset-Ibáñez) (Raquel CUARTERO ARINA y Chusé BOLEA ROBRES, *Antiguas puertas...*, ob. cit., p. 55), lo que permite certificar que las aproximaciones de Anton van der Wyngaerde y Juan Martínez del Mazo fueron fidedignas a la realidad constructiva del edificio.

6. María Luisa LEDESMA RUBIO, «La Hacienda Municipal de Zaragoza en 1442», en *Suma de estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1969, p. 675.

7. Ángel CANELLAS, «Zaragoza medieval», en Antonio Beltrán, José M^a Lacarra y Ángel Canellas, *Historia de Zaragoza. I. Edades Antigua y Media*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1976, p. 278.

8. Ángel CANELLAS, «Zaragoza medieval...», ob. cit., p. 325.



3. Detalle del plano geométrico de Zaragoza de José Yarza. Archivo Municipal de Zaragoza.

aunque el dato más singular y conocido es, sin duda, el encargo en 1443 del retablo que debía presidir su capilla, una empresa que corrió a cargo del escultor Pere Joan y del pintor Pascual Ortoneda, y que será el eje central del estudio que presentaremos en las páginas que siguen.

La construcción del retablo se enmarca en un proceso de reforma integral de la capilla que lo debía acoger. El único documento conocido sobre la obra del oratorio es una reclamación efectuada el 16 de mayo de 1443 por el honorable Gonzalo de la Caballería a los alarifes Mahoma Calahorri y su hermano, ciudadanos de Zaragoza.⁹ El ins-

9. Véase apéndice documental, doc. n.º 1.

trumento notarial nos informa que los moros se habían comprometido a «fazer cierto stallo de obra de una capiella en las casas del puent», un trabajo que debían haber realizado durante todo el mes de mayo y que en ese momento todavía no habían iniciado, provocando graves perjuicios al culto de la capilla. Dada la situación, los Calahorri se comprometieron a iniciar la obra al día siguiente. El documento no especifica si Gonzalo de la Caballería efectuaba la reclamación a los alarifes a título personal, es decir, como promotor de la obra, o en representación del Concejo, institución a la que pertenecía. Con todo, más adelante desvelaremos que, en realidad, lo hacía en base a la primera opción apuntada, pues seguramente fue él quien costeó la empresa de su propio peculio.

En cuanto a los hermanos Calahorri, sabemos bien poco de ellos. Es muy posible que sean descendientes del Mahoma Calahorri que hacia 1390 trabajó como alarife y maestro de aljez para el convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, siguiendo un encargo de Martín de Alpartir.¹⁰ Hoy sabemos que, poco después, obró en la iglesia de la Virgen de Tobed, donde en 2005 se halló su firma en el antepecho de uno de los ventanales del interior del templo. Se le han atribuido otros trabajos, como la capilla funeraria del arzobispo Lope Fernández de Luna (hacia 1378-1379) en la Seo de Zaragoza, lo que ha contri-

10. Sobre su trabajo en dicho convento (y otros encargos) véase Joaquín VISPE MARTÍNEZ, «Aportación documental para el estudio de los maestros mudéjares zaragozanos de finales del siglo XIV», en Jesús Criado Mainar (coord.), *Arte mudéjar aragonés, Patrimonio de la Humanidad: Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, pp. 216-217 y 242-244, doc. n.º 27.

buido a un cierto conocimiento de su trayectoria profesional.¹¹ Cabe considerar como posible miembro de la estirpe a Juce Alcalaori, habitante de Zaragoza, quien el 20 de marzo de 1421 recibió de Joan Just, pintor de la misma ciudad, el encargo de realizar la obra de carpintería de un retablo para el cual no se especifica el destino.¹² Todo indica, por tanto, que Mahoma Calahorri y su hermano pertenecían a una familia especializada en oficios relacionados con la construcción. En el documento suscrito con Gonzalo de la Caballería, además, aparece firmando como testigo Mahoma de Cepta, a quien también cabe relacionar con otra ilustre familia de alarifes zaragozanos que se adentra en el siglo XVI.¹³ Sin embargo, su presencia

11. Katharina PIEPER, «Yeserías mudéjares aragonesas: características de los ventanales y óculos de yeso de un maestro activo en Tobed, Torralba de Ribota y Maluenda», en *30 años de mudéjarismo memoria y futuro (1975-2005): Actas X Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares e Instituto de Estudios Turolenses, 2007, p. 191; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses», *Anales de Historia del Arte*, volumen extra: *Homenaje a Julian Gállego* (Madrid, 2008), p. 94, fig. 1; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La iglesia mudéjar de San Félix de Torralba de Ribota», en Ángel F. Yagüe Guirles, Gonzalo M. Borrás Gualis y M^a Carmen Lacarra Ducay, *Torralba de Ribota. Remanso del mudéjar*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2011, pp. 86-87.

12. Manuel SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI (Madrid, 1917), p. 441, doc. n.º LXXXI.

13. Puede tratarse del personaje homónimo, natural de Zaragoza, que en 1429 compró una esclava (Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, *Esclavos en Aragón (siglos XV a XVIII)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2014, pp. 89-90, doc. n.º 32). Con quien sí cabe identificarle es con el Mahoma de Cepta, maestro de casas de

en el acto notarial no sabemos si se justificaba por su colaboración en la obra.

Cabe la posibilidad que la remodelación de la capilla se entendiese en un contexto más amplio de mejora general del edificio, ya que el 26 de noviembre del año anterior se documentan pagos por el material y los trabajos efectuados en la obra del archivo del Concejo.¹⁴ Entre los maestros documentados apa-

Zaragoza, documentado en 1440 y 1447 (Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, «Los tribunales arbitrales en Aragón», *Aragón en la Edad Media*, XXIII (Zaragoza, 2012), pp. 155 y 160). En 1498-1499 documentamos a un Brahem de Cepta trabajando en la Seo de Zaragoza (Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» e Instituto de Estudios Turoleses, 2005, p. 322, notas n° 207-209). Hacia 1515, «Cepta, *el moro*» aparece trabajando en diferentes obras de mazonería de aljez en la Seo (*ibidem*, pp. 201 y 327, nota n° 262). Muy probablemente, debe tratarse del Mahoma de Cepta que hacia 1519 realizó la portada de la capilla de san Juan Evangelista de la iglesia de la Magdalena de Tarazona (Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, Tipografía «La Editorial», 1917, vol. II, pp. 219-220; Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del moderno al romano», *Turiasso*, X, t. II (Tarazona, 1992), pp. 402-403). Sobre este personaje véase también Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, vol. II, p. 157.

14. María Luisa LEDESMA RUBIO, «La Hacienda...», ob. cit., p. 682, nota n° 36; Ángel CANELLAS, *Colección diplomática del Concejo de Zaragoza*, Zaragoza, Cátedra Zaragoza en la Universidad de Zaragoza, 1972. Véase Josefina MATEU IBARS y M^a Dolores MATEU IBARS, «Archivo Municipal de Zaragoza», en *Colección paleográfica de la Corona de Aragón: siglo IX-XVIII. Volumen I: texto y transcripciones*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1991, p. 379.

recen Mateo Sariñena y *maestre Perri*,¹⁵ dos artesanos de la construcción documentados en otros proyectos llevados a cabo en la ciudad.¹⁶ Desgraciadamente, para toda la primera mitad del siglo XV solamente conservamos las actas de los *Actos Comunes* del Concejo de los años 1440 y 1442, con lo cual no podemos certificar el alcance global de las posibles reformas llevadas a cabo en otros ámbitos y estancias.¹⁷

Como ya hemos visto en las descripciones citadas más arriba, el edificio de las Casas del Puente tenía diferentes plantas, y en la noble debían estar situados, en origen, los espacios destinados a las reuniones del Concejo. En el piso inferior se supone la existencia de estancias de almacenaje y un patio ciego, y así lo corroboran diversas noticias.¹⁸

15. María Isabel FALCÓN PÉREZ, «Las «Actas Municipales Medievales» como fuente de investigación», en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. (Actas de las 3as Jornadas)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, ICE, 1988, pp. 288-291.

16. Al segundo hay que identificarlo con el Moris Perrín que por los mismos años trabaja en la obra del palacio de la Diputación General. Véase Santiago SALORD COMELLA, «La Casa de la Diputación de la Generalidad de Aragón. Notas históricas», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VI (Zaragoza, 1956), pp. 247-259.

17. A ello hay que añadir que en la relación de gastos de 1442 las partidas destinadas a reparaciones u obras en las Casas del Puente son ínfimas, y de ahí que no lleguen a detallarse en las cuentas municipales. Véase María Luisa LEDESMA RUBIO, «La Hacienda...», ob. cit., pp. 681-682 y 684.

18. Una de ellas nos dice que allí –en *el corral*– se guardaban los entremeses utilizados en diferentes festividades del año: «Item pago a Agostin Camonet por limpiar el corral de las Casas del Puente en do metiessen los entremeses quando la dita fiesta fuesse feyta». Véase

Un instrumento de 1472 revela que justo encima, ya en la planta noble, se hallaba la «sala nueva y mayor», lo que indica que hacía poco se habían acometido reformas importantes.¹⁹ Certifican la obra un par de referencias de unos años antes. La primera la hallamos en el *Libro de receitas* del mayordomo Francisco Climent de 1456, que en ese año anotó un nada despreciable dispendio de 14.000 sueldos en las obras de la sala mayor.²⁰ Todo parece indicar que las obras se prolongaron unos años más, pues el 20 de septiembre de 1458 el escultor y mazonero Francí Gomar, junto al ya mencionado Mateo Sariñena y su hermano Domingo, todavía trabajaban en la obra de la *sala nueva* de la Casas del Puente, siguiendo un encargo de los jurados de la ciudad.²¹ A la vista del

Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza (1440-1496), recopilación y transcripción: Javier Cisneros Coarasa, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, p. 19. El patio ciego aparece mencionado en un documento de 1472, donde Antón Guallart hizo construir un subterráneo o cillero (María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Organización municipal de Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978, p. 350).

19. *Idem*.

20. Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z.], Libro de la mayordomía de don Francisco Climent, 1456, sign. L. M. 0707, f. 39. Citado por Bonifacio PALACIOS MARTÍN y María Isabel FALCÓN PÉREZ, «Las haciendas municipales de Zaragoza, a mediados del siglo XV (1440-1472)», en *Historia de la Hacienda Española (épocas antigua y medieval. Homenaje al Profesor García de Valdeavellano*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1982, p. 602.

21. R. Steven JANKE, «The retable of Don Dalmau de Mur y Cervelló from the Archbishop's Palace at Saragossa: A Documented Work by Francí Gomar and Tomás Giner», *Metropolitan Museum Journal*, 18 (Nueva York, 1984), p. 82, doc. n° 12. Sobre los Sariñena véase María del Carmen LACARRA DUCAY, «Notas sobre la iglesia de Santa

dispendio apuntado y de la presencia de dichos artesanos, no hay que descartar que el proyecto incluyera la ejecución de un alfarje, similar a otros que por aquellos mismos años se realizaron en algunas sedes de gobierno municipal de la Corona de Aragón.²² Sea como fuere,

Engracia o Santuario de las Santas Masas en el siglo XV (1421-1464)», *Aragón en la Edad Media*, XVI (Zaragoza, 2000), pp. 431-432; María Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, «Salvador y Antón II Sariñena, maestros del coro de la catedral de Tarazona (Zaragoza), 1483-1486», *Tvriaso*, XVII (Tarazona, 2003-2004), pp. 14-17. Los Sariñena fueron durante años maestros de obras de la ciudad, por designación del Concejo. Mateo ostentó el cargo de *capdeguaytas*, así como el de veedor de la cofradía de San Esteban, que daba cobertura a los artesanos de la construcción. Por su parte, Antón llegó a ser mayordomo de dicha cofradía (María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Organización...*, ob. cit., pp. 185 y 265; María Isabel FALCÓN PÉREZ, «La construcción en Zaragoza en el siglo XV: organización del trabajo y contratos de obras en edificios privados», *Príncipe de Viana*, XLVII, 2-3 (Pamplona, 1986), p. 121).

22. En 1458 se ultimó la decoración de la *cambra daurada* de la casa de la ciudad de Valencia, en concreto, de la techumbre tallada y policromada que se había iniciado en 1418, hoy conservada en el salón del Consulado del Mar de la Lonja de mercaderes de la ciudad (Amadeo SERRA DESFILIS y Óscar CALVÉ MASCARRELL, «Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la casa de la ciudad de Valencia», en Licia Buttà (ed.), *Narrazione, Exempla, Retorica: studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2013, pp. 179-229; y Amadeo SERRA DESFILIS, «Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460», *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, núm. especial (II) (Madrid, 2013), p. 355). Muy a principios del siglo XV, los *consellers* de la ciudad de Barcelona decoraron diversos espacios de la sede del gobierno cívico con techumbres de madera bellamente decoradas (Agustí DURAN Y SANPERE, «Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona», *Estudis Universitaris Catalans*, XIV (Barcelona, 1929), pp. 76-94). Pueden mencionarse aquí también los casos de otras sedes de

la obra perseguía ennoblecer estéticamente uno de los espacios más representativos del poder cívico, a la vez que poner de manifiesto la prosperidad de la ciudad y revestir de riqueza y ornato los actos de los cargos municipales.

La capilla reformada por Gonzalo de la Caballería en 1443 se hallaba en el interior de la sala mayor, ubicación que confirmamos a partir de algunas referencias secundarias. Según un documento municipal de 1467 las reuniones de la corporación se celebraban en la «sala de enmedio, do sta la capilla».²³ Dicha sala debía ser un espacio de grandes dimensiones del que no hemos conservado descripciones más detalladas, aunque tenemos constancia que comprendía un retrete o cámara de pequeñas dimensiones para deliberar o reunirse en clave privada. Esta estancia secundaria aparece mencionada en un documento del 9 de diciembre de 1468, donde se comenta que el Concejo de la ciudad se había reunido en la *retreta*, desde la cual se salía «a la sala de medio do sta la capiella».²⁴ Se deduce, por tanto, que

gobierno municipal, como Perpiñán, Puigcerdà, Castelló d'Empúries, Catí o Cantavieja (se recopila la bibliografía pertinente en Amadeo SERRA DESFILIS y Óscar CALVÉ MASCARRELL, «Iconografía...», ob. cit., p. 192, núms. 20 y 21).

23. María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Organización...*, ob. cit., p. 42. Esta misma denominación aparece en un documento de 1512: «Et en continen entraron en la sala de medio las personas llamadas a concello donde estavan ajustados los dichos Señores Jurados capitol y consello» [...] (*Actos comunes de los Jurados de Zaragoza (1500-1672)*, recopilación, transcripción e índices: M^a del Carmen Catalán Algás *et alii*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000, p. 13).

24. *Actos comunes de los Jurados...*, ob. cit., p. 23, doc. n^o 77. La relación entre la *retreta* y la sala mayor que albergaba la capilla la corroboramos nuevamente a través de una noticia del 11 de diciem-

la *retreta* y la capilla eran pequeños espacios anejos a la sala principal, dando lugar a un conjunto de estancias que seguía un modelo de distribución similar al que hallamos en otros edificios de usos análogos de la Corona de Aragón, como ocurre en Barcelona con la *Casa de la Ciutat* o el palacio de la *Diputació del General*, o en Lleida en la sede del gobierno municipal, la denominada *Paeria*.²⁵

bre de 1489, en la que se nos dice que los «jurados e consellers salleron de la retreta de dentro de las Casas del Puent do el dito capitol y consello se tenia a la sala de fuera do esta la capiella» (*Actos comunes de los Jurados...*, ob. cit., p. 43, doc. n^o 203). Lo mismo se afirma en un documento del 10 y 11 de noviembre de 1487, donde se describe el acto en que el Concejo dio poderes a Fernando el Católico para nombrar los oficiales del municipio y reformar las ordenanzas: «E assi estando esperando la respuesta d'aquí a poco vino a las Casas del Puent el sennor rey don Ferrando, rey de Aragon y de Castilla y bienaventuradamente regnant. Et dentro en las Casas del Puent y dexados todos los barones, nobles, cavalleros, infançones e otra mucha gente que con su alteza venian en la sala mayor de las ditas Casas del Puent, el dicho sennor rey a solas se retrayo et entro en el retret dentro la dita sala, do esta la saminera, con los ditos jurados et consellero et mi, Jayme Frances, notario» (María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Ordinaciones reales otorgadas a la ciudad de Zaragoza en el siglo XV. De Fernando I a Fernando II*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, p. 262, doc. n^o XLIX). La «retreta», que también aparece documentada en la casa consistorial de Huesca en 1664 (Ricardo DEL ARCO, «Casas consistoriales de Aragón [notas de excursionista] [conclusión]», *Arquitectura*, 32 (Madrid, diciembre de 1920), p. 335). Podría equipararse a la sala de la Ciudad de Valencia, una dependencia que acogía las reuniones de la comisión homónima que incluía a los jurados, el síndico, el recional y el escribano de la sala (Amadeo SERRA DESFILIS y Óscar CALVÉ MASCARRELL, «Iconografía...», ob. cit., p. 192).

25. Joan MOLINA, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 174.

El conjunto de reformas acometidas en las Casas del Puente, formasen o no parte de un proyecto común que tuviese como objetivo renovar por completo la apariencia estética del edificio, hay que enmarcarlas en un contexto muy concreto de renovación de la imagen pública de las principales instituciones de la ciudad a través de la reforma y embellecimiento de sus edificios privativos. Son años en que se inicia la edificación de otra de las construcciones emblemáticas de esa parte de la ciudad, la casa de la Diputación General del Reino, que como ya hemos apuntado se ubicaba a escasos metros de las Casas del Puente.²⁶ La renovación y construcción de los dos principales espacios civiles de la ciudad debió generar un importante impacto en sus habitantes, que vieron como algunas de las instituciones que les regían renovaban su imagen a partir de la transformación de aquellos edificios y estructuras que eran símbolo manifiesto y palpable de su poder.²⁷ En esa misma

26. El proyecto constructivo se llevó a cabo entre 1437 y 1450, y en él participaron los maestros Juan de Laredo, Moris Perrín y Mahoma Rafacón, que asumieron la dirección de las obras. Véase Manuel SERRANO SANZ, «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del siglo XVI», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIV (Madrid, 1916), pp. 370-375; Santiago SALORD COMELLA, «La Casa...», ob. cit., pp. 247-259; Andrés ÁLVAREZ GRACIA y José Francisco CASABONA SEBASTIÁN, «La casa de la Diputación del Reino», en *La plaza de la Seo. Zaragoza. Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989, pp. 61-75; Chesús A. GIMÉNEZ ARBUÉS y Guillermo TOMÁS FACI, «Imágenes inéditas de la sede de la Diputación del reino», *Aragón turístico y monumental*, 360 (Zaragoza, 2006), pp. 15-19; y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La sede...», ob. cit., pp. 358-369.

27. Nos hallamos ante un fenómeno que se da en toda la Corona de Aragón, en el marco de un proceso en que las instituciones civiles defi-

efervescencia constructiva cabe situar otro importante proyecto municipal, la remodelación de la Puerta del Ángel (1442);²⁸ así como la reforma de un edificio contiguo a este último, el palacio arzobispal de Zaragoza, una empresa promovida por el arzobispo Dalmau de Mur a partir de 1445 y que, como veremos, también conllevó la erección de un retablo que mantenía importantes puntos en común con el de la capilla del concejo zaragozano.²⁹ Con este último proyecto se completó un conjunto de trabajos que contribuyeron a la mejora y ampliación de tres de los palacios más importantes de la ciudad y, de paso, a la renovación de la imagen pública de las instituciones civiles y religiosas a quien pertenecían.

nen la imagen de su poder a partir de sus palacios y, en la mayoría de ocasiones, en contraposición al poder real y eclesiástico. En palabras de Amadeo Serra para el caso de la *Casa de la Ciutat* o *Sala del Consell* de Valencia: «La construcción o la renovación de las sedes del poder civil, de los espacios del comercio y de los servicios públicos se convirtieron en un capítulo fundamental de la política urbana de los gobiernos municipales y de la monarquía, que invirtieron grandes sumas y notables recursos técnicos en la materialización de estos proyectos. Los ediles se miraron en el espejo de los monarcas, los emularon y procuraron afirmar la posición de su ciudad frente a otras con las que compartían príncipe y en el contexto internacional de las redes comerciales y las relaciones diplomáticas» (Amadeo SERRA DESFILIS, «Historia...», ob. cit., p. 334).

28. En ese año se destinaron 1.500 sueldos para la construcción de las puertas (María Luisa LEDESMA RUBIO y María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Zaragoza...*, ob. cit., p. 70).

29. Sobre la remodelación del palacio arzobispal véase Rafael CHIRIBAY CALVO, «El Palacio Arzobispal de Zaragoza», en *La plaza de la Seo...*, pp. 45-48; y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012.

Volviendo a la capilla de las Casas del Puente, parece ser que su remodelación se remachó en 1496 con la construcción de un campanario y la preceptiva instalación de una campana.³⁰ Sin embargo, en 1549 los jurados procedieron a una nueva ampliación y reforma del oratorio. Debido a los trabajos de remodelación algunos bienes de la capilla quedaron inservibles, lo que motivó que se decidiese vender «el órgano, rejado y otras cosas que se sacaron de la capilla vieja al tiempo que se hizo la capilla y escribanías que de presente están». El proceso culminó el 10 de junio del año siguiente con la adquisición de un nuevo órgano que se había de «encajar en la paret de la sala de las Casas de la Ciudad en la parte que mas conveniente fuere».³¹ No sabemos si esta reforma supuso la sustitución del retablo construido casi un siglo antes por Pere Joan y Pascual Ortoneda. En este sentido, Emilio Alfaro dio a conocer en 1951 una tabla con la representación del Pentecostés, de su propiedad, para la cual defendía que pudiese proceder de las Casas del Puente. El argumento de Alfaro era doble, ya que la escena en cuestión era, como veremos, la misma que presidía el retablo de Pere Joan y Pascual Ortoneda, puesto que la capilla se hallaba dedicada al Espíritu Santo. A ello había que añadir que la tabla, en su parte posterior, lucía un ostentoso escudo de la ciudad de

30. *Actos comunes de los Jurados...*, ob. cit., pp. 76 y 79-81, docs. núms. 521, 535, 542, 552 y 555.

31. Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1977, vol. I, pp. 260-262; y *Actos comunes de los Jurados de Zaragoza (1500-1672)*..., ob. cit., pp. 37-41.

Zaragoza.³² Iconografía y emblema heráldico parecen certificar la procedencia de la obra, pero su estilo apunta hacia una fecha algo anterior a la reforma de 1549.³³ Así las cosas, no podemos aseverar si el supuesto tríptico del que formó parte dicha tabla reemplazó al conjunto bajomedieval, pero conviene no descartarlo.

Las dudas sobre la vida útil del retablo erigido hacia 1443 por Pere Joan y Pascual Ortoneda podrían disiparse si tenemos en cuenta que hacia 1614 la capilla del Concejo pasó a ser presidida por un retablo romanista ejecutado por Juan Miguel de Orliens. Este conjunto fue trasladado posteriormente al cementerio de Torrero,³⁴ y parece ser que hoy se conserva desmontado en depen-

32. Emilio ALFARO LAPUERTA, *El Capitol y Concello de la Ciudad de Çaragoça bajo la protección del Spíritu Santo*, Zaragoza, Librería General, 1951, pp. 10-11, que incluye reproducción de la tabla y, también, del escudo posterior (p. 15). Debo el conocimiento de dicha publicación a la amabilidad de Jesús Criado Mainar, a quien agradezco que me pusiera en conocimiento de su existencia. El hecho que la tabla mostrase pintura por ambas caras la convertía en el supuesto resto de un tríptico, seguramente en un batiente o ala. Lo confirmamos gracias al testimonio de Alfaro, que pudo comprobar que «la pintura era mayor anteriormente, y se conservan huellas como de haber llevado herrajes, posiblemente para servir de puerta de cerramiento, único destino que justifica el que la tabla aparezca pintada por ambas caras» (*idem*, p. 30).

33. Alfaro menciona que la tabla pudo formar parte de un hipotético tríptico que debió presidir el *salón de la bóveda*—la sala principal del consistorio— hasta inicios del siglo XVIII (Emilio ALFARO LAPUERTA, *El Capitol...*, ob. cit., pp. 23 y 27).

34. Allí lo describe y publica Emilio ALFARO LAPUERTA, *El Capitol...*, ob. cit., p. 22 (reproducido en la p. 19).

dencias municipales.³⁵ Es importante señalar que, en un momento indeterminado, el oratorio de la corporación municipal se trasladó al piso inferior, aunque no sabemos si esto se produjo en el momento de la construcción del retablo de Orliens. La primera noticia que tenemos sobre la nueva ubicación de la capilla es de 1717, y corresponde a una descripción donde se comenta que al inicio de cada sesión municipal los jurados oían misa en la capilla del piso bajo, para luego subir a la sala principal a desarrollar el pleno.³⁶ Una vez allí los miembros de la corporación, «bueltos al Santo Cristo, que está sobre la puerta», pronunciaban una oración de imprecación dirigida al Espíritu Santo para que les guiase en la correcta administración

35. La fecha de construcción del retablo se deduce de un pago de 11.000 sueldos al escultor el 8 de diciembre de 1614, por unos retablos que había realizado. El documento se publica en Ana I. BRUÑÉN IBÁÑEZ, Luis JULVE LARRAZ y Esperanza VELASCO DE LA PEÑA (eds.), *Las Artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005, p. 223, doc. n.º 1-1108 (1209), aunque la asociación entre obra y documento la debemos a Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, *El retablo mayor de la catedral de Tarazona. 1605-1614*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2015. Nuevamente, agradezco a Jesús Criado Mainar que me haya facilitado las informaciones relativas al retablo de Orliens, así como la comunicación de las conclusiones de dicho trabajo cuando aún eran inéditas.

36. «Antes de subir al Ayuntamiento, se oye Misa en la Capilla de la Ciudad [...] Suben [los jurados] después a la Sala del Consistorio» (Emilio ALFARO LAPUERTA, *El Capitol...*, ob. cit., p. 23). Que la capilla se había trasladado al piso bajo lo confirma también la descripción de 1860 de Vicente Andrés, donde se comenta que desde el patio inferior se accedía «al edificio de la Lonja y al Oratorio» (*Guía de Zaragoza...*, ob. cit., p. 139), así como el mencionado plano de José Yarza (1861).

de sus obligaciones. Este detalle llevó a Alfaro a preguntarse si años antes, en caso que el ruego respondiese a una tradición iniciada ya en el siglo XV, las oraciones pronunciadas por los jurados pudieron dirigirse previamente al hipotético tríptico del que pudo formar parte la tabla renacentista citada, y que debió ser posteriormente reemplazado por la imagen de Cristo a la que se alude en 1717.³⁷ Conviene tener en cuenta la propuesta de Alfaro a pesar de su naturaleza compleja, pues si la capilla se trasladó al piso bajo, es posible que en la sala principal permaneciese algún elemento de culto que permitiese a los jurados dirigir sus rezos y que les sirviese de espejo, modelo de conducta y guía espiritual. Igualmente, y aunque desconozcamos el momento exacto del traslado de la capilla al nivel inferior del edificio, lo que parece seguro es que el encargo del retablo de Orliens supuso la amortización definitiva del retablo gótico de Pere Joan y Pascual Ortoneda, si es que ello no se había producido antes.

«EN MOLT NOVA MANERA»: EL ASCENDENTE FLAMENCO EN EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LAS CASAS DEL PUENTE

El mencionado contrato para la ejecución del retablo de la capilla del consistorio municipal de Zaragoza, firmado entre el escultor Pere Joan y Gonzalo de la Caballería, es un documento que ha tenido un cierto éxito entre los historiadores del arte medieval en la Corona de Aragón.³⁸ La capitulación se firmó el

37. Emilio ALFARO LAPUERTA, *El Capitol...*, ob. cit., p. 27.

38. Para la transcripción del documento véase Manuel SERRANO SANZ, «Documentos re-

23 de septiembre de 1443, acordándose la realización por un montante total de 160 florines. En las cláusulas del contrato, redactado íntegramente en catalán y seguramente de mano del propio maestro,³⁹ se especificaba que había de ejecutarse un retablo mixto de escultura y pintura, presidido por un relieve tallado en madera. En el documento Pere Joan aparece mencionado como «maestre del retaule de Sant Salvador», lo que prueba que en ese momento se hallaba trabajando en la obra del retablo mayor de la Seo de Zaragoza. Se acordó que el mueble lo había de presidir «una ystoria del Sant Sperit», esto es, el Pentecostés, con la Virgen en la parte central rodeada de doce apóstoles que habían de medir entre cuatro y medio, y cinco palmos de alto. Las dimensiones del compartimento principal habían de ser de once palmos de alto por ocho de ancho, y se había de rematar con un dosel de mazonería. La talla se había de efectuar en alto relieve para facilitar que las figuras sobresalieran del fondo, y con el mejor material que el escultor hallase. Se detalla igualmente en el contrato que las trece figuras fuesen de oro bruñido, con los mantos e indumentos «molt ma-

lativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, XXXV (Madrid, 1916), pp. 420-421, doc. n.º XX. Infructuosamente, hemos intentado localizar en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza el documento en el manual notarial que cita Serrano, correspondiente al notario Salvador Lafoz, pero no nos ha sido posible. La pérdida ya se apuntó en M^a Rosa MANOTE, «Pere Joan», en *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 137.

39. Este detalle ya llamó la atención de Agustí Durán. Véase Agustí DURÁN Y SANPERE, *Els retaules de pedra*, Barcelona, Editorial Alpha, 1934, vol. II, pp. 58-61.

ravellosament fetes». Con todo, puesto que la *gonella* (túnica) de María no podía realizarse en oro bruñido, se acordó efectuarla en oro mate, lo mismo que el dosel. Algo parecido ocurrió con las barbas y cabellos de los apóstoles, pues se acordó efectuarlos «de colors, no pas d'or fino».

El compartimento central se había de cerrar con dos puertas «ab bocels alentorn» que también se dorarían. Además, el escultor apuntó en el contrato que las puertas las ejecutaría «de pintura molt de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linos», es decir, de una forma novedosa y al óleo. Se detallaba que el exterior de dichas puertas sería de «blanch e negre», esto es, en grisalla; y que se representaría «la Maria en una part, e en l'altre l'angel, e es anomenada la Salutaçon, e sera molt maravellosament fet, en molt nova manera». A su vez, se estipuló en el contrato que en el interior de las alas se efigiarían cuatro profetas, también en grisalla, «de nova manera retirant a obre de pedre, dos en cada porte», sin ningún tipo de dorado. Y, finalmente, la predela del mueble había de ser de tablas pintadas, a la vez que doradas con oro bruñido. El documento revela que dicho bancal había de medir dos palmos de alto y diez de largo, y que había de incluir «dos senyals» –dos emblemas heráldicos, seguramente ubicados en los extremos– y tres escenas, esto es, el Cristo Varón de Dolores, la Virgen Dolorosa y san Juan Evangelista.

Como vemos, el escultor se comprometió a realizar la pintura de las puertas y el bancal, aunque seguramente no acabó asumiendo tal tarea. Lo deducimos porque en ese mismo año el pintor Pascual Ortoneda aceptó el encargo de pintar una o más tablas para la capilla que se

acababa de edificar en la casa del concejo zaragozano. Manuel Serrano Sanz solamente publicó un breve resumen del documento suscrito por Ortoneda, pero hoy dicho instrumento notarial se halla perdido. Por tanto, desconocemos los detalles de la comanda.⁴⁰ Sin embargo, dicho investigador detalló que las tablas se habían de destinar a «la capilla que bajo la dirección de Gonzalo de la Caballería se había edificado en la casa del común de Zaragoza». El documento se hallaba en el mismo manual notarial que el firmado por Pere Joan –notario Salvador Lafoz–, lo que seguramente indica que desde el principio estaba prevista la participación del pintor, aunque el protagonismo en la contratación del retablo lo asumiese el escultor. Así pues, parece que Pere Joan ostentó la dirección de la obra y que Pascual Ortoneda trabajó a sus órdenes, dándose una situación similar a la que se documenta, a la inversa, en otro proyecto en que ambos artistas colaboraron, el retablo mayor de la catedral de Tarazona.⁴¹

De los términos en que se expresa el contrato firmado entre Pere Joan y Gon-

40. Manuel SERRANO SANZ, «Documentos...», ob. cit., XXXV, p. 420, doc. n.º XIX. Al igual que en el caso del contrato suscrito con Pere Joan, hemos intentado localizar el documento, sin éxito, en el manual notarial correspondiente del Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza.

41. R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (Zaragoza, 1987), pp. 9-17; María del Carmen LACARRA DUCAY, «Pasqual Ortoneda, pintor del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (Zaragoza, 1987), pp. 18-28.

zalo de la Caballería, deducimos que nos hallamos ante un encargo excepcional para la época, de evidente ascendente flamenco, y donde se insiste en que el resultado fuese afín a la vanguardia artística del momento.⁴² Huelga decir que el formato de la obra era absolutamente novedoso en la Corona de Aragón, ya que lo que se describe es un tríptico de formato horizontal, a la manera nórdica, ajeno al modelo vertical hispano. Las alas habían de decorarse con grisallas, siendo ésta la primera vez en que la técnica aparece documentada en los reinos hispanos, mostrando la Anunciación en el exterior y cuatro profetas superpuestos en dos registros en el interior. Lo último nos emplaza ante una trasposición de la tipología de tríptico flamenco con dobles compartimentos en las alas, la cual remite directamente al contexto peninsular de los siglos XV y XVI y que ha sido estudiada recientemente por Didier Martens. Dicho investigador ha defendido que fue especialmente acep-

42. Han sido diversos los historiadores que han llamado la atención sobre dicho documento y su vinculación con los nuevos postulados septentrionales. Entre otros, véase Agustí DURÁN Y SANPERE, *Els retaules...*, ob. cit., vol. II, pp. 59-61; R. Steven JANKE, «Observaciones sobre Pere Johan», *Seminario de Arte Aragonés*, 34 (Zaragoza, 1981), pp. 111-112; Judith Berg SOBRÉ, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, pp. 64-65; María del Carmen LACARRA DUCAY, «Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó», en *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 94; Francesca ESPAÑOL, «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, pp. 287-288; y M^a Rosa MANOTE, «Pere Joan...», ob. cit., p. 136.

tada por clientes hispanos, pues subdividiendo las alas en diferentes escenas se ganaba en narratividad y se conseguía que los pequeños trípticos flamencos se asemejasen, en cierta forma, a los grandes retablos murales peninsulares.⁴³

La tipología foránea propuesta en el contrato no cuajó en el contexto aragonés, ya que la documentación no vuelve a hablar de trípticos con estas características en años venideros.⁴⁴ Solamente conocemos un paralelo que puede aducirse aquí, poco posterior en el tiempo y destinado igualmente a la ciudad de Zaragoza. Se trata del retablo que el arzobispo Dalmau de Mur encargó en 1456 al escultor Francí Gomar con destino a la capilla del palacio arzobispal de la ciudad.⁴⁵ El retablo, un claro ejemplo del gusto del arzobispo por la opción estética flamenquizante y por el arte de Gomar,⁴⁶ combinaba relieves esculpidos en alabastro que integraban una predela monumental hoy custodiada en The Cloisters (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) [fig. 4]; con una serie de tablas pintadas de las que hemos conservado un par de ellas, hoy todavía en el Palacio Arzobispal de Zaragoza, y que muestran a san Martín y santa Tecla y a san Lorenzo y san Agustín.⁴⁷

43. Didier MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux Xvème et XVIème siècles*, Bruselas, Le Livre Timperman, 2010, pp. 25-97.

44. Judith Berg SOBRÉ, *Behind...*, ob. cit., p. 65.

45. Sobre esta obra véase R. Steven JANKE, «The Retable...», ob. cit., pp. 65-83.

46. Sobre el apego del arzobispo al nuevo lenguaje nórdico véase Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «Some questions about the Flemish model in Aragonese painting (1440-1500)», en prensa.

47. La heráldica privativa del arzobispo aparece profusamente representada tanto en la

Para la parte esculpida del retablo el arzobispo confió en Francí Gomar, quién ya había trabajado a sus órdenes en la realización de la sillería del coro de la Seo (1444-1453), una obra ejecutada en clave tardogótica que debe analizarse como uno de los primeros ejemplos de la penetración del léxico flamenco en la escultura aragonesa.⁴⁸ De forma simultánea a la realización del retablo de la capilla arzobispal, Gomar trabajaba en

parte escultórica, como en uno de los compartimentos pintados. La vinculación del promotor se confirma también a partir de la documentación, con épocas de pago fechadas entre 1456 y 1459. Véase R. Steven JANKE, «The Retable...», ob. cit., pp. 81-83, docs. núms. 6, 9-10, 13 y 15-16. Sobre dichas tablas consúltese la síntesis de María del Carmen LACARRA DUCAY, «Tomás Giner. Sant Martí de Tours i santa Tecla», en Francesc Ruiz Quesada y Ana Galilea Antón (dirs.), *La pintura gòtica hispanoflomenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 254-257. La misma autora publicó posteriormente un estudio sobre la tabla de san Martín y santa Tecla coincidiendo con la finalización de su restauración. La intervención supuso la aparición de una inscripción en el libro que sostiene el santo, que se ha interpretado como una alusión a la fecha de terminación del retablo, esto es, 1459 (María del Carmen LACARRA DUCAY, «Revelaciones de una pintura restaurada de Tomás Giner, pintor de Zaragoza (doc. 1459-1480)», *Artigrama*, 19 (Zaragoza, 2004), p. 232).

48. Así lo han defendido R. Steven JANKE, «The Retable...», ob. cit., p. 73; Francesca ESPAÑOL, «La escultura tardogótica...», ob. cit., pp. 208 y 308; y Galia PIK WAJS, «La escultura zaragozana del siglo XV: estado de la cuestión», *Turiasso*, XVI (Tarazona, 2001-2002), pp. 154-155. Sobre el coro de la Seo véase el trabajo aún inédito de Jesús CRIADO MAINAR, «El arzobispo Dalmau de Mur, los hermanos Gomar y la sillería del coro de la Seo de Zaragoza», en prensa, donde se aporta nueva documentación sobre el desarrollo del proyecto y se insiste en la filiación tardogótica de determinadas partes de la escultura decorativa. Agradecemos al autor de dicho estudio que, muy amablemente, nos haya permitido la lectura del mismo.



4. Francí Gomar, predela del retablo de la capilla del palacio arzobispal de Zaragoza. Metropolitan Museum of Art (The Cloisters).

otros encargos para el arzobispo en la Seo, como eran el cierre del coro y, también, en el retablo mayor, donde se le documenta obrando desde el 2 de abril de 1457.⁴⁹ Al año siguiente el mazonero

aparece trabajando, como ya hemos visto, en la obra de la *sala nueva* de las Casas del Puente.⁵⁰ Todavía con Gomar, años antes (1443) había realizado la mazonería del retablo de la *Mare de Déu dels Consellers* de Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya [MNAC], inv. 15938) [fig. 5],⁵¹ pintado por Lluís Dalmau, otra

49. Dio a conocer el dato R. Steven JANKE, «The Retable...», ob. cit., p. 82, doc. n° 8. También publica el documento María del Carmen LACARRA DUCAY, *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000, p. 232, doc. n° 18, aunque sin citar la edición previa de Janke. La intervención de Gomar en la obra del retablo mayor de la Seo de San Salvador se prolongó hasta abril de 1460, de lo que se deduce que fue importante pues, además, el montante total de su trabajo ascendió a 14.000 sueldos (R. Steven JANKE, «The Retable...», ob. cit., p. 83, doc. n° 18). Modificaciones posteriores han impedido que hoy conservemos la totalidad

de lo obrado por Gomar en el retablo, aunque se le han podido atribuir algunos elementos de la parte baja (María del Carmen LACARRA DUCAY, *El Retablo Mayor...*, ob. cit., pp. 82-85).

50. Véase nota n° 21.

51. Josep PUIGGARÍ, «Noticias de algunos artistas catalanes ineditos de la edad media y del renacimiento, parte segunda», *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3 (Barcelona, 1880) pp. 283-284.

de las obras clave en la introducción del flamenquismo en la Corona de Aragón, y que se ejecutó en paralelo, como veremos, al retablo de la capilla de las Casas del Puente. Lo apuntado indica que para la parte escultórica del retablo destinado a la capilla del palacio arzobispal [fig. 4], Dalmau de Mur escogió a un artista de su plena confianza. En ello seguro que influyó que Gomar fuese un representante de la vanguardia artística de corte flamenco. En cambio, para las tablas pintadas del conjunto no tenemos constancia que el prelado eligiera a un artista determinado, puesto que la elección del pintor no se documenta hasta dos años después de la muerte del arzobispo, acontecida en 1456.⁵²

Tipológicamente, la parte baja del retablo costado por Dalmau de Mur se inspiraba en los bancales de dos proyectos en los que el arzobispo también había actuado como promotor, los retablos mayores de las catedrales de Tarragona y Zaragoza, ambos ejecutados por el escultor Pere Joan.⁵³ Ahora bien, lo conservado del retablo del palacio arzobispal demuestra que era afín a una tipología muy original. Presentaba un formato

52. Se optó –¿sus albaceas?– por Tomás Giner, que en 1458 firmó un contrato con Gomar para la realización de la pintura (R. Steven JANKE, «The Retable...», ob. cit., pp. 75-77 y 82-83, doc. n.º 13).

53. Sobre el escultor Pere Joan véase la síntesis reciente de M^a Rosa MANOTE, «Pere Joan...», ob. cit., pp. 124-143, así como M^a Rosa MANOTE, «La Verge de l'Aranya, obra de l'escultor Pere Joan», *Retrotabulum*, 11 (Barcelona, 2014), pp. 1-21 [disponible *online* en <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/106-retrotabulum-11>, fecha de consulta: 2 de marzo de 2015], trabajos donde se recoge el conjunto de su producción documentada, así como la atribuida y la bibliografía completa sobre el artista.

horizontal, y combinaba pintura y escultura de una forma que no halla precedentes directos en el arte aragonés, pues se superponían en dos niveles la predela esculpida y las tablas pintadas, que se ubicaron justo encima. A pesar de su excepcionalidad, conservamos referencias sobre retablos mixtos realizados por los mismos años, como el desaparecido de la catedral de Tarazona, o el de la capilla de las Casas del Puente de Zaragoza. El resultado final del conjunto promovido por Dalmau de Mur fue un conjunto similar al que aquí estudiamos, aunque sin las alas practicables. Hay que tener en cuenta, asimismo, que el ejecutado por Pere Joan y Pascual Ortoneda para el consistorio cesaraugustano era una emulación fiel de los retablos mixtos brabanzones y germánicos, pero el de Francí Gomar se erigió como una interpretación de los mismos a partir de una distribución «hispanizada» de los compartimentos pintados del cuerpo superior, con tres tablas que mostraban parejas de santos y, seguramente, un Calvario en la cúspide, según deducimos de la lectura del contrato.

No sabemos si esta curiosa combinación de escultura y pintura en dos cuerpos diferenciados que se dió en el retablo de la capilla arzobispal fue un reflejo del gusto del arzobispo Mur, que debía conocer la tipología de retablo mixta y la adaptó; o bien una modificación del proyecto original después de su muerte. Si fuese esto último, es probable que lo que en un principio había de ser completamente esculpido acabase siendo realizado en tablas pintadas por la necesidad de finalizar el encargo.⁵⁴ De no ser así, es posible que

54. R. Steven JANKE, «The Retable...», ob. cit., pp. 68 y 77. La documentación mallorquina

Dalmau de Mur se fijase en el retablo costeadado por Gonzalo de la Caballería, con quien a buen seguro mantenía algún tipo de lazo de amistad o relación de confianza, pues este último consta como tesorero del arzobispo en 1433.⁵⁵ Teniendo en cuenta dicho contexto de relaciones e influencias, quizás no habría de considerarse anecdótico que el compartimento central de la predela del retablo del palacio arzobispal mostrase la escena del Pentecostés, la misma que presidía el conjunto de la capilla consistorial.

El retablo del arzobispo había de presidir un espacio cultural dedicado a santa Tecla, de reciente construcción, promovido por él mismo entre 1445 y 1449, y del que recientemente se han descubierto importantes restos arquitectónicos y escultóricos realizados en

nos habla de un encargo unos años anterior que estructuralmente debió dar como resultado un retablo de apariencia similar. Se trata de aquel que Gabriel Mòger se comprometió a pintar en 1438 para el altar mayor de la parroquia de Santa Eulalia de Palma. El conjunto había de tener cinco compartimentos pintados, el principal, y dos más por cada lado, imaginamos que superpuestos. La imagen, por tanto, era la de un tríptico con compartimentos dobles en las alas, afín a la tipología estudiada por Didier Martens (véase nota nº 43). Estos compartimentos, además, se habían de disponer encima de una predela que ya se hallaba en la iglesia, «qui es obra de Flandes». Véase Gabriel LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma, Luís Ripoll, 1980, vol. IV, pp. 129-130, doc. nº 220.

55. A ello hay que añadir que el yerno de don Gonzalo, Ciprés de Paternoy, era familiar y una persona muy cercana a Dalmau de Mur, lo que contribuye a estrechar aun más si cabe los lazos existentes entre los tres personajes. Los documentos que demuestran las relaciones entre ellos se citan en Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., pp. 1494 y 1748.

ladrillo y yeso, que siguen las formas del gótico flamígero. La utilización de dichos materiales deviene especialmente interesante, pues lo común hubiera sido utilizar la piedra.⁵⁶ El proyecto fue a cargo de Juan de Laredo –identificado por Delgado y Criado con el picapedrero Juan de Camino–,⁵⁷ que levantó un espacio conforme al modelo planimétrico «ad aula», habitual en la construcción de capillas palatinas.⁵⁸ La apariencia estética de dicho espacio puede ponerse en conexión con la que debía presentar la capilla de las Casas del Puente de Zaragoza, donde la obra de aljez, en yeso, pudo jugar un importante papel. En este sentido, ya hemos visto que sus artífices fueron los alarifes moros Mahoma Calahorri y su hermano, aunque no sabemos si la decoraron de acuerdo a los preceptos de la estética mudéjar, o bien siguiendo modelos estéticos afines al gótico flamígero. La obra se

56. Véase Javier DELGADO ECHEVERRÍA y Jesús CRIADO MAINAR, «La puerta de la bendición de la iglesia de San Miguel Arcángel de Tarazona. Aproximación a su estudio», *Toviaso*, XVI (Tarazona, 2001-2002), p. 186, donde se dan a conocer por primera vez los documentos relacionados con la obra. Recientemente se ha publicado una monografía sobre el proyecto, donde se transcribe la documentación al completo (Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla...*, ob. cit., p. 65 y ss., y pp. 203-207, docs. núms. 27-34).

57. Sobre Juan de Laredo véase María del Carmen LACARRA DUCAY, «Notas...», ob. cit., pp. 432-434; Javier DELGADO ECHEVERRÍA y Jesús CRIADO MAINAR, «La puerta...», ob. cit., pp. 184-188; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla...*, ob. Cit., pp. 62-65. Según documentamos en el *Libro de recetas* del mayordomo Francisco Climent, de 1456, «maestre Johan de Laredo» tenía una torre cerca de la Puerta Nueva (A.M.Z., Libro de la mayordomía de don Francisco Climent, 1456, sign. L. M. 0707, f. 18).

58. Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla...*, ob. cit., p. 72.



5. Lluís Dalmau, *retablo de la Mare de Déu dels Consellers*, procedente de la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

llevó a cabo a partir de mayo de 1443, por tanto, poco antes que Dalmau de Mur emprendiera la construcción de la capilla del palacio arzobispal. En conclusión, ambos proyectos podrían considerarse paralelos, puesto que se ejecutaron por los mismos años y se utilizaron materiales similares que pudieron ofrecer efectos estéticos parejos. A ello hay que añadir que se remacharon con la realización de sendos retablos que te-

nían en común su evidente ascendente flamenquizante.

Otra de las cuestiones apuntadas en el contrato del retablo del Concejo de Zaragoza y que remite al flamenquismo de la obra atañe a la esfera de su materialización. Nos referimos a que hubiera de ejecutarse al óleo, lo que la convierte en el primer ejemplo documentado de uso de dicha técnica en el contexto his-

pano, tal como destacó Josep Gudiol Cunill en 1917.⁵⁹ Hay que tener en cuenta que el uso del óleo como aglutinante no se generalizó en la Península hasta los años sesenta del siglo XV,⁶⁰ y que la obra más antigua conservada en que se documenta su utilización es la ya mencionada *Mare de Déu dels Consellers* que Lluís Dalmau ejecutó para la *Casa de la Ciutat* de Barcelona, que tradicionalmente se ha considerado un hito en la introducción del *ars nova* en la Corona de Aragón.⁶¹ Si miramos con atención los con-

59. JOSEP GUDIOL CUNILL, «Els orígens de la pintura a l'oli», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 404 (Barcelona, 15 de octubre de 1917), pp. 7-8; y 405 (Barcelona, 27 de octubre de 1917), s. p. Gudiol fue el primero en poner en valor la información que se ofrecía en el contrato del retablo sobre la técnica de ejecución. Conviene recordarlo, pues no se acostumbra a reconocerle dicho mérito cuando se analiza la trascendencia del documento en cuestión.

60. Tal y como apuntó Judith Berg Sobré (Judith Berg SOBRÉ, *Behind...*, ob. cit., pp. 64-65), el siguiente contrato donde se reclamó dicha especificidad técnica fue el que Jacomart firmó en 1460 con Luis de Vic, consejero de Alfonso el Magnánimo (José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals en València*, Barcelona, L'Avenç, 1914, p. 143). En 1468, y de nuevo en Zaragoza, Tomás Giner lo había de utilizar en un retablo que contrató para el altar mayor de San Juan el Viejo (Manuel SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIII (Madrid, 1916), p. 422). En ese mismo año, Bartolomé Bermejo contrató el célebre retablo de Tous (Valencia) siguiendo un encargo de Antonio Juan, del cual se conserva la tabla central en la National Gallery de Londres. Dicho conjunto se ha venido considerado la primera evidencia plena del uso de la técnica al óleo por los pintores de la Corona de Aragón, teniendo en cuenta el resultado todavía opaco de lo llevado a cabo por Dalmau hacia 1443-1445 en la *Mare de Déu dels Consellers* (Judith Berg SOBRÉ, *Behind...*, ob. cit., p. 65).

61. A pesar de lo apuntado en la nota anterior, análisis recientes han llegado a la conclusión

tratos suscritos por Pere Joan y Lluís Dalmau con los consistorios de Zaragoza y Barcelona advertiremos algunas diferencias, entre otras, que el firmado por Dalmau nada comenta sobre el uso de dicha técnica. En cambio, el documento sobre el encargo zaragozano, a parte de especificar que se ejecutase «ab oli de linos», en diversas ocasiones recoge que la obra había de realizarse «en molt nova manera», lo que indica que se pretendía introducir algo nuevo, y no solamente desde el punto de vista técnico. Como veremos, la clave reside en determinar quien instó a la introducción de las novedades, si el propio artista, la corporación municipal o Gonzalo de la Caballería.

Aunque las gestiones se iniciaron en junio de 1443, Dalmau contrató la obra barcelonesa solamente un mes después de firmarse los acuerdos para la realización del retablo zaragozano, y además,

que la utilización del óleo que hizo Dalmau ya fue plena. Véase Nati SALVADÓ, Salvador BUTÍ, Francesc RUIZ QUESADA, Hermann EMERICH y Trinitat PRADELL, «Mare de Déu dels Consellers, de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (Barcelona, 2008), p. 49. Sobre la *Mare de Déu dels Consellers* véase Joan MOLINA, *Arte...*, ob. cit., pp. 173-228; Francesc RUIZ QUESADA, «Apropament a la simbologia del retaule de la Mare de Déu dels Consellers», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (Barcelona, 2001), pp. 27-46; Francesc RUIZ QUESADA, «Lluís Dalmau», en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. El Darrer manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, pp. 54-60; Francesc RUIZ QUESADA, «Entre l'Hermon i la muntanya santa del salmista. Lluís Desplà a la Pietat de Bartolomé Bermejo», *Retrotabulum*, 2 (Barcelona, 2012) [<http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/79-retrotabulum-2>, fecha de consulta: 3 de marzo de 2015]. En estos trabajos recientes se recoge la bibliografía completa sobre la obra.

se destinó a un lugar semejante. Se dan similitudes todavía más palmarias, como la coincidencia en la estructuración de la predela. A Pere Joan se le pidió en Zaragoza que la distribuyera a partir de tres compartimentos, el central con el Cristo de la Pasión, y los de los extremos con las habituales representaciones que le acompañan, esto es, la *Mater dolorosa* y san Juan Evangelista. Los extremos del bancal habían de mostrar dos emblemas heráldicos, seguramente con las armas del municipio. Si nos fijamos en la *mostra* conservada del retablo barcelonés, vemos que la predela era idéntica en estructura, incluyendo también los escudos de los extremos, aunque las escenas que se representaron –hoy perdidas– fueron otras.⁶² Las coincidencias nos llevan a suponer que hubo de existir un vínculo entre ambos encargos, pues no es gratuito que en un mismo año, y con escasa diferencia de un mes, los consistorios de dos de las principales ciudades de la Corona de Aragón encargasen sendas obras para presidir espacios análogos, que presentaban la misma novedad técnica y que, incluso, compartían el mismo tipo de predela.

Un nuevo punto de conexión entre los proyectos de Zaragoza y Barcelona lo hallamos en los artistas que se escogieron para la materialización de ambos

62. La *mostra* *aparece* reproducida en Francesc RUIZ QUESADA, «Lluís Dalmau...», ob. cit., p. 57. En el retablo barcelonés la escena que debía presidir la predela era un Cristo de Piedad sostenido por un ángel, mientras que en los compartimentos laterales hay una cierta contradicción entre lo que se anotó en el croquis y lo que se estipuló en el contrato: mientras que en el primero se piden sendos episodios de las leyendas hagiográficas de san Andrés y santa Eulalia, en el segundo se demanda que se represente a san Juan Evangelista y la Magdalena.

encargos. A Pere Joan se le pidió una obra «en molt nova manera y de pintura molt de nova ordenança», esto es, «a la flamenca», aunque ello no se ajustase del todo al lenguaje artístico que representaba dicho artista, pues se le conoce por ser uno de los principales artista del Gótico Internacional en la Corona de Aragón. Por su parte, los *consellers* barceloneses buscaron a un artista afín al *ars nova* flamenco, Lluís Dalmau, quien había entrado en contacto con dicho lenguaje durante una estancia en los Países Bajos sufragada por el rey Alfonso el Magnánimo.⁶³ El contrato de la obra barcelonesa se expresa en términos inequívocos sobre como el pintor había de ceñirse a la nueva estética, pidiéndole incluso que los *consellers* representados al pie de la Virgen y el Niño fuesen efigiados con completo naturalismo.⁶⁴ En definitiva, el global de coincidencias han provocado que se haya establecido un vínculo muy directo entre ambos encargos y que se considere a uno como consecuencia del otro.⁶⁵

63. Sabemos de dicha estancia a través de un pago de 100 florines efectuado en 1431, anotado en los libros de tesorería real (Luis TRAMOYERES, «El pintor Lluís Dalmau. Nuevos datos biográficos», *Cultura Española*, [Madrid, 1907], p. 570).

64. Josep PUIGGARÍ, «Un cuadro de Luis Dalmau. Siglo XV», *La Ilustración Española y Americana*, 9 (25 de abril de 1870), pp. 138-139; Salvador SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, L'Avenç, 1906, vol. II, pp. XIV-XVII, doc. IX. En relación a los retratos veraces de los consellers, véase lo apuntado en fecha reciente por Francesca ESPAÑOL, «Clientes de calidad y mercado artístico en la Corona de Aragón», en Sophie Brouquet y Juan Vicente García Marsilla (eds.), *Mercados de lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 45-46.

65. Lo señaló en su momento Francesca ESPAÑOL, «La transmisión del conocimiento artís-

*El converso Gonzalo de la Caballería,
promotor del retablo zaragozano*

Aunque la historiografía artística no ha profundizado en su figura, «lo molt honrat don Gonçalvo de la Caballería» que aparece mencionado en el contrato del retablo del Concejo de Zaragoza, fue seguramente el promotor de la empresa que aquí estudiamos. Es necesario identificar a dicho personaje con Gonzalo de la Caballería (1370-1375-†1453),⁶⁶ un personaje afincado en Zaragoza perteneciente a una destacada –y muy ramificada– familia de judíos y conversos vinculados a las letras y los nego-

tico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)», *Cuadernos del CEMYR*, 5 (*Saber y Conocimiento en la Edad Media*) (Santa Cruz de Tenerife, 1997), p. 92. También lo ha apuntado Francesc RUIZ QUESADA, «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña», en María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2007, p. 244.

66. Diversos especialistas habían destacado que la muerte de Gonzalo de la Caballería debió producirse antes de 1456, pues el 8 de julio de ese año su esposa Beatriz consta como viuda (Manuel SERRANO SANZ, *Orígenes de la dominación española en América*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1918, p. 183, n. 83). Hoy sabemos que dictó su testamento y un codicillo el 15 de septiembre de 1453, y que murió pocos días después, el 28 de septiembre, recibiendo sepultura en la capilla de Santa María de la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 1494). Don Gonzalo tenía su residencia en la calle llamada *Tras de San Gil* (María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Organización...*, ob. cit., p. 82, nota 350), que seguramente cabe identificar con las casas que adquirió en 1437 en esa parroquia (E. MARÍN PADILLA, *Panorama de la relación judeoconversa aragonesa en el siglo XV: con particular examen de Zaragoza*, Zaragoza, E. C. Marín Padilla, 2004, p. 455). También poseía casas en las parroquias de san Andrés, san Miguel y la judería (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 1495).

cios, algunos de ellos muy próximos a la casa real.⁶⁷ La estirpe poseía grandes riquezas, y lo demuestra que el padre de don Gonzalo, Benvenist de la Caballería (†1411), fuese un financiero adscrito a las casas de Pedro el Ceremonioso y Martín el Humano que se convirtió en el judío más acaudalado de Aragón;⁶⁸

67. Sobre dicha familia véase Manuel SERRANO SANZ, *Orígenes...*, ob. cit., p. 177 y ss.; Manuel SERRANO SANZ, «El linaje hebraico de la Caballería, según el Libro Verde Aragón y otros documentos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 73 (Madrid, 1918), pp. 161-184; Francisca VENDRELL GALLOSTRA, «Aportaciones documentales para el estudio de la familia Caballería», *Sefarad*, III, 1 (Madrid, 1943), pp. 115-154, con genealogía de la familia entre las pp. 142-143; Y. BAER, *Historia de los judíos en la España cristiana*, Madrid, Altalena, 1981, vol. I, pp. 118, 350-352 y II, pp. 475-481, 524-525; M. A. MOTIS DOLADER, *Los judíos en Aragón en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1990, pp. 119-121; Asunción BLASCO MARTÍNEZ, «Mujeres zaragozanas judías ante la muerte», *Aragón en la Edad Media*, 9 (Zaragoza, 1991), pp. 88-93, que incluye también un árbol genealógico de la familia –corregido– en base a sus investigaciones; Asunción BLASCO MARTÍNEZ, «Las expulsiones señoriales: los Caballería, y los Alazar de Zaragoza, vasallos de la orden del Hospital», en *Jews and Conversos at the Time of the Expulsion*, Jerusalén, The Zalman Shazar Center for Jewish History, 1999, pp. 155-175 [texto en hebreo; versión castellana disponible *online* en <http://www.unizar.es/cema/recursos/expulsiones.pdf>, fecha de consulta: 4 de marzo de 2015]. En la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid se conserva un árbol genealógico de la familia manuscrito, al qual remitimos también (*Árbol genealógico de la descendencia de los Caballería, judíos de Zaragoza*, ref. 9/323, ff. 320-322 [disponible *online* en <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/registro.cmd?id=55948>, fecha de consulta: 4 de marzo de 2015]).

68. Numerosos datos económicos confirman el gran poderío económico de la familia. La madre de don Gonzalo, Tolosana de la Caballería (†1422), efectuó testamento en 1418 y legó 8.000 sueldos a cada uno de sus dos hijos varones, y

mientras que su abuelo, Vidal de la Caballería (†1373), había sido banquero del rey.⁶⁹

Se conocen múltiples referencias sobre un Gonzalo de la Caballería residente en la ciudad de Zaragoza, algunas de las cuales han sido agrupadas por la historiografía entorno al personaje a quien nosotros proponemos identificar con el promotor del retablo.⁷⁰ Poseemos otras, en cambio, que nos hablan de personajes homónimos que por las mismas

fechas –o poco después de la muerte del anterior– residían en Zaragoza, pues fue habitual repetir ciertos nombres entre los miembros varones de la familia⁷¹. Un momento crucial en la vida de nuestro personaje fue su conversión al cristianismo –junto a algunos de sus hermanos– en 1414 como consecuencia de la Disputa de Tortosa, lo que supuso que abandonase su nombre judío, Vidal, y adoptase el de Gonzalo.⁷² Ello le facilitó ascender en el escalafón social y progresar en el entorno cercano al rey

2.500 a cada una de sus cinco hijas (Asunción BLASCO MARTÍNEZ, «Mujeres...», ob. cit., p. 92). Años después (1460), el mercader Gonzalo de la Caballería ofreció 55.000 sueldos como dote a su hija Beatriz (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 440).

69. Asunción BLASCO MARTÍNEZ, «Mujeres...», ob. cit., pp. 88-89.

70. Véase, por ejemplo, las recogidas en Francisca VENDRELL GALLOSTRA, «Aportaciones...», ob. cit., p. 130 y ss. Es sumamente interesante también la consulta de la tesis de Susana Lozano Gracia, donde se incluyen numerosas noticias sobre nuestro personaje y sobre otros miembros de su familia (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., *passim*. A ellas quizás podrían añadirse otras, como las que seguidamente detallamos. En 1433 se documenta en Zaragoza a un Gonzalo de la Caballería (E. MARÍN PADILLA, «La villa de Arándiga, del señorío de los Martínez de Luna, en el siglo XV: sus judíos», *Sefarad*, 59, 1 [Madrid, 1999], p. 101, n. 304), que podría ser el mismo que documentamos en 1456 como mercader y ciudadano (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 543, nota 146). Pasa lo mismo con el converso homónimo que se documenta en 1444 en Zaragoza ((E. MARÍN PADILLA, «La villa de Arándiga, del señorío de los Martínez de Luna, en el siglo XV: sus judíos», *Sefarad*, 57, 1 [Madrid, 1997], p. 78), o con el Gonzalo de la Caballería que el año anterior actúa como mediador en un litigio que enfrentaba a sus sobrinos Gonzalo y Juan por la herencia de un tercer hermano, Pedro, todos ellos hijos de Beatriz, hermana de don Gonzalo (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 690).

71. En 1422 documentamos a un Gonzalo de la Caballería, abuelo de Juana de la Caballería, y propietario de un enterramiento familiar en el monasterio de frailes menores (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 754-755). En 1442 consta un personaje homónimo fallecido ese mismo año, a cuya ceremonia fúnebre acudieron «muytas personas, parientes, amigos e servidores de la casa» (*Idem*, p. 682). En 1445 consta un Gonzalo de la Caballería, hermano del mercader Alfonso de la Caballería, que era canónigo de la colegiata de Daroca y rector de Badules, y que estudiaba en el Estudio General de Lleida. Al año siguiente consta como archidiácono de Alzira, cargo que todavía poseía en 1452 combinándolo con el de rector de Ferreruella (*Idem*, p. 495). En 1463, ya muerto nuestro protagonista, un Gonzalo de la Caballería aparece como Tesorero General del reino, a quien cabe identificar con el hijo de nuestro protagonista (Manuel SERRANO SANZ, «El linaje...», ob. cit., p. 163; María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Ordinaciones...*, ob. cit., p. 255). Igualmente, en 1477 se documenta a un «Gonçal de la Cavalleria», de Zaragoza, en la causa que mantuvo con un tal Francesc Jordà (Biblioteca de Catalunya, Arxiu del Castell de Vilassar de Dalt, sign. 40-2-16 [A-2], 40-1-13 [E-1]). Tres años después una tal Ana Alfajarín, viuda «del magnífico Gonçalvo de la Cavalleria», cede en arriendo un molino papelerero en Zaragoza (Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2003, p. 611, doc. 103).

72. Asunción BLASCO MARTÍNEZ, «Mujeres...», ob. cit., p. 89.

Fernando I de Antequera.⁷³ Sabemos que tenía escuderos, esclavos y criados, lo que demuestra su elevado potencial económico.⁷⁴

Gonzalo había recibido una sólida formación intelectual a manos del maestro Salomón de Piera, el principal poeta del denominado «Círculo de Zaragoza», un grupo de literatos que formaban parte del entorno cultural de la familia De la Caballería, quienes también aglutinaron a su alrededor a numerosos filósofos, científicos y médicos.⁷⁵ Aparte de ser mercader y doctor en leyes,⁷⁶ Gonzalo de la Caballería tenía fama de buen poeta en lengua hebrea y de latinista, llegando a traducir *De officiis* y *De amicitia* de Cicerón, lo que ha motivado que se le incluya entre el grupo de «humanistas» hispanos que se interesaron por la cultura clásica

73. Así, al año siguiente el monarca le nombró Racional de Zaragoza, mientras que en 1442, 1443, 1445 y 1456 consta como lugarteniente del Maestre Racional. Véase Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., pp. 540-541 y 1494.

74. *Ibidem*, pp. 540-541, 552 (nota 187), 561, 1285 y 1494. Su riqueza se confirma a través de la venta que efectuó en 1429 de todos sus bienes a Pedro de la Caballería, que comprendían una casa en la parroquia de San Lorenzo, una viña, dos olivares y una casa con el denominado *Baño del Rey*, todo por la elevada cifra de 20.000 florines de oro (*ibidem*, p. 1495).

75. Sobre la relación de Gonzalo de la Caballería con Salomón de Piera véase Francisca VENDRELL GALLOSTRA, «Aportaciones...», ob. cit., pp. 130-131. En cuanto al Círculo de Zaragoza y las relaciones con la familia véase J. TARGARONA BORRÁS, «Los últimos poetas hebreos de Sefarad: poesía hebrea en el mundo románico», *Revista de Filología Románica*, 19 (Madrid, 2002), pp. 249-268.

76. Con dicho título consta en las ordenaciones del Concejo del 26 de febrero de 1442 (María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Organización...*, ob. cit., p. 24, nota 14).

en aquellos años.⁷⁷ Parece ser, además, que tradujo del italiano un *Suplemento* a la Cosmografía y Crónica del padre Grifón, y que otra de sus traducciones la dedicó a los «Muy honorables et de grand circunspection Jurados é Capitol é Concejo de la ciudat de Zaragoza»,⁷⁸ lo que se justifica por su pertenencia a la corporación y justo en el mismo contexto de promoción personal que el retablo de la capilla consistorial.⁷⁹

77. Y. BAER, *Historia...*, ob. cit., pp. 475-481; C. ALVAR y J. M. LUCÍA MEGÍAS, «Repertorio de traductores del siglo XV: segunda veintena», *Diálogos hispánicos*, 24 (Amsterdam, 2004), pp. 94-95.

78. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta á cargo de José Fernández Cancela, 1861-1865, vol. VI, p. 415; M. GÓMEZ URIEL, *Bibliotecas Antigua y Nueva de Escritores Aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1884-1886, vol. I, pp. 313-314.

79. En este sentido, en 1429 ya consta como miembro del Concejo, según revelan las ordenaciones que Alfonso el Magnánimo otorgó a la ciudad, fecha en que también aparece como nuncio de la ciudad (María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Ordenaciones...*, ob. cit., p. 147). Al año siguiente se le documenta como «jurado y procurador de los jurados» del Concejo (*ibidem*, p. 148, doc. XVIII), cargo –el de jurado– que ostentaba como representante de la parroquia de San Lorenzo y San Juan el Viejo (María Isabel FALCÓN PÉREZ, «Las ordenanzas del Concejo de Zaragoza: modificaciones de Alfonso V en 1430», *Aragón en la Edad Media*, 8 [Zaragoza, 1989], pp. 229-248). Su presencia se continúa detectando en 1434, 1440 y 1442, justo un año antes de contratarse el retablo que aquí estudiamos. Tenemos constancia que en 1446 ostentaba el cargo de almutazaf (*Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza [1440-1496]...*, ob. cit., p. 14, doc. 13). Véase también María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Ordenaciones...*, ob. cit., pp. 185-186, 203-204, 207 y 209-210, donde consta como uno de los 18 ciudadanos comisionados por el Concejo para la redacción de la ordenaciones de 1442). El 30 de julio de 1441 fue nombrado juez de taula, junto

Huelga decir que su intensa implicación con la corporación civil zaragozana debió ser un importante acicate para que don Gonzalo se hiciera cargo de la remodelación y dotación de la capilla consistorial, así como de la ejecución del retablo encargado al escultor catalán Pere Joan. Con todo, y aunque en un principio pudiera suponerse que actuaba en representación de sus compañeros en el consistorio, el proyecto respondió a una iniciativa personal que contó con el beneplácito de la institución municipal. La documentación sobre la reforma de la capilla y el encargo del retablo no es del todo explícita en ésta última cuestión, pero nos lo confirma el testimonio quinientista de Diego de Espés.⁸⁰

«Don Gonçalo de la Cavalleria mercader y ciudadano de Çaragoça deseando que los que rigen y gobiernan esta nobilissima ciudad tengan ocasión de pedir favor y socorro al Spiritu Sancto para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados y que tenga sanctos y prosperos successos a gloria suya y beneficio de esta republica determino el labrar con su propio dinero en las casas de Çaragoça llamadas vulgarmente las casas del Puente la capilla altar y retablo del Spiritus Sancto y proveerla de caliz y missal y hornamentos dota tambien la lampada de la capilla y un beneficio y

para esto pidio la licencia a su Prelado el Arçobispo Don Dalmau y informado del sancto zelo del fundador de aquella capilla dio la licencia con gran voluntad a los jurados y consejo de Çaragoça y a don Gonçalo de la Cavalleria a 3 de diciembre de 1443».⁸¹

Lo apuntado por Espés se corrobora en el instrumento notarial ya mencionado de 16 de mayo de 1443 –apéndice documental, doc. n° 1–, donde Gonzalo de la Caballería reclamava a los alarifes Mahoma Calahorri y su hermano que iniciaran la obra de la capilla de la casa consistorial según lo acordado. También según Espés, el promotor recibió la licencia del arzobispo Mur el 3 de diciembre de 1443, mientras que el contrato del retablo se había firmado unos dos meses antes, el 23 de septiembre. De ello se deduce que el proyecto de reforma, fundación, dotación y embellecimiento interior de la capilla fue rápido. El texto de Espés, igualmente, permite conocer que el promotor la proveyó de los correspondientes ornamentos sagrados, esto es, cáliz, misal y lámpara, de los cuales no hallamos rastro en un inventario de jocalías de la capilla fechado en 1496. Aunque en el documento constan diferentes ornamentos con emblemas heráldicos,⁸² ninguno de ellos puede asociarse a Gonzalo de la Caballería.⁸³

al jurisperito Ramón de Palomar (María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Organización...*, ob. cit., p. 243 y 246, nota 863). Sobre el personaje y los cargos municipales de que disfrutó consúltese Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 1240-1241, 1252 y 1494.

80. A finales del siglo XVIII, Latassa se hizo eco de lo recogido previamente por Diego de Espés. Véase FÉLIX LATASSA, *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo hasta el año 1500*, Zaragoza, Oficina de Medardo Heras, 1796, vol. II, p. 204.

81. EMILIO ALFARO LAPUERTA, *El Capítol...*, ob. cit., pp. 10-13.

82. «Hun caliz con hun leon con su patena d'argent, dos bancales con leones, hun repostero de pies con leones y armas reales, hun devant altar de tapete morado con las armas de la ciudad y de don Luys d'Alberuela, huna casuella del mesmo tapete morado con las mesmas armas» (MIGUEL ÁNGEL PALLARÉS JIMÉNEZ, *La imprenta...*, ob. cit., p. 739, doc. n° 298).

83. Las armas de la familia eran: de azur, un caballo de plata saltante y sillado de gules, con

A diferencia de proyectos similares emprendidos en esos años por instituciones públicas de distintas ciudades de la Corona de Aragón, vemos que la remodelación de la capilla y la realización del retablo no formaron parte de una empresa costeada directamente por la corporación municipal, sino que la financiación corrió a cargo de uno de sus miembros. Las razones que pueden explicar esta casuística son muchas y diversas, pero la documentación no las pone en claro y ello obliga a movernos entre conjeturas. En primer lugar, es posible que Gonzalo de la Caballería hiciese suya una idea previa del consistorio, y que sufragase el proyecto de su peculio quizás ante la imposibilidad de la institución de costearlo. Otra opción, quizás la más plausible, es que como miembro

una bordura componada de oro y gules. Sin la bordura, las encontramos en una tabla atribuida a Pedro de Aponte, del primer cuarto del siglo XVI, que se ha relacionado con Sancho de la Caballería y que presenta en la parte baja un emblema heráldico con un caballo saltante (Jaume BARRACHINA NAVARRO, «Pedro de Aponte. Mare de Déu amb el Nen», en Francesc Ruíz Quesada y Ana Galilea Antón (dirs.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 292-295). La misma heráldica aparece en un par de azulejos maniseros decorados en azul y morado del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (inv. CE1/02352 y CE1/02353), de la segunda mitad del siglo XV, que se han asociado a la rama valenciana de la familia (Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del Levante Español: Siglos Medievales*, Barcelona, Labor, 1944-1952, vol. III, p. 101, fig. 141). También en Catalunya encontramos obras artísticas que pueden relacionarse con miembros de la estirpe establecidos en esas tierras, como Pedro de la Caballería, con quien se ha relacionado un sepulcro conservado aún hoy en el monasterio de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès (Barcelona). En este caso, el caballo del escudo es pasante.

del Concejo, asumiese las voluntades de la corporación y acabase sufragando la idea ante la posibilidad de obtención de réditos sociales asociados al prestigio y la promoción personal. El hecho que el retablo representase lo nuevo en términos de vanguardia artística ayudaba a la consecución del objetivo, ya que la relevancia de la obra, así como su filiación artística de raíz nórdica, perseguía despertar la admiración de todo aquel que la contemplase.⁸⁴

Así las cosas, un importante miembro del patriciado urbano de Zaragoza asumió a título personal el encargo de la obra, con lo que ello conllevaba a nivel simbólico. No debe olvidarse que aunque la familia de Gonzalo de la Caballería era una de las más poderosas de Aragón, su origen judío les situaba en una situación de desventaja. Él mismo era un converso, lo que despertaba animadversión, recelos y desconfianzas entre los cristianos viejos, quienes rechazaban a los nuevos como grupo social.⁸⁵ Son igualmente conocidas las dificultades que tuvieron para acceder a cargos públicos y de la administración, especialmente en Cataluña y Valencia.⁸⁶

84. Así lo propuso Anne Simonson Fuchs para la *Mare de Déu dels Consellers* (Anne SIMONSON FUCHS, «The Virgin of the Councillors by Luís Dalmau (1443-1445). The Contract and its egyptian execution», *Gazette des Beaux Arts*, 99 (París, 1982), p. 46).

85. Véase Asunción BLASCO MARTÍNEZ, «Las expulsiones...», ob. cit., p. 155-175 (remitimos a la versión online citada más arriba, vid. supra nota 67), donde se comenta como los conversos vieron como se les retiraba el favor real durante el reinado de Fernando el Católico, llegando incluso algunos miembros de la familia de la Caballería a ser procesados por la Inquisición.

86. Jaume RIERA SANS, «Judíos y conversos en los reinos de la Corona de Aragón durante

Por ello, comportarse como cristianos auténticos y ganar en imagen pública era fundamental. Debían bautizar a sus hijos, asistir a misa y comulgar, y si podían, habían de contribuir al embellecimiento de templos y capillas con suntuosas obras que les hicieran ganarse el favor de sus conciudadanos. En este contexto debe entenderse que Gonzalo de la Caballería pensase en alzarse como protagonista único de una empresa artística de prestigio, destinada a uno de los principales edificios de la ciudad, pues hacerlo podía acarrearle importantes beneficios.

Conviene tener en cuenta que el carácter pujante de los conversos en las instituciones públicas zaragozanas se basó en la inversión de importantes cantidades económicas y en la realización numerosos esfuerzos en el ámbito de la proyección social, en aras de conseguir una consolidación definitiva dentro de los grupos de poder cristianos que diri-

el siglo XV», en *La expulsión de los judíos de España. Conferencias pronunciadas en el II curso de Cultura Hispano-Judía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha celebrado en Toledo del 16 al 19 de septiembre de 1992*, Toledo, Asociación de Amigos del Museo Sefardí, 1993, p. 82 y ss. Que, entre otras cuestiones, menciona el caso de Juan Ruiz, merino de Zaragoza y consejero de Alfonso el Magnánimo, que junto a su hermano Gaspar, vio como el monarca le concedía el derecho de gozar de los mismos privilegios que tenían los cristianos. Véase también Jaume RIERA SANS, «Contribució a l'estudi del conflicte religiós dels conversos jueus (segle XV)», en *IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 11-15 aprile 1973) sul tema «La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)»*, Nápoles, Comisión Permanente de los Congresos de Historia de la Corona de Aragón en Barcelona y Società Napoletana di Storia Patria in Napoli, 1982, vol. II, pp. 409-425.

gían la ciudad.⁸⁷ En el caso de la familia De la Caballería lo vemos en el ya mencionado bautismo de catorce de sus miembros en plena Disputa de Tortosa (1414),⁸⁸ conversión que motivó que algunos pasasen a ocupar importantes cargos en la administración, como el propio Gonzalo, que al año siguiente fue designado Racional de Zaragoza por su «copiositas sufficiencia et animi probitas vos ad id ydoneum manifestant».⁸⁹ El

87. Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 216.

88. Francisca VENDRELL GALLOSTRA, «La política proselitista del rey D. Fernando I de Aragón», *Sefarad*, 10 (Madrid, 1950), pp. 349-366; Asunción BLASCO MARTÍNEZ, «Las expulsiones...», ob. cit., pp. 155-175 (remitimos a la versión online citada más arriba, vid. supra nota 67); Jaume RIERA SANS, «Judíos...», ob. cit., p. 76.

89. Francisca VENDRELL GALLOSTRA, «Aportaciones...», ob. cit., p. 141, docs. núms. XX-XXI. La protección real se vio confirmada con una pragmática emitida por Alfonso el Magnánimo el 20 de febrero de 1438 desde Gaeta (Sicilia), con la cual el monarca les concedía el derecho a continuar su apellido a través de la línea sucesoria femenina. Igualmente, y como evidente signo de favor, el rey exhortaba a sus súbditos a respetarlos, no señalarlos públicamente, ni impedirles ejercer sus cargos públicos o oficios, bajo pena de 10.000 florines. El documento se conserva en una colección particular de Igualada (Barcelona), y agradecemos a su propietario que nos haya facilitado su consulta y una transcripción del mismo. Una segunda copia de dicha pragmática se conserva en Archivo de la Corona de Aragón, reg. 2769, ff. 25-26. Algún miembro de la familia se debía haber visto perjudicado por actitudes negativas hacia los conversos por parte de cristianos viejos, como lo demuestra una cita recogida en un poema de Joan Roic de Corella, donde se alude a la dama Caldesa, a quien se acusa de haber fornicado con el converso barcelonés Ferrux Bertran, cuñado de Alfonso de la Caballería. Más adelante se produjo el asesinato del jurista Pedro de la Caballería (1465), enmarcado en la guerra de Juan II, muestra palpable de las diferencias existentes entre los partidarios del rey, con quien

reconocimiento social que con el paso del tiempo fue adquiriendo Gonzalo de la Caballería también se advierte en uno de sus ámbitos profesionales, el de los negocios. Ejerció con éxito de mercader, y se ganó el respeto de sus compañeros de oficio, de ahí que en 1421 conste como mayordomo de la cofradía que aglutinaba a los profesionales del sector.⁹⁰

Ello nos sitúa ante un ciudadano que se esforzó por implicarse en el gobierno de la ciudad y que, asimismo, contó con la aprobación y respeto de sus conciudadanos.⁹¹ No suficiente con ello, se sirvió

se alinearon los conversos, y los de su hijo, el Príncipe de Viana. El citado Bertran, que era uno de los conversos más acaudalados de Barcelona junto a Felipe de la Caballería, vió también como durante la guerra le fueron confiscados todos sus bienes (Jaume RIERA SANS, «Judíos... », ob. cit., pp. 85-86 y 88-89).

90. Años después aparece como miembro de la cofradía de Santa María de Predicadores, y en 1451 como procurador de la parroquia de San Lorenzo, donde residía (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 1494).

91. Los De la Caballería, asimismo, eran en esos años unos de los prestamistas más importantes que compraban deuda pública del municipio, entre los que se hallaba Gonzalo (María Luisa LEDESMA RUBIO, «La Hacienda...», ob. cit., p. 679). Otros miembros de la estirpe también gozaban en esos años de importantes cargos en el gobierno municipal, como el malogrado Pedro de la Caballería, quien en el momento de su asesinato era «jurado en cap» de la corporación municipal. Previamente, había sido miembro del Concejo y, además, custodio de las llaves y sellos de la ciudad. Véase Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., pp. 176, 900-901 y 1089-1090, doc. 65. También se le documenta como maestre racional de Aragón (María Luz RODRIGO ESTEVAN, *Documentos para la historia del Justicia de Aragón. Volumen I. Archivo Histórico de la Corona de Aragón*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 1991, p. 112, doc. n° 762).

de las formas artísticas para acabar de ganarse el favor de sus conterráneos, y lo hizo dotando y decorando a sus expensas un espacio religioso emblemático de la ciudad, la capilla de la Casa de la Ciudad. Los documentos no mencionan quien dirigió el proyecto, ni quien se ocupó del diseño del programa iconográfico del retablo, pero que Diego de Espés otorgase a Gonzalo de la Caballería un protagonismo completo en su materialización permite deducir que, si él lo costeó, pudo encargarse también de escoger a los artistas y marcar las directrices de las obras a realizar.

En la misma línea, desconocemos si la elección de la opción flamenquizante para el lenguaje figurativo del retablo fue una decisión colegiada entre los miembros del consistorio o si respondió a la iniciativa personal de don Gonzalo. Era amigo de poetas y traductor de Cicerón, pero ignoramos que relación mantuvo con lo artístico y si conocía de primera mano las nuevas formas de las que repetidamente se habla en el contrato firmado con Pere Joan. Los términos en que se expresa dicho documento podrían indicar que se hallaba bien informado –o asesorado– acerca del paradigma estético imperante en los Países Bajos, pues buscó para su ejecución a un artista especialmente reputado, autor del retablo mayor de la Seo de Zaragoza, y a quien se suponía aptitud para poder emprender un proyecto novedoso que introducía aspectos que el público aragonés desconocía o que, en todo caso, comenzaba a conocer.

El conocimiento de lo nórdico por parte del promotor pudo ser directo o indirecto. Es posible que entrase en contacto con el arte flamenco a través de viajes ultrapirenaicos para atender

negocios, como ocurrió con alguno de los *consellers* que pagaron el retablo barcelonés,⁹² pero ignoramos si tenía intereses económicos en los Países Bajos, el norte de Francia o en el área germánica. Quienes sí los tenían eran dos familiares suyos, los hermanos Fernando y Pedro de la Caballería, que en 1473 se embarcaron en un proceso contra las autoridades municipales de Toulouse tras haberles requisado dos cargas de azafrán encomendadas al mercader alemán Luis de Saliconar.⁹³ De otra parte, Gonzalo de la Caballería tenía como yerno a Ciprés de Paternoy, ciudadano honrado de Zaragoza y natural de la localidad de Verdún, en la Lorena francesa, quien casó con su hija,⁹⁴ y que en el momento de

92. Joan MOLINA, *Arte...*, ob. cit., pp. 181-184.

93. Germán NAVARRO ESPINACH, «La presencia de grupos extranjeros en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV)», en José Ángel Sesma Muñoz (dir.), *La Corona de Aragón en el centro de su historia*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009, p. 182.

94. José AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1875, vol. III, p. 99; Manuel SERRANO SANZ, «El linaje...», ob. cit., p. 163; Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 1494 (incluye árbol genealógico de los Paternoy en la p. 397). Paternoy fué síndico, capitán y jurado de la ciudad entre 1430 y 1453, aparte de representante de Zaragoza en las Cortes (1446-1450) (Luis María SÁNCHEZ ARAGONÉS, *Cortes, monarquía y ciudades en Aragón, durante el reinado de Alfonso el Magnánimo (1416-1458)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1994, pp. 105-106). Se sabe que fue padrino de bautismo de Fernando el Católico y familiar del arzobispo Dalmau de Mur, quien le favoreció económicamente en diversas ocasiones (Baltasar CUARTERO HUERTA y Antonio de VARGAS ZÚÑIGA y MONTERO de ESPINOSA, *Índice de la colección de Don Luis Salazar y de Castro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1949-1979, vol. XVI, p. 301. En 1487 Ciprés de Paternoy poseía unas casas en la parroquia de la Magdalena de Zaragoza, aunque cabe la posibilidad que por lo avanzado de la cro-

la construcción y decoración de la capilla del concejo de Zaragoza era también miembro de la corporación municipal.⁹⁵ El origen foráneo de don Ciprés, por tanto, pone nuevamente de relieve que diversas personas del entorno directo de don Gonzalo procedían o tenían intereses más allá de los Pirineos.

Anteriormente hemos hecho alusión a las múltiples conexiones existentes entre el encargo del retablo de la capilla de las Casas del Puente y la *Mare de Déu dels Consellers* de la Casa de la Ciudad de Barcelona. Ambas obras se encargaron en 1443 y con un escaso mes de diferencia, una coincidencia en el tiempo que no debió ser fruto del azar. Durante los años cuarenta del siglo XV diversos miembros de la estirpe De la Caballería, llegados de Zaragoza e igualmente conversos, tuvieron gran protagonismo mercantil en Barcelona. Parece que los primeros fueron Alfonso y Felipe de la Caballería, que en la ciudad condal actuaron como mercaderes-banqueros y como negociantes de sal.⁹⁶ También

nología se tratase de un descendiente homónimo (Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ, *La imprenta...*, ob. cit., p. 670, doc. n° 186). Sobre el personaje y la estirpe de los Paternoy véanse los numerosos datos recogidos en Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., *passim* (especialmente las pp. 1747-1748, para Ciprés de Paternoy).

95. Así consta, por ejemplo, en un documento de 11 de mayo de 1442 (*idem*, pp. 1024-1025, doc. n° 35). En relación a lo artístico, en 1424 don Ciprés contrató al pintor Bonanat Zahortiga para ejecutar un *panyo de oro* con el que había de cubrirse el túmulo de su difunto padre, Juan de Paternoy (Francisco OLIVÁN BAYLE, *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV. Estudio histórico-documental*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1978, p. 149, doc. n° 4).

96. Su potencial económico fue mayúsculo y ello les llevo a establecer importantes negocios en Nápoles, lo que motivó que algún otro miem-

tenían importantes intereses en el ámbito de los seguros marítimos, un sector donde coincidieron con otra importante familia barcelonesa de aquellos años, los Junyent. Uno de sus miembros era Joan Junyent, que fue uno de los *consellers* representados en la tabla pintada por Lluís Dalmau. Muy probablemente Junyent y los De la Caballería residentes en la capital catalana se conocieron, lo que podría justificar la circulación de información entre Barcelona y Zaragoza en cuanto a la ejecución simultánea de los retablos en cuestión. Cabe no descartar, por tanto, que Gonzalo de la Caballería supiera de la intención de los *consellers* barceloneses a través de sus parientes en Barcelona. En cualquier caso, habrá que suponer la primacía en

bro de la familia se estableciera allí y que ostentase cargos públicos al servicio de Alfonso el Magnánimo. Véase Mario DEL TREPPO, *Els mercaders catalans i l'expansió de la corona catalano-aragonesa al segle XV*, Barcelona, Curial, 1976, pp. 179-180, 390, 544 y 550; Claude CARRÈRE, *Barcelona 1380-1462: un centre econòmic en època de crisi*, Barcelona, Curial, 1977-1978, vol. II, pp. 17 y 106. Documentamos al mercader Alfonso de la Caballería *circa* 1439-1471, quien dictó testamento en Barcelona el 22 de diciembre de 1458. Años antes, en 1439, había vendido su participación en la arrendación del General de Aragón a Leonardo y Luis de la Caballería y a Ferrer Bertrán y su hijo Ferrux, ciudadanos de Barcelona (Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, ob. cit., p. 1489), lo que podría indicar que ya tuviese intereses en la capital catalana. En ese mismo año se documenta en Barcelona a Felipe de la Caballería, y tiempo después a Martín (1451 y 1455) y Fernando (1456) de la Caballería (*idem*, pp. 1491 y 1494). Otro de los miembros importantes de la familia, el jurista Pedro de la Caballería, miembro del concejo de la ciudad de Zaragoza, el 22 de noviembre de 1446 prestó 1.556 florines al platero barcelonés Jaume Benjamín (*idem*, p. 1500). Cabe suponer que este Pedro es el jurista asesinado en 1465, ya mencionado, pero no el que consta como mercader en Barcelona en 1454 (Claude CARRÈRE, *Barcelona...*, ob. cit., vol. II, p. 363).

el tiempo del encargo barcelonés en relación al de Zaragoza, pues aunque el primero se contrató el 29 de octubre de 1443, se tienen noticias del proyecto desde el 6 de junio de ese mismo año;⁹⁷ mientras que la capitulación del de Zaragoza se firmó el 23 de septiembre y la dotación de la capilla efectuada por Gonzalo de la Caballería no se efectuó hasta diciembre. A partir de ahí, no es difícil imaginar que Gonzalo de la Caballería o el Concejo de Zaragoza tuviesen conocimiento del proyecto que iban a llevar a cabo sus colegas barceloneses, y que pretendiesen emularlo.

UN RETABLO PARA LA CIUDAD: PRESTIGIO CORPORATIVO VERSUS PROMOCIÓN PERSONAL

Tanto el retablo de la capilla de las Casas del Puente como la *Mare de Déu dels Consellers* suponen un ejemplo meridiano de secularización del retablo, a través del cual sus promotores y las instituciones a las que representaban perseguían conseguir gloria y prestigio.⁹⁸ Fueron diversas las corporaciones municipales de la Corona de Aragón que en aquellos años reformaron las capillas de sus respectivas casas consistoriales. Las decoraron con retablos pintados que, en determinados casos, perseguían algo

97. Publicó la referencia Salvador SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas...*, ob. cit., vol. I, pp. 205-206. Las anotaciones en la *mostra* del retablo barcelonés han permitido fecharla entre el 4 de septiembre y el 29 de octubre de 1443. Véase Francesc RUIZ QUESADA, «Lluís Dalmau...», ob. cit., p. 54.

98. Sobre el tema véase Joan MOLINA, *Arte...*, ob. cit., pp. 173-228, aplicado al caso de la *Mare de Déu dels Consellers*. Un enfoque más genérico en Justin E. A. KROESEN, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Lovaina, Peeters, 2009, pp. 362-369.

más que satisfacer unas simples necesidades devocionales o culturales. Se pretendió siempre que estos muebles reflejaran el prestigio de las instituciones que las promovían, y se destinaron siempre a espacios emblemáticos de representación. Se buscó, además, que fuesen obras dignas de dichos espacios y que despertasen la admiración de todo aquél que las contemplase. Eran muestras de orgullo cívico que seguían las ideas del pensamiento político de Francesc Eiximenis, y que iban más allá de la simple voluntad de embellecer un espacio: se trataba de enaltecer el poder municipal a través de las formas artísticas, y hacerlo ante la autoridad real, de la Iglesia o de los estamentos nobiliarios.⁹⁹

Representados plenamente por la iniciativa de Gonzalo de la Caballería, los jurados zaragozanos se sumaron con ella a una serie de proyectos similares –paralelos en el tiempo– que fueron materializados por otras instituciones

de la Corona de Aragón. Entre los casos conocidos hay que mencionar la construcción de la capilla de sant Jordi del palacio de la Diputación del General de Barcelona (1432-1434), que se decoró con un retablo de Bernat Martorell (*circa* 1434-1438);¹⁰⁰ la ejecución de la ya mencionada *Mare de Déu dels Consellers* para la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona; la adquisición en 1453 por parte de los mercaderes de la capital catalana a Joan Berenguer Thora, residente en Brujas, de un retablo con la representación de la Natividad de Jesús que se destino a la capilla de la Lonja de la ciudad y que se completó con un marco de madera realizado por el entallador Macià Bonafé;¹⁰¹ la realización del retablo de la capilla de la Paeria de Lleida, que el pintor Jaume Ferrer realizó hacia 1445-1455 inspirándose seguramente en la anterior;¹⁰² la tabla de la Trinidad destinada a la capilla del *Consolat de Mar* de Perpiñán (Musée Hyacinthe

99. Joan MOLINA, *Arte...*, ob. cit., pp. 174-176. El embellecimiento de palacios y sedes administrativas se enmarca en una corriente de pensamiento encabezada por Eiximenis, quien en su *Dotzè del Crestià* afirmó que los poderes ciudadanos habían de ejercerse desde «notables cases e notablement ordenades, axí en hedificis com en gran regiment, e en reebre persones nobles altament. E notes ací alguns grans doctors que lo príncep magnífich principalmente deu attendre a la obra que attén a fer, que sia alta e bella e noble e feta excel·lentment, que no a la pecunia quanta serà e que deu aver sobre ella gran estudi, pus que sap y és bastant e poderós» (Francesc EIXIMENIS, *Dotzè llibre del Crestià*, ed. de Curt Wittlin, Girona, Diputació de Girona, 1986, vol. II, p. 440). Véase también Joan MOLINA, «Francesc Eiximenis et les images de la ville idéale dans la Coronne d'Aragon», en P. Gilli (ed.), *Les élites lettrées au Moyen Âge. Modèles et circulation des savoirs en Méditerranée occidentale (XIIIe-XVe siècles)*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008, pp. 75-109.

100. Sobre este proyecto véase M. GRIZZARD, «La provenance du retable de saint Georges par Bernardo Martorell. Nouvelle hypothèse», *Revue du Louvre et les Musées de France*, 2 (París, 1983), pp. 89-96; FRANCESC RUIZ QUESADA, *Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, pp. 36-39; así como la aproximación reciente de Guillaume KIENZT, «Bernat Martorell. Quatre compartiments del retaule de sant Jordi», en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012, pp. 192-197, donde se recoge la abundante bibliografía sobre la obra.

101. Magda BERNAUS VIDAL, «La capella de la Llotja dels mercaders de Barcelona: ab senyals reynals, e de la Lotge, e de Muncade», en Rosa Terés (ed.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cent*, Valls, Cossetània Edicions, 2009, pp. 317-318.

102. Sobre esta obra véase Isidre PUIG, *Jaume Ferrer II, pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, Pagès Editors, 2005.

Rigaud, Perpiñán), obra realizada en 1489 por un maestro anónimo de gran ascendente flamenco;¹⁰³ o la adquisición en 1494 del tríptico del Juicio Final de Vrancke van der Stockt (Museo Histórico Municipal de Valencia y Museo de Bellas Artes de Valencia) por parte de los *jurats* de Valencia con destino a la capilla de la Casa de la Ciudad.¹⁰⁴ En el contexto internacional pueden citarse otras obras que cumplieron idéntica función, como el magnífico retablo de la Crucifixión que presidía el Parlamento de París, de hacia 1449, hoy conservado en el Museo

103. Joan MOLINA, «Relacions i intercanvis artístics entre Girona i el Rosselló a la segona meitat del segle XV», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII (Girona, 1994), pp. 494-500; y Joan MOLINA, «Espacio e imagen de la Justicia. Lecturas en torno al retablo del Consulado de Mar de Perpiñán», *Locus Amoenus*, 3 (Barcelona, 1997), pp. 51-66.

104. Sobre dicho tríptico véase la aproximación reciente de Maxime DEURBERGUE, *The Visual Liturgy. Altarpiece Painting & Valencian Culture (1442-1519)*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 38-43. El edificio al que iba destinado había sido decorado años antes con un ciclo de pinturas murales realmente excepcional, además de una techumbre que cubría la denominada *cambrà daurada*, a la que ya hemos hecho alusión (véase nota nº 22). Así, en 1396 Marçal de Sax realizó las pinturas de la sala mayor y de la *Cambrà de Consell Secret*, con la representación del Juicio Final, el Paraíso, el Infierno y el Ángel Custodio protegiendo a la ciudad, un conjunto que fue especialmente celebrado por sus contemporáneos. Sobre dichas pinturas véase Luis TRAMOYERES BLASCO, «La capilla de los Jurados de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, V (Valencia, 1919), pp. 73-100; José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, XIV (Valencia, 1928), p. 49. La capilla se completó en 1397 con un retablo, la ejecución del cual costó 90 florines (Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA y Maite FRAMIS (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. I (1238-1400)*, Valencia, Universitat de València, p. 437, doc. nº 801).

del Louvre.¹⁰⁵ Estos encargos tienen el denominador común de hacer visible una idea concreta, la de reflejar el poder de las instituciones y oligarquías ciudadanas que los promovieron. Y lo hicieron en la mayoría de ocasiones a través de la excepcionalidad de su apariencia, ya sea por las novedades del léxico nórdico con que se ejecutaron, o porque se alejaban de la ortodoxia estructural de los retablos del momento.¹⁰⁶

En el caso de Zaragoza, el retablo se destinaba a un edificio que era uno de los símbolos del poder de dicha oligarquía. Que el protagonismo del encargo lo asumiera en solitario un miembro de la corporación no afectó a la identificación que se perseguía entre obra e institución,¹⁰⁷ pues se pensó en un programa iconográfico, así como en un mensaje de calado moralizante, que buscaban la exaltación y presentación orgullosa de la institución municipal como lugar de administración de justi-

105. Charles DE MERINDOL, «Le retable du Parlement de Paris. Nouvelles lectures», *Histoire de la Justice*, 5 (París, 1992), pp. 19-34.

106. Así lo apuntó Molina para la tabla de Perpiñán y la *Mare de Déu dels Consellers* de Barcelona (Joan MOLINA, «Relacions i intercanvis...», ob. cit., p. 495; Joan MOLINA, «Espacio e imagen...», ob. cit., p. 54; Joan MOLINA, *Arte...*, ob. cit., p. 178).

107. La tabla que había de presidir la capilla de la Lonja de Perpiñán muestra una leyenda conmemorativa en la cual se destaca que la obra se realizó cuando Francesc Pinya y Joan Garau eran cónsules de la institución promotora, el *Consolat de Mar*. Ello ha llevado a Molina a preguntarse si fueron ellos los únicos responsables de la realización de la pintura, o bien si actuaron como ejecutores de una voluntad acordada en el sí de la institución. Sea como fuere, dicho autor les ha supuesto un «destacado papel en el proceso de creación de la pintura» (Joan MOLINA, «Espacio e imagen...», ob. cit., p. 53).

cia y de cumplimiento de ciertos valores éticos. Este mensaje lo había de transmitir la escena que presidía el retablo esculpido, el Pentecostés, un episodio idóneo para un mueble instalado en una capilla dedicada al Espíritu Santo. La documentación relacionada con el contrato no permite extraer conclusiones al respecto, pero sí una fuente poco posterior que nos habla sobre las voluntades que movieron a Gonzalo de la Caballería. Nos referimos al texto ya citado de Diego de Espés, quien afirmó que la construcción y dotación de la capilla, así como la realización del retablo dedicado al Espíritu Santo, don Gonzalo las llevó a cabo:

«[...] deseando que los que rigen y gobiernan esta nobilissima ciudad tengan ocasión de pedir favor y socorro al Spiritu Sancto para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados y que tenga sanctos y prosperos successos a gloria suya y beneficio de esta republica».¹⁰⁸

Las palabras de Espés no dejan ninguna duda al respecto. De la misma forma que el Espíritu Santo a través del bautismo capacitó a Jesús para ejercer su ministerio,¹⁰⁹ los jurados de Zaragoza se encomendaban al Espíritu para llevar a cabo las tareas inherentes a su cargo y gobernar con buen criterio, sabiduría e integridad. Gonzalo de la Caballería, y por extensión el resto de jurados, reconocían con ello su capacidad de obrar a través de nosotros, de conceder las facilidades necesarias para efectuar los ministerios que Dios encomendaba a las

personas, y de permitir a los hombres servir al Altísimo y a los semejantes gracias a los dones que otorga. Estos dones eran siete, sabiduría, inteligencia, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios, y conformaban un conjunto de cualidades especialmente aptas para aquellos que debían regir los destinos de un municipio.¹¹⁰ De ahí, por ejemplo, el lamento en 1462 del valenciano Joan Mercader, hermano del baile general de Valencia, al referirse a los *consellers* de su ciudad, que según él «haviem perdut lum de concòrdia e presència d'Sperit Sant»¹¹¹.

Estas ideas hallaban refrendo en diferentes episodios bíblicos¹¹² y, por ello, de la misma forma que el Señor concedió su Espíritu a los apóstoles para predicar y difundir su palabra a través del Pentecostés, los jurados de Zaragoza se le encomendaban para que guiase sus actos. Pedir auxilio al Espíritu Santo fue habitual entre los gobernantes de la época, y así lo vemos en ceremonias diversas de investidura y en las elecciones de Cortes, que en ocasiones se inician con misas

110. Marie-Michel PHILIPON, *Los Dones del Espíritu Santo*, Barcelona, Balmes, 1966.

111. Vicent PONS ALÒS, *Testamentos valencianos en los ss. XIII-XV. Testamentos, familia y mentalidades en Valencia a finales de la Edad Media*, tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 1987, pp. 538-541; Vicent PONS ALÒS, «La societat de Xàtiva en l'època dels Borja», *Xàtiva, els Borja: una projecció europea: catàleg de l'exposició, Xàtiva*, Ajuntament de Xàtiva, p. 167.

112. El Espíritu Santo guio al pueblo judío a la hora de elegir e inspirar a sus gobernantes. Dios derramó su Espíritu sobre Saúl, y éste se convirtió en el primer rey de Israel (1 Samuel 10, 6-7). Posteriormente, el Espíritu le fue retirado y se le concedió a David, a quien se considera el arquetipo de gobernante predilecto por Dios.

108. Emilio ALFARO LAPUERTA, *El Capitol...*, ob. cit., pp. 10-13.

109. *El Espíritu del Señor está sobre mí, por cuanto me ha ungido para dar buenas nuevas a los pobres* (Lucas 4, 18).

que se le dedican.¹¹³ Invocarlo también fue usual en las fórmulas de saludo protocolarias con que las autoridades concluían epístolas y comunicaciones, interpelando a la sabiduría y el buen juicio del destinatario, mientras que las gracias concedidas por el Espíritu Santo se utilizaban, igualmente, para caracterizar las virtudes del monarca como buen gobernante.¹¹⁴

Así las cosas, el retablo ejecutado por Pere Joan y Pascual Ortoneda se convir-

113. Por ejemplo, en las cortes de Barcelona de 1477, al inicio de una elección de miembros de uno de los estamentos: «E apartades les dessus e prop dites persones en hun angle de la dita casa del Capítol, qui es stacio del dit Stament, inuocat «primus et ante omnia» lo auxili diuinal e impe-trada gracia del Sperit Sant, la missa del qual era per tot lo dit Stament hoyda (...)» (*Cortes de los antiguos reinos de Aragón y de Valencia y principado de Cataluña* (vol. XXVI), Estudio tipográfico de la viuda e hijos de M. Tello, 1922, p. 293). Años antes, el 10 de setiembre de 1411, el Parlamento de Alcañiz se abrió oficialmente con una misa dedicada al Espíritu Santo y una proposición leída por un fraile del convento de predicadores de la localidad, sobre el tema «Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis» (M^a Teresa IRANZO MUÑO *et alii*, *Parlamentos del Interregno (1410-1412). Actas del parlamento de Alcañiz-Zaragoza (1411-1412)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, p. XXX).

114. Lo supusieron los jurados valencianos al dirigirse a Fernando de Antequera en 1412 después de su elección en el Compromiso de Caspe: «Volem e demanam ab sobiran plaer superlativa afecció e ab sobres gran desig de vostra vista e presencia corporal, maiorment considerades les molt altes e loables virtuts deies quals la santa divinitat ha dotat cos e cor de vostra molt gran excellencia, e per les quals ajudant la gracia del sperit sant esperam confiantment, e creem fermament ésser sauïament regits, benignament tractats, i ustament senyoriales, e degudament pre-serbats» (Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, «San Vicente Ferrer y los jurados de Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 75 (Madrid, 1919), p. 46).

tió en una plasmación física de las virtudes que se suponía que debía tener los jurados zaragozanos y cualquier buen gobernante en el desarrollo de su cargo, y que debían transformarse en acciones positivas dirigidas a sus conciudadanos. La obra buscaba enviar un mensaje ejemplarizante a estos últimos, a la vez que presentar a los cargos electos de la ciudad como modelo de conducta en el ejercicio de hacer cumplir las leyes, de la misma forma que los apóstoles se alzaron como altavoces principales de la palabra de Dios y las enseñanzas de Cristo.

Tal como ha puesto de relieve Joan Molina para el caso de la tabla de la Trinidad destinada a la capilla del *Consolat de Mar* de Perpiñán, este tipo de obras vinculan la práctica virtuosa de la justicia con la prosperidad de la ciudad.¹¹⁵

115. En la obra perpiñanesa el Espíritu Santo también juega un papel relevante, pues aparece formando parte –como era usual– de la representación de la Trinidad como Trono de Gracia que la preside. Interesa llamar la atención sobre el conjunto de personajes que interaccionan con dicha representación, esto es, evangelistas, profetas, patriarcas y otras personalidades del Antiguo y el Nuevo Testamento, que sostienen filacterias en sus manos con inscripciones alusivas a la administración de la justicia; así como sobre la representación de la parte baja de la tabla, donde aparece una ciudad inmersa en plena actividad comercial, lo que se justifica por el destino que se dio a la tabla, la Lonja de la ciudad. Como ya defendió Molina, la base de esta excepcional combinación iconográfica reside probablemente en textos de San Agustín, como su tratado sobre el Evangelio de san Juan, donde se afirmaba que «en los justos tendran su morada el Padre y el Hijo juntamente con el Espíritu Santo; dentro de ellos morará Dios como en su templo». Véase Joan MOLINA, «Relacions i intercanvis...», *ob. cit.*, p. 498. Puede citarse aquí, igualmente, el caso del retablo de la Paeria de Lleida, donde en su tabla central aparecen los *paers* de la ciudad

Sería demasiado prolijo detallar aquí todos aquellos comentarios que ideas de este tipo despertaron en teólogos e intelectuales del momento, y que pusieron de manifiesto la necesidad por parte de los representantes públicos del correcto ejercicio de sus atribuciones y la aplicación de la justicia.¹¹⁶ Uno de estos teóricos fue Francesc Eiximenis, quien trató la cuestión en algunas de sus obras. Así, en su cuarto libro de *Lo Crestià*, analiza la libertad del hombre para actuar y la ayuda que Dios le da para que lo haga correctamente a partir de los dones del Espíritu Santo.¹¹⁷ Este último, además, «ha a il·luminar l'om e a ensenyar-li via de veritat».¹¹⁸ De igual forma, en el *Regiment de la cosa pública* y la *Doctrina compendiosa*, Eiximenis profundizó en las cualidades que debía ostentar cualquier

arrodillados al pie de la Virgen y el Niño. Ella sostiene una filacteria donde puede leerse un verso del libro de los Salmos, «Beati qui faciunt iustitia» (Salmos, 106, 3), lo que claramente alude a la virtud que debían ejercer los representantes cívicos leridanos en el ejercicio de su cargo.

116. Estas ideas eran deudoras del pensamiento escolástico que, desde la segunda mitad del siglo XIII, propugnó una serie de teorías políticas basadas en el concepto de la *utilitas publica*, donde la ética y la justicia se consideraban las virtudes morales más importantes de las que debía hacer gala un administrador de la *res publica* en el proceso de consecución del bien común. Sobre estas cuestiones remitimos a *ibidem*, p. 498; Joan MOLINA, «Espacio e imagen...», ob. cit., pp. 61-66; y Joan MOLINA, *Arte...*, ob. cit., pp. 220-226, donde se recoge numerosa bibliografía al respecto y se aplica a otros encargos artísticos de características similares, como la *Mare de Déu dels Consellers*.

117. Francesc EIXIMENIS, *Lo Crestià, selecció*, ed. de Albert Hauf, Barcelona, Edicions 62, 1983, pp. 40-41.

118. Francesc EIXIMENIS, *Terç del crestià*, ed. de Martí de Barcelona y Norbet d'Ordal, Barcelona, Editorial Barcino, 1930, p. 48.

gobernante, especialmente los del ámbito municipal, a la vez que ofrecía consejos para una gestión correcta de las acciones que debían acometer.¹¹⁹ Es muy probable que el bagaje intelectual de Gonzalo de la Caballería le permitiese conocer las doctrinas de Eiximenis, y de ahí que el trasfondo ideológico de las mismas se viera reflejado en el mensaje moralizante que transmitía el retablo que costeó para la capilla consistorial zaragozana.¹²⁰

El tema que presidía la obra era el Pentecostés, un episodio que conmemoraba una de las festividades más señaladas del calendario litúrgico cristiano. Personajes como san Vicente Ferrer

119. Francesc EIXIMENIS, *Regiment de la cosa pública*, ed. de Daniel de Molins, Barcelona, Editorial Barcino, 1927; y Francesc EIXIMENIS, *Doctrina Compendiosa*, ed. de Martí de Barcelona, Barcelona, Editorial Barcino, 1929. Eran temas especialmente adecuados para un momento en que las oligarquías urbanas se hallaban en pleno desarrollo, y de ahí que dedicara ambos trabajos a los *jurats* de la ciudad de Valencia. En alguno de los sermones de san Vicente Ferrer pronunciados el día de Pentecostés, detectamos ideas similares: «axi pròpiament la sglésia militant, ço és, lo ajustament dels fells christians, que és dita un cos mistich, pren vida e regiment dell Sperit Sant, car aquest informa, ragex e endreça los prelats ecclesiàstics, los prínceps terrenals e los regidós de la cosa pública del món, hoc hi los singulars de les universitats» (Josep PERARNAU I ESPELT, «La compilació de sermons de sant Vicent Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 477», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 4 (Barcelona, 1985), p. 323).

120. De la misma forma, algunas de las doctrinas expresadas en la *Doctrina compendiosa* en relación a la idea de juicio y ejercicio correcto de las funciones por parte de los responsables municipales, se complementaban perfectamente con el programa iconográfico del tríptico flamenco que los *jurats* valencianos adquirieron en 1494 (Maxime DEURBERGUE, *The Visual...*, ob. cit., pp. 41-42).

contribuyeron con sermones pronunciados el día de dicha festividad a difundir el valor de los dones del Espíritu Santo, destacando el papel negativo desempeñado por los judíos el día en que el Espíritu insufló la gracia a los apóstoles, pues consideraron que los discípulos de Cristo estaban ebrios. El santo valenciano recordaba como muchos judíos, viendo a san Pedro milagrear después de predicar sobre los dones del Espíritu Santo, preguntaban «viri fratres, quid faciemus?» A lo que san Pedro les respondía «fets penitència et bateig-se quescú de vosaltres en lo nom de Jhesu-christ en remissió de vostres peücats e rebrets lo do del Sant Sperit».¹²¹ No deja ser significativo, en consecuencia, que un retablo costado por un converso pusiese en valor un suceso bíblico que había sido criticado con dureza desde el judaísmo y que, a la vez, reivindicase la conversión y el valor del bautismo para recibir la gracia de Dios. En este mismo sentido, un testimonio zaragozano de 1445 –como ocurrió en otros muchos lugares– ponía de manifiesto que «por gracia del Spiritu Santo la mayor part de los judíos [...] fueron convertidos a la Santa Fe Catolica»,¹²² lo que deja entrever el clima en el que se erigió el retablo de las Casas del Puente.

La devoción al Espíritu Santo y el Pentecostés se hallaba bien arraigada en la ciudad de Zaragoza. En 1414 Fernando I de Trastámara dispuso que las elecciones municipales se realizasen el 7 de diciembre, la víspera de la Inmaculada. Así, el día 8, con la Misa del Espíritu Santo, la

121. Josep PERARNAU I ESPELT, «La compilació...», ob. cit., p. 294.

122. Encarnación MARÍN PADILLA, *Panorama...*, ob. cit., p. 262.

Concepción de María se conmemoraría con toda solemnidad.¹²³ A parte, consta que la festividad se celebraba con intensidad y fuerte devoción en las Casas del Puente.¹²⁴ Sabemos también que desde finales del siglo XIII la ciudad tenía una cofradía dedicada al Espíritu Santo y Santa María, con sede en la Seo de San Salvador.¹²⁵ En 1421 el Cabildo autorizó a Juan Bovet la construcción de una capilla bajo dicha titularidad, en el lugar donde desde tiempo atrás existía una imagen con esa advocación. La capilla, que se levantó justo cuando se inició el declive de la cofradía,¹²⁶ fue dotada de inmediato por su fundador, y se decoró con un retablo contratado por el pintor Bonanat Zahortiga ese mismo año.¹²⁷

123. María Isabel FALCÓN PÉREZ, «Devociones populares, procesiones e imágenes de santos en la Zaragoza del siglo XV», *Aragonia sacra: revista de investigación*, 21 (Zaragoza, 2011), p. 182.

124. *Actos comunes de los Jurados...*, ob. cit., p. 39.

125. María Isabel FALCÓN PÉREZ, *Ordenanzas y otros documentos relativos a las corporaciones de oficio en el Reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1997, doc. n° 15. La cofradía tenía sus *casas* en la iglesia de San Juan del Puente, muy cerca de la sede consistorial.

126. Tomás DOMINGO PÉREZ y M^a Rosa GUTIÉRREZ IGLESIAS, «Confrayría de Sant Spirit et de Sancta María de la Sancta Sied de Sant Salvador. Una desconocida cofradía medieval de la Seo de Zaragoza», *Aragón en la Edad Media*, XVI (Zaragoza, 2000), pp. 237-272; Ana DEL CAMPO GUTIÉRREZ, «Aproximación a un mapa devocional de Zaragoza en el siglo XIV», *Tvriaso*, XVI (Tarazona, 2001-2002), p. 110; Esther TELLO HERNÁNDEZ, *Aportación al estudio de las cofradías medievales y sus devociones en el reino de Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 99, 211 (doc. n° 11) y 283.

127. José Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ y Jesús CRIADO MAINAR, «La fábrica de la primitiva Seo de San Salvador de Zaragoza», en *La plaza de la*

Hay que apuntar, igualmente, que en la iglesia de Santa María la Mayor en el siglo XIV se documenta una capilla dedicada al Espíritu Santo, que devocionalmente estaba en relación con la de Santiago y el altar mayor.¹²⁸

En la capilla de la Casas del Puente se profesaba también culto al Ángel Custodio, y su festividad se celebraba con decoro y sobrada devoción, como en muchas otras ciudades de la Corona de Aragón.¹²⁹ La ciudad de Zaragoza no escapó a ello, ya que los jurados lo tenían «por protector y abogado en las casas de la ciudat».¹³⁰ La devoción angé-

Seo. Zaragoza. *Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989, p. 24, nota n.º 32.

128. Ana DEL CAMPO GUTIÉRREZ, «Aproximación...», ob. cit., p. 97.

129. A parte de los ya clásicos trabajos de Gabriel LLOMPART, «El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673 (Palma, 1971), pp. 147-188, y Gabriel LLOMPART, «El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)», en *Fiestas y liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 249-270, véase la aproximación reciente de Maxime DEURBERGUE, *The Visual...*, ob. cit., pp. 24-25. En la capilla de *Sala del Consell* de la ciudad de Valencia, concretamente en la cámara del Consejo secreto, también había un altar con dicha advocación (Eliseo VIDAL BELTRÁN, *Valencia en la época de Juan I*, Valencia, Universidad de Valencia, 1974, pp. 105-106).

130. Juan Ramón ROYO GARCÍA, «Ordinaciones de la Cofradía del Ángel Custodio de Zaragoza, de cantores y músicos (1506)», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 23, 1 (Zaragoza, 2007), p. 137. En un pregón de 1450 ya se convocaba a los hombres de la ciudad a las Casas del Puente –como era usual en otras festividades– para dirigirse a la procesión el día de la festividad del Ángel Custodio, que entonces aun se

lica en la capilla consistorial se detecta, como mínimo, desde 1480, cuando se documenta que la fiesta ya se celebraba allí, seguramente en un altar secundario. Aunque en 1493 la festividad pasó a solemnizarse en la Seo,¹³¹ tenemos constancia que en 1506 se fundó, con el expreso consentimiento de los jurados, una cofradía bajo el patrocinio del ángel protector «en la capilla de las Casas de la Ciudat llamadas las Casas del Puente», integrada por clérigos cantores y músicos. La existencia de un altar con dicha advocación se constata en una de las cláusulas de la fundación, en aquella donde se menciona que el primer lunes de cada mes se efectuase un oficio cantado a hora de prima «en el altar del dicho Santo Ángel Custodio».¹³² La existencia de dicho altar da sentido a que documentemos la presencia de un retablo presidiéndolo –«el retablo del angel custodio»–, un mueble que aparece mencionado en un inventario de jocalías de la capilla de 1496.¹³³ No sabemos cómo era dicho retablo, pero la tradición dice que la imagen del Ángel Custodio de alabastro atribuida a Pere Joan, hoy conservada en el Museo de Zaragoza (inv. 156) [fig. 6], era propiedad de la casa consistorial y que pudo

celebraba en el convento del Carmen (Gabriel LLOMPART, «El ángel...», ob. cit., pp. 163 y 186, doc. n.º 1; María Isabel FALCÓN PÉREZ, «Devociones...», ob. cit., pp. 174 y 191, doc. n.º 8; y Jean Pierre BARRAQUÉ, «Entre religión real y religión urbana», *En la España Medieval*, 31 (Madrid, 2008), pp. 264 y 271).

131. María Isabel FALCÓN PÉREZ, «Devociones populares...», ob. cit., pp. 199-200, docs. núms. V-VI.

132. Juan Ramón ROYO GARCÍA, «Ordinaciones...», ob. cit., p. 137.

133. Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ, *La imprenta...*, ob. cit., p. 739, doc. n.º 298.



6. Pere Joan, Ángel Custodio probablemente procedente de la capilla de las Casas del Puente de Zaragoza. Museo de Zaragoza.

trasladarse posteriormente a la Lonja de mercaderes, construida justo detrás de las Casas del Puente.¹³⁴ En nuestra opinión, si en la capilla de las Casas del Puente había un altar con dicha advocación, y teniendo en cuenta que allí había trabajado Pere Joan hacia 1443, podría conjeturarse que la escultura hoy custodiada en el museo procedería del retablo que se menciona en 1496. Una opción plausible es que los patronos de este segundo altar de la capilla del consistorio –si es que los años cuarenta ya existía, lo que a día de hoy no podemos corroborar con documentos–, encargasen la obra al artista que poco antes había ejecutado el retablo que presidía el altar principal.

LOS ARTISTAS DEL RETABLO: ¿INNOVADORES?

El perfil del promotor del retablo de la capilla del concejo de Zaragoza nos emplaza ante alguien cultivado, con inquietudes intelectuales y que muy probablemente sintió un apego especial hacia las formas artísticas, lo que obliga a establecer un nuevo paralelo con los *consellers* barceloneses que contrataron

134. Todo indica que la escultura sufrió diferentes cambios de ubicación que la pudieron llevar, primero, a la Seo, donde los mercaderes tenían una capilla en la que se profesaba culto al Ángel Custodio; y después a la Lonja, donde se trasladó el culto a mediados del siglo XVI. Sobre dichos traslados véase Anselmo GASCÓN DE GOTOR, «La Lonja de Zaragoza», *Museum*, VI (Madrid, 1920), p. 58; Emilio ALFARO LAPUERTA, *El Capitol...*, ob. cit., p. 22; M^a Rosa MANOTE, «El Ángel Custodio, una escultura de Pere Joan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIV (Zaragoza, 2001), pp. 127-133.

a Lluís Dalmau.¹³⁵ Es probable que ninguno de los *consellers* alcanzara el nivel intelectual de Gonzalo de la Caballería, pero tal y como ha demostrado Joan

135. Sin embargo, son escasas las noticias conocidas que vinculan a Gonzalo de la Caballería con lo artístico. A parte de los exiguos documentos relacionados con la capilla y el retablo de las Casas del Puente, solo conocemos un pago del 18 de enero de 1430 al pintor Bonanat Zahortiga por la pintura de una bandera con las armas de Aragón (FRANCISCO OLIVÁN BAYLE, *Bonanat...*, ob. cit., p. 149, doc. n^o 5). Ahora bien, se trata de un pago que don Gonzalo efectuó como tesorero del reino, lo que indica que no fue un encargo personal. Puede mencionarse también la entrega que un personaje homónimo –suponemos que nuestro protagonista– efectuó el 3 de marzo de 1418 a Lope Jiménez, señor de Santa Clocha, de «seys pieças d'argent, tres platetes é tres scudiellas, pesant cada XII onças; un platet chico pesant VI onças, é un stoch garnido d'argent daurado é la bayna de bellut» (MANUEL SERRANO SANZ, «El linaje...», ob. cit., p. 162, nota n^o 2). Por otra parte, es necesario esclarecer aquí un equívoco historiográfico que podría convertir a don Gonzalo en protagonista secundario de un encargo artístico bastante peculiar. Nos referimos a la comanda que Luis de Santángel, jurista y ciudadano de Zaragoza, efectuó el 17 de octubre de 1444 al picapedrero Juan de Laredo para la construcción de doce arcos en los corredores del jardín –*pergel*– de su residencia en la parroquia de San Felipe, y que implicaba la realización de doce columnas con sus respectivas basas y capiteles. El documento fue dado a conocer años atrás por María Isabel Falcón, que apuntó que, según el contrato, los capiteles habían de incluir no las armas del promotor, sino las «del jurista Cavallería» (MARÍA ISABEL FALCÓN PÉREZ, «La construcción...», ob. cit., pp. 124-125). Personalmente, hemos efectuado una revisión del documento original y hemos podido certificar que nada se comenta sobre este detalle, pues en realidad lo que se demanda al picapedrero es que incluya «en cada chapitel hun scudet de las armas de vos dito micer Loys» (A.H.P.Z., Domingo de Echo, 1444, ff. 73 v.-74), lo que concuerda con la transcripción reciente que se ofrece en JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla...*, ob. cit., pp. 202-203, doc. n^o 26.

Molina, las vinculaciones personales o profesionales de alguno de ellos con el entorno flamenco pueden explicar la elección de Lluís Dalmau como maestro encargado de materializar el retablo que había de presidir la capilla de la *Casa de la Ciutat*. Los *consellers* anhelaban algo nuevo, impactante, que dignificase a la institución y fuese capaz de plasmar el mensaje político que querían transmitir, y por eso escogieron a un maestro que ofrecía algo diferente al resto de pintores activos en Barcelona en aquellos años.¹³⁶

¿Puede afirmarse lo mismo para los artistas del retablo de Gonzalo de la Caballería? Que el promotor escogiese a Pere Joan para ejecutar el retablo de la capilla del concejo de Zaragoza fue, ante todo, una decisión lógica. El escultor era un artista con una trayectoria consolidada y una fama bien ganada. En el contrato de la obra, además, se menciona que era «maestre del retaule de Sant Salvador», pues en ese momento se hallaba trabajando en la obra de uno de los retablos más monumentales y emblemáticos jamás construidos en Aragón, el de la Seo, en el cual cinceló desde 1434 hasta 1448 por encargo del arzobispo Dalmau de Mur.¹³⁷ El prelado ya había

confiado en él para la ejecución del retablo de la catedral de Tarragona, un trabajo que Pere Joan inició en 1426 y que todavía no había concluido cuando contrató el de la Seo cesaraugustana.¹³⁸ La dimensión cívica del artista se refuerza con otra obra que debió ejecutar por aquellos años, el ya mencionado Ángel Custodio hoy en el Museo de Zaragoza [fig. 6].

A la vista de las obras mencionadas y su relevancia, la elección por parte de Gonzalo de la Caballería del artista que había de ejecutar el retablo debió tener en cuenta este exitoso currículum. Trabajar para el arzobispo Mur y para el Cabildo de la Seo prestigiaba al artista, pero también a aquellos promotores de obras que de forma inmediata contasen con sus servicios. El objetivo de Gonzalo de la Caballería era conseguir que el resultado final de la obra le honrase a él mismo, a la institución a la cual pertenecía y, por extensión, a la ciudad, y de ahí que buscarse a un artista que le garantizase un resultado final de la máxima calidad.

Ante el dilema de si lo que realizó Pere Joan respondió a la gran exigencia en materia de innovación que rezumaba el contrato, hay que tener presente que las obras conservadas demuestran que fue un escultor que se mantuvo siempre fiel a las formas del gótico internacional. Aún así, trabajos como la célebre Virgen de la Araña –que se conservó hasta inicios del siglo XX en la iglesia turolense

136. Joan MOLINA, *Arte...*, ob. cit., pp. 181-184.

137. Sobre el retablo de la Seo de Zaragoza y la intervención de Pere Joan véase Pascual GALINDO ROMEO, *Monumentos artísticos de la Seo en el siglo XV. El Facistol de los leones. El Címborio. El Retablo Mayor*, Zaragoza, La Académica, 1923, pp. 63-109; Jesús CRIADO MAINAR y José Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ, «El busto relicario de san Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LIX-LX (Zaragoza, 1995), pp. 126-127 [con novedades documentales]; María del Carmen LACARRA DUCAY, *El Retablo...*, ob. cit., *passim*.

138. Es por ello que a partir de 1434 hubo de simultanear ambos encargos, junto a nuevas comandas que habían llegado a su taller, como la de la imagen principal del retablo mayor de la catedral de Tarazona (M^a Rosa MANOTE, «Pere Joan...», ob. cit., p. 130).

de Bordón, y hoy se encuentra en paradero desconocido—, apuntan que se dejó seducir y que conocía las novedades venidas de más allá de los Pirineos.¹³⁹ Si ello se coteja con los contundentes, repetitivos y explícitos términos utilizados por el escultor en el contrato del retablo zaragozano, parece evidente que en la capilla del consistorio tenía la intención de ejecutar algo diferente que beneficiase a la imagen pública del promotor, de la institución municipal y, por qué no, a él mismo. Asimismo, a través de una de las cláusulas del contrato Pere Joan se reservaba el derecho de modificar el proyecto si lo consideraba oportuno, lo que podría reforzar su papel principal y la imposición de su criterio.¹⁴⁰ El documento se convierte, así, en algo más que una simple declaración de intenciones por parte del escultor, lo que junto a la precoz modernidad de obras como la Virgen de Araña, nos podría llevar a suponer que Pere Joan estaba capacitado para cumplir con la necesidad de innovación a la que se había comprometido. Eso sí, otra cosa muy distinta es que la

139. Sobre dicha obra véase M^a Rosa MANOTE, «La Verge...», ob. cit., pp. 1-21.

140. En cuanto a la mencionada cláusula, no hemos sabido leerla en el documento transcrito por Manuel SERRANO SANZ, «Documentos...», ob. cit., doc. n^o XXXV, pp. 420-421, doc. n^o XX, que en algunas partes de su transcripción incluye puntos suspensivos refiriéndose, seguramente, a partes eludidas. No obstante, los términos en que se expresa Durán y Sanpere (Agustín DURÁN Y SANPERE, «L'escultura...», ob. cit., p. 376), que fue quien mencionó la existencia de dicha cláusula, permiten deducir que consultó en el archivo el documento original. A día de hoy el documento se encuentra perdido, según se ha publicado recientemente (M^a Rosa MANOTE, «Pere Joan...», ob. cit., p. 137, con transcripción del documento siguiendo a Serrano Sanz y apuntando el extravío de la fuente).

obra acabase siendo lo que se pretendía.¹⁴¹

Esta capacidad de innovación todavía es más difícil de justificar en el caso del pintor Pascual Ortoneda (doc. 1423-1460), pues el grupo de obras que se le atribuyen —muy reducido— se caracteriza por el tradicionalismo de su estilo y lenguaje expresivo. Catalán de origen como Pere Joan —de la zona de Tarragona—, Ortoneda fue otro de los artistas que trabajaron en Zaragoza en tiempos del arzobispo Mur. No conocemos noticias artísticas que vinculen directamente al pintor y el prelado,¹⁴² aunque en diversas ocasiones se ha afirmado que

141. Algunas de estas cuestiones ya fueron planteadas por Agustín DURÁN Y SANPERE, *Els retaules...*, ob. cit., vol. II, pp. 59-61, que volvió sobre lo mismo en Agustín DURÁN Y SANPERE, «L'escultura», en Joaquín Folch i Torres (dir.), *L'Art Català*, Barcelona, Aymà, 1955, vol. I, pp. 374-376). Se ha retomado recientemente en M^a Rosa MANOTE, «Pere Joan...», ob. cit., p. 136 y M^a Rosa MANOTE, «La Verge...», ob. cit., pp. 1-21. Francesca Español ha sugerido que la adscripción plena de Pere Joan y Pascual Ortoneda al gótico internacional, demostrada por las obras que de ellos hemos conservado, podría indicar que las elevadas expectativas que transmite el contrato quizás no llegaron a cumplirse. Con todo, dicha autora reconoce que la Virgen de la Araña presenta algunos particularismos que la acercan a los modelos nórdicos (Francesca ESPAÑOL, «La escultura tardogótica...», ob. cit., pp. 288 y 290, n^o 11).

142. Exceptuando aquella que demuestra que el hijo de Pascual, Bernat, entró en 1446 como aprendiz en el taller pictórico más importante de la Cataluña del momento, el del barcelonés Bernat Martorell. El documento estipula que el joven había de permanecer vinculado al maestro cuatro años, o alguno más si Dalmau de Mur lo consideraba necesario. Ello presupone una cierta relación de proximidad de Pascual con el prelado. Véase Agustín DURÁN Y SANPERE, *L'art i la cultura (Barcelona i la seva història)*, vol. III, Barcelona, Curial, 1975, p. 123, doc. n^o 51.

Ortoneda fue uno de los pintores de su entorno directo. Se formó seguramente en Tarragona en el taller de su supuesto hermano –o tío– Mateu, desde donde se trasladó a Huesca y, posteriormente a Zaragoza (1433).¹⁴³ Su arribo a la capital cesaraugustana se produjo dos años después de la llegada de Dalmau de Mur, por lo que no debe descartarse que se instalase allí como consecuencia de este hecho, buscando nuevos horizontes profesionales al abrigo de un gran promotor artístico.¹⁴⁴ Consiguió encar-

143. Entre los últimos trabajos que versan sobre la figura de Pascual Ortoneda véase María del Carmen LACARRA DUCAY, «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 (Zaragoza, 1987), pp. 18-28; Rosa ALCÓY, «Un proemi a Jaume Huguet. Reflexions sobre la pintura en l'àrea tarragonina entre el 1412 i 1448», en *Jaume Huguet...*, pp. 32-47; Sofia Mata, «Pasqual Ortoneda i els retaules de Cabassers, la Secuita i Santa Margarida», en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 158-161; Francesc RUIZ QUESADA, «Les escoles pictòriques de Tarragona», en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 149-151; Francesc RUIZ QUESADA, «Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra», *Retrotabulum*, 10 (Barcelona, 2014), pp. 1-44 [disponible *online* en <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/104-retrotabulum-10>, fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].

144. Sobre Dalmau de Mur y su faceta de promotor artístico véase María del Carmen LACARRA DUCAY, «Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (Zaragoza, 1981), pp. 149-159; María del Carmen LACARRA DUCAY, «Mecenazgo de los obispos catalanes en las diócesis aragonesas durante la Baja Edad Media», *Aragonia Sacra*, II (Zaragoza, 1987), pp. 19-34; y María del Carmen LACARRA DUCAY, «Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó», en *Jaume Huguet...*, pp. 86-97.

gos importantes, como el de un retablo para la capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza (1435), o la pintura del retablo mayor de la catedral de Tarazona (1437). En éste último caso sabemos que intervinieron también Pere Joan y el mazonero catalán Antoni Dalmau, dos artistas que trabajaron directamente para el arzobispo.¹⁴⁵

El conjunto de datos que aquí referenciamos devienen indicios sobre la hipotética relación que pudo unir al pintor con el prelado, y deberían quizás cotejarse con el hecho que Gonzalo de la Caballería mantuviese una relación directa con éste último, pues era su tesorero en 1433.¹⁴⁶ Por consiguiente, es plausible que este entramado de relaciones entre artistas y patronos pudiese influir en la elección de los artífices que habían de ejecutar el retablo del Concejo zaragozano, pues Pere Joan y Pascual Ortoneda eran seguramente maestros de la

145. Dalmau, de hecho, era oriundo de la misma localidad que el prelado, Cervera (Lleida), lo que quizás deba analizarse más allá de la simple coincidencia. Los diferentes albaranes de pago demuestran que Ortoneda contrató la obra de Tarazona por 14.000 sueldos, y que gestionaba directamente los pagos con el promotor, Juan de Mur. Del precio total se destinaron 4.000 sueldos a la mazonería ejecutada por Dalmau, y 650 a la talla de la imagen central realizada por Pere Joan. Estos dos últimos recibieron sus emolumentos de manos de Ortoneda, lo que nos sitúa ante una situación, llamémosle, de subcontratación. Véase el conjunto de documentos en R. Steven JANKE, «Pere Johan...», *ob. cit.*, pp. 9-18. Consúltese asimismo Galia PIK WAJS, «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)», *Tvriaso*, XVII (Tarazona, 2003-2004), pp. 197-216.

146. Lo demuestra un documento publicado por Susana LOZANO GRACIA, *Las élites...*, *ob. cit.*, p. 1494.

confianza del arzobispo. Es evidente en el caso del escultor, pues trabajó a sus órdenes en diferentes momentos de su vida. Podría intuirse lo mismo para el pintor, y de ahí que no sea descabellado pensar que Dalmau de Mur pudo recomendar a Gonzalo de la Caballería que contase con ellos para la realización de la obra que pretendía acometer.

La figura de Ortoneda es especialmente interesante porque se ha podido identificar su estilo a partir de la única tabla conservada del retablo de Embid de la Ribera (Zaragoza) [MNAC, inv. 65783], un conjunto documentado en 1437. Esta obra, y alguna más que se le ha atribuido a partir de ella, nos muestra a un pintor plenamente afín a los presupuestos del gótico internacional, sin atisbo de lo nórdico en su producción. Lo vemos en el retablo de la Secuita [Museu Diocesà de Tarragona, inv. 854-856], y en una sarga de la catedral de Huesca, ciudad donde aparece documentado a partir de 1423.¹⁴⁷ Para nuestro objetivo interesa especialmente un retablo conservado en el Vinseum-Museu de les Cultures del Vi de Catalunya (Vilafranca del Penedès, Barcelona), de procedencia desconocida y que se ha incluido en el catálogo de Ortoneda

147. Puede decirse lo mismo de una obra dada a conocer recientemente. Se trata del compartimento principal del retablo de Cabra (Tarragona), que fue contratado por Mateu Ortoneda poco antes de 1424 y donde el estilo certifica que también intervino Pascual. La tabla muestra la escena de la Dormición y ha sido identificada recientemente a partir de su aparición en una subasta en París (Piasa, 19 de junio de 2013) (Francesc RUIZ QUESADA, «Revisió...», ob. cit., pp. 1-44). Después de su aparición en París y su publicación por parte de Ruiz Quesada, la obra ha sido nuevamente subastada, esta vez en Nueva York (Christie's, 29 de junio de 2014, lote 148, con atribución al Maestro de Cabassers).

en fecha reciente.¹⁴⁸ Una inscripción de la tabla central muestra la fecha de 1459, lo que se convierte en un detalle fundamental: si realmente la obra es de Pascual Ortoneda, nos encontramos ante un pintor que en fechas ya muy avanzadas todavía pintaba a la manera internacional.

Por ello, e independientemente de su calidad, es seguro que el arte de Ortoneda no cumplía las expectativas del promotor en relación al ascendente nórdico de su arte y en materia de innovación, y de ahí que tengamos que preguntarnos por qué se le incorporó al proyecto. Es posible que se debiera a la relación profesional que le unía a Pere Joan,¹⁴⁹ pero también a que en esos años trabajase con una cierta asiduidad para el consistorio municipal zaragozano, y lo afirmamos a través de una noticia que hasta ahora no sido tenida en cuenta por la historiografía artística. Se trata de un pago al pintor efectuado por el Concejo el 26 de noviembre de 1442 por «por fazer gueyto senyales de armas reales e de la dicta Ciutat, todas de oro pora la caixa

148. Francesc RUIZ QUESADA, «Les escolles...», ob. cit., p. 150. Reproducido en Josep GUDIOL RICART y Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986, p. 140, cat. 428, fig. 713.

149. De ser así nos hallaríamos ante una relación parecida a la que Pere Joan pudo mantener con Francí y Antón Gomar, los maestros que trabajaron en la ejecución del coro de la Seo por encargo del arzobispo Mur. No debe descartarse, por tanto, que recibieran la comanda a través de la mediación y recomendación de Pere Joan (Laura LÓPEZ IBORRA, «Macià Bonafé i altres tallistes del segle XV», en *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darveres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 199; y Jesús CRIADO MAINAR, «El arzobispo...», en prensa).

foraria del dicto Archiu». ¹⁵⁰ Así, las cosas podría ser que Pascual Ortoneda trabajase habitualmente en encargos de tipo menor para la corporación zaragozana, como era habitual entre los artesanos de su oficio. Que fuese un artesano cercano al Concejo y a Pere Joan le pudo facilitar la participación en la realización de un proyecto de mucha más enjundia, el del retablo de la capilla consistorial.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1443, mayo, 16

Zaragoza

Gonzalo de la Caballería, ciudadano de Zaragoza, reclama a Mahoma Calahorri, moro maestro de casas habitante de la misma ciudad, y a su hermano, que inicien la obra de una capilla en las Casas del Puente, según los pactos acordados.

A.H.P.Z., Miguel de Gurrea, sign. 1823, 1443, f. 40.

[Citado en Susana LOZANO GARCIA, *Las élites en la ciudad de Zaragoza a mediados del siglo XV: la aplicación del método prosopográfico en el estudio de la sociedad*, tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 67.]

XVI madii anno M° CCCC° XLIII°. Cesaragusta.

Requisicion facta Mahoma Calaquorri agareno.

Que dicho día / Et en presencia de mi notario e de los testimonios dictos scriptos fue personalment constituido el honorable Gonçalvo de la [Caballería] ciudadano de la ciudat de Çaragoça el qual fizo la requisicion infrascripta a Mahoma Calaquorri moro maestro de casas habitant en la dita ciudat. Et como el dito Mahoma e su hermano fuesen tenidos con carta fazer cierto stallo de obra de una capiella en las casas del puent de la dita ciudat la qual devian haver feyto por todo el present mes de mayo e que encara noy havian res començado que lo requeria que el dicho Mahoma e su ermano fiziessen la dita obra como sian tenidos en manera que protestara de danyos representan [?] del officio divino que cessava por causa dellos e que la pudiese fazer a otros maestros a dan-yos dellos et requiriendo en carta publica largamente. Et el dicho Mahoma dixo que la farian e quey començarian al otro dia apres. Et que en la carta publica no consentia e que faria su respuesta. Feyto ut supra.

Testes Joan Aznar notario e Mahoma de Cepta moro habitantes en la dita ciudat.

150. El documento se dio a conocer por vez primera en Ángel CANELLAS, *Colección...*, ob. cit., *passim*. Véase también María Isabel FALCÓN PÉREZ, «Las «Actas»...», ob. cit., p. 288.